

République Algérienne Démocratique et Populaire
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique
Université Hadj Lakhdar - Batna



Faculté des Lettres et des Langues
Département de Français

Thème :

**Oralité et variation de registres de langue
dans le roman algérien d'expression
française des années 2000**

Thèse élaborée en vue de l'obtention du diplôme de Doctorat

Option : *Sciences du Langage*

Sous la co-direction de :

Présentée et soutenue publiquement par :

Pr. Samir ABDELHAMID

Lamia HADJAB

Pr. Gilles SIOUFFI

Membres du jury :

Président : Bachir BENSALAH	Professeur	Université de Biskra
Rapporteur : Samir ABDELHAMID	Professeur	Université de Batna
Rapporteur : Gilles SIOUFFI	Professeur	Université de Paris-Sorbonne
Examineur : Salah KHENNOUR	Professeur	Université de Ouaragla
Examineur : Gaouaou MANAA	Professeur	Université de Batna
Examineur : Jean-F. SABLAYROLLES	Professeur	Université de Paris 13 / LDI

Année universitaire : 2016 / 2017

Dédicace

*Au souvenir de mon père
À ma mère, mes frères et sœurs
À mon mari Fateh et mes enfants Adem, Amir et Anis.*

Remerciements

J'offre mes profonds remerciements et mes sincères salutations à mes directeurs de recherche, Pr. Samir ABDELHAMID et Pr. Gilles SIOUFFI pour leur soutien et leur suivi tout au long de mon travail de recherche, pour leurs précieux conseils et leurs critiques constructives, pour leur souplesse et ouverture d'esprit.

Je tiens aussi à remercier les responsables de l'école doctorale, antenne de Batna, plus particulièrement le chef du Pôle-Est Pr. Samir ABDELHAMID.

Je remercie également les membres du jury : M. Bachir BENSALAH, M. Saleh KHENNOUR, M. Gaouaou MANAA et M. Jean-François SABLAYROLLES d'avoir pris la peine de lire et d'évaluer cette thèse.

Enfin, j'exprime ma reconnaissance et ma gratitude à mon mari et ma famille qui m'ont beaucoup aidée et encouragée pour accomplir ma thèse.

Sommaire

SOMMAIRE

Introduction générale

Chapitre I : *Le roman algérien d'expression française : Survol historique et considérations générales*

Introduction

I.1. Panorama historique

- I.1.1. Le roman algérien d'expression française : Quelles origines ?
- I.1.2. La guerre de l'Indépendance
- I.1.3. De 1955 à 1970
- I.1.4. Les années soixante-dix
- I.1.5. Les années quatre-vingt
- I.1.6. Les années quatre-vingt-dix
- I.1.7. Les années deux mille

I.2. Édition et diffusion

I.3. Le roman algérien d'expression française : Quel public ?

Conclusion

Chapitre II : *L'écrivain algérien et la langue française*

Introduction

II.1. Statut de la langue d'écriture

II.2. Rapport : Langue / culture

II.3. La pluralité linguistique

II. 4. Le nouveau souffle langagier

- II.4.1. *L'Étoile d'Alger* (Aziz Chouaki)
- II.4.2. *On dirait le sud* (Djamel Mati)
- II.4.3. *La nuit du henné* (Hamid Grine)
- II.4.4. *Le Poisson de Moïse* (Habib Tengour)
- II.4.5. *Paris plus loin que la France* (Ghania Hammadou)

II. 5. Le métissage culturel et linguistique

II. 6. Les interférences linguistiques

- II. 6. 1. Les interférences phonétiques
- II. 6. 1. Les interférences lexicales
- II. 6. 3. Les interférences morpho-syntaxiques

II. 6. 4. Le lexique obscène

Conclusion

Chapitre III : *Oralité, écriture et variation sociale*

Introduction

III. 1. Qu'est-ce que l'oralité ?

III. 2. Les formes de l'oralité

III. 3. L'oralité comme marqueur d'identité

III. 4. L'oralité comme marqueur de la variation sociale

III .4. 1. La variation linguistique

III. 4. 2. La variation dans le dialogue romanesque

- III. 4. 3. Discours social et situation de communication
- III. 5. Oralité / écriture
 - III. 5. 1. Dichotomie entre oral et écrit
 - III. 5. 2. Intégration de l'oral dans l'écrit : quels procédés ?
 - III. 5. 3 Le style oralisé
 - III. 5. 4. L'oral, l'écrit et la lecture

Conclusion

Chapitre IV : *Analyse et interprétation de l'oralité : aspect phonologique*

Introduction

- IV. 1. L'écrit : le verbal et le vocal
- IV. 2. Transcription orthographique de la prononciation
 - IV. 2. 1. Représentation graphique des ellipses
 - IV. 2. 1. 1. L'omission du *e* muet
 - IV. 2. 1. 2. La forme apocopée *t'* au lieu de *tu*
 - IV. 2. 1. 3. Représentation graphique d'ellipses vocaliques et consonantiques
 - IV. 2. 2. L'usage de *y* et l'élision des pronoms *il / ils*
 - IV. 2. 3. Représentation graphique de la liaison
 - IV. 2. 4. Représentation graphique des interférences phonétiques
- IV. 3. Transcription orthographique de la prosodie (intensité, rythme et ton)
 - IV. 3. 1. Représentation graphique de l'intensité
 - IV. 3. 2. Représentation graphique du rythme
 - IV. 3. 3. Représentation des changements de ton
- VI. 4. Constats statistiques

Conclusion

Chapitre V : *Analyse et interprétation de l'oralité : aspect syntaxique*

Introduction

- V. 1. Économie du langage : quels procédés syntaxiques pour quels effets ?
 - V. 1. 1. La chute du pronom personnel *je*
 - V. 1. 2. La chute du pronom *il*
 - V. 1. 3. La négation abrégée
 - V. 1. 4. l'usage de la *parataxe* contre l'*hypotaxe*
 - V. 1. 5. L'usage des phrases elliptiques
- V. 2. Les formes de redondance
 - V. 2. 1. Les répétitions
 - V. 2. 2. Les constructions disloquées
 - V. 2. 3. Les constructions clivées
 - V. 2. 4. Les constructions pseudo-clivées
- V. 3. L'usage des *ligateurs* et des *ponctuants*
 - V. 3. 1. L'usage des *ligateurs*
 - V. 3. 2. L'usage des *ponctuants*
- V. 4. L'usage du pronom démonstratif *ça*
- V. 5. Oralité et ordre des mots
- V. 6. Oralité et structures interrogatives
 - V. 6. 1. L'interrogation dans *L'Étoile d'Alger* (A. Chouaki)
 - V. 6. 2. L'interrogation dans *Le Poisson de Moïse* (H. Tengour)

- V. 6. 3. L'interrogation dans *On dirait le sud* (D. Mati)
- V. 6. 4. L'interrogation dans *La nuit du henné* (H. Grine)
- V. 6. 5. L'interrogation dans *Paris plus loin que la France* (G. Hammadou)

Conclusion

Chapitre VI : *Analyse et interprétation de l'oralité : aspect lexical*

Introduction

- VI. 1. Arabiser la langue d'écriture : quels procédés pour quels effets ?
 - VI. 1. 1. Le lexique arabe et berbère dans *L'Étoile d'Alger* (Aziz Chouaki)
 - VI. 1. 2. Le lexique arabe dans *Le Poisson de Moïse* (Habib Tengour)
 - VI. 1. 3. Le lexique arabe dans *On dirait le sud* (Djamel Mati)
 - VI. 1. 4. Le lexique arabe dans *La nuit du henné* (Hamid Grine)
 - VI. 1. 5. Le lexique arabe dans *Paris plus loin que la France* (Ghania Hammadou)
- VI. 2. L'usage des proverbes et des chants
 - VI. 2. 1. Procédés d'intégration du proverbe dans le texte écrit
 - VI. 2. 2. Intégration du chant dans le texte écrit
- VI. 3. Le recours à l'argot : quels procédés pour quels effets ?
 - VI. 3. 1. L'argot dans *L'Étoile d'Alger* (Aziz Chouaki)
 - VI. 3. 2. L'argot dans *Le Poisson de Moïse* (Habib Tengour)
 - VI. 2. 3. L'argot dans *On dirait le sud* (Djamel Mati)
 - VI. 3. 4. L'argot dans *La nuit du henné* (Hamid Grine)
- VI. 4. L'usage d'un lexique vulgaire
- VI. 5. L'usage des interjections et des onomatopées
 - VI. 5. 1. L'usage des interjections
 - VI. 5. 2. L'usage des onomatopées
- VI. 6. L'usage des pantonymes *truc, machin* et *chose*

Conclusion

Chapitre VII : *Registres et classes sociales*

Introduction

- VII. 1. Qu'est-ce qu'un registre ?
- VII. 2. Registre / niveau
- VII. 3. La variation des registres lexicaux dans les romans du corpus
 - VII. 3. 1. *On dirait le sud* (Djamel Mati)
 - VII. 3. 2. *Le poisson de Moïse* (Habib Tengour)
 - VII. 3. 3. *La nuit du henné* (Hamid Grine)
 - VII. 3. 4. *Paris plus loin que la France* (Ghania Hammadou)
 - VII. 3. 5. *L'Étoile d'Alger* (Aziz Chouaki)
- VII. 4. L'énonciation
 - VII. 4. 1. *On dirait le sud* (D. Mati)
 - VII. 4. 2. *Le poisson de Moïse* (H. Tengour)
 - VII. 4. 3. *La nuit du henné* (H. Grine)
 - VII. 4. 4. *Paris plus loin que la France* (G. Hammadou)
 - VII. 4. 5. *L'Étoile d'Alger* (A. Chouaki)
- VII. 5. Le ton

Conclusion

Conclusion générale

Bibliographie générale

Table des matières

Introduction générale

Si nous consultons les romans algériens d'expression française publiés pendant la période coloniale (comme par exemple les romans de M. Dib, M. Feraoun ou M. Mammeri, etc.), nous constatons qu'il n'y a pas de grandes différences formelles entre la langue du narrateur et celle des personnages. La langue d'écriture était conforme à la norme, polie et bien dressée. Les premières œuvres de ces écrivains algériens n'ont pas suffisamment repensé la langue française dans ses rapports à la langue et à la culture d'origine. Certes, le cadre référentiel est algérien (personnages, espace, temps, valeurs et traditions culturelles : contes, proverbes, anecdotes, etc.) ; mais il sert seulement de matériau à une histoire construite selon les règles classiques du roman français du XIX^{ème} siècle. Ces écrivains étaient donc énormément influencés par la littérature européenne. La langue maternelle, qui était quelques fois utilisée dans les textes sous forme d'expressions idiomatiques, affecte d'une manière timide la langue d'écriture, car l'énoncé dialectal était généralement suivi d'explications. Ainsi, les premiers textes des écrivains algériens d'expression française ne pouvaient pas remplir pleinement leur fonction de différence ; alors que certains critiques comme Lise Gauvin, pensent que la fonction de tout écrivain francophone est de penser la langue d'écriture. Elle écrit dans son ouvrage *L'écrivain francophone à la croisée des langues* : « l'écrivain francophone est, à cause de sa situation particulière, condamné à penser la langue ». ¹

En revanche, les romans algériens d'expression française publiés principalement depuis les années 90 et 2000 témoignent d'une certaine tendance vers la langue parlée. Un nouveau souffle langagier apparaît chez les romanciers. Le roman algérien d'expression française a connu donc de nouvelles orientations linguistiques et esthétiques. Certains auteurs se sont intéressés de rendre leur langue plus accessible à un univers imaginaire qui puise ses sources à la fois dans le patrimoine national algérien et dans l'héritage occidental ; pendant que d'autres réfléchissent à une langue dialogique qui puisse exprimer la langue maternelle dans la langue française. Leur objectif est donc double : d'une part, ils tentent de déconstruire des traditions littéraires, algériennes et françaises, jugées incapables d'exprimer l'imaginaire de l'écrivain ; et d'autre part, ils tentent de construire une écriture susceptible de traduire la pensée bi-culturelle de l'auteur.

L'intérêt pour le roman algérien d'expression française, qui n'a pas cessé de croître, s'explique donc par sa nouveauté thématique et formelle, par le fait qu'il apparaît comme une œuvre de la différence. S'il partage avec la littérature française la langue d'expression et les modèles d'écriture, il s'en écarte par son enracinement géographique et culturel. Dans le

¹ Gauvin, Lise, *L'écrivain francophone à la croisée des langues*, Karthala, 1997, p.8.

roman algérien d'expression française des années 2000, la rencontre entre l'oral et l'écrit, qui est en même temps une rencontre entre langues et cultures différentes, est particulièrement féconde car elle donne naissance à une écriture orig

Avant de montrer en quoi consiste cette originalité, nous jugeons important de faire une mise au point quant au sens qu'attribuent certains linguistes aux concepts d' « oral » et d' « écrit ». Selon J. Peytard, « tout message linguistique construit avec émission de sons articulés et actes d'audition complémentaires, appartient à l'ordre de l'oral. Tout message linguistique construit par acte de graphie et acte complémentaire de lecture entre dans l'ordre du scriptural ».² Les conclusions du linguiste africain Ngalasso vont également dans ce sens, il affirme dans son article « le livre et la parole » que « le langage oral peut mettre à profit toutes les ressources de la voix : timbres, intonation et rythme »³ ; tandis que le langage écrit exploite surtout les procédés de visualisation : soulignement, couleur, disposition sur la page, etc. nous pouvons enrichir ces différences par le fait que « le message oral s'offre à une audition publique », tandis que l'écriture suppose la perception solitaire.⁴

Concernant la représentation écrite de l'oral, Luis-Jean Calvet souligne que le graphisme ne peut représenter le discours car les signes qu'il contient ne sont jamais figurés de façon claire et univoque :

« Il y a bien une picturalité de l'oralité, picturalité, qui, certes, ne concerne pas directement la langue, mais qui, fossilisant un savoir et une croyance, va permettre à la langue de les exprimer. La picturalité est un lieu de mémoire [...], un "pousse-à-parler" avec tout les dangers que cette fonction implique. Car si la fonction d'aide-mémoire [...] ne pose pas de problème, le "pousse-à-parler", au contraire, peut engendrer toutes les inventions ».⁵

Il faudrait également rappeler le caractère « direct » du message oral non seulement parce qu'il est perçu par les auditeurs au moment même de son émission mais parce qu' « il s'accorde immédiatement avec les intérêts et les possibilités de compréhension »⁶ du groupe socio-culturel pour lequel il a été conçu ; tandis que le message écrit est différé, perçu d'une manière solitaire par un large public et, pour cette raison, orienté vers l'abstraction, la « vérité » générale, l'universel...⁷

Or, nous soulignons souvent une oralité qui s'inscrit dans le roman algérien d'expression française des années 2000 et qui devient un pont, un passage, un support par lequel la société de tradition écrite entame un dialogue avec la société de tradition orale. Travaillée par l'oralité, l'écriture algérienne d'expression française se trouve ainsi fortement épicée par, comme le suggère Jean Déjeux,⁸ des :

² Peytard, Jean, « Problème de l'écriture du verbal dans le roman contemporain », *La nouvelle critique*, N° Spécial Linguistique et Littérature, Colloque de Cluny, Avril, 1968, p. 29.

³ Ngalasso-Mwatha, Musanji, « Le livre et la parole », *Présence africaine*, N° 125, 1^{er} trimestre, 1983, p. 170.

⁴ Zumthor, Paul, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, coll. Poétique, 1983, p. 40.

⁵ Calvet, Louis-Jean, *La tradition orale*, Paris, P.U.F., 1984, p. 72.

⁶ Soriano, Marc, *Les contes de Perrault, culture savante et traditions populaires*, Paris, Gallimard, 1968, p. 484.

⁷ Zumthor, Paul, op. cit., p. 40.

⁸ Déjeux, Jean, *Maghreb Littératures de langue française*, Paris, Arcantère Éditions, 1993, p. 201.

« Expressions, proverbes, arabismes, allusions, images venant de l'arabe parlé ou du berbère, l'écriture elle-même est ainsi travaillée de l'intérieur par la musique des voix maternelles et ancestrales, en même temps que sont discernables des influences et des intertextualités étrangères ».

Dans certains romans algériens des années 2000 comme *L'Étoile d'Alger* (2002) d'Aziz Chouaki, l'utilisation de la langue oralisée dépasse largement le cadre des dialogues, et le narrateur s'exprime en des termes qui se rapprochent grandement de ceux qu'emploient les personnages, ce qui donne lieu à ce que Jérôme Meizoz nomme *le récit oralisé*.⁹

Les marques d'oralité perçues au niveau des textes permettent d'opérer des distinctions sociolinguistiques entre les personnages, car elles traduisent des registres de langue différents. Et c'est justement là, dans la manière dont cette frontière entre l'oral et l'écrit est transgressée ; dans la manière de « faire parler » les personnages en essayant de nous faire entendre leur accent régional ou social, leur parler chargé d'émotion, leur discours exclamatif, méprisant, moquant, etc ; de la manière de créer des distinctions sociales et d'exploiter des registres différents, que réside l'originalité du roman algérien d'expression française des années 2000. Il s'agit d'une écriture qui réalise la double performance de donner l'illusion de la chaleur de la voix humaine et celle d'impliquer le lecteur dans l'« ICI » et le « MAINTENANT » des conversations authentiques. Nous n'avons pas l'impression de lire les auteurs algériens mais de les écouter.

Pour créer cette impression chez le lecteur, les auteurs algériens effectuent un travail sur la langue d'écriture : des termes inhabituels pour le contexte littéraire surgissent et les écrivains parviennent à inventer un français fictif, inspiré essentiellement de leur langue maternelle. Or, ce n'est pas seulement leur langue (l'arabe algérien) qui est représentée, mais plutôt leur culture, leur façon de communiquer, leur mémoire ou leur vision du monde. Dans leur travail sur la langue, les romanciers changent constamment d'un français standard, de temps en temps archaïque, à un français algérien parsemé de mots et d'expressions arabo-islamiques, voire même berbères. Le lecteur, qui n'est pas en contact immédiat avec l'auteur, peut donc se trouver devant un texte rapportant des paroles à l'aide de mots tronqués, signalés par des apostrophes, des mots absents du dictionnaire, des phrases syncopées, des formes linguistiques qui ne correspondent pas à la langue habituellement utilisée dans les écrits. Il doit donc tenir compte des distinctions qui opposent langue écrite et langue parlée, et celles qui marquent l'usage de la langue selon les facteurs sociaux caractérisant le locuteur. Le lecteur doit également interpréter, à son tour, l'intention de l'auteur, et tous les procédés employés dans la symbolisation écrite d'une oralité.

Le caractère hybride des romans algériens d'expression française des années 2000 suppose l'existence de deux types de lecteurs qui ressentent à leur manière l'originalité de ces textes : pour le lecteur algérien, ces textes peuvent paraître « étranges » car l'oralité qui lui est familière n'est présente que sous forme de bribes, et elle est en quelque sorte « emprisonnée »

⁹ Meizoz, Jérôme, *L'âge du roman parlant* (1919-1939), Genève, Droz, 2001, p. 23.

dans une langue et dans un genre inconnu dans l'univers traditionnel. Or, comme il possède le même bilinguisme que l'écrivain, il peut donc apprécier le décalage par rapport au français standard, reconnaître les jeux de langues, les traductions masquées. L'absence de connaissance des systèmes linguistiques ayant ainsi une lecture optimale du roman. Ce lecteur est le seul avec lequel l'écrivain peut partager véritablement, selon l'expression de Kazi-Tani : « les nappes d'images, les symboles structurants, les systèmes de représentation, toute la profondeur souterraine »¹⁰ de la pensée algérienne.

Quant au lecteur monolingue, l'intégration de certaines marques d'oralité, de mots arabes, de proverbes, l'absence d'un contexte explicatif rend le texte à la fois insolite et difficile à comprendre. Toutefois, il peut savourer l'étrangeté de cette langue française employée par l'écrivain afin de traduire la dimension culturelle et linguistique algérienne. Il peut aussi facilement distinguer l'écart entre une langue française conforme aux normes grammaticales et une langue française « travaillée ». Cet écart est significatif car il permet d'indiquer la dualité de l'écrivain et fonde son originalité par rapport aux écrivains français. Ce lecteur se trouve donc en quelque sorte forcé à faire référence aux langues et à la culture algérienne.

Il est important de noter que le passage de l'oral à l'écrit pose un véritable problème non seulement d'une langue à une autre, mais aussi d'un code à un autre. Le travail des écrivains algériens est triple : ils doivent d'abord passer de la langue maternelle à la langue française, de l'oral à l'écrit, de la langue de tous à l'idéologie personnelle. Dans leur travail, les romanciers algériens d'expression française sont confrontés au problème de sélection et de combinaison d'éléments pris dans la langue source pour être métissés avec ceux de la langue cible. C'est pourquoi il ne s'agit pas seulement d'écrire en français mais d'inscrire dans les structures linguistiques du texte sa propre identité linguistique.

Voilà pourquoi le roman algérien d'expression française des années 2000 se caractérise par une richesse culturelle et stylistique. Cette richesse est traduite principalement dans l'oralité intégrée par les écrivains de la nouvelle génération. La langue d'écriture se trouve, de ce fait, marquée par la polyphonie : voix plurielles, registres et accents variés, mélange des codes linguistiques (arabe, français, écrit, oral). Les romanciers tentent aussi de traduire l'infra verbal : le cri, l'émotion forte, d'où l'usage des interjections et des onomatopées. Sur le plan syntaxique, on remarque aussi une certaine « violation » du système grammatical : ellipses jusqu'à la réduction à un mot, parataxe, dislocations phrastiques, répétitions, etc.

Dans son travail d'intégration de l'oralité dans l'écrit, l'écrivain fait appel à un certain nombre de procédés linguistiques. Les objectifs de cette thèse se résument donc dans les

¹⁰ Kazi-Tani, Nora-Alexandra, *Roman africain de langue française au carrefour de l'écrit et de l'oral (Afrique noire et Maghreb)*, l'Harmattan, Paris, 2001. p. 42.

points suivants : d'une part, nous nous intéressons à analyser les différents procédés linguistiques employés par les romanciers et les classer selon les différents ordres linguistiques (phonique, prosodique, syntaxique et lexicale). D'autre part, nous cherchons dévoiler les différents registres de langue traduits par ces marques d'oralité, servant à la fois comme un instrument de distinction sociale entre les personnages. Ce travail nous permettra, par la suite, de dégager les particularités stylistiques propres à chaque écrivain.

En fonction de la nature du sujet que nous tentons d'étudier, la démarche adoptée dans cette thèse vise à décrire et analyser les différents procédés linguistiques employés par cinq romanciers algériens pour une représentation écrite de l'oralité dans leurs œuvres. C'est pourquoi, les méthodes descriptive et analytique s'avèrent donc nécessaires.

Notre problématique consiste à s'interroger sur les différents procédés linguistiques par lesquels les romanciers algériens représentent-ils l'oralité dans leurs œuvres. Il s'agit de montrer si ces procédés sont-ils susceptibles de présenter toutes les caractéristiques de l'oral spontané tel qu'il existe dans les conversations authentiques. Nous nous intéressons également à expliquer comment ces procédés linguistiques sont-ils utilisés pour marquer une distinction sociale entre les personnages des œuvres et de confirmer si cette distinction relève-t-elle de la représentation et de la fonction romanesque de la langue ou bien de la réalité linguistique.

Notre recherche s'appuiera sur les hypothèses suivantes : la représentation de l'oral dans l'écrit est un code qui ne correspond pas à la réalité de la langue parlée. Ce code s'appuie sur des procédés reflétant la place de la langue dans le projet littéraire de l'auteur, sa position par rapport à la norme et par rapport au contexte historico-linguistique. En d'autres termes, les différences accordées aux marques d'oralité sont inévitablement liées à la représentation que l'auteur fait de la langue. Cette représentation correspond à l'idéologie linguistique de l'auteur. La représentation de l'oral dans l'écrit ne peut pas correspondre à la réalité de la langue parlée parce que soit que le romancier n'est pas conscient de toutes les caractéristiques de l'oral spontané ; soit parce qu'il ne dispose pas des moyens typographiques nécessaires pour représenter toutes ces caractéristiques.

Notre réflexion s'appuiera sur un corpus constitué de cinq romans algériens, publiés dans les années 2000, et que nous analyserons sur les plans phonique, prosodique, syntaxique et lexico-sémantique :

- Hammadou, Ghania, *Paris plus loin que la France*, Alger, EDIF, 2000.
- Tengour, Habib, *Le Poisson de Moïse*, Paris, Paris-Méditerranée, 2001.
- Chouaki, Aziz, *L'Étoile d'Alger*, Paris, Balland, 2002.
- Grine, Hamid, *La nuit du henné*, Alger, Éditions Alpha, 2007.
- Mati, Djamel, *On dirait le sud*, Alger, Apic, 2007.

Nous sommes parfaitement consciente que le choix des œuvres pourrait être jugé incomplet ou pas toujours représentatif. Chaque roman cité aurait pu faire l'objet d'analyses plus détaillées qui auraient mis plus fortement en évidence ses caractéristiques. Mais il nous semble important de préciser que, dans notre étude, nous nous référons aux caractéristiques linguistiques et non aux aspects littéraires. Notre analyse portera sur les dialogues (étant donné qu'ils sont par leur nature plus proche de l'oral) et aussi sur la narration chaque fois qu'elle contiendra des indications pouvant éclairer notre réflexion.

Dans un premier moment, nous intéressons aux aspects historique et culturel du roman algérien d'expression française. Dans un premier chapitre, nous nous interrogeons d'abord sur le concept de littérature algérienne d'expression française. Ensuite, nous abordons un survol historique représentant la naissance d'une littérature algérienne proprement dite et sa relation avec la guerre de l'Indépendance. Nous montrons aussi l'évolution de cette littérature depuis sa naissance, jusqu'à ces dernières années. Enfin, nous évoquons brièvement les problèmes de publication et d'édition que rencontre le roman algérien, ainsi que le public visé.

Le deuxième chapitre présente le roman algérien d'expression française d'un point de vue linguistique : Nous démontrons d'abord le statut de la langue d'écriture (le français) en Algérie, et le rapport qui existe entre les deux concepts « langue » et « culture ». Ensuite, nous traitons la pluralité linguistique chez les écrivains algériens, d'une manière générale, et le nouveau souffle langagier chez les écrivains de la nouvelle génération, d'une manière particulière. Enfin, nous abordons dans ce chapitre la manière de créer un métissage linguistique et culturel, par le biais de l'intégration des interférences linguistiques (phonétiques, lexicales et morpho-syntaxiques), mais aussi par l'introduction d'un lexique obscène en littérature romanesque algérienne.

Le troisième chapitre traite les concepts d'« oralité » et de « variation sociale » : d'une part, nous définissons l'oralité, ses marques, montrer son impact sur l'écrit, et montrer comment qu'elle peut être considérée à la fois comme marqueur d'identité et de variation sociale. D'autre part, nous expliquons le concept de « variation linguistique », son impact sur le dialogue romanesque et son rapport avec la situation de communication. Il nous semble aussi important d'aborder dans ce chapitre quelques oppositions courantes entre l'oral et l'écrit d'une manière générale, et les différents procédés d'intégration de l'oral dans l'écrit. Nous expliquons aussi le « style oralisé » et la relation qui existe entre les trois pôles : l'oral, l'écrit et la lecture.

Dans un second moment, nous analysons d'un point de vue linguistique les cinq romans du corpus d'étude. Le quatrième chapitre réunit les procédés phoniques et prosodiques servant à représenter par écrit une certaine prononciation « relâchée ». Il s'agit ici de la représentation graphique des ellipses vocaliques et consonantiques, la représentation de

la liaison et de certaines interférences phonétiques, ainsi que d'autres aspects prosodiques comme l'intensité, le rythme et les changements de ton.

Le cinquième chapitre a pour objet l'analyse des procédés syntaxiques permettant de transcrire une syntaxe elliptique et cahotante telle que la suppression d'une partie de la négation, l'omission du pronom *il*, le non respect de l'ordre des mots, les modifications de la structure interrogative, etc.

Le sixième chapitre propose une analyse des procédés lexicaux : l'usage des mots arabes, l'usage de l'argot (employé intentionnellement non seulement par les personnages des romans mais aussi dans la narration), l'usage d'un vocabulaire vulgaire, l'usage des interjections et des onomatopées représentent les principaux procédés lexicaux employés par les romanciers pour une intégration de l'oralité dans le texte écrit.

Enfin, dans le septième et dernier chapitre, notre attention se focalise sur les différents registres lexicaux, l'énonciation et les différents tons présentés dans les cinq romans du corpus.

Chapitre i

*Le roman algérien d'expression
française : Survol historique et
considérations générales*

Introduction

Il est d'abord important de signaler que l'objectif primordial de cette thèse est d'étudier le roman algérien d'expression française d'un point de vue linguistique. Cependant, il nous semble aussi important de consacrer ce premier chapitre à l'histoire du roman algérien, ses origines, ses problèmes d'édition et de diffusion ainsi que son lectorat.

I. 1. Panorama historique

Avant de parler du roman algérien d'expression française, il convient d'abord de s'interroger sur le concept même de littérature algérienne d'expression française. Puisque, après tout, cette littérature n'existait pas avant d'être nommée.

D'abord, Jean Sénac parlait « d'écriture française », puis de « graphie française », mais « d'expression algérienne ». Ensuite, l'algérien Ahmed Lanasri¹¹ parlait de « littérature algérienne d'expression arabe mais de langue française ». La discussion sur le choix des termes « expression » ou « graphie » ou plus tard, « langue », était menée surtout par Jean Sénac, qui se situait lui-même dans ce courant et en dehors à la fois, position particulièrement inconfortable. Le concept de littérature algérienne d'*expression* puis de *graphie* puis de *langue* française, se développait dans les années cinquante, en même temps du déclenchement de la guerre de libération nationale. À l'époque, les écrivains ont été soudain englobés dans une interrogation collective sur l'identité qui représentait l'axe de leur écriture. Dans son interview dans les *Nouvelles littéraires* du 22 octobre 1953, l'écrivain algérien Mohamed Dib avait montré qu'il n'était pas évident pour un écrivain maghrébin, d'une manière générale, ou algérien, d'une manière spécifique, de se faire connaître comme tel. La contre-verse autour de la publication de l'« *Anthologie des écrivains maghrébins d'expression française* »¹² par Albert Memmi en 1964 montre et prouve que le concept était loin d'être évident encore. Le premier bilan à grande diffusion de cette littérature date, peut-être, du « *Portrait du colonisé* » en 1957, et dans lequel Albert Memmi liait cette littérature, et d'une manière explicite, au contexte sociopolitique de la décolonisation, et la condamnait, de ce fait, à « mourir jeune ».¹³

Dans un contexte de « décolonisation française », on trouve un conflit artificiel entre deux étiquettes nationales de cette littérature algérienne de « langue » ou d'« expression » (ou de « graphie ») française. Selon Charles Bonn, ces deux étiquettes tirent leur crédibilité d'une

¹¹ Ahmed Lanasri est un professeur à l'Université de Lille 3. Son domaine de recherche porte sur tout ce qui concerne les littératures francophones.

¹² Arnaud, Jacqueline, Déjeux, Jean, Khatibi, Abdelkebir, Roth, Arlette, sous la direction de Memmi, Albert, *Anthologie des écrivains maghrébins d'expression française*, Paris, Présence africaine, 1964.

¹³ Memmi, Albert, *Portrait du colonisé, -précédé du portrait du colonisateur-*, Paris, Buchet-Chastel, 1957, rééd. Pauvert 1966.

universalité mythique qui n'atteste l'identité que dans l'« intention » d'un discours mythique de l'idéologie.

Dans ses études sur le roman algérien d'expression française, Charles Bonn opte l'étiquette de « langue » française.¹⁴ Il pense que sous l'expression « littérature algérienne de langue française », ce n'est proprement pas de ce qui est dit qu'il s'agit, mais bien plutôt du geste qui permet de dire, et dans lequel on dit. Car ce dont il s'agit, c'est d'une identification et d'un rassemblement, et non d'un objet, non d'un sens. Selon Bonn, la littérature algérienne de langue française est « un concept idéologique, mythe participant à la fonction de ralliement de la doctrine ».¹⁵

Dans le même ordre d'idée, Michel Foucault voit que la littérature algérienne de langue française est un de ces types d'énonciation « ostentatoire » qui servent à la doctrine, pour lier les individus entre eux, et les différencier ainsi de tous les autres.¹⁶

Dans notre étude, nous nous intéressons à l'étude des différents procédés linguistiques employés par les romanciers pour une représentation de l'oralité dans leurs œuvres. On s'intéresse aussi à relever les différents registres de langue traduits par ces marques d'oralité. L'objectif de cette étude est donc purement linguistique. C'est pourquoi le concept de « littérature algérienne d'expression française » nous semble plus adéquat à l'objectif qu'on veut atteindre. C'est la raison pour laquelle aussi, nous avons intitulé cette thèse : « Oralité et variation de registres de langue dans le roman algérien d'expression française des années 2000 ». On cherche à savoir comment *s'expriment* les écrivains en français pour traduire leur propre identité linguistique et leur culture algérienne.

Or, bien au-delà de toutes ces étiquettes, il est nécessaire de noter que la littérature algérienne d'expression française est globalement la plus importante, du moins en volume, que ses deux voisines tunisienne ou marocaine. Elle serait donc nécessairement lue des deux côtés de la Méditerranée. En effet, le roman algérien d'expression française est considéré comme le plus important dans la production littéraire maghrébine car, l'Algérie tient la plus grande part de production romanesque maghrébine d'expression française. Cela est bien compréhensible puisque c'est en Algérie que la colonisation française pénétra le plus avant. La longueur et la violence de la guerre de l'Indépendance semblent avoir aussi des effets sur le développement du roman algérien d'expression française.

I. 1. 1. Le roman algérien d'expression française : Quelles origines ?

¹⁴ Voir sur ce point Bonn, Charles, *Le roman algérien contemporain de langue française : espaces de l'énonciation et productivité des récits*, Thèse de doctorat d'État, Université de Bordeaux 3, 1982, dir. Jeune, Simon, volumes 5, 1428 p. <http://www.limag.refer.org/Theses/Bonn/TheseEtatIntro.htm>. (Consulté le 13/10/2010).

¹⁵ Ibid.

¹⁶ Foucault, Michel, *L'ordre du discours*, Paris, Gallimard, 1979 (1^{ère} éd. 1971), p. 45.

La période entre 1900 et 1950 est caractérisée par *l'acculturation* et le *mimétisme*. Selon les études faites par Jean Déjeu ¹⁷ la première nouvelle écrite en français est signée M. Rahhal en septembre 1891. De 1920 à 1949, quinze romanciers ont publié treize romans et trois recueils de contes. En 1920, Mohamed Ben Chérif (1879-1921) publie *Ahmed Ben Mostapha, gommier*, récit en partie autobiographique. En 1925, Abdelkader Hadj Hamou (1891-1954), citoyen français et franc-maçon, fait paraître *Zohra, la femme du mineur*. Chukri Khodja (1891-1967) publie d'abord en 1928, *Mamoun, l'ébauche d'un idéal*. Ensuite, en 1929, il publie *El-Eudj, captif des Barbaresques*. En 1936, Mohamed Ould Cheikh (1906-1938) publie *Myriem dans les palmes*. Rabah Zenati (1880-1952) signe en 1945 avec son fils Akli *Bou-El-Nouar, le jeune Algérien*. Les auteurs de toutes ces œuvres étaient principalement des fonctionnaires « indigènes » de l'administration coloniale française. C'est pourquoi, ces romans ont été considérés, à l'époque, par les critiques algériens qui les ont décrits, comme une sorte de sous-ensemble dans la littérature coloniale de l'Algérie. Sous le nom d'« Algérianisme », cette littérature a été considérée comme algérienne. D'une manière générale, on note que l'itinéraire des héros de ces premiers romanciers musulmans était souvent celui d'une assimilation à la culture des colons. C'est ce qu'on peut trouver aussi chez les romanciers coloniaux de la même époque.

D'autres romans étaient annoncés par les uns et les autres, comme *Ames frontières* de Chérif Benhablès (1885-1959). En 1947, Djamila Debèche publie *Leila, jeune fille d'Algérie*. La même année, Taos Amroche publie son premier roman intimiste *Jacinthe noire*. Deux romans se situent en rupture, celui de Malek Bennabi (1905-1973) : *Lebbeik, pèlerinage de pauvre* (1948) en vue de l'édification, et celui d'Ali Hammami (1902-1949) : *Idris* (1948), roman nationaliste et polémiste.

Même si cette étude portera sur des écrivains proprement algériens, il nous semble important, quand même, de signaler leurs précurseurs. On parle ici d'un autre groupe d'écrivains non musulmans de l'« École d'Alger », parmi lesquels on retrouve Gabriel Audisio, Robert Randau, Louis Bertrand. D'autres noms sont sans conteste plus connus comme ceux d'Albert Camus, d'Emmanuel Roblès et de Jean Pèlegri, et dont le principal éditeur fut Charlot. L'École d'Alger se démarqua de 1935 à 1955 environ. À l'époque où Emmanuel Roblès dirigea la célèbre collection « Méditerranée » des éditions du Seuil dans les années 50, une tribune a été offerte aux premiers écrivains algériens proprement dits. L'École d'Alger a donc fourni aux premiers romanciers algériens, arabo-musulmans ou kabyles, des lieux de publication et une première reconnaissance littéraire.

¹⁷ Déjeux, Jean, *La littérature maghrébine d'expression française*, Paris, Presses universitaires de France, 1992.

I. 1. 2. La guerre de l'Indépendance

Les écrits algériens des années cinquante étaient édités en France. D'ailleurs depuis 1947, des Algériens écrivent dans des revues culturelles telles que : *Forge, Soleil, Progrès, Simoun*. L'urgence politique du problème algérien pousse à la volonté de s'exprimer : *Qui sommes-nous ? Pourquoi sommes-nous colonisés ?* Ainsi, l'émergence du roman algérien d'expression française n'est pas un phénomène simple, car il est né dans le malentendu : les débuts d'une littérature algérienne proprement dite datent des années cinquante, c'est-à-dire celles du début de la guerre d'Algérie, déclenchée le premier novembre 1954.

Or, les premiers romans algériens sont à chercher dans les années trente. Cette date n'est pas non plus sans importance dans l'histoire algérienne, car elle représente celle de la célébration triomphante du centenaire de la Conquête. C'est pourquoi beaucoup de lecteurs algériens et français associent l'émergence du roman algérien d'expression française à un événement politique capital qui est : la guerre d'Algérie. *Le fils du pauvre* en 1950 de Mouloud Feraoun (1913-1962), *La grande Maison* de Mohamed Dib et *La colline oubliée* de Mouloud Mammeri (1917-1989) en 1952, sont les romans qui ont fait connaître la littérature algérienne d'expression française en tant que telle. Ces romanciers sont arrivés à montrer l'impact de la colonisation dans des univers qui vont perdre leur unité et qui sont sur le point d'éclater. La faim est omniprésente chez Feraoun et Dib ; alors que chez Mammeri, on trouve la description d'un espace clos ou « oublié » d'un village traditionnel kabyle.

Cependant, ces écrivains de la « génération de 1950 », avaient été accusés par les historiens Mostapha Lacheraf et Mahfoud Kaddache de servir la cause coloniale, en montrant une société close au lieu de mettre en avant un pays en devenir. Face à cette critique, les écrivains algériens vont alors rendre leur analyse plus dure et mettre progressivement leur écriture au service de la Révolution. *La grande Maison* représente déjà la dénonciation. De même, dans *L'Incendie* (1954), l'essentiel n'est plus la description d'un cadre de vie, mais bien la révélation d'une prise de conscience paysanne, et sa manifestation par la grève. Mohamed Dib écrivait à la page 154 : « Un incendie avait été allumé, et jamais plus il ne s'éteindrait ... »¹⁸ ; sachant que le roman avait été publié six mois seulement avant le déclenchement révolutionnaire du premier novembre 1954. Aussi, Mohamed Dib avait affirmé en 1958 que « dépeindre un paysage, ceux qui l'habitent, les faire parler comme ils parlent, c'est leur donner une existence qui ne pourra plus leur être contestée. On pose le problème en posant l'homme ».¹⁹

¹⁸ Dib, Mohamed, *L'Incendie*, Seuil, Paris, 1954, p. 154.

¹⁹ Dib, Mohamed, *Témoignage chrétien*, Paris, 7 février 1955.

La description de l'univers peut être exploitée par le colon, mais elle est aussi affirmation de soi face à la négation coloniale, et à ce titre, elle sert le combat de libération. Le roman sur la guerre eut beaucoup de mal à exister et les romanciers répondirent peu à la demande du public de l'immédiate après-guerre. *L'Opium et le bâton* de Mouloud Mammeri, par exemple, ne parut qu'en 1965. Seul *Qui se souvient de la mer* de Mohamed Dib semble donner à la guerre de l'Indépendance une dimension véritable en dépassant résolument l'anecdotique ou l'irréalisme facile d'un héroïsme moralisant et larmoyant. Après les descriptions agréables d'une réalité statique par les romans ethnographiques, l'urgente présence de la guerre au moment où naît véritablement le roman algérien d'expression française, pose d'emblé le problème du réalisme essentiel pour toute écriture romanesque. Le roman sur la guerre est plus difficile à mettre en œuvre parce que la guerre interpelle trop pour que la moindre distance entre l'écriture et son objet soit encore possible ; alors que le confort des descriptions ethnographiques tenait, en partie, à la distance inévitable entre l'objet décrit (la vie quotidienne) et la langue de cette description.

I. 1. 3. De 1955 à 1970

Après le déclenchement de la guerre de libération nationale, les écrivains ont supprimé les expressions *nous voulons être comme les Français* et *Qui sommes-nous?* Un poète anonyme écrivait en décembre 1955 dans *L'Action* à Tunis : « Maintenant nous sommes ». *Nedjma* (1956) de Kateb Yacine est un tournant de l'écriture par rapport aux romans précédents.

Le sociologue marocain Abdelkadir Khatibi a signalé dans son étude que le roman maghrébin est passé par trois phases jusqu'en 1962 :

« De 1945 à 1953, le roman ethnographique domine (avec description de la vie quotidienne) : Sefrioui, Feraoun, Mammeri, Dib (première manière). De 1954 à 1958, le problème de l'acculturation constitue la préoccupation majeure de cette deuxième tendance : Charaïbi, Memmi. De 1958 à 1962 règne la littérature militante centrée sur la guerre d'Algérie : Bourboune, Djébar, Kréa, Haddad, Dib (deuxième manière) ».²⁰

On constate que Khatibi a illustré la deuxième phase par deux écrivains seulement : l'un est marocain et l'autre est tunisien. En Algérie, le problème de l'acculturation domine chez Malek Haddad et Assia Djébar. En réalité, le premier à être perçu comme écrivain de la guerre est Malek Haddad, peut être plus d'ailleurs dans ses poèmes (*Le malheur en danger* en 1956, *Écoute je t'appelle* en 1962) que dans ses romans (*La dernière impression* en 1958, *Je t'offrirai une gazelle* en 1959, *L'Élève et la leçon* en 1960, ou encore *Le Quai aux fleurs ne répond plus* en 1961). Ces courts romans sont d'écriture beaucoup plus centrée sur le drame de la conscience individuelle d'intellectuels de culture française plus que bilingue, comme celle de l'auteur lui-même. Chez Haddad, le tragique est bien celui de son acculturation

²⁰ Khatibi, Abdelkadir, *Le roman maghrébin*, Paris, Maspero, 1968, pp. 27-28. Voir également la périodisation proposée par : Déjeux, Jean, *Littérature maghrébine de langue française*, Sherbrooke (Québec), Naaman 1973, pp. 19 à 33. Déjeux donne de plus d'utiles statistiques jusqu'en 1972.

d'intellectuel colonisé situé entre son univers culturel d'écrivain influencé par l'environnement littéraire de gauche en France, et ses racines profondes constantinoises (c'est le cas du personnage Khaled *Le quai aux fleurs ne répond* en 1961). L'œuvre Malek Haddad représente l'expression de la mauvaise conscience d'un écrivain qui se sentait inutile à la Révolution et inutile, de ce fait, à son pays. Ses personnages, dépassés par l'Histoire, vivent un déchirement car ils sont victimes du fait de leur culture française (c'est le cas du héros de *L'élève et la leçon* en 1960). Cet écrivain a été le maître de son « exil dans la langue française », de sa « nostalgie d'une langue maternelle dont nous avons été sevrés et dont nous sommes les orphelins inconsolables ».²¹ En effet, Malek Haddad déclare lui-même en 1965 : « [...] Nous ne sommes pas représentatifs du tout, nous écrivains d'expression française, et je le répète et je le maintiens plus que jamais, nous représentons un moment pathologique de l'histoire qu'on appelle le colonialisme ».²²

Malek Haddad abandonne l'écriture en s'enfermant dans un double exil linguistique en impliquant du même coup son lecteur en dénonçant en haut ce que le pouvoir taisait :

« La langue française est mon exil, mais aujourd'hui j'ajoute : la langue française est aussi l'exil de mes lecteurs. Le silence n'est pas un suicide. Je crois aux positions extrêmes. J'ai décidé de me taire ; je n'éprouve aucun regret, ni aucune amertume à poser mon stylo. On ne décolonise pas avec les mots ».²³

Effectivement, une fois l'Indépendance acquise, Malek Haddad a cessé d'écrire, car il pense que continuer à écrire en français tout en revendiquant une arabisation à laquelle il n'avait pas la formation nécessaire pour participer était contradictoire.

L'engagement nationaliste chez Assia Djebar n'intervient qu'en 1962 avec son troisième roman *Les enfants du nouveau monde*. La véritable révolution dans la seule production romanesque féminine connue jusqu'à l'Indépendance dans cette littérature est double : d'une part, on n'acceptait pas qu'une femme écrive et produise des œuvres littéraires. C'était un grand scandale. D'autre part, on n'acceptait pas les contenus présentés dans ses romans : la découverte du corps par la femme dans *La soif* en 1957 et *Les Impatients* en 1958, et celle du couple plus tard dans *Les alouettes naïves* en 1967. Cependant, cette révolution représente un autre aspect de l'acculturation : elle est l'expression la plus apparente des contradictions d'une classe bourgeoise francisée par sa culture, mais conservatrice à la fois dans certains aspects de ses mœurs et de ses traditions, principalement en ce qui concerne le respect de la famille et la surveillance des femmes.

Chez Kateb Yacine, l'Histoire serait surtout la période pré-révolutionnaire, de 1945 (les massacres de Sétif, Guelma et Kherrata) à 1954 (déclenchement de la Révolution du premier novembre). Alors que chez Dib, l'Histoire c'est la guerre elle-même, c'est l'horreur.

²¹ Haddad, Malek, *Les zéros tournent en rond*, Paris, Maspéro, 1961, p.32.

²² Cité par Achour, Christiane Chaulet, *Anthologie de la littérature algérienne de langue française*, Paris, Bordas, 1990.

²³ Voir à ce propos le numéro spécial consacré à Malek Haddad par la revue *Expression* de l'Institut des Langues Étrangères de Constantine, Janvier, 1994.

Dans *Qui se souvient de la mer*, il ne se contente pas de décrire cette horreur dans telle ou telle de ses manifestations quotidiennes, comme le font les romans de Mouloud Mammeri ou de Malek Haddad, écrits sur le même sujet. Dib se faire accoucheur de »
« décrire l'horreur dans ses manifestations concrètes lorsqu'on n'a pas à dresser un procès verbal, serait se livrer presque à coup sûr à la dérision qu'elle tente d'installer partout où elle émerge. Elle ne vous abandonnerait que sa misère et vous ne feriez que dans son piège : l'usure ». ²⁴

L'essentiel est de transformer le « réel », toujours fragmentaire, en une réalité plus vraie, grâce à une étude profondément poétique. « La puissance du mal ne surprend pas dans ses entreprises ordinaires, mais ailleurs, dans son vraie domaine : l'homme et les songes, les délires qu'il nourrit en aveugle et que j'ai essayé d'habiller d'une forme ». ²⁵

Qui se souvient de la mer est certes un roman décrivant l'horreur de cette guerre, vécue du côté des habitants d'une petite ville algérienne, mais c'est aussi le roman que représente Dib comme une expérience d'écriture. Il montre dans sa postface que face à l'horreur, toute description réaliste est impuissante à en rendre le vécu lui-même. Ce vécu ne peut être suggéré que par une écriture qui ne tombe pas dans le piège du réalisme. Dès l'Indépendance, ce roman est considéré comme une sorte d'ouverture sur ce qui va devenir le thème majeur de l'œuvre dibienne.

Au lendemain de l'Indépendance, Mostapha Lacheraf dénonce les récits guerriers en déclarant que :

« Le folklore et l'exploitation abusive de l'héroïsme guerrier sont devenus les deux mamelles de certains pays du Maghreb et remplacent successivement et sur une plus grande échelle encore la sous-culture coloniale exotique et l'épopée légionnaire et patriotarde par laquelle s'est prolongée chez nous la domination française [...]. Il ne faut pas que les romanciers se rendent complices de telle manœuvre [...] ». ²⁶

Cette même attitude est très tôt adoptée par le poète Ahmed Azeggagh qui s'écriait dans son recueil *Chacun son métier*, publié en 1966, dès la période du refus, de la remise en cause et de l'incertitude qui s'installait entre 1964 et 1966 :

« Arrêtez de célébrer les massacres
Arrêtez de célébrer des noms
Arrêtez de célébrer des fantômes
Arrêtez de célébrer des dates
Arrêtez de célébrer l'histoire
La jeunesse trop jeune à votre goût
Insouciante et consciente
Soit ». ²⁷

²⁴ Citation tirée de Bonn, Charles, *Le roman algérien contemporain de langue française : espaces de l'énonciation et productivité des récits*, op. cit.

²⁵ Ibid.

²⁶ Mostapha Lacheraf, Extrait de la Communication rédigée à Buenos Aires, le 16 décembre 1968, et envoyée au « Colloque sur le Roman Maghrébin » qui s'est tenu à Hammamet (Tunisie), du 24 au 28 décembre 1968.

²⁷ Cité par Jean Sénac, *Anthologie de la Nouvelle Poésie Algérienne*, Paris, Saint Germain des Prés, 1971.

En effet, les années qui ont suivi l'Indépendance de l'Algérie étaient très vite marquées par une inquiétante baisse de la production romanesque. Selon les tableaux récapitulatifs établis par Jean ²⁸on note qu'en 1962 on voit paraître deux romans : *Qui se souvient de la mer* de Mohamed Dib et *Les Enfants du Nouveau Monde* d'Assia Djebar. 1963 n'en produit aussi que deux romans relativement inconnus. *L'opium et le Bâton* de Mouloud Mammeri sera le seul roman publié en 1965. L'arabisation représentait aussi l'un des objectifs prioritaires des mouvements nationalistes. C'est pourquoi la littérature algérienne d'expression française était condamnée à mourir jeune.

Cependant, depuis 1969, la production romanesque en Algérie ne cesse d'augmenter pour atteindre une quarantaine de titres par an dans les années 80, c'est-à-dire dix fois plus qu'avant l'Indépendance. On peut lier cette augmentation à des événements politiques créant des dynamiques nouvelles. Après la prise du pouvoir par le Colonel Boumédiène en 1965, l'Algérie s'est située, à nouveau, dans une dynamique contestataire. Dès lors, on peut parler d'une véritable seconde naissance du roman algérien dans les années qui ont suivi le coup d'État. La littérature algérienne d'expression française va connaître, à partir de là, un développement sans précédent : Les romans écrits à la suite du coup d'État arrivaient au stade de la publication.

Cependant, le nouveau pouvoir n'a pas encouragé cette tentative, et très vite, il tenta de susciter une littérature dirigée non pas par une maison d'édition française, mais grâce à une maison d'édition nationalisée. C'est la SNED, devenue plus tard ENAL, ainsi qu'une revue culturelle du Ministère de l'Information et de la Culture, *Promesses*, dirigée par Malek Haddad (19 numéros parus de 1969 à 1974). Des concours étaient donc lancés au nom de l'« authenticité », visant à produire une littérature commémorative de la guerre, dans laquelle le peuple était nécessairement uni contre le colon, derrière les valeureux héros de la Révolution. Les romans publiés dans cet esprit étaient assez peu nombreux :

Les Barbelés de l'existence publié en 1967 de Salah Fellah ; *Quand le soleil se lèvera* en 1969 d'Ahmed Aroua ; *Une autre vie* en 1970 de Leila Aouchal ; *L'Évasion* en 1973 d'Ahmed Akkache ; *Le printemps n'en sera que plus beau* » en 1978 de Rachid Mimouni ; *La Grotte éclatée* en 1979 de Yamina Mechakra ; *La Maison au bout des champs* en 1979 de Chaâbane Ouahioune ; *La Gardienne du feu sacré* en 1979 aussi d'Amar Meteref ; et finalement *Les enfants des jours sombres* en 1980 de Mouhoub Bennour. À l'époque, ces romans ne passionnaient pas trop le public. C'est pourquoi ils étaient superposés sur les librairies nationalisées. La littérature nationale intéressait peu les foules. Cela est dû, peut être, à ses thèmes dominants : la guerre et la description des villages.

²⁸ Déjeux, Jean, *Maghreb : Littératures de langue française*, Paris, Arcantere, 1993, p. 48.

Or, quelques années plus tard, cette littérature de commémoration épique avait produit un écrivain de la guerre et dont il faut reconnaître le souffle : Azzedine Bounemeur, avec ses *Les bandits de* en *Les lions et la Nui* en *L'Atlas en* en 1987 et enfin *Cette guerre qui ne dit pas son nom* en 1993.

Les années qui ont suivi l'Indépendance représentaient donc une époque où l'écrivain algérien d'expression française était interpellé par un public qui attend de lui les mots pour dire son mal-être, ses aspirations rentrées. Cet écrivain doit être le porte-parole de ses siens, notamment lorsqu'il est reconnu par l'institution littéraire internationale.

I. 1. 4. Les années soixante-dix

Le roman algérien d'expression française a connu un nouveau souffle à la fin des années soixante et surtout au début des années soixante-dix. Après une rupture, on note l'apparition de *La Répudiation* en 1969 de Rachid Boudjedra. Ce texte sera, en effet, la manifestation scandaleuse de deux paroles indicibles dans le système clos du discours algérien convenu : celle de la sexualité et celle de la mémoire. Ce roman a ainsi participé à la création de l'image du roman maghrébin des années soixante-dix. Image représentée par un espace pour les paroles illicites et pour la dénonciation.

La jeunesse des années soixante-dix souffrait de la clôture dans la quelle elle se sentait enfermée. Par conséquent, de nouveaux écrivains surgissent, portés par l'attente de cette jeunesse, portés également par un espace pour les paroles illicites, ou simplement par la dénonciation. C'est l'exemple d'Ali Boumahdi avec son roman *Le village des Asphodèles* en 1970, Rachid Boudjedra avec *L'Insolation* en 1972. La mémoire représentait l'un des thèmes majeurs des romans des années soixante-dix. Elle est considérée comme intermédiaire et reconstruction du réel, entre l'événement passé et le présent du récit. Elle est centre de plusieurs romans de Mohamed Dib : *La Danse du Roi* en 1968, *Dieu en Barbarie* en 1970, et *Le Maître de chasse* en 1973.

Les habitudes narratives du roman algérien d'expression française ont été bouleversées par une nouvelle tentative d'un jeune écrivain algérien : Nabile Farès, chez qui l'essentiel de l'œuvre peut être lu comme une sorte de dire de la brisure, de l'éclatement de l'être, du corps et du chant par la blessure de la guerre. Cette blessure est aussi celle de la modernité meurtrière de l'exil, dont la guerre participe. Parmi ses œuvres, nous pouvons citer : *Yahia, pas de chance* en 1970 ; *Champs des oliviers* en 1972 ; *Mémoire de l'Absent* en 1974, *L'Exil et le Désarroi* en 1976 ; etc. La parole poétique de Farès est bien en partie ce dire impossible du sommet du meurtre, instant insupportablement suspendu, arrêt du temps. Cependant, l'écriture de ce romancier finit par se couler, retournant contre elle-même la violence du

pouvoir, dans des textes où la mort des hommes devient aussi la mort réelle de l'écriture. Après son roman *La Mort de Salah Baye* en 1980, l'écriture de Farès semble avoir pris comme objet essentiel les signes inefficaces

L'explosion idéologique des années soixante-dix a permis de constater une violence fondatrice du texte littéraire algérien d'expression française, accompagnée souvent d'opposition politique. Mais, au lieu de s'opposer à tel ou tel régime politique, la violence fondatrice du texte romanesque doit plutôt résider dans sa différence de nature, et sa complémentarité avec le discours idéologique quel qu'il soit.

Les années soixante-dix représentent donc l'époque où le roman algérien d'expression française a connu une seconde et décisive naissance, à partir d'une dynamique de contestation à l'impact bien plus grand que celui que lui avait donné la problématique de la guerre de l'Indépendance dans les années cinquante et soixante. Les années soixante-dix ont également permis aux écrivains, après avoir été reconnus, de dépasser un contexte d'émergence collective, pour se consacrer enfin à leurs exigences profondes d'écriture proprement dite, pour développer le style et la singularité du dire de chacun. En ces années, d'autres auteurs s'expriment, comme par exemple : Mouloud Achour, Dajmel Ali-Khodja, Laadi Flici, Said Belanteur, Ali Ghalem, Amar Metref. De même que des femmes comme Aicha Lemsine, etc.

I. 1. 5. Les années quatre-vingt

Les années quatre-vingt sont particulièrement productives. On constate l'apparition de nouveaux auteurs, de nouvelles écritures, de nouveaux thèmes, ainsi que des audaces de plus en plus affirmées.

Tahar Djaout écrit *L'Exproprié* en 1981, où il annonce sa volonté de démythification : il se dit doublement exproprié : de l'espace natal et de ses mots. En 1984, il écrit *Les chercheurs d'os*, *L'Invention du désert* en 1987, et enfin *Les Vigiles* en 1991. Rachid Mimouni tient son rôle de dénonciateur (qui fut un temps passé celui de Boudjedra). Avec cet auteur, « la littérature de transgression » (Wadi Bouzar), « littérature de l'amertume » (Mimouni), se confirme. Il écrit *Le Fleuve détourné* en 1982, mais c'est notamment avec son roman *Tombéza* publié en 1984, que s'affirme véritablement la maturité d'une écriture de l'horreur à laquelle l'Algérie est parvenue. Rachid Mimouni a pu aisément passer de l'événement cru de *Tombéza*, succession de courtes séquences où l'horreur s'étale sur toute une vie, reflet de la constante horreur que connut l'Algérie colonisée ou indépendante, à l'utilisation distanciée des formes de l'oralité qu'il pratique dans *L'Honneur de la tribu*, publié en 1989, pour narrer la destruction progressive de l'Algérie par les faux technocrates au pouvoir.

Rabeh Belamri est aussi romancier et poète des années quatre-vingt. Il écrit *Le Soleil sous le tamis* en 1982, *L'Asile de pierre* en 1989, et *Femmes sans visages* en 1992. Quant à Azzedine Bounemour, il a tenté par quelques romans d'élaborer la guerre de libération *Bandits de l'Atlas* en 1983, *Les Lions de la nuit* en 1985 et *L'Atlas en feu* en 1987, sont des romans qui renouvellent le regard et ne versent pas dans l'héroïsme des années soixante. Avec *La Montagne aux chacals* (1981), Malek Wary revient sur les massacres de mai 1945.

Dans les années quatre-vingt, le réel dans le roman algérien revient de plus en plus insistant, mais dans deux espaces culturels différents : celui des romans d'auteurs algériens ayant vécu en Algérie, et celui des romans d'auteurs issus de l'immigration en France. Dans cet espace littéraire, une écriture se réclamait de ce que le réel peut avoir, surtout dans l'espace des banlieues, de moins littéraire. Écriture qui suscite une réflexion sur la possibilité d'une production littéraire dans des espaces culturels aussi privés de parole que l'Immigration. Hocine Touabti, Mehdi Charef, Farid Belghoul, Nina Bouraoui, Ahmed Kalouaz, Nacer Kettane, Azouz Begag, Tassadit Imache, Mounsi, etc. sont les principaux romanciers Franco-Algériens des années quatre-vingt. Le thème de circonstance qui va se manifester dans les œuvres de ces écrivains est à propos de leur relation avec le réel. On assiste à une série d'assassinats racistes d'émigrés en France, qui mettra en évidence la réalité de l'émigration maghrébine. Les écrivains maghrébins, d'une manière générale, ou algériens, d'une manière spécifique, vont dès lors être sollicités comme porte-parole, comme témoin. Cependant, les textes produits vont beaucoup plus loin que cette « commande ». L'émigration est marginalisée socialement. Cela devient une sorte de prétexte pour marginaliser l'écriture sur cette émigration. Le réel représenté dans ces textes est saisi à une profondeur sans commune mesure avec la commande circonstancielle de l'horizon d'attente des lecteurs. C'est le cas par exemple pour Rachid Boudjedra : Si son écriture se nourrit du quotidien de l'Algérie, elle obéit, néanmoins, à des nécessités qui sont davantage celle du développement d'une œuvre que celle du témoignage immédiat. Nous pouvons citer, à titre d'exemple, *La Macération*, *La prise de Gibraltar* en 1987 ou encore *Le Désordre des choses* en 1991 ; des textes plus courts, apparemment plus clairs, et hautement ciselés comme *L'Escargot entêté* en 1977 ou *La Pluie* en 1986.

Quant à Assia Djébar, elle procède par une sorte de réappropriation de l'Histoire, notamment avec son roman : *L'Amour, la fantasia*, publié en 1985. Ce dialogue avec l'Histoire (bien différent de celui de Boudjedra) est une quête jamais terminée d'une voix féminine. Cette voix qui été peu entendue et peu licite en Maghreb, était réservée à un univers de l'intime que des descriptions contre l'Histoire et ses violences. Assia Djébar montrait, à travers *Les Enfants du Nouveau Monde* et *Les Alouettes naïves*, que la guerre d'Algérie était autant affaire de femmes que d'hommes. Elle cherchait à représenter le réel à travers le vécu

féminin de cette violence. On souligne qu'Assia Djeber n'est pas la seule romancière qui, depuis les années soixante, a proposé à ses lecteurs l'expression d'une sorte de parole féminine. Dans son roman *Fatima ou les algériennes au squa*, publié en 1981 Leïla a donné voix aux femmes émigrées. Dans ce récit, on constate l'entrée en littérature de voix analphabètes traditionnellement considérées comme non littéraires. Il est intéressant de souligner chez cette romancière un itinéraire qui va du témoignage vers une sorte de fonction de porte-voix des traditionnels exclus de la parole. Fonction qui va amener Leïla Sebbar, grâce à l'absence de statut des paroles auxquelles elle donne voix, à faire elle aussi de la possibilité même de dire, et de la nature de la parole produite, un des thèmes majeurs de son œuvre. Parmi ses romans, on peut citer la série des *Shérazade* (*Shérazade, 17 ans, brune, frisée, les yeux verts* en 1982 ; *Les carnets de Shérazade* en 1985 ; *Le fou de Shérazade* en 1991), qui bouscule les représentations habituelles de la « beurette » à travers un personnage attachant dont une des préoccupations inattendues est par exemple de retrouver les traces d'Arthur Rimbaud.

Il est aussi nécessaire de citer d'autres romanciers écrivant et éditant en Algérie comme Saïd Smail, Mohammed Moulessoul (*De l'autre côté de la ville*, 1989), Boussad Abdiche, Mohammed Sebaa, Abdelkrim Djaad, Mohammed Souheil Dib (*Les Amants du Djebel Amour*, 1984), Mohammed Megani (*L'Esthétique du boucher*, 1990). Des romanciers écrivant en France : Ahmed Zitouni (*Attila Fakir*, 1987), Ammar Koroghli (*Les Menottes du quotidien*, 1989). Des écrivains ayant vécu en France mais écrivant à partir de l'Algérie comme Habib Tengour (*Le Vieux de la montagne*, en 1983, *Sultan Galiev*, en 1985 et *L'Épreuve de l'Arc* en 1990).

Dans son ouvrage *La littérature maghrébine d'expression française*, Jean Déjeux a établi le bilan de « la production littéraire de la fiction en français de 1945 à 1990 ».²⁹

	Romans et nouvelles	Poèmes	Théâtre	Total
Maghreb	485	677	70	1232
Algérie	337	390	53	780
Maroc	86	127	11	224
Tunisie	66	160	6	228

À partir du tableau ci-dessus, nous constatons que l'Algérie tient la plus grande part de production romanesque maghrébine. Quant au nombre d'auteurs, Jean Déjeux compte **177** romanciers algériens d'expression française de 1945 à 1990.³⁰ Ces écrivains ont toujours

²⁹ Déjeux, Jean, *La littérature maghrébine d'expression française*, op. cit., p. 67.

³⁰ Ibid.

contribué à une recréation et à un renouvellement de l'écriture romanesque. Ils ont toujours été préoccupés par la parole et le langage, comme le dit Abdellatif Laâbi :

« Cette préoccupation ne peut se faire qu'à partir d'un refus du donné linguistique (quelle que soit la langue utilisée) et de l'institution linguistique unique. La langue de renouvellement littéraire est la langue que l'écrivain parvient à recréer et à restructurer pour en faire un instrument malléable et un moule polymorphe ». ³¹

I. 1. 6. Les années quatre-vingt-dix

Les années quatre-vingt-dix représentent la période d'horreur en Algérie. C'est ce qu'on appelle « la décennie noire ». L'aggravation de cette horreur depuis le début des années quatre-vingt-dix n'a pas éteint la production littéraire dans le pays. Au contraire, depuis la mort symbolique de Tahar Djaout, la production littéraire semble avoir en grande partie tournée le dos à la littérature, pour multiplier les témoignages. La littérature algérienne des années quatre-vingt-dix était une littérature capable de secouer les réalités du pays, de casser les tabous et de s'ouvrir à l'universel. Cependant, l'histoire politique et la nouvelle fracture sociale ont malheureusement freiné cet élan. La quasi-totalité des écrivains algériens d'expression française, même ceux enracinés en Algérie, prirent le chemin de l'exil, tels que Rachid Boudjedra, Rachid Mimouni, en réaction à l'indifférence générale qui coûta la vie à Tahar Djaout, assassiné le 26 mai 1993. Tahar Djaout ³² qui est devenu une sorte de symbole de résistance intellectuelle, conciliait une remarquable activité journalistique libre avec une grande exigence de création. Cet écrivain a disparu au moment où il donnait le meilleur de lui-même. Dans son dernier roman *Les Vigiles* publié en 1991, il narre l'histoire d'un inventeur que la bêtise de la bureaucratie algérienne l'empêche de déposer son brevet. Avec une écriture à la fois tranquille et révolutionnaire, Djaout provoque chez le lecteur le tragique de l'Algérie, mais aussi du statut de l'intellectuel et de l'écriture.

Habib Tengour est aussi un écrivain algérien d'expression française qui rejoint Tahar Djaout dans sa dimension ludique de l'écriture. L'écriture de Habib Tengour dans les années quatre-vingt-dix se caractérisait aussi par une fusion de registres (*L'Épreuve de l'Arc* en 1990) où l'autobiographique est explicitement présent. La difficulté de lecture des textes de Tengour est due à l'usage d'une polyphonie culturelle que peu de lecteurs maîtrisent.

L'envahissement du littéraire par un réel de plus en plus dur est visible également chez un nouvel écrivain à l'itinéraire comparable à celui de Mimouni. Il s'agit d'Abdelkadir Djemaï, qui nous livre avec son roman *Un Été de cendres* publié en 1995, et surtout avec *Sable rouge* en 1996, une chronique mi-réelle mi-romanesque de la quotidienneté d'Alger ou

³¹ *La Brulure des interrogations*, entretiens réalisés par Jacques Alessandra, Paris, L'Harmattan, 1985, p.137.

³² Tahar Djaout : journaliste à *Algérie Actualité*. Il avait créé et dirigé *Ruptures*, devenu le meilleur hebdomadaire culturel et politique algérien pour une période malheureusement trop courte.

d'Oran en période de terrorisme dont l'humour féroce et dur à la fois sont certes plus efficaces, tant pour la critique politique que pour l'intérêt du lecteur.

Les années quarante-vingt ont été donc marquées par la publication d'un grand nombre de romans de témoignages. On assiste également à une production romanesque féminine intéressante. C'est le cas par exemple de Hafsa Zinaï-Koudil avec ses romans aux titres explicites : *Le papillon ne volera plus* publié en 1990, *Le passé décomposé* en 1993, et enfin *Sans voix* en 1997.

Quant à Malika Mokeddem, elle introduit une dimension romanesque nouvelle dans ses écrits, où la littérature semble peu à peu disparaître au profit de l'horreur. *Les hommes qui marchent* (1990), *Le siècle des sauterelles* (1992), *L'Interdite* (1993), *Des rêves et des assassins* (1995), sont aussi des romans d'écriture « classique ».

Il faut signaler qu'un grand nombre d'écrivains algériens ont choisi le chemin de l'exil dans les années quatre-vingt-dix, pour se consacrer, sans risque et sans crainte à leur tâche, où ils peuvent produire dans des conditions moins stressantes.

Dans l'ensemble de cette production romanesque des années quatre-vingt-dix, le regard sur la réalité algérienne est, selon les termes de Mokhtar Atallah :

« Lucide au point d'inscrire une vraisemblance suggestive (réalisme) qui constitue une série d'arguments irréfutables pour dénoncer la déstabilisation de toute la société algérienne, face à un discours singulier et monolithique d'une soi-disant authenticité fictive et aliénante qui situerait à la limite du mythe et de la déraison, excluant tout ce qui déroge à sa règle, voire à la différence ».³³

Cette situation tragique est déjà dénoncée par Jamel Eddine Bencheikh depuis 1982 :

« Dans l'Algérie actuelle, ne sont posées ni la question du rôle de l'intellectuel, ni la question de la culture arabe, ni celle du sens de l'Islam... On affirme comme un diktat que l'Algérie est musulmane, on ne débat pas de l'Islam [...] J'ai rarement connu des pays où la qualité de la foi soit aussi médiocre. J'ai beau lire les publications du ministère des Affaires Religieuses, celle des intégristes les plus éminents, j'y vois une absence de spiritualité effrayante ».³⁴

Le parcours des écrivains algériens des années quatre-vingt-dix est un parcours difficile, voire même fatal : les secousses sociales défigurant le paysage socio-culturel algérien ; la volonté de changer une réalité entêtée, façonnée par l'idéologie totalitaires des différents pouvoirs qui se sont succédés et qui tendent à limiter considérablement le champ d'expression de cette littérature algérienne d'expression française, sont les principaux obstacles contre l'évolution de cette littérature. En effet, l'instabilité et la marginalisation (en exil) ont suscité chez tous les romanciers des années quatre-vingt-dix, que ce soit célèbres ou en voie de consécration, une instabilité de la création littéraire. C'est ce qui les a empêchés d'instaurer des genres constants et codifiés dans le sens d'un « Art Littéraire », d'un « Cénacle » ou d'une « École Esthétique », spécifiquement algérienne.

³³ Atallah, Mokhtar, « La littérature algérienne des années 90 », http://www.revues-plurielles.org/uploads/pdf/4_65_6.pdf (consulté le 26/02/2011).

³⁴ Ibid. p. 67.

Les œuvres des années quatre-vingt-dix sont qualifiées soit d'être complètement difficiles à comprendre et puisant dans le mysticisme ; soit symboliques exigeant ainsi de la part du lecteur une sémantique spécifiquement ; soit d'une médiocrité décevante justifiée, à tort, par l'urgence des événements résultant des circonstances qu'a traversé l'Algérie. C'est dans ce sens que l'œuvre de Boualem Sansal *Le Serment des Barbares* (1999) révèle, dans une simplicité remarquable, les malheurs que traverse l'Algérie. Ce roman montre une volonté à vouloir décrire les différentes tensions qui agitent le pays à cause de la falsification de la mémoire historique de la nation.

La littérature algérienne d'expression française doit parvenir à la solution de ses problèmes matériels qui la maintiennent à la périphérie de la littérature mondiale. Cela ne pourrait se faire qu'en dépassant le cadre territorial dans lequel elle se débat pour rejoindre l'universel. Pour se faire, elle doit explorer toutes les valeurs culturelles algériennes (linguistiques, ethnologiques, sociologique, historiques,...). Ainsi, elle doit refléter l'expérience de la vie culturelle du pays.

I. 1. 7. Les années deux mille

La masse de témoignages écrits qui a caractérisé la littérature algérienne des années quatre-vingt-dix s'est prolongée, chez certains auteurs, jusqu'au début des années deux mille. Ces témoignages ont photographié et dénoncé la tragédie avec des mots simples, de tous les jours. L'essentiel est d'expliquer l'Événement dans sa cruauté, sans chercher à plaire ou même à déplaire. Yasmina Khadra, écrivain algérien d'expression française, a combattu les maquis terroristes sur le terrain (car il est de formation militaire). Ses deux romans *À quoi rêvent les loups* (1999) et *Les Agneaux du Seigneur* (1998) reflètent cette réalité vécue par l'auteur, puisqu'il y a une sorte de contiguïté temporelle entre commandant qui a combattu les terroristes et ses témoignages romancés. Les écrits abondants sous forme de témoignages bruts ou romancés ont été produits dans le déroulement de la tragédie. Yasmina Khadra décrit dans ses romans le terrorisme et offre des scènes de massacre. Il attribue à ses personnages des discours idéologiques proches à la réalité du discours idéologique de l'intégrisme islamiste. Dans ces deux romans *À quoi rêvent les loups* et *Les Agneaux du Seigneur*, les terroristes sont les « héros » directs de la narration. Cependant, la description nue et presque « en direct » des massacres islamistes qui caractérisent les deux romans de Yasmina Khadra, est aujourd'hui dépassée, abandonnée car le genre « témoignage » ne suffit plus. Il est impuissant pour son caractère fugitif et ne peut remplacer le reportage de la presse parlée, écrite et audiovisuelle.

À partir de l'année deux mille, on ne décrit plus les massacres. Pourtant la quasi-totalité des romans ont pour référent essentiel le terrorisme sans que cela ne soit lisible dans

sa réalité immédiate. Les nouveaux auteurs des années deux mille procèdent de plus en plus par une attitude de « distanciation ». Ces auteurs qui sont venus à la littérature non par des préoccupations politiques » ma

L'écriture romanesque des années deux mille a la mission de créer une fiction à partir de la tragédie, la dépasser, la fixer dans une architecture romanesque qui lui assure sa continuité. À cet égard, nous pouvons citer l'exemple de l'un des fondateurs du roman maghrébin moderne : Mohamed Dib, avec son roman *Si Diable veut* (1998).

Dib a choisi de représenter dans son œuvre la honte terroriste par la métaphore d'une meute de chiens ensauvagés qui lancèrent les demeures d'hommes. Le dispositif lexicosémantique (crocs, hurlement, meute) est entièrement celui de l'animalité. Il s'agit d'un chien domestique qui est sacrifié en secours aux mauvais esprits pour protéger les récoltes du froid mordant. De mémoire des villageois, il n'est jamais revenu chez eux. Son retour serait annonciateur de malheurs. Mais le chien ensauvagé revient avec une bande affolée qui, les crocs dehors, foncent sur les demeures d'hommes dont ils lancèrent les portes le jour du sacrifice du mouton, l'Aïd El-Kabir. Pour comprendre la métaphore politique, Mohamed Dib met en scène un état d'ensauvagement d'une situation qui n'annonçait en rien cet aboutissement dramatique. Ce roman peut être considéré comme un texte présentant des témoignages sur le terrorisme. Cependant, Mohamed Dib ne se contente pas de témoigner mais de donner du sens à la tragédie, de la traquer là même où le témoignage brut ou romancé s'avère impuissant. Étant donné que le témoin cherche toujours à s'isoler, à se considérer comme « étranger » au fait, et que son rôle se limite à la description d'un attentat, il ne peut donc être personnage de roman. Si on considère que le personnage peut assumer les fonctions d'un témoin, il en est en revanche l'acteur de la tragédie et la vit pleinement hors de ses données objectives.

La littérature algérienne des années deux mille peut être considérée comme une « littérature de l'urgence ». Dans son essai *La graphie de l'horreur*, publié en 2003, Rachid Mokhtari a montré que le concept de « littérature de l'urgence », appliquée à la masse de témoignages romancés sur la tragédie du terrorisme, reconfigurait le sens de la vision de la société et de son Histoire, échappe en fait au lien court qu'elle entretient avec ce qu'elle dénonce. Cette « littérature de l'urgence » survivra au malheur ; elle ne disparaîtra pas d'autant que ce malheur se surajoute à un autre encore plus ancien : celui de la colonisation. Selon Rachid Mokhtari, la simultanéité entre le fait et l'écrit, entre « l'hécatombe » et l'immédiété de son inscription, de sa « graphie » a élevé le roman maghrébin à la modernité.

En effet, le roman algérien moderne d'expression française est aussi écrit dans l'urgence que la condition coloniale imposait. Mais la différence entre cette écriture moderne et celle des années cinquante et soixante se manifeste en ce que cette dernière, documentaire chez Mohamed Dib, socio-anthropologique chez Mouloud Feraoun, poético-historique chez

Mouloud Mammeri, poético-mythique chez Kateb Yacine et sensitive et audacieuse chez Assia Djebar, se contente de témoigner l'époque et la société de ses auteurs. *Nedjma* (1956) de Kateb Yacine, par exemple, est un roman écrit entre les massacres du huit mai 1945 et le soulèvement armé en 1954. Il peut être considéré comme un texte de l'urgence vu le contexte historique de son écriture. Cette œuvre romanesque est originale dans son esthétique (l'auteur a vécu douloureusement les massacres du 8 mai 1945), car seule cette forme éclatée pouvait à même traduire ce drame et cette ébullition référentielle. Kateb Yacine est donc considéré comme l'un des écrivains algériens à être témoin direct de l'horreur coloniale dans son adolescence.

Cependant, l'écriture moderne dépasse le témoignage brut pour fondre l'esthétique du roman algérien moderne. Ce roman nourri par un formidable réservoir d'oralité en travaillant la langue de l'ancien colonisateur, en travaillant sa syntaxe au besoin d'affirmer l'existence du peuple, du sens de leur combat. En effet, il est important de signaler que le premier écrivain algérien qui a toujours cherché à remettre à neuf une esthétique du roman est, sans doute, Tahar Djaout. Les écrivains algériens des années deux mille ont hérité de lui ce souci premier de l'esthétique du sens, surtout de la mise en forme, de son renouvellement. Avec *L'Exproprié*, Tahar Djaout travaille sa langue d'écriture par une désarticulation de la syntaxe. Il tentait aussi de libérer cette langue de tout académisme, lui donner des capacités de traduire et de dire l'incohérence de la pensée. Cependant, son dernier roman *Les Vigiles* donne à lire une syntaxe réduite à ses plus simples constituants. Une syntaxe froide, carrée et réaliste, car ce roman est un miroir fidèle des réalités sociales qu'il décrit sous les yeux de son personnage Mahfoud Lamdjed, un chercheur qui a déposé un brevet de perfectionnement d'un métier à tisser. Tahar Djaout qualifiait son texte *Les Vigiles* d'écriture photographique de la capitale, lieu des enjeux politiques.

Voici donc une nouvelle écriture qui force à revoir le sens de l'engagement en littérature. La littérature engagée des années deux mille est-elle celle qui se revendique, hors de ses propres instruments, d'un combat, d'un idéal de vie, d'option de société, de la justice comme des croyances assermentés ou, au contraire, celle qui exploite ses propres moyens, c'est-à-dire sa syntaxe, son lexique, son autonomie dans les mises en forme du sens original pour ne pas céder à la tension du discours référentiel ?

L'écrivain chinois Gao Xingjan³⁵ apporte dans son roman *Le livre d'un homme seul* publié en 2001, une profonde réflexion sur le rôle de la littérature et la notion d'engagement à laquelle elle est soumise. Il met l'écrivain dans une situation complexe. D'une part, il ne peut pas faire de la littérature pure pour se cacher ou ignorer les événements du monde ; d'autre part, il n'est pas un combattant ou un justicier. Comment résoudre ce problème ? L'écrivain

³⁵ Dramaturge et écrivain, est l'auteur de *La Montagne de l'âme* et *Une canne à pêche pour mon grand père*, publiés aux Éditions L'Aube Prix Nobel de littérature 2000.

ne peut pas rester neutre, mais il ne peut pas faire aussi une œuvre militante, car ce n'est plus de la littérature. La solution, selon Xingjan, serait donc de faire appel à la vie, telle qu'elle est tout simplement, et faire comme le photographe, fixer des scènes sans les expliquer. Se cacher derrière une apparente neutralité, derrière son objectif et choisir la scène qui touche, vers laquelle le sentiment s'éveille. Alors, le cliché sera développé en des milliers d'exemplaires, car il ne ressemble à aucun d'autre, et parce qu'il est pris sur le vif du sentiment. Il est neutre, car le photographe, touché par tel ou tel événement, ne peut que le photographier selon sa sensibilité tout en ayant l'œil sur la vie. C'est de telle manière que Gao Xingjan explique l'écriture photographique. L'auteur accorde la priorité à « la recherche esthétique » par une « structuration du langage » en « faisant sortir la violence et l'horreur avec leur côté envoûtant » avec ce « regard faussement neutre », teinté de « saveur esthétique ». Il explique dans son roman que :

« [...] La prétendue sincérité des poètes est comme la prétendue sincérité des romanciers. L'auteur se dissimule derrière elle comme un photographe qui se cache derrière son objectif, en apparence il a l'air froid et impartial derrière son objectif neutre, mais ce qui est exposé sur le négatif, c'est son amour et sa compassion envers lui-même ou bien de la masturbation et du masochisme ; ce regard faussement neutre est mû par toute sorte de désir, et ce qu'il reflète est complètement teinté de saveur esthétique, même si l'on fait seulement de considérer le monde d'un regard froid et indifférent. Le mieux est que tu reconnaisse que ce que tu écris est tout au plus ressemblant, quoique toujours séparé du réel par le langage. En structurant ton langage, en emprisonnant dans le même filet les sentiments et la recherche esthétique, en marquant la réalité toute nue derrière un rideau de gaze, ce n'est qu'ainsi que tu auras plaisir à te souvenir des détails et que tu auras le goût de continuer à écrire ... ».³⁶

Ainsi, les écrivains algériens des années 2000 recherchent un mode d'écriture nouveau, une esthétique nouvelle qui servent à représenter une réalité, une culture et une identité linguistique proprement algériennes.

I. 2. Edition et diffusion

Après l'Indépendance, l'Algérie créait en janvier 1966 la Société nationale d'Édition et de Diffusion (La SNED), suivie par l'ENAL (Entreprise nationale du Livre) en 1983. Selon les études de Jean Déjeux, les deux éditions ont publié jusqu'à la fin de 1990, 118 romans et recueils de nouvelles sur 337. Cependant, la production romanesque algérienne était confrontée à des problèmes sérieux tels que la lenteur de la fabrication du livre, l'absence de maquettes, l'absence de promotion, la médiocrité de la présentation et de la colle utilisée, les retards de la diffusion. De plus, les droits de l'auteur étaient de 25% seulement jusqu'à 1985.

À l'époque, il existait aussi des éditeurs privés, comme Laphomic, Bouchène. Depuis les années 1985-1990, ces éditions rééditent des titres anciens. Depuis 1990, nous constatons la réédition de certains romans interdits, des sujets tabous sont mis sur la place publique. Une grande liberté d'expression règne dans le pays. Mais les éditeurs privés ne manquent pas de

³⁶Xingjan, Gao, *Le livre d'un homme seul*, 2001, pp. 255-256.

difficultés : pénurie de papier, cout élevé de la fabrication, livre considéré comme une marchandise ordinaire.

Une grande partie de ns algériens, notamment ceux de liberté de d'affrontement des tabous, etc., est publiée à l'étranger, la France ou hors de la France. Les principaux éditeurs sont : Le Seuil, L'Harmattan, Julliard, Denoël, Gallimard, Robert Laffont, Stock, etc. Les écrivains algériens qui sont soutenus par ces maisons d'édition étrangères seront malheureusement souvent dictés par les lois du marché du livre. Les maisons d'édition françaises ne cherchent qu'à vendre en Algérie des tentatives audacieuses, écrites en français ou traduites de l'arabe. Le système politique gère dans ce cas le culturel. C'est ce qui pousse un écrivain comme Aissa Khelladi, qui est aussi journaliste installé en France depuis 1994, à fonder avec Marie Virolle, Marsa Édition, et la revue-collection *Algérie Littérature / Action*. Cette collection va sauver les écrivains algériens des années quatre-vingt-dix de l'anonymat. Ces écrivains qui, à un certain moment, n'arrivaient pas à se faire une place dans le champ éditorial français, peuvent s'adresser, grâce à cette collection, à un lectorat algérien plus vaste sur les deux rives de la Méditerranée. Dans une lettre de reconnaissance adressée au fondateur de la collection Aissa Khelladi, Mohamed Dib déclare :

« Tu dois te rappeler, mon cher, l'époque de la grande vague de manipulation par les médias de Mimouni, Kateb Yacine, Assia Djebar, et j'en oublie. Honteux pour nous. Ce temps ne pouvant plus être reconduit, il faudra fatalement s'attendre à voir commencer une vague de rejet et d'ostracisme. Mais il faut que la caravane passe aussi. À *Algérie Littérature / Action*, vous avez tenu le pari et mieux que nombre de revues, même françaises, qui n'ont pas été aussi loin ».³⁷

La revue a un double objectif qui s'est traduit concrètement depuis sa création : offrir un espace d'édition aux écrivains algériens qui ne parvenaient pas à se faire publier pour des œuvres actuelles et inédites ; offrir un espace d'information sur la littérature algérienne. Douze romans, une pièce de théâtre, un recueil de nouvelles, un témoignage, deux recueils de poésie, une anthologie de portraits et de textes. Sur les douze romans, trois sont des romans de femmes, neuf des romans d'hommes (dont trois traduits de l'arabe). À travers la revue, une grande volonté de découverte et de nouveauté s'ouvre.³⁸

Marsa Éditions fonctionne comme un laboratoire d'expérimentation. Elle teste d'abord des auteurs moins connus qui, en cas de réussite, seront ensuite pris en charge par des maisons d'édition françaises qui préfèrent, bien sûr, éviter les risques d'échec et diminuer le coût de leur production. Dans cette même perspective, Aissa Khelladi avait publié dans sa propre collection son roman *Peurs et mensonges*, sous le pseudonyme d'Amine Touati. Vu sa réussite, le roman a été publié par les éditions du Seuil mais cette fois-ci sous son véritable nom. En mars 1998, les éditions du Seuil ont publié ensuite *Rose d'Abîme* du même auteur.

³⁷ Lettre de Mohamed Dib à Aissa Khelladi, *Algérie / Littérature / Action*, n° 26, décembre, 1998, pp. 129-131.

³⁸ Consulter : Chaulet-Achour, Christiane, « Une revue inédite : Algérie Littérature / Action », *Paysage littéraire maghrébin des années 90 : Témoigner d'une tragédie*, n° 14, Paris, L'Harmattan, 1999, pp. 129-139.

Ce roman représente l'Algérie à travers l'image d'une jeune femme algérienne qui vit dans l'horreur suite à son enlèvement et son enfermement par un groupe de terroristes. Quant à son troisième *Spoliati*, qui est un ancien manuscrit modifié en fonction de l'actualité, il sera de nouveau publié par Marsa. En ce sens, Marsa Édition a publié aussi *L'Étoile d'Alger*, premier roman d'Aziz Chouaki, réédité par Balland ; *Au commencement était la mer*, premier roman aussi de Maïssa Bey, réédité par Grasset ; *Il était trois fois* d'Achour Ouamara ; *L'insurrection des sauterelles* du cinéaste Hassan Bouabdallah ; et bien d'autres auteurs de premier roman publiés par Marsa Éditions. Afin d'élargir son éventail de titre, cette collection s'attache aussi à traduire des auteurs arabophones tels que Merzac Bagtache avec son roman *Calamus*, Abdelhamid Benhedouga avec *Je rêve d'un monde*, traduit par Marcel Bois, sans oublier Waciny Laredj avec *La Gardienne des ombres* traduit par Zineb Laouadj et Marie Virolle avec une postface de Leïla Sebbar.

Dans sa communication lors du colloque international « Paysage littéraire maghrébin des années 90 : Témoigner d'une tragédie », Christiane Chaulet-Achour remarque que Marsa éditions « se veut assez discret sur les écritures de témoignage », ³⁹ notamment dans la partie consacrée aux œuvres inédites complètes. En même temps, elle affirme que « la diversité des styles, des thèmes, des traitements du réel est évidente : ce qui est tout de même un exploit puisque toutes et tous tournent inlassablement autour de cette terre algérienne, de ses violences et de ses surprises ». ⁴⁰

Quant à la diffusion des œuvres, elle n'était pas parfaite. En Algérie, certains romans mettent parfois cinq ou six mois avant d'être distribués après être sortis de l'imprimerie. La circulation des livres entre le Maghreb et l'Europe est aussi défectueuse à cause du manque de devises pour importer les ouvrages publiés en France ; interdiction de certains livres jugés destructeur ou donnant mauvaise image du pays, selon les raisons avancées par les instances officielles. De même, les œuvres publiées en Algérie trouvent des difficultés pour franchir la mer : mauvaise organisation du marché, livraisons impayées, ouvrages mal édités ne supportant pas la concurrence, etc. En France, certains ouvrages ne sont pas diffusés car leurs auteurs ne sont pas connus. Ce sont toujours les mêmes auteurs qui sont connus, édités et pratiquement traduits dans les diverses langues. ⁴¹

La diffusion contribue aussi au développement du roman algérien d'expression française. Il joue le rôle d'un ambassadeur de l'Algérie dans le monde, par le biais de la langue française ou de nombreuses traductions.

Actuellement, il existe aussi d'autres nouvelles éditions telles que Alpha, Chihab, Thala, Apic, Anep, etc. Les éditions Barzakh, créées en 2000 par le couple Selma Hellal et

³⁹ Ibid, p. 133.

⁴⁰ Ibid.

⁴¹ Voir les études de Jean Déjeux sur *La littérature maghrébine d'expression française*, op. cit.

Sofiane Hadjadj, font partie de ces nouvelles maisons d'édition : elles ont découvert de nombreux nouveaux talents, tels Habib Ayyoub (*Le Palestinien*), Mustafa Ben Fodil (*Les bavardages u*) ou Leïla Hammoutène (*Sang et jasmi*). S'inspirant des collectifs d'Actes Sud, chaque livre, de forme allongée, a une jolie illustration colorée en couverture, et du beau papier.

On peut encore citer Lazhari Labter, auteur et créateur des éditions du même nom, et éditeur des chroniques du journaliste Hakim Laalam, chroniqueur-vedette du Soir d'Algérie, dont les 6 tomes rencontrent un grand succès. La capitale n'est pas la seule concernée par ce mouvement : à Constantine, Saïd Hannachi, ex-vétérinaire devenu libraire, a créé sa maison d'édition, Média Plus. Parmi les écrivains francophones qui montent, on peut aussi citer Slimane Aït Sidhom, Mehdi Achachour, Djamel Mati,...

Dans son article « Algérie : résister par le livre » rédigé le 25 mars 2007 à l'occasion du Salon du Livre à Paris qui s'est tenu du 23 au 27 mars 2007, Nadia Khouri-Dagher⁴² affirme que le roman algérien sert à dire tout haut ce que l'on ne peut toujours exprimer publiquement. C'est l'une des raisons qui expliquent l'effervescence littéraire, le bouillonnement intellectuel, que vit le pays aujourd'hui.

Radia Abed, créatrice en 2000 des éditions *Sédia*, et qui se bat pour faire mieux connaître à l'étranger les auteurs de son pays explique qu'« il y a toute une nouvelle génération d'écrivains, et de nouvelles maisons d'éditions. Il y a de très bons auteurs publiés localement, inconnus du public français, qui a tendance à considérer que ce qui est publié en France est meilleur ». « C'est comme pour les yaourts, ce qui vient de France est toujours censé être meilleur ! », relève avec humour Georges Morin, Président de l'association Coup de soleil, qui organise chaque année à Paris *Le Maghreb des Livres*, pour faire connaître ces littératures en France.

L'effervescence littéraire en Algérie aujourd'hui s'explique d'abord par la plus grande liberté de parole accordée par le gouvernement. « Avant 1989, il y avait une fermeture politique, on ne pouvait pas écrire ce qu'on écrit aujourd'hui », affirme Hamid Grine.

D'une manière générale, quelles que soient les difficultés de l'édition et de la diffusion, le romancier algérien doit se consacrer à son écriture et faire de son mieux pour avoir un bon jugement favorable et une bonne réception auprès de son lectorat. En fait, cette consécration ne vient pas des maisons d'édition mais du public qui doit être intéressé par la lecture, fidèle à la production littéraire algérienne et proportionnellement plus important que le public français. Les lecteurs sont donc plus importants que l'édition, même si cette dernière donne un coup de pouce, il ne lui appartient pas de juger les œuvres produites.

⁴² Consulter l'article de : Khour-Dagher, Nadia, « Algérie : résister par le livre », *Afrik.com*, le 20 juin 2011. www.Afrik.com/article 11416.html.

I. 3. Le roman algérien d'expression française : Quel public ?

Plusieurs écrivains algériens posent le problème du public auquel ils s'adressent. Aissat Sadek signale dans *Algérie littérature / Action* n° 10-11 d'avril mai 1997 : « J'ai deux traumatismes avec *L'Année des chiens* : le choix de la langue [...]. Je me demandais : Pour qui j'écris ? Est-ce que j'écris pour être lu en Algérie ou pour être lu en France ? ». Dans *Le Soir d'Algérie* n° 1736 du 19 juin 1996, Noureddine Saâdi refuse, de sa part, l'idée d'écrire pour « un public déterminé ». Quant à Rachid Boudjedra, il déclare dans *El-Watan* n° 2094 du 8 octobre 1997 que « les deux essais *FIS de la haine* et *Lettres algériennes* (sont) destinés au public français ».

En effet, selon les études faites par Saleha Amokrane sur des romans algériens (comportant des glossaires ou non), elle constate que l'on s'adresse toujours au même type de public, un public qui ne connaît pas l'Algérie ni les langues autochtones de ce pays. Dans son article « Le public et la langue des nouveaux textes algériens »,⁴³ Saleha Amokrane explique comment les écrivains procèdent-ils pour s'adresser à ce type de lecteurs :

« Tout d'abord certains auteurs éprouvent le besoin d'apporter des informations qui seraient pour le moins superflus s'ils s'adressaient à un public algérien. (Ex : « Alger, la capitale de mon pays l'Algérie ». in Dakia). En second lieu, pour dire la réalité algérienne, beaucoup d'écrivains se réfèrent à l'univers culturel de l'Autre, le français ».⁴⁴

Cela apparaît à travers les explications de certains termes arabes. Pour expliquer des unités appartenant au champ culturel algérien, on se réfère au champ culturel français. Saleha Amokrane conclue que pour l'ensemble des écrivains qu'elle a étudié, le public visé semble être français ou de culture française.

Il est important de signaler que le lecteur joue un rôle très actif dans l'interprétation de l'œuvre, puisqu'il l'interprète à partir de ses propres repères. C'est pourquoi, un romancier algérien qui cible un public européen utilise plus d'explications ethnographiques. Ce qui n'est pas le cas lorsque le lecteur supposé est algérien puisque tout deux sont liés aux mêmes référents. C'est ce que Umberto Eco nomme *l'encyclopédie*⁴⁵ représentant la somme des connaissances que les locuteurs d'une langue qui sont nés et ont grandi dans la même culture partagent. Il ne s'agit pas uniquement ici du lexique, mais également des signifiés contextuels. Ce qui n'est pas le cas des locuteurs qui ont grandi dans un autre environnement culturel. Par exemple, si beaucoup d'Algériens parlent encore bien le français, malgré la généralisation de la langue arabe, peu d'entre eux peuvent comprendre complètement les messages transmis à

⁴³ Amokrane, Saleha, « Paysage littéraire maghrébin des années 90 : Témoigner d'une tragédie », *Études littéraires maghrébines*, n° 14, Paris, L'Harmattan, 1999, pp. 119 -127.

⁴⁴ Ibid, p. 125.

⁴⁵ Éco, Umberto, *Lector in fabula*, le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs, Paris, Grasset et Fasquelle, 1985. p. 61.

la télévision française qu'ils regardent pourtant tous les jours ; cela est dû à la différence des référents culturels.

Le lecteur qui possède le même bilinguisme que l'écrivain, pouvant donc apprécier le décalage par rapport au français standard, reconnaître les jeux de langues, les traductions masquées, l'interpénétration des systèmes linguistiques. Il a donc une lecture optimale du roman. Ce lecteur est le seul avec lequel l'écrivain peut partager véritablement, selon les expressions de Nora-Alexandra Kazi-Tani : « les nappes d'images, les symboles structurants, les systèmes de représentation, toute la profondeur souterraine »⁴⁶ de la pensée algérienne.

Quant au lecteur monolingue, ce dernier peut savourer l'étrangeté de cette langue française employée par l'écrivain afin de traduire la dimension culturelle et linguistique algérienne. Or, il ne peut pas décoder tous les aspects précédents. Il peut facilement distinguer l'écart entre une langue française conforme aux normes grammaticales et une langue française « travaillée ». Cet écart est significatif car, il permet d'indiquer la dualité de l'écrivain et fonde son originalité par rapport aux écrivains français.

Ainsi, il appartient au lectorat algérien (ou maghrébin), puisque l'événement ne doit pas être seulement français, de juger les œuvres produites comme représentatives ou non, permettant ainsi par la rigueur scripturaire à cette littérature, d'atteindre l'universel grâce à sa richesse thématique. En ce sens, Mohamed Dib dénonce une certaine forme de « *Cahiers de doléances* » à l'adresse de la France : « Les auteurs algériens écrivaient pour les Algériens et les Français. La barbarie aidant, ils n'écriront bientôt plus que pour les Français. Pour ceux des français qui voudront les lire, lesquels ne sont pas si nombreux qu'on le pense ».⁴⁷

Le problème du lectorat est souvent évoqué. Le choix de la langue a révélé pour certains écrivains algériens une option déterminée. Si l'écriture de l'œuvre se fait en français, cela signifie que le public postulé est constitué des Occidentaux et des Algériens cultivés. L'arabe dialectal implique un public local (algérien). Or, ce problème se pose d'une façon moins obsédante chez les romanciers algériens de la nouvelle génération, car le public actuel se diversifie, il est beaucoup moins critique.

Le roman algérien d'expression française se caractérise par une richesse culturelle et stylistique. Cette richesse est traduite principalement dans l'oralité intégrée par les écrivains de la nouvelle génération. La langue d'écriture se trouve, de ce fait, marquée par la polyphonie : voix plurielles, registres et accents variés, mélange des codes linguistiques (arabe, français, écrit, oral). L'écrivain tente aussi de traduire l'infra verbal : le cri, l'émotion forte, d'où l'usage des interjections et des onomatopées. On remarque ainsi une violation

⁴⁶ Kazi-Tani, Nora-Alexandra, *Roman africain de langue française au carrefour de l'écrit et de l'oral (Afrique noire et Maghreb)*, Paris, L'Harmattan, 1995, p. 42.

⁴⁷ Cité dans Atallah, Mokhtar, « La littérature algérienne des années 90 », op. cit. p. 66.

(selon l'expression de Kateb) du système grammatical : ellipses jusqu'à la réduction à un mot, parataxe, dislocations phrastiques, répétitions,...

Si cette oralité s'explique en notes et peut être lue, le public visé peut être aussi européen qu'algérien. Au contraire, si les paraboles, les fables et les autres éléments de l'oralité ne se présentent pas explicitement et fonctionnent de manière volontairement obscure, le public visé doit être initié. Le public occidental serait donc, dans ce cas, exclu et le roman ne pourra atteindre une lisibilité complète que pour des natifs appartenant à la même culture.

Avec beaucoup d'amertume, Christiane Achour ne cessera de répéter lors d'une de ses conférences sur la littérature algérienne d'expression française que :

«Le paradoxe dans notre pays, c'est que beaucoup de gens écrivent mais peu d'algériens les lisent [...] Est-ce une dépréciation du produit algérien à l'image du reste de la production nationale ? Nos écrivains publient des ouvrages mais sans aucune aide ou béquille [...]. Nous n'avons pas de publications, de revues spécialisées, de littérature pour faire connaître nos auteurs et leurs textes. [...] Il n'y a que la traduction, initiative de quelques nationaux et étrangers, qui a pu mettre l'écriture algérienne en écho avec d'autres à travers le monde».

La réflexion de Christiane Achour porte particulièrement sur l'absence d'un lectorat algérien. Une enseignante, professeur de français dans un lycée, a intervenu dans la conférence pour dire que «cela est dû essentiellement à la formation intellectuelle initiale de l'individu algérien, à la défaillance de l'école algérienne où l'acte de lire n'est plus une priorité et où les textes d'auteurs sont absents des manuels scolaires». «Est-ce dû, également, à un malaise social et économique ainsi qu'aux différentes ruptures morales qu'a vécues et que continue de subir notre pays ?», s'est interrogée une autre intervenante. Une question qui reste posée, avec une autre, tout aussi dramatique : «Pourquoi y a-t-il tant d'Algériens qui écrivent et très peu qui lisent ?». C'est une question qui forme un autre sujet de recherche. Nous nous sommes intéressée, dans cette étude, de donner une idée générale et un bref aperçu sur le lectorat algérien. Notre objectif principal est d'étudier le roman algérien d'expression française d'un point de vue linguistique. Néanmoins, il nous semble quand même important de consacrer ce premier chapitre à l'histoire du roman algérien, ses problèmes d'édition et de diffusion ainsi que son lectorat.

Conclusion

Après avoir abordé ce cadre historique et culturel du roman algérien d'expression française, il nous semble aussi important de dévoiler la relation qui existe entre l'écrivain algérien et la langue française : utilise-t-il cette langue comme un moyen d'identification ? Respecte-t-il ses normes grammaticales dans sa rédaction romanesque ? Si la réponse à cette question est négative, quel travail effectue-t-il sur cette langue pour qu'elle puisse représenter la société algérienne ?

Le chapitre suivant nous apporte quelques réponses à ces questions et à d'autres, qui cherchent à mettre en évidence le rapport qui existe entre l'écrivain algérien plurilingue et la langue f

Chapitre ii

*L'écrivain ALGÉRIEN et La langue
Française*

Introduction

Les romanciers algériens d'expression française s'expriment dans une parole qui se révolte contre la langue par la quelle ils sont obligés de passer. L'objectif primordial de ce chapitre est d'explicitier la relation qu'entretiennent les écrivains avec la langue française, de souligner leur pluralité linguistique qui les incite à créer dans leurs œuvres une sorte de métissage linguistique et culturel. Cela nous mène à s'interroger sur le travail qu'effectuent les écrivains algériens sur la langue d'écriture ? Peuvent-ils être considérés comme des traducteurs ou des créateurs ? Comment représentent-ils leur identité et leur culture algériennes par le biais de la langue française ? C'est à travers le présent chapitre que nous tentons de répondre à ces questions.

II. I. Statut de la langue d'écriture

Le roman algérien d'expression française qui s'exprime dans une parole qui se révolte contre la langue par la quelle elle est obligée de passer, sollicite de cette langue et de son lieu une reconnaissance infinie, dont le désir ne cesse d'être insatisfait. À cet égard, Abdelkadir Khatibi dit : « Quand je danse devant toi, Occident, sans me dessaisir à mon peuple, sache que cette danse est de désir mortel ». ⁴⁸

Le roman algérien d'expression française peut être comparé à cette danse de désir mortel devant un miroir construit par l'Occident. Dans la même perspective, un jeune écrivain maghrébin dit dans un article, qui peut être considéré aussi comme l'une des manifestations les plus caricaturales en lui-même de ce jeu de miroirs brisés :

« Tout se passe comme si l'interrogation arabe et l'acceptation du fait accompli linguistique et culturel par certains écrivains du Maghreb étaient celles d'une civilisation et d'une culture qui s'évoquent, non pour se connaître, se ressaisir et se dépasser, mais pour s'éluder, et mourir théâtralement, elles qui ne connaissent pas le théâtre, mais pour qui la vie s'est confondue depuis plus d'un siècle avec le mélodrame ». ⁴⁹

La production romanesque algérienne d'expression française se fait donc dans un contexte particulièrement perturbé : d'abord, parce qu'elle utilise la langue française dans un pays arabo-musulman qui revendique son arabisation ; ensuite, parce qu'elle ne prolonge aucune tradition nationale du genre romanesque ; et enfin, parce qu'elle se sert de l'écrit dans un pays où celui-ci n'est pratiqué que par une minorité. Cependant, cette minorité considère la langue française comme un vestige du passé : à la fois sous-produit de la culture et moyen de lutte à présent dépassé contre le colonialisme. Le français est considéré donc comme la langue

⁴⁸ Khatibi, Abdelkebir, *La mémoire tatouée*, Paris, Denoël, 1971, p. 188.

⁴⁹ Morsy, Zaghoul, « Una letteratura senza avvenire : le palimpseste maghrébin » : Ben Jelloun, Tahar, *La mémoire future. Anthologie de la nouvelle poésie du Maroc*, Paris, Maspéro, 1976, pp.127-153.

de la dépersonnalisation, car il fut la langue du colon et il reste un véhicule de présence culturelle et économique française.⁵⁰ C'est pourquoi, l'écrivain Kateb Yacine considérait la langue française comme son « langage » de guerre. Il précisait dans un entretien avec un journaliste : « On ne se sert pas en vain d'une langue et d'une culture universelles pour humilier un peuple dans son âme. Tôt ou tard, le peuple s'empare de cette langue, de cette culture et en fait des armes à longue portée de sa libération ».⁵¹

Dès 1962, les écrivains algériens d'expression française se sont trouvés confrontés à un malaise général qui se tournait autour de l'authenticité de la langue française, qui leur donnait mauvaise conscience au point de se sentir coupable de quelque chose d'indéfinissable et de l'ordre du politique. En fait, le discours « ethnocentriste » basé sur l'authenticité arabo-islamique impose une nouvelle définition du champ culturel qui lie *langue et religiosité populaire*. Ce discours condamne l'usage de la langue française en critiquant tous les utilisateurs qui manipulent cet outil linguistique imposé par 132 ans de colonisation française. En conséquence, Mohamed Dib préfère l'exil à la dictature. Tandis que d'autres écrivains restent sur les lieux de leur « crime » et sont suspectés de *marxisme* ou de *berbérisme*, tel Mouloud Mammeri qui posait déjà le problème des intellectuels dans *L'Opium et le Bâton* (1965). Quant à Malek Haddad, il abandonne l'écriture en s'enfermant dans un double exil linguistique. Ce n'est qu'après de longues et dures années d'exil que Kateb Yacine rentre au pays et écrit son théâtre en langue dialectale. Son but était de toucher la majorité du peuple algérien qui ne comprenait pas le français. Il s'exprime ainsi dans un entretien :

« Finalement je préfère susciter l'étincelle de la prise de conscience chez les paysans que chez les intellectuels : il est plus important de parler des problèmes de notre époque à des paysans et des ouvriers que de contenter un petit cénacle de lettrés. Il ajoute : « Au théâtre on a la possibilité de parler directement au peuple et de voir ses réactions immédiatement [...] Quand tu les touches, tu vis une réaction profonde comme l'amour. C'est inexplicable, tu sens ton public et ton public te sent ».⁵²

Du coup, la langue française, héritage colonial par excellence, est rejetée comme langue dominante qui divise les Algériens par son contenu culturel et religieux.

Cependant, Jamel Eddine Bencheikh pense que « La langue française n'est pas toujours un vecteur culturel [...] » ; la vérité en est que : « [...] tout ce qui est teinté de francité ou d'occidentalisme est présenté comme l'obstacle à abattre ».⁵³

En fait, il s'agissait seulement, selon lui, de sauvegarder la formule des Oulémas : « L'Algérie est ma patrie, l'arabe est ma langue, l'Islam ma religion » qui ne cédait pas de place à la différence, à la libre pensée et aux spécificités ethniques qui composent la nation.

⁵⁰ Sur la situation actuelle du français, on pourra se reporter à : Bonn, Charles, « Situation du français et de l'expression culturelle de langue française au Maghreb », Collectif, *Guide culturel. Civilisations et littératures d'expression française*, Paris, Hachette, 1977, pp. 206-241.

⁵¹ Cf. Ibid.

⁵² Kateb, Yacine, *Un homme, une œuvre, un pays*, entretien réalisé par Hafid Gafaïti, Alger, Laphomic, 1986, p. 28.

⁵³ Entretien intitulé « L'étranglement », réalisé par Edwige Lambert, *Autrement*, n° 38, mars 1982, pp. 254-261. (Jamel Eddine Bencheikh, professeur à l'Université de Paris VI, Département d'Études arabes).

Jamel Eddine Bencheikh s'expliquait avec Edwige Lambert sur la nécessité de la sauvegarde, du moins provisoire, de la langue française en Algérie et les réelles motivations de ceux qui aient une médiocre arab avec exagération. Il pense qu'à cette épo

« La langue française est considérée comme le seul vecteur de l'ouverture et de la modernité. Se couper de la langue française, ce serait renoncer à la modernité. [...] (Car) malgré les pétitions de principe, malgré l'affirmation officielle d'une appartenance à l'« arabité », les arabisants algériens sont contaminés par un intégrisme totalitaire qui les coupe radicalement de la culture arabe vivante, moderne, telle qu'elle existe au Moyen-Orient ou dans d'autres États du Maghreb ».⁵⁴

Cette attitude est partagée par Mostafa Lacheraf qui voit que tout ceux qui se présentaient comme les défenseurs de la langue et de la culture arabe n'étaient en vérité qu'une « masse de semi-intellectuels de formation arabe superficiellement moderne mais en réalité très imprégnée de moralisme élémentaire, de concepts statiques ou rétrogrades encore proche d'un Moyen Âge décadent ».⁵⁵

Malgré les progrès réels de l'arabisation en Algérie, le français demeure encore pour beaucoup d'intellectuels la langue privilégiée de tout ce qui *s'écrit*. Cela est dû, peut-être, au fait que le français permet d'aborder certains sujets, comme la situation de la femme par exemple, avec moins de pudeur que lorsqu'on le fait en arabe. Le français est considéré donc comme la langue de Différence, qui permet une plus grande attitude critique devant des sujets difficiles car touchant au vécu quotidien, le recul est plus facile, et donc une relative objectivité.

Le choix de la langue n'est donc jamais neutre. Il est considéré comme une prise de position culturelle, et même politique. Voici déjà une ambiguïté qui empêche certains écrivains comme Malek Haddad à s'exprimer. À l'égard d'une production romanesque algérienne d'expression française se manifeste donc un certain malaise. On a déjà vu que cette production bénéficie de la marque d'une consécration internationale, les livres édités par la S.N.E.D. étant presque introuvables hors d'Algérie. De plus, cette production répond en partie à la demande très forte d'un public qui réclame un regard critique sur soi depuis l'extérieur, comme une sorte de garantie contre la clôture qui menace une définition de l'identité culturelle par le repli sur soi. La différence fonctionne donc souvent comme un témoignage de crédibilité.

L'écriture en français est un acte qui permet d'intervenir comme parole interdite mais nécessaire, utile mais aussi facile à négliger quand il le faut, du fait même de l'ambiguïté de son statut. Seule la Différence de cette écriture peut réaliser le dire de l'indicible que tout le monde appelle. En même temps, chaque auteur cherche à contrôler cette parole appelée et crainte, cette parole difficile qui représente ce que les lecteurs attendent des écrivains.

⁵⁴ Ibid.

⁵⁵ Cité par Gadart, Monique, dans son article « L'apolitique culturelle », *Autrement*, n° 38 mars 1982, pp. 242-253.

II. 2. Rapport : langue / culture

nous évoquons les valeurs culturelles d'un pays nous ne pouvons pas négliger la langue, car la langue fait partie des substrats dans le fonctionnement du système culturel. Elle est le véhicule de la culture.⁵⁶ Dans le même ordre d'idée, Yves Person ajoute que :

« La langue est le phénomène centrale de toute culture, celle-ci devant être entendue comme elle l'est par les anthropologues, comme l'ensemble des façons d'être d'un groupe humain, et non comme ses productions les plus intellectuelles selon le sens élitiste et restrictif que la pensée bourgeoise a voulu imposer. En conséquence, la langue se trouve au centre de la définition de la nationalité, c'est-à-dire de la répartition de l'humanité en groupes culturels ».⁵⁷

Il est aussi important de rappeler qu'en Grèce, la langue avait une valeur essentielle car c'était grâce à elle qu'on établissait une hiérarchie sociale et politique. Le « capital linguistique », selon l'expression de Pierre Bourdieu, était un élément primordial dans la sélection sociale. Depuis, les choses n'ont pas tellement changé. Ainsi, la langue n'est pas un simple moyen de communication, mais elle fournit aussi un système de catégorie plus ou moins complexe.⁵⁸

Dans le contexte particulier des écrivains algériens d'expression française, la langue française est considérée comme un moyen d'expression non seulement pendant la période coloniale mais même aussi après l'Indépendance. C'est la langue de l'Autre, « le monolinguisme de l'Autre », pour reprendre les termes de Jacques Derrida.⁵⁹ Cependant, les romanciers algériens contemporains tentent de travailler cette langue de l'Autre pour refléter leur propre identité linguistique et culturelle.

II. 3. La pluralité linguistique

Les écrivains se sont souvent exprimés en dehors d'une seule langue. C'est ainsi que l'on remarque, dans la littérature algérienne d'expression française, des cas de bilinguisme (arabe et français) ou de plurilinguisme (arabe, français et kabyle). En réalité, le contact entre le français et l'arabe cache d'autres divisions : entre arabe dialectal et arabe classique, entre arabe et langue berbère. Le sociologue marocain Abdelkébir Khatibi a beaucoup réfléchi sur cette relation et sur les échanges entre ces langues : « La langue maternelle est à l'œuvre dans la langue étrangère. De l'une à l'autre, se déroulent une traduction permanente et un entretien en abyme, extrêmement difficile à mettre au jour ». C'est ce que Khatibi appelle la bi-langue : le jeu des langues qui restent radicalement autre. Il dit dans son ouvrage *Amour bilingue* :

« La bi-langue ? Ma chance, mon gouffre individuel et ma belle énergie d'amnésie ! [...] Arrière-pensée extravagante, qui ne me quitte jamais : que toute langue soit bilingue ! À symétrie du corps et de la

⁵⁶ Lire à ce sujet : Michaud, Guy, *L'ethnotype comme système de significations*, Identités collectives et relations inter-culturelles, sous la direction de Guy Michaud, Bruxelles, Éditions Complexe, 1978, p. 25.

⁵⁷ Person, Yves, « Impérialisme linguistique et colonialisme », *Les Temps modernes*, Aout-septembre, 1973, n° 324-325-326, p. 92.

⁵⁸ Bourdieu, Pierre et Passeron, Jean-Claude, *La reproduction*, Paris, Édition de Minuit, 1970, p. 92.

⁵⁹ Derrida, Jacques, *Le monolinguisme de l'autre ou la prothèse d'origine*, Paris, Galilée, 1996.

langue, parole et écriture, au seuil de l'intraduisible [...] bonheur indicible ! Ne dire que cela : Apprends-moi à parler dans tes langues ».⁶⁰

Cette bi-langue a fasciné également Jacques Derrida qui affirme dans son ouvrage *Le monolinguisme de l'autre* que l'expérience de Khatibi est présentée comme à la fois exceptionnelle et exemplaire : « Elle représente ou réfléchit une sorte d'“aliénation originaire” qui institue toute langue en langue de l'autre : l'impossible propriété d'une langue ». Ainsi, les écrivains d'expression française font tous cette expérience du creusement indéfini de la langue. Dans le même ordre d'idée, Gilles Déleuze et Claire Parnet précisent que : « Le multilinguisme n'est pas seulement la possession de plusieurs systèmes dont chacun serait homogène en lui-même, c'est d'abord une ligne de fuite ou de variation qui affecte chaque système en l'empêchant d'être homogène [...] Parler dans sa langue à soi, comme un étranger ».⁶¹

La langue d'écriture sert au romancier algérien à exprimer la pluridimensionalité de son héritage culturel et linguistique. La langue française sert aussi à traduire la vision de soi et du monde. Une vision passant par le filtre des langues apprises : vernaculaires (arabe parlé ou berbère) ou véhiculaires (arabe classique, français, anglais). Ces deux types de langues servant à exprimer l'héritage culturel et littéraire, écrit et oral ; sont à différents degrés, selon les écrivains. Cependant, nous pouvons dire qu'elles représentent des langues référentielles.

Or, la pluralité linguistique chez les romanciers algériens d'expression française n'a pas été toujours vécue dans l'harmonie et la sérénité. Cela est dû au statut inégal des langues en Algérie : le conflit s'explique selon deux facteurs fondamentaux : historiquement, par différentes attitudes de l'écrivain ; et esthétiquement, par divers styles, diverses stratégies d'écriture. De ce fait, la littérature algérienne d'expression française, située à l'intersection de plusieurs langues et de plusieurs cultures, porte nécessairement la marque d'une double appartenance : d'une part, elle est certainement algérienne en tant que lieu d'expression authentique d'une sensibilité, d'une affectivité et d'un intellect algérien ; d'autre part, elle est française en tant que parole élaborée en langue dans une écriture à la fois plurielle et multi relationnelle.⁶²

En parallèle, chaque romancier sait parfaitement le parti qu'il peut tirer de son environnement hétéro-culturel et plurilingue. Kateb Yacine par exemple, voit qu'il faut maîtriser non seulement la langue mais aussi ses dialectes, « trésor fantastique pour un écrivain » car « le sel de la langue est là ».⁶³ Selon lui, le dialecte travaille la langue d'écriture en lui donnant une coloration particulière : pour mimer l'arabe dialectal, Kateb pense que

⁶⁰ Khatibi, Abdelkadir, *Amour bilingue*, Montpellier, Fata Morgana, 1983, p. 11 et 131.

⁶¹ Déleuze, Gilles, Parnet, Claire, *Dialogues*, Paris, Flammarion, 1977, p. 11.

⁶² Lire : Ngalasso-Mwatha, Musanji, « Aspects de la création littéraire en situation de plurilinguisme en Afrique francophone », *Premier symposium sur les littératures francophones d'Afrique, des Caraïbes, de l'océan Indien*, du 28 au 31 mai, 1990, Skopje, pp. 103-129.

⁶³ Leblais, Yann, « Entretien avec Kateb Yacine », *Yacine, 1977*, Alger, Alger Républicain El- Adib, 1991, p.69.

l'écrivain peut utiliser un français très familier, émaillé d'arabismes qui sont en fait des clichés linguistiques récurrents de l'arabe parlé. Par contre, pour évoquer les traditions islamiques et berbères, faire appel à un français soutenu et métaphorique, sur l'arabe classique.

En réfléchissant sur la relation qu'entretient tout écrivain avec sa langue d'écriture, une question fondamentale se pose : comment celui qui écrit donne-t-il forme à sa passion d'écrire à partir de son vécu personnel et d'un noyau de relations aux langues dans lesquelles il écrit, de leurs possibilités, de leurs contraintes ? La réponse à cette question se trouve chez Prieur et Pierra qui disent que « L'écriture apparaît alors comme un espace de tension et de rencontre entre des langues différentes, espace à l'intérieur duquel l'écrivain va trouver "sa langue", sa ligne propre unique, d'invention et de création ». ⁶⁴

Les travaux de Michael Bakhtine ⁶⁵ sur la translinguistique (au-delà de la linguistique) mettent l'accent sur le polylogisme, qui est une approche qui privilégie la question de la subjectivité dans la création littéraire. Partant de ce point de vue bakhtinien, il apparaît que la littérature algérienne d'expression française est exprimée avant tout dans une langue d'emprunt. Ce constat à l'origine permet de dire que cette littérature possède une certaine spécificité.

Selon Alain Joseph Sissao, ⁶⁶ l'usage du code de l'écrit en français efface systématiquement les bases culturelles et linguistiques. Ceci n'est pas toujours équitable, car les romanciers ont souvent recours dans leur processus créatif littéraire aux langues nationales. Cette modalité d'écriture est observée dans la présence des interférences linguistiques ainsi que les différentes formes d'insertions et de collage. Les écrivains se trouvent donc devant une réalité : ils doivent effectuer tout un travail de réécriture. Au-delà de cette structure de surface se noue une structure profonde qui est le métissage dans l'écriture. Le métissage culturel et linguistique s'observe donc dans cette tentative de créativité.

II. 4. Le nouveau souffle langagier

Généralement, si on compare la langue d'écriture des écrivains algériens de la nouvelle génération avec celle de leurs prédécesseurs, on remarque que la langue de ces derniers était conforme à la norme, polie et correcte, une langue apprise sur les bancs de l'école par des élèves algériens enseignés par des Français natifs. Une langue « châtiée »,

⁶⁴ Prieur, Jean-Marie et Pierra, Gisèle, « Langues en contact, théorie du sujet et écriture », *Traverses* (« Langages et cultures »), 1999, p. 28.

⁶⁵ Bakhtine, Michael, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, p. 488.

⁶⁶ Sissao, Alain Joseph, « La question du métissage dans l'écriture du roman burkinabè contemporain », *Cahiers d'études africaines* [En ligne], 163-164 | 2001, mis en ligne le 31 mai 2005, URL : <http://etudesafricaines.revues.org/121>

« châtrée », pour reprendre les termes d'Amina Azza Bekkat.⁶⁷ Ce jeu de mots exprime, selon elle, ce que signifie un usage trop correct de la langue apprise. Si la conformité à des règles, à usage, peut sembler trop , nous pouvons donc dire que cette langue représente une marque de conformisme. En se conformant à la norme, on fait la preuve de sa parfaite maîtrise de la langue des maîtres. Cela signifie que l'écrivain algérien qui se conforme aux règles d'écriture en langue française maîtrise parfaitement cette langue, qui est en réalité une langue étrangère qui diffère complètement de sa langue maternelle.

En effet, les premières œuvres des écrivains algériens d'expression française tels que Mouloud Feraoun et Mouloud Maameri, n'ont pas suffisamment repensé la langue d'écriture dans ses rapports à la langue et à la culture d'origine. Nous pouvons remarquer que le cadre référentiel est algérien : personnages, espace, temps, valeurs et traditions culturelles (contes, proverbes, anecdotes, etc.). Toutefois, ce cadre sert seulement de matériau à une histoire construite selon les règles classiques du roman français du XIX^{ème} siècle : progression chronologique des événements, focalisation sur l'expérience individuelle et autobiographique du narrateur, description ethnographique. De même, les modèles de pensée et d'écriture dans la littérature européenne les influencent davantage (symbolisme, surréalisme, philosophie de Marx,...).

Dans un texte célèbre, concluant son ouvrage *Le Polygone étoilé*, Kateb Yacine rappelait comment son père, avocat auprès des tribunaux musulmans algériens, grand lettré familier de la culture arabe, avait décidé de l'envoyer à l'école française, « dans la gueule du loup », pour qu'il puisse dominer la langue française dominante. Cependant, cela est fait par une sorte d'exil intérieur, de rupture avec la langue maternelle, « trésor inaliénable et pourtant aliéné ».

La langue maternelle était quelques fois utilisée dans les premiers romans algériens sous forme d'expressions idiomatiques. Or, elle affecte d'une manière timide la langue d'écriture : l'énoncé dialectal est généralement suivi d'explications. Dans l'ensemble, les premiers textes ne pouvaient pas remplir pleinement leur fonction de différence. C'étaient des textes représentant un simple « effet du réel », selon l'expression d'Abdallah Mdarhri-Alaoui,⁶⁸ en parlant de l'œuvre de Sefrioui, *La boîte à merveilles* (1954).

Cependant, dans la période post-coloniale, les écrivains algériens d'expression française sont arrivés à se dégager de la « loi du père » pour s'exprimer à leur aise.

Le roman algérien des années 2000 vient de connaître de nouvelles orientations linguistiques et esthétiques : certains écrivains ont eu le souci de rendre leur langue plus accessible à un univers imaginaire qui puise ses sources à la fois dans le patrimoine national algérien et dans

⁶⁷ Bekkat, Amina Azza, *Regards sur les littératures d'Afrique*, Alger, Office des publications universitaires, 2006, p. 123

⁶⁸ Mdarhri-Alaoui, Abdallah, « Le roman marocain d'expression française », <http://www.francaismaroc.com/vb/showthread.php?p=393>

l'héritage occidental ; pendant que d'autres réfléchissent à une langue dialogique qui puisse exprimer la langue maternelle dans la langue française.

D'ailleurs, ce qui fait la spécificité algérienne des années 2000 est sa r culturelle et stylistique. Bien que chaque écrivain de cette nouvelle génération et de cette nouvelle tendance se distingue par une problématique et un langage spécifique, on peut, quand même, déceler certaines tendances communes inscrites dans deux grandes directions : D'une part, les écrivains tentent de déconstruire des traditions littéraires, algériennes et françaises, jugées incapables d'exprimer l'imaginaire de l'écrivain ; et d'autre part, ils tentent de construire une écriture susceptible de traduire la pensée bi-culturelle de l'auteur.

Dans le même ordre d'idée, l'écrivain marocain Abdelekbir Khatibi pense qu'il est illusoire d'écrire en français comme un Français ou en arabe comme un Arabe. Selon lui, il faut dépasser l'antagonisme langue arabe / langue française pour réfléchir et créer un territoire nouveau qui offre la possibilité de connaissance et d'acceptation de son être tel qu'il est historiquement. Seule cette voie, selon Khatibi, permet à l'écrivain une libération « relative » du « fascisme » et du racisme de la langue (et de la pensée) unique.⁶⁹

On note ainsi un certain écart entre une langue française conforme aux normes grammaticales et son contenu référentiel. Cela est significatif car il indique la dualité de l'écrivain et fonde son originalité par rapport aux écrivains français.

Dans la même perspective, Amina Azza Bekkat parle de l'usage d'une « langue d'emprunt ».⁷⁰ Elle pense que cet usage permet de signifier la différence en employant un moyen identique qui permet d'être compris. Elle pense également qu'il est possible de parler une langue d'emprunt en la modifiant par des expressions, tournures syntaxiques qui témoignent de l'identité différente de l'écrivain. Cela relève d'un travail intensif de la part de l'écrivain sur la langue d'écriture.

Lors du Deuxième Congrès des écrivains et artistes noirs réunis à Rome en 1959 sous l'égide de la revue *Présence africaine*, le poète malgache Jacques Rabemananjara (tout juste libéré de sa prison française), lance la formule de « Voleurs de langue ! », désignant les écrivains francophones contemporains. Il dit dans son intervention à propos de la langue française :

« Nous nous sommes emparés d'elle, nous nous la sommes appropriée, au point de la revendiquer la nôtre au même titre que ses détenteurs de droit divin [...]. Notre Congrès, à la vérité, c'est le Congrès des voleurs de langue. Ce délit, au moins, nous l'avons commis ! Dérober à nos maîtres leur trésor d'identité, le moteur de leur pensée, la clef d'or de leur âme, le sésame magique qui nous ouvre toute grande la porte de leurs mystères, la caverne interdite où ils ont entassé les butins volés à nos pères et dont nous avons à leur demander des comptes».⁷¹

⁶⁹ Selon Khatibi, « le paysage linguistique maghrébin est encore plurilingue : diglossie (entre l'arabe et le dialectal), le berbère, le français, l'espagnol au nord et au sud du Maroc », (« Incipits », *Du bilinguisme*, Paris, Denoël, 1985, p. 171).

⁷⁰ Bekkat, Amina Azza, op. cit. p.123.

⁷¹ Cité dans Joubert, Jean-Louis, *Les voleurs de langue*, Paris, Philippe Rey, 2006.

C'est ainsi que Jacques Rabemananjara pointait ce paradoxe que la langue du colonisateur, imposée comme un moyen de domination, était devenue si familière aux colonisés qu'ils s'en sentaient devenus comme les propriétaires. Les voleurs de » sont définis par Jean-Louis Joubert comme :

«Des auteurs qui forment de gros bataillons de la francophonie littéraire : ce sont tous ceux qui ont hérité du français parce que leur pays a été, à un moment donné, colonisé ou dominé par la France. Mais ce sont aussi ceux qui, nés dans une autre langue, ont appris à manier le français dans l'épreuve de l'exil ou par choix délibéré de l'aventure : tenter l'expérience d'écrire dans une langue étrangère ». ⁷²

Les œuvres choisies comme corpus d'étude sont rédigées par des écrivains algériens qui font partie de cette nouvelle tendance. C'est pourquoi, il est donc important d'évoquer quelques aperçus biographiques et bibliographiques sur ces auteurs, les différentes langues que pratiquent ces romanciers et qui apparaissent à travers leurs écrits.

II. 4. 1. *L'Étoile d'Alger* (Aziz Chouaki)

Aziz Chouaki est né en 1951 à la région Tizi Rached en kabylie, mais il a grandi à El-Harrach, une banlieue populaire d'Alger. Diplômé de littérature anglaise de l'Université d'Alger, il s'exile volontairement en France en 1991 et il ne se retourne pas au pays. Dramaturge, romancier et musicien de jazz, il a publié des poèmes, des nouvelles, des pièces théâtrales et des romans. Ses œuvres sont écrites dans une langue française parsemée d'expressions berbères (étant donné qu'il est d'origine kabyle) ; d'expressions dérivant de l'arabe algérois populaire (étant donné qu'il a grandi dans une banlieue populaire d'Alger) ; et d'expressions anglaises (étant donné qu'il a fait des études en anglais). Ainsi, Chouaki est un écrivain plurilingue qui, influencé par ces langues, crée un formidable métissage culturel et linguistique. Dans un entretien récent, A. Chouaki expliquait :

« Je crois que toute écriture suit une biographie. En l'occurrence, mon écriture me ressemble, si l'on veut. Elle est arabe, berbère, anglo-saxonne, française. De par ma culture musicale, elle est jazz, funk, contemporaine, plastique. Maintenant, l'écriture dramatique resserre la parole, parce qu'il n'est question que de ça, dans une pièce. Des comédiens parlent. C'est la parole qui construit le drame. Or, dans le roman, il y a une distance, dans la mesure où il y a plus d'amplitude. Le temps du roman est horizontal, celui du théâtre vertical. En ce qui concerne mon travail, je travaille beaucoup le signifiant, j'essaie de trouver du goût au-delà du sens, travailler sur les sons, les correspondances ». ⁷³

Ainsi, tout écrivain fait un choix d'expression qui l'oblige à se poser autrement les questions de son origine, de son présent et de son futur. On constate à travers cette citation que l'histoire de l'individu, de ses acquis artistiques et culturels, s'ouvre sur une recherche incessante de créativité quand il s'agit de transformer le matériau entendu, dit, observé, en une œuvre d'art.

⁷² Joubert, Jean-Louis, *Les voleurs de langue*, op., cit., p. 9.

⁷³ Violaine, Houdart-Mérot, « *Variations algéroises : Une Virée de Aziz Chouaki. Présentation et entretien avec l'auteur* », *Écritures babéliennes*, séminaire annuel du CRTH de l'Université de Cergy-Pontoise, 2004-2005.

À propos de son plurilinguisme et de son métissage linguistique, Aziz Chouaki affirmait en 2000, lors de sa présentation de son roman *Aigle* :

« J'écris en français, certes, histoire oblige, mais à bien tendre l'oreille, ce sont d'autres langues qui se parlent en moi, elles s'échangent des saveurs, se passent des programmes télé, se fendent la poire. Il y a au moins, et surtout, le kabyle, l'arabe des rues et le français. Voisines de palier, ces langues font tout de suite dans l'hétérogène, l'arlequin, le créole. On avait ça dans *Les Oranges*, ce côté patché, rhapsodie – au sens étymologique des coutures-.

Il y a aussi écrire le monde, « le technocosme » (comme dirait Jeff) qui moule notre perception, s'emparer de ses codes. Écrire avec et non contre les médias et les technologies.

C'est en tout cas l'enjeu majeur dans *Aigle*, revendiquer l'hybride et le contemporain. Je suis un Oriental, avec tout le jasmin et la vase, mais aussi un parfait clone de la colonisation. Gosse, j'ai pleuré Blandine dans nos vieux livres jaunes à gravures ; à l'école communale j'admirais Bayard, sans peur et sans reproche, parmi les fumets de chorba du ramadan. Aujourd'hui l'histoire, le drame, l'exil. Et l'écrire toujours là, à adoucir les mœurs... ».⁷⁴

L'Étoile d'Alger (2002) est son troisième roman, publié d'abord dans la revue *Algérie Littérature / Action*,⁷⁵ ensuite il a été publié par l'édition Balland en 2002. Chouaki a écrit également pendant les années 2000, *Une virée* en 2005, *Les Atrabilaires* en 2006, *Invasion* en 2008, *Les coloniaux* en 2009, *Chez Mimi* en 2010 et *Zoltan* en 2012.

L'Étoile d'Alger (2002) raconte l'histoire d'un jeune chanteur kabyle nommé Moussa Massy dans les années 90. Moussa qui vit au sein d'une famille de quatorze personnes entassées dans trois pièces d'une cité populaire dans la banlieue d'Alger, rêve d'être le nouveau Michael Jackson de l'Algérie. Son rêve est irréalisable dans une société perturbée politiquement. La montée du FIS (Front islamique du salut) au pouvoir avait engendré une guerre civile faisant des dizaines de milliers de morts. Dans un pays en pleine ébullition, abandonné par son amie, les rêves de Moussa se fondent pour faire de lui l'humilié et l'assassin qui se plonge enfin dans l'intégrisme islamiste.

Depuis sa publication dans la revue *Algérie Littérature / Action*, *L'Étoile d'Alger* a fait couler beaucoup d'encre. Sous le titre « Aziz Chouaki, le romancier de l'exaspération fatale », le journaliste Adel Gastel avait écrit dans le journal *El Watan* du 9/12/1997 :

« C'est un roman nerveux et bagarreur où les mots se crachent dessus, se ruent les uns sur les autres, s'échangent de violents coups. C'est de la boxe, c'est du rock, du local rock, c'est du jazz (...). Notre romancier est le chroniqueur de la vie anormale, la vie algérienne. Contaminé par cette distorsion, il invente sa propre grammaire où les phrases ne contiennent pas forcément des verbes, où les sujets s'éclipsent, se déguisent (...).

C'est un roman cru qui ne s'encombre ni de vocabulaire sophistiqué ni de pudeur (...). Les ruelles d'Alger, aussi anonymes soient-elles, n'ont aucun secret pour Aziz Chouaki. Il détient l'art de les animer malgré leur apathie, saisit brutalement Moussa, le jette au milieu de cette jungle qui commence à exciter les pirates urbains, passagers de l'apocalypse qui aiguisent leur haine dans ces quartiers défigurés. Pour Moussa, c'est aussi la descente aux enfers. Son parcours est parsemé d'embûches visibles et invisibles, il doit faire face à la voracité d'affairistes sans scrupules; convaincre les journalistes qu'il n'est pas un nouveau Takfarinas, mais le pionnier d'un nouveau genre de musique ».⁷⁶

À propos de la présentation du travail littéraire et du métissage d'Aziz Chouaki, Mourad Yelles écrit :

⁷⁴ Fiche de présentation de la maison d'édition accompagnant le service de presse de Gallimard.

⁷⁵ Revue *Algérie Littérature / Action*, Paris, n° 14, octobre 1997, pp. 5-153.

⁷⁶ Gastel, Adel, « Aziz Chouaki, le romancier de l'exaspération fatale », *El Watan* du 9/12/97, www.revues-plurielles.org/uploads/pdf/4_15_18.pdf (en ligne), consulté le 6 / 5 / 2015.

« De tout temps et en tout lieu, le métissage est sujet tabou. D'abord parce qu'il a parti lié avec le sang et le sol. Sang de la tribu dont il faut préserver l'entité et le lignage, mais aussi fantasme du viol et de l'étranger - nous touchons là à un paradigme central des sociétés méditerranéennes : l'honneur tribal et la norme endogamique (...) Si le métissage s'égaré dans le biologique, il ne prend sens que dans la langue travaillée par l'imaginaire (...) À la différence du scribe, le métis est un conteur qui sauve la mémoire de son peuple parce qu'il en préserve les multiples métaphores ».⁷⁷

Quant à Marie Virolle, elle représente l'auteur de *L'Étoile d'Alger* (2002) dans son article intitulé « Aziz Chouaki : Portrait dialogué » comme « l'auteur le plus surprenant et le plus novateur de la littérature algérienne des vingt dernières années ».⁷⁸

Dans un article publié le 10 septembre 2002, *L'Étoile d'Alger* est considéré comme :

« Un roman sombre, une sorte de *Macadam cow-boy*. Si Aziz Chouaki demeure cynique dans ses écrits et privilégie l'humour pour ne pas désespérer, le destin de Massy n'en est pas moins tragique. Et surtout logique. La longue descente en enfer a commencé tôt, trop tôt. L'auteur aurait pu signaler que toute ressemblance avec une ou des personnes existantes n'est sûrement pas fortuite. Elle est voulue et assumée. Ceux qui ont connu l'Algérie balbutiante de la démocratie seront très sensibles -avec beaucoup de nostalgie- aux clins d'œil d'Aziz Chouaki ».⁷⁹

En règle générale, la langue d'Aziz Chouaki se manifeste par l'usage d'onomatopées, d'une ponctuation abondante qui s'explique aussi par le discours direct du personnage, par un lexique particulier, et au niveau syntaxique, par une élimination quasi systématique du premier terme de la négation. Tout cela est fortement construit et concerté pour « représenter » le jeune du quartier, pour essayer de transmettre ce qu'on pourrait appeler la « culture houmiste » et réussir à le faire.

Il est donc important de signaler que l'écriture d'Aziz Chouaki est nouvelle, bizarre pour beaucoup de lecteurs. Ce constat pointe sa première caractéristique qui est sa manière de mimer l'oral à l'écrit. Il privilégie les phrases nominales ainsi que les ruptures et souvent les jeux de mots. Cette liberté d'expression et, en même temps, cette recherche linguistique font partie de la complexité et du désordre d'une situation vécue par le personnage principal du roman Moussa Massy.

L'écriture de Chouaki se caractérise donc par un multilinguisme qui, selon l'expression de Christiane Chaulet-Achour, est « l'arme miraculeuse de cette création toujours en devenir ».⁸⁰

À propos de son exil en France, Alexis Nouss pense qu'Aziz Chouaki est un écrivain qui ne se fige pas dans une position d'exilé ; il fait de son exil une position ou un positionnement - qu'on peut éclairer par son parcours personnel -, « un espace médian (...)

⁷⁷ Marie, Virolle, "Aziz Chouaki : Portrait dialogué", « L'Algérie et ses littératures », *Les dossiers. Page des Libraires – Les Belles Étrangères*, Paris, novembre 2003, pp. 24 et 25.

⁷⁸ Ibid.

⁷⁹ www.afrik.com/article4946.html, publié le 10 septembre 2002, (en ligne), consulté le 06 mai 2015.

⁸⁰ Christiane Chaulet-Achour, « Aziz Chouaki : entre héritage et dispersion. Le contemporain métis », *Insaniyat* n° 32-33, avril – septembre 2006, p.154.

où se déploie un imaginaire sans frontières, sans limites, pouvant à ce titre accueillir toutes les appartenances ». ⁸¹

***On dirait le sud* (Djamel Ma**

Né à la Casbah d'Alger, Djamel Mati est un romancier algérien qui travaille aussi dans un centre de recherche en tant qu'ingénieur en informatique. Passionné d'écriture, Mati a présenté plusieurs ouvrages. *On dirait le sud* est le dernier volet de la trilogie *Les élucubrations d'un esprit tourmenté*. Chaque volet formant cette trilogie est individuel, c'est-à-dire qu'on peut le lire séparément, mais toujours dans un esprit tourmenté. Après *Sibircafi.com* publié en 2003 et *Aigre doux* en 2005, il publie *On dirait le sud* en 2007. Mati a aussi écrit *Le bug de l'an 2000 ou la première problématique du troisième millénaire* en 1999, *Fada, fatras de maux* en 2004, *L.S.D* en 2009 et *Les yeux de Yoko et les gens de Barzakh* en 2013.

On dirait le sud (2007) raconte l'histoire de Zaïna, Neïl et Iness, trois personnes perdues dans le désert à la recherche de soi. Ce désert qui représente l'amour absolu pour chacun d'eux. Dans le point B114, ils font leurs rêves et cauchemars. Zeïna, se retrouve dans cette cabane du point B114 avec un personnage qui abuse d'elle. Parallèlement, Neïl échoue dans sa vie, laisse derrière lui sa femme et ses enfants, quitte Alger et part dans le désert où il a été accueilli par des Touaregs dans des oasis. Quant à Iness, la jeune targuie qui tombe amoureuse de Neïl, l'étranger qui vient du nord, alors qu'elle était fiancée à son cousin, quitte sa tribu et son fiancé pour suivre son homme.

Un long débat a suivi la présentation du livre, où revient l'intrigue sur l'appellation point B114 à laquelle Mati répond : « Le point B114 était une rue très sombre de la Casbah, qu'on appelait la rue du diable et sa nouvelle appellation est la rue B à la porte 114. J'ai voulu évoquer mon enfance en parlant de cette rue dans laquelle je ne m'aventurais pas beaucoup et qui était un mystère pour chaque enfant ». ⁸²

Lors d'une conférence-débat qui s'est déroulée jeudi le 08 mai 2008 au CCF, et qui s'inscrit dans le cadre du cycle « Un auteur, un livre », l'écrivain Djamel Mati avait présenté son roman *On dirait le Sud* (2007), devant un public constantinois très agréable et pris par la magie de son discours. Le romancier avait exposé les différentes étapes qui l'ont conduit à la construction d'une fiction fantastique liée à la réalité et constituant une trame

⁸¹ Alexis, Nouss, « Deux pas de danse pour aider à penser le métissage », Laurier Turgeon (s. / dir.), *Regards croisés sur le métissage*, Laval, Les Presses Universitaires de Laval, coll. "Intercultures", 2002, p. 96.

⁸² Consulter l'article de : Nassima V., « Le roman *On dirait le sud* de Djamel Mati », http://www.vitamedz.com/le-roman-on-dirait-le-sud-de-djamel-mati/Articles_17716_190910_0_1.html (consulté le 21/12/2013).

romanesque tissée à même le vécu. Dans un article publié le 11 mai 2008 au journal *El Watan*, on explique ces étapes d'écriture du roman :

« Djamel Mati, sans se départir d'une approche tout à fait esthétique, commence par une représentation imagée de « scènes » qui vont lui permettre d'exprimer, puis de restituer toute la part de sensible qui dépeint les tumultueuses péripéties de personnages tendues chacun vers sa destinée. Cependant, les trajectoires des protagonistes Zeïna, Iness et Neïl mènent chacun vers sa propre altérité et ses propres déchirures, alors que tous se retrouvent et se reconnaissent dans la même béance à l'embrasement du désert qui habite leurs âmes et ses tréfonds les plus sourds. L'auteur a décidé de prendre ses personnages et le lieu de leurs tribulations pour les enfermer dans un sablier et mirage, les grains de sable, ignorant, sans doute, qu'ils gravitent pour fixer le temps et minuter les moindres faits, s'affolent pour dire et révéler les grandes souffrances des petites humanités. Le point B114 se fixe enfin, il décrète sa constance, met pied à terre et devient l'unique adresse qui abrite des âmes égarées. Il a bien choisi le désert pour arrêter le temps et tel un vent du Sud, il trace ses sillons, marque les mains et fait se confondre des lignes de vie ».⁸³

Dans cette conférence-débat à propos du roman, les questions suivantes revenaient souvent : « Ce livre est très visuel. Il raconte une histoire, comme un scénario étalé sur 300 pages d'envoûtement, pourquoi ne pas en faire un film ? ». Mati tout en souriant répondait : « Moi, j'imagine la scène, j'invente mes personnages ou bien je les invoque de mon passé, ce sont eux qui écrivent l'histoire et moi je la raconte ». Cette œuvre parle de l'amour absolu, qui devient une évidence improbable à la fin du livre, « C'est quoi l'amour pour vous M. Djamel Mati ? ». Il y répond très brièvement en disant : « L'amour absolu ne se vit que dans le partage ».

À propos du choix du titre, une question a été posée : « *On dirait le Sud* pourtant, c'est bien le Sud dont vous parlez, pourquoi avez-vous choisi ce titre ? Et quel est le sud que vous exposez ? ». Mati répond à cette question d'une manière qui excite la curiosité du public présent : « Parce que c'est comme dans le Sud, chacun peut découvrir son propre désert, lisez-le, vous trouverez une réponse aussi évidente pour vous que pour moi. Il y aura seulement votre désert qui diffèrera du mien. Il est inutile que je vous parle du mien, à chacun son désert personnel ».⁸⁴

Sous le titre « Quelques pages avec Djamel Mati », un article a été publié dans le magazine algérien *Dzeriet* en avril 2009. Un entretien a été réalisé avec le romancier, abordant des questions différentes :

- « **On ressent à travers les thèmes de vos écrits l'ingénieur passionné d'informatique que vous êtes. Comment en êtes-vous venu à l'écriture ?**

⁸³ Djamel, B., « *On dirait le sud* de Djamel Mati : Béance à l'embrasement du désert », *El Watan*, le 11/5/2008, www.djazairress.com/fr/elwatan/93891, (en ligne), consulté le 06 / 05 / 2015.

⁸⁴ Voir l'article intitulé « Le roman *On dirait le Sud* de Djamel Mati », publié le 4/7/2009 dans www.vitamedz.com/...on-dirait-le-sud...mati/Articles_17716_190910 (en ligne), consulté le 06 / 05 / 2015.

- À mon avis, comme tout acte de création, quelques secondes avant qu'on se mette à écrire, nous ne sommes pas du tout convaincus qu'on va écrire. C'est toujours anecdotique. Au préalable, j'écrivais pour une jeune fille en essayant de la séduire. Ce n'était pas des lettres d'amour mais des nouvelles où je racontais notre histoire, vingt ans plus tard avec elle, alors qu'il n'en était encore rien. D'une manière régulière et pratiquement quotidienne pendant des mois, je les lui envoyais en me disant que ça ne marcherait pas. Le temps m'a donné tort puisque cette femme est devenue mon épouse. Et après notre mariage, j'ai appris qu'elle avait gardé toutes mes lettres. Il y avait déjà cette envie d'échanger quelque chose de complètement disjointé avec une personne. Maintenant le but est pratiquement le même, mais il s'agit de séduire mes lectrices et lecteurs.
- **Dans votre trilogie *Sibirkafi.com*, *Aigre-doux* et *On dirait le sud*, on retrouve souvent le mystérieux point B 114. Quel est donc ce fameux point ?**
- J'étais parti sur un point géographique dans *Sibirkafi.com*, il est situé entre Bordj-Badji-Mokhtar et Reggane où se trouvait une cabane à l'intérieur de laquelle on retrouve un microcosme qui représente notre société d'une manière très caricaturale. En revanche, dans *Aigre-doux*, je l'ai fait évoluer. Il n'était plus un point fixe mais un point qui se déplaçait avec le personnage, il était parfois aigre, parfois doux, d'où le titre. Et pour terminer, dans *On dirait le sud*, qui est une histoire d'amour qui pourrait être issue de la réalité mais que j'ai placée dans un contexte irréel, il devient presque magique, improbable. Il devient une émotion.
- **Toutes ces histoires se déroulent aux confins du désert. Quelle est cette relation que vous entretenez avec ce paysage ?**
- Affective, émotionnelle, à la limite presque charnelle. J'ai toujours été subjugué par ces immensités, et ça se ressent dans mes écrits. Quand je me retrouve en plein dedans, je me sens tout petit. J'ai eu la chance de parcourir et connaître le désert profond, et j'ai compris que les déserts n'étaient pas si vides que cela. Derrière chaque pierre se cache une vie, mais la vie là -bas ne se déroule pas selon le rythme que nous donnons au temps ici. La vie dans le désert n'a pas besoin de temps, le désert est intemporel. J'ai écrit avec beaucoup de passion parce que l'endroit est magique. Dans *On dirait le sud*, ça se passe dans l'erg oriental jusqu'au Tassili et au Hoggar. Pour *Sibirkafi.com*, ça se passe dans un endroit complètement aride et l'épilogue se passe à Djanet (...) ».⁸⁵

Un autre article intitulé « Une balade dans le genre humain » a été publié dans *Le Temps d'Algérie* en 2010 à propos de l'écrivain Djamel Mati. La journaliste qui a réalisé un entretien avec lui précise que :

« Ce qui prédomine chez Djamel Mati, c'est cette grande humilité et cette tolérance qui caractérisent les écrivains de talent. Auteur prolifique, il a un large panel de thématiques qui le préoccupent et induisent son imaginaire à écrire avec cette ardeur et cette imagination fertile. Dans cet entretien, il rappelle ses écrits et ses préférences littéraires. Ses romans sont passionnants, ses personnages si denses et ses intrigues rondement menées. Avec sa verve féconde, Mati nous emmène chaque fois dans une balade dans le genre humain dont la loi du genre est transgressée.

- (...) **De tous vos livres, quel est celui de votre prédilection ?**
- C'est comme si vous me demandiez lequel de mes enfants je chéris le plus... (sourire). C'est un choix difficile. Mais celui ou ceux qui m'ont demandé le plus d'implications, ce sont *On dirait le Sud* et *LSD*. Pour le premier, je l'ai écrit avec le regard de Zaïna, le personnage central de l'histoire qui incarne l'énigme «féminin/masculin». Le second, je me suis mis dans la peau de Lucy, l'australopithèque qui revient faire une leçon de vie au monde moderne. N'y voyez aucun rapport entre ces deux personnages féminins... ou plutôt si...celui de la femme fantasmée, la matrice des origines et aussi l'ultime recours de l'homme, «l'éternel féminin».

⁸⁵ « Quelques pages avec Djamel Mati », *Dzeriet*, avril 2009, djamelmati.info/entretiens/textes/quelquespagesavec.pdf, (en ligne), consulté le 06 / 05 / 2015.

- **Dans les littératures française, anglo-saxonne ou sud-américaine, quel est le roman et l'auteur qui vous ont le plus marqué ?**
- J'hésite entre le vieux qui lisait les romans d'amour de l'écrivain chilien Luis Sepulveda, *L'automne du patriarche* de Gabriel Garcia Marquez, *Ulysse from Bagdad* d'Éric-Emmanuel Schmitt ou Presque rien sur presque tout de Jean d'Ormesson. Dans l'état actuel où je me trouve, je penche vers Sepulveda : c'est un opuscule qui se lit comme un rien de par son contenu et sa profondeur à nous emporter par-delà l'écriture.
L'histoire de ce vieux qui aimait lire des romans d'amour est tout simplement sublime et saisissante de pragmatisme de bon aloi. Un roman de toute beauté au cœur de l'Amazonie, où l'auteur nous permet d'explorer la jungle, tout en dénonçant le massacre du poumon de notre planète. Même si le roman est publié au début des années 1990, il s'inscrit dans une actualité mondiale toujours brûlante. Luis Sepulveda à travers ce livre nous fait aimer la nature, nous pousse à respecter les peuples et leurs mœurs... surtout dans leurs divergences qui contrairement à ce qu'on croit ne peuvent que nous rapprocher d'eux. C'est cela, la magie de l'écriture.
- **Votre opinion sur ces querelles et invectives entre écrivains ? N'est-ce pas indécent pour des intellectuels ?**
- En effet, cela est déplacé et avant tout stérile. Je crois que ces querelles ont plutôt des objectifs imprécatoires. On désire faire mal à l'autre en débattant publiquement d'un sujet apparemment futile. C'est assez choquant. J'ai toujours cru (naïvement) que les écrivains étaient des âmes pures, or il se trouve que parfois cela ne vole pas plus haut que les mouettes affamées. Les lecteurs n'ont pas besoin de ce genre de débat «du rentre-dedans». La parole très violente ou injurieuse contre un autre écrivain n'apporte rien de nouveau sinon des réflexions anecdotiques. On peut retrouver ce type de comportement en dehors du champ intellectuel. Rien d'enrichissant et sans aucun intérêt éclairé pour le lecteur. Nous nous retrouvons devant une approche (à la limite) philistine de la littérature. Franchement, je souhaite ne pas m'attarder sur votre question, sinon je risque de tomber dans le même piège (...).⁸⁶

Djamel Mati est donc cet écrivain algérien authentique, qui reflète sa personnalité à travers chacun de ses romans et qui expose sa sensibilité profonde. C'est un romancier qui se montre avec transparence pour mieux faire parvenir ses sentiments, ses soucis et ses joies aux lecteurs.

II. 4. 3. La nuit du henné (Hamid Grine)

Hamid Grine est né à Biskra en 1954. Ses débuts étaient dans le journalisme sportif qu'il a exercé à la Chaîne III de la Radio algérienne et au sein du quotidien Horizon. C'est dans les années 1980 qu'il a entamé sa carrière d'écrivain. Il a d'abord commencé par les livres sportifs, notamment *Lakhdar Belloumi, un footballeur algérien* en 1986. Ensuite, en 2004 Grine passe à l'écriture d'essais et de fiction, et publie une série de portraits *Comme des ombres furtives*. Cet ouvrage a été suivi une année plus tard d'un essai de communication politique : *Chronique d'une élection pas comme les autres*. En 2005, il publie un autre essai philosophique : *Cueille le jour avant la nuit*. C'est en 2006 qu'il publie son premier roman *La dernière prière* ; en 2007, *La nuit du henné* ; *Le café de Gide* en 2008 ; *Il ne fera pas long feu* en 2009 ; *Un parfum d'absinthe* en 2010 ; *Camus dans le narguilé* en 2011; enfin il a écrit les

⁸⁶ Attouche, Kheira, « Une balade dans le genre humain : L'écrivain Djamel Mati », *Le Temps d'Algérie*, le 28 / 7 / 2010, www.djazairess.com/fr/letemps/42277, (en ligne), consulté le 06 / 5 / 2015.

allées de ma mémoire en 2012. Le 5 mai 2014, Grine est nommé Ministre de la Communication.

Il est important de noter aussi qu'en 2009, Hamid Grine a obtenu le prix des libraires, au 14^{ème} salon international du livre d'Alger. Dans un article publié dans *Le Maghreb* le 27 / 10 / 2009, on déclare que « L'ASLIA (Association des libraires algériens) a choisi Hamid Grine pour le prix des libraires 2009 pour sa constance et le succès de son œuvre ». ⁸⁷

Lors d'une rencontre autour de son roman *La nuit du henné* (2007), organisée mercredi 04 décembre 2013 à la bibliothèque du palais de la culture Moufdi-Zakaria et en présence des adeptes des belles lettres, Hamid Grine a souligné que ce roman raconte une histoire authentique. C'est pourquoi il l'a rédigé en six mois seulement : « J'ai pu écrire ce roman en l'espace de six mois, parce que l'histoire est véridique, tandis que je n'ai pas encore achevé une autre œuvre que j'ai entamée en 2010. J'ai comme un besoin impérieux de le revoir et de le retoucher », ⁸⁸ a-t-il reconnu. Pour lui, une œuvre littéraire ne doit en aucun cas réfléchir, mais aussi, et surtout, lui procurer des moments d'émotion. Il a dit : « J'écris des romans à la fois légers et profonds. Je suis quelque peu comique dans mon écriture ». ⁸⁹

La nuit du henné (2007) raconte l'histoire d'un jeune couple vivant les circonstances d'une Algérie marquée par la crise du logement et de pénuries cycliques pendant les années 80. L'homme pense être supérieur par rapport à la femme qui est douce et aimable. Il existe une sorte de contradiction de sentiments entre le couple. Le mari paraît sympathique, alors qu'il ne l'est pas, tandis que la femme est d'une sainteté surprenante. *La nuit du henné* (2007) est une œuvre littéraire réaliste de qualité. C'est un roman qui représente parfaitement l'Algérie et ses citoyens dans une époque révolue, une œuvre littéraire écrite dans un style fluide et simple, dépouillé de toute complexité.

Dans un article intitulé « *Nuit du henné* de Hamid Grine : derrière le masque », publié dans le journal *L'Expression* en 2007, on précise qu'il y a plusieurs lectures à faire dans ce roman :

« Dans ce roman, il y a plusieurs lectures à faire. La première, qui est celle du héros Maâmar, ressemble par bien des côtés à beaucoup d'entre nous (n'est-ce pas, ne nous voilons pas la face), et puis, il y a une lecture au second degré, celle qui est faite par l'auteur, qui nous montre le mauvais côté des choses

⁸⁷ « Hamid Grine obtient le prix des libraires », *Le Maghreb*, publié le 27/10/2009, www.djazairiess.com/fr/lemaghreb/21527, (en ligne), consulté le 6/5/2015.

⁸⁸ Djamel, O., « J'aime le roman léger et profond », *Horizons*, <file:///C:/Documents%20and%20Settings/infotech/Bureau/Grine/%C2%AB%20J%E2%80%99aime%20le%20roman%20%C3%A9ger%20et%20profond%20%C2%BB%20-%20Horizons.htm>, (consulté le 21/12/2013).

⁸⁹ Ibid.4

(celui des superstitions) pour nous amener à mieux appréhender le réel. C'est une leçon particulière, un peu comme une éducation sentimentale ».⁹⁰

À propos de l'œuvre de Hamid Grine, Ahmed Ben Alam précise, dans un article intitulé « Hawas, Maamar et l'éternelle Shahrazade : *La dernière prière* et *La nuit du henné* de Hamid Grine », publié en 2008 dans *Le Midi Libre* que « C'est un terrain en friche. Chaque nouveau livre qui paraît creuse un sillon, et la récolte est toujours bonne. Autant que les labours. Là où l'araire passe, on voit poindre des bourgeons ».

Le journaliste pense que *La nuit du henné* (2007) est un roman différent des autres :

« Tout autre est *Nuit de henné*. Le rythme et le tempo de ce dernier en font une œuvre dite sur le mode mineur. Les violons sont plus légers, un peu plus plaintifs aussi, surtout quand Maâmar doit affronter l'armée des «têtes noires», lui qui voulait fuir les djinns de Aïn Naâdja. Ce roman, *Nuit de henné*, on peut dire que c'est un roman à malices, dans lequel par petites touches, l'auteur nous invite à une farce romanesque, démythifiant bien des superstitions, en se livrant à une leçon de modestie (...).

Nuit de henné est une boîte à surprises. Ce n'est pas ce qu'on voit ni ce qu'on croit qui est vrai. Tout se passe dans la tête. Un monde imaginaire reflétant les croyances recuites d'un homme qui pense avoir tout essayé. Les autres, c'est l'enfer, et lui, c'est le sage. Mais dans cette vérité à géométrie variable, tout peut arriver. Or, Maâmar, pour échapper aux maléfices et au mauvais œil, embarque sa femme vers un hôtel de Sidi Fredj, sans savoir qu'il va être la victime des «Têtes noires», de ces hommes frustrés qui bombent le torse à la plage, et qui reluquent sa femme Jade, blanche comme un cachet d'aspirine. Logique de fou contre logique de fou. Faut-il, pour ne pas être embêté, laisser sa femme à la maison ? À s'occuper de fourneaux pendant que Monsieur va se prélasser au bord de mer, ou bien faut-il que chaque homme vienne avec sa propre femme pour ne pas manquer de respect aux autres ? Tant qu'on n'aura pas trouvé une solution à cette question, on continuera de tourner en rond.

Quoi qu'il en soit, l'auteur, à travers son héroïne Jade, nous donne une leçon de savoir-vivre. Et d'espièglerie. Comme dans toute dramaturgie, il y a une part de manipulation. Une intrigue gentille dans laquelle l'auteur nous dévoile toute la finesse de l'éternelle Shahrazade ».⁹¹

À propos de *La nuit du henné* (2007), un autre journaliste d'*El Watan*, écrit dans un article intitulé « *La nuit du henné* de Hamid Grine, une autre œuvre littéraire » que :

« Hamid Grine trouve un malin plaisir à nous servir une lecture au moment où l'on s'attend le moins. D'ailleurs, quand on édite une œuvre en plein mois de Ramadhan, cela veut tout simplement dire qu'elle est bonne pour la dégustation. La lecture de *La nuit du henné* fait partie du style de Hamid Grine qui sait comment emmener son lecteur à travers les méandres d'un quotidien que l'on a tendance à lui tourner le dos comme on tourne une page d'un livre. L'histoire, qui est relatée, est simple, elle est tout simplement le miroir d'une société qui parfois ne veut pas se voir juste pour échapper à la réalité, quelle soit bonne ou mauvaise. *La nuit du henné*, comme les autres lectures de l'auteur, nous ramène à cette vérité que l'on ne peut cacher. Il ne s'agit pas de lire entre les lignes car Hamid Grine nous a habitué au verbe direct, loin de la phraséologie ».⁹²

Comme nous l'avons évoqué plus haut, *La nuit du henné* (2007) est un roman qui dévoile la situation sociale de l'Algérie pendant les années 80. Un journaliste explique ce retour dans le temps par l'expérience du romancier dans le journalisme. Il écrit dans un article intitulé « *La nuit du henné* de Hamid Grine : Bas les masques ! » :

⁹⁰ Ben Alam, Ahmed, « *Nuit du henné* de Hamid Grine : derrière le masque », *L'Expression*, le 21 octobre 2007, www.lexpressiondz.com/culture/45829-derriere-le-masque.html, (en ligne), consulté le 6 mai 2015.

⁹¹ Ben Alam, Ahmed, « Hawas, Maamar et l'éternelle Shahrazade : *La dernière prière* et *La nuit du henné* de Hamid Grine », publié le 27/4/2008 dans *Le Midi Libre*, www.lemidi-dz.com/index.php?operation=voir_article&id_article..., (en ligne), consulté le 6 mai 2015.

⁹² A., H. « *La nuit du henné* de Hamid Grine, une autre œuvre littéraire », *El-Watan*, le 17 /10 /2007, algerie.actualite.free.fr/?p=32, (en ligne), consulté le 6 mai 2015.

« Écrivain de son temps, Hamid Grine ne décortique le passé que pour mieux expliquer ce qui a changé depuis. Point de nostalgie, mais des souvenirs sous une loupe très critique mais non déformante. À dire vrai, *La nuit du henné*, après *La dernière prière* nous surprend. Il surprend par un thème central que peu d'écrivains algériens ont osé s'aventurer dans ses dédales : la superstition. On y découvre une analyse psychologique très poussée des personnages, avec un espace et un temps revisités, le tout sur un ton d'humour, de compréhension de la nature humaine et, surtout, d'indulgence. À travers cette « psychanalyse », Grine tente de percer les mystères du conscient et de l'inconscient des êtres, à travers leurs manifestations de joies et de peines et, surtout, de superstitions où tout s'entremêle. Mais à propos des années 80, Hamid Grine réussit à titiller les souvenirs de ses lecteurs, d'une manière assez « brechtienne », d'ailleurs. Il réussit, en effet, à faire participer le lecteur dans son roman, en excitant ses souvenirs vis-à-vis d'une certaine époque et de certaines croyances. Le lecteur se retrouve plongé dans le roman avec un double intérêt, d'abord le plaisir de la lecture, ensuite celui de se retrouver dans des pages... imprimés au henné, sachant que ce qu'il lit, il l'a déjà vécu, ressenti, pensé... C'est là une technique de journaliste que Hamid Grine a utilisé. Il sait très bien qu'un article réussi est celui où un lecteur se retrouve. Les œuvres fantastiques excitent l'imagination, les œuvres réalistes ravivent les souvenirs et poussent à la réflexion ».⁹³

II. 4. 4. *Le Poisson de Moïse* (Habib Tengour)

Habib Tengour est né en 1947 à Mostaganem, émigré à Paris avec ses parents en 1958, enfant de la « seconde génération ». Il poursuit ses études à Paris et, après avoir obtenu une maîtrise de sociologie, rentre en Algérie effectuer son "service national", militaire puis civil, enseignant à l'université de Constantine. Il partage depuis son temps entre l'Algérie et la France, ses activités universitaires et le travail littéraire. Sociologue et anthropologue, romancier et poète, il écrit *Le vieux de la Montagne*, paru en 1983 ; *Sultan Galièv ou la rupture des Stocks* en 1985 ; *L'épreuve de l'arc* en 1990. Observateur depuis toujours de cette Algérie en conflit entre l'Est et l'Ouest, il écrit *Le poisson de Moïse* paru en 2001 à Paris et Alger (donc quelques semaines après le 11 septembre). La traduction allemande sort en ce moment pour le Salon du livre de Francfort. Ce livre est une méditation sur le Coran : la querelle de Moïse avec un étrange messenger de Dieu sur la question brûlante de la volonté divine. Tengour a écrit aussi d'autres romans, *Le Maître de L'heure* en 2008 et *Seelenpermutt* en 2009.

Dans une préface à Habib Tengour, Mourad Yelles écrit :

« Habib Tengour est sans nul doute un homme de la trace. Même si le sillon fertile du terroir natal l'attire irrésistiblement, même si lui viennent parfois des pulsions de laboureur ou de sourcier, il n'en parcourt pas moins l'espace comme un vrai nomade. Ce mode de vie - qui est aussi un mode d'être et d'écriture - n'est certes pas de tout repos. Il le reconnaît d'ailleurs lui-même et parle à ce propos de "tension". On pourrait aisément mettre ce terme au pluriel : tensions entre l'ici et l'ailleurs, le passé et le présent, les Ancêtres et leurs héritiers, le politique et le poétique, le rêve et la réalité ».⁹⁴

⁹³ Mazari, Mustapha, « *La nuit du henné* de Hamid Grine : Bas les masques ! », *Le Quotidien d'Oran*, www.vitamedz.com/-...nuit-du-henne-de-hamid-grine-bas-les-masques.., le 09 / 02 / 2008, (en ligne), consulté le 6 mai 2015.

⁹⁴ Extrait de Mourad Yelles, « Ulysse au pays des Tatares », préface à Habib Tengour, *L'arc et la lyre*, Alger, Casbah Éditions, 2006.

Yelles précise aussi que Habib Tengour est un exemple représentatif de la littérature algérienne d'expression française, qui montre à son public qu'elle a assimilé et dépassé un héritage double, et qu'elle représente une identité et une culture proprement algérienne.

« Habib Tengour se découvre dans une écriture oscillant entre la dérive imaginative du jeu surréaliste et le souffle lyrico-épique de la tradition poétique arabe et s'affirme dès le début des années 80 comme un auteur important de la nouvelle génération d'écrivains maghrébins de langue française. Il s'exprime de façon privilégiée dans la poésie et ses récits, inclassables si l'on s'en tient aux catégories génériques traditionnelles, sont éminemment poétiques. Ils sont du reste, implicitement ou explicitement donnés par l'auteur lui-même comme quête, par-delà la narration à plusieurs strates qu'ils véhiculent, de la poésie décréétée but ultime. Avec la nouvelle génération, dont Tengour est un exemple représentatif, la littérature algérienne de langue française montre qu'elle a assimilé et dépassé un héritage (double) et, si elle lui a payé son tribut ce n'est que pour mieux en prendre congé ».⁹⁵

Avec *Le Poisson de Moïse* (2001), Habib Tengour décrit les illusions de jeunes maghrébins en France qui se laissent envahir par le fondamentalisme islamiste et qui partent pour l'Afghanistan. Parmi ces jeunes maghrébins, il raconte l'histoire de Mourad, Kadirou et Hasni, amis d'enfance d'Oran, jeunes musulmans qui tombent dans les bras de terroristes fanatisés. Ces jeunes ont atterri pour les raisons les plus diverses dans les camps d'entraînement des islamistes afghans, où ils ont été attrapés dans un tourbillon fatal.

Selon Mourad Yelles, *Le Poisson de Moïse (2001) est un roman qui a été retravaillé :*

« *Le Poisson de Moïse est pour le moment inédit. Avant donc une publication qui lui donnera son statut définitif, ce texte, en un sens, est encore instable : du moins, il a été retravaillé, puisqu'il en existe à notre connaissance deux versions. La première version est divisée en quatre parties intitulées Léa, L'Afghan, Les frères et Sadja. La seconde version ne comprend que deux parties, intitulées La route de Qandahar et la seconde La halte à Paris* ».⁹⁶

Regina Keil-Sagawe,⁹⁷ journaliste et traductrice du roman en allemand, pense que *Le Poisson de Moïse est un titre étrange pour un roman qui, la première fois dans la littérature algérienne s'interroge sur les « Afghans », se demande ce qui pousse certains jeunes musulmans à tomber dans les bras de terroristes fanatisés. Le roman commence à Peshawar et se termine sur les trottoirs de Paris. Selon la journaliste, la particularité stylistique du romancier se manifeste dans le métissage des traditions arabes et européennes. Elle écrit :*

« Habib Tengour aime zapper entre les continents et les époques, métisser les traditions littéraires européennes et arabes, c'est ce qui fait la singularité de son style. L'homme a été profondément marqué par les symbolistes et les surréalistes, chez qui il découvre des analogies avec la mystique du Maghreb, dont il propose une réflexion théorique dans un essai intitulé « Manifeste du surréalisme maghrébin » (1981), et qu'il exprime, dans ses romans, dans une langue imagée et fragmentaire, une écriture que la critique littéraire américaine a qualifié de *soufialisme*. En Amérique, il est considéré comme « l'une des

⁹⁵ Ibid.

⁹⁶ Yelles-Chaouche, Mourad, *Habib Tengour ou l'ancre et la vague : Traverses et détours du texte maghrébin*, Paris, Karthala, 2003, p. 245.

⁹⁷ Regina Keil-Sagawe est journaliste (elle écrit notamment pour le grand quotidien suisse *Neue Zürcher Zeitung*) et traductrice d'auteurs maghrébins (notamment Tengour, Dib, Memmi, Chraïbi, Sansal, Khadra, Begag, Marouane).

voix francophones les plus puissantes et les plus imaginatives du Maghreb postcolonial » (Pierre Joris). En Allemagne, il reste à découvrir ».⁹⁸

II. 4. 5. *Paris plus loin que la France* (Ghania Hammadou)

Ghania Hammadou, journaliste algérienne, est née à Alger en 1953. À l'âge de six ans, elle est partie en France puis elle est revenue en Algérie à l'âge de vingt ans pour faire des études en journalisme à Alger. Elle était cofondatrice du journal *Le Matin*, dont elle fut la rédactrice en chef jusqu'à la fin de 1993, date de son retour en France. Elle a fait partie de la première équipe rédactionnelle qui a relancé en 1989 le journal *Alger républicain*. Elle a publié plusieurs romans : *Le Premier jour d'éternité*, en 1997 ; *Paris plus loin que la France* en 2001 ; *Marengo in Ma langue est mon territoire* en 2001 ; *Bab-Errih : La Porte du vent* ainsi que *Khalil et le fennec* en 2004.

Lors d'une interview réalisée par *Algérie Littérature /Action*, Hammadou explique son passage de journaliste à une romancière :

« *Algérie Littérature /Action* – Comment en êtes-vous venue à l'écriture romanesque, à la fiction ?

Ghania Hammdou – L'écriture journalistique est généralement un genre qui autorise peu d'échappatoires par rapport aux faits. Tous les types d'écritures sont répertoriés et classifiés ; le reportage, l'enquête, le commentaire, etc. pas moyen d'en sortir. On ne peut pas faire le compte rendu d'un événement sans rester rivé à cet événement, sans quoi votre copie est mauvaise et vous passez à coté du fait. Je me suis sentie à l'étroit de ce genre normalisé que l'on nous apprend dans les cours de techniques rédactionnelles des écoles de journalisme, mais je n'ai jamais tenté de passer à un autre genre rédactionnel (...). Il a fallu des circonstances dramatiques, une déchirure extrême, une fracture irrémédiable –l'exil et la mort- pour que le passage du journalisme à la littérature se fasse. J'étais arrivée à un stade où ma réalité était devenue si foisonnante que mon écriture professionnelle, trop conventionnelle, s'avérait impuissante à la traduire ou en tout cas à rendre compte de sa violente complexité (...). Je suis donc allée à la littérature sans le vouloir ou plutôt sans le savoir (...).⁹⁹

Ghania Hammadou est une romancière qui cherche aussi à transmettre, à travers ses romans, un message : le texte est une collecte d'échanges culturels et linguistiques vu qu'il porte des regards croisés (regard sur soi même ou regard de l'autre sur soi), différents et conflictuels des personnages, de l'auteur et du lecteur.

Dans son roman *Paris, plus loin que la France* (2000), Ghania Hammadou raconte en 160 pages l'histoire d'un personnage, Azzedine, le père qui part au maquis en abandonnant sa mère, son épouse et ses enfants. Mériem, la fille qui prend parfois les traits de l'auteur, s'efforce à faire revivre l'image de ce père absent en tentant de revivre les seuls instants qui hantent encore son esprit, ses quelques souvenirs. Cette recherche ou « quête du père » ne cesse de s'imposer, jusqu'au jour où la famille quitte le village d'Ouled Aissa pour aller à un

⁹⁸ Keil-Sagawe, Regina, « Critique littéraire et présentation d'auteurs maghrébins en France », <http://www.arte.tv/fr/le-poisson-de-mo-se/665796.html>, publié le 11 / 10 / 2004, (en ligne), consulté le 7 mai 2015.

⁹⁹ Interview réalisée par *Algérie Littérature /Action* avec Ghania Hammadou, <http://ecrivainsmaghrebins.blogspot.com/2012/01/paris-plus-loin-que-la-france-de-ghania.html>, le 31 / 03 / 2003, consulté le 8 mai 2015.

Paris-plus-loin-que-la France, n'existant pas sur les cartes mais qui existe chez la petite Meriem.

Un article intitulé « Littérature féminine algérienne » publié en 2003, explique la relation entre père et fille, abordée dans le roman de Hammadou et dans d'autres romans algériens :

« Cette recherche où quête du père ne cesse de s'imposer, de se renouveler dans la littérature féminine algérienne. L'éducation sévère, conservatrice a fait que les relations père-fille restent limitées, pas trop affichées, ni aussi spontanées, guidées par le souci des convenances et de la bonne conduite. C'est cette soif, parfois, manque d'affection aussi, que l'écriture vient à combler d'où ces textes poignants, d'une grande douleur et beauté aussi ».¹⁰⁰

Sous le titre de « *Paris, plus loin que la France* de Ghania Hammdou : Un père sans visage », on explique l'absence du père et la métamorphose de la mère :

« La parution de romans comme celui que vient de publier Ghania Hammadou mérite d'être saluée comme un événement. Car, dans cette intrigue au titre plutôt curieux, évolue une ronde de personnages dont l'âme est marquée par la Guerre de Libération nationale. À des niveaux de profondeur variables, certes, mais ils en portent une empreinte qui les affecte dans leurs actions, paroles et comportements. L'auteur, dont nous connaissons le parcours professionnel dans la presse algérienne, fait vivre ce petit monde au centre duquel se trouve Zahra, la mère, mais aussi une figure emblématique : la vénérable dame familièrement appelée Oumeyma, ce symbole d'une permanence et d'une certitude qui la désignent comme l'incarnation du pays.

Au départ, le personnage de Azzedine, le père, comme des dizaines de milliers de ses concitoyens précipités dans la tourmente au lendemain de l'embrasement de Novembre. Azzedine qui gagne le maquis, laissant mère, épouse et enfants. Et c'est l'image de ce père absent que s'acharnera à faire vivre en elle Meriem, s'escrimant à le composer et rectifier en convoquant sans cesse tous les souvenirs de son enfance paysanne.

Le récit sur fond d'occupation armée fait place à de nombreuses situations visiblement cueillies dans la réalité, les chroniques ayant continué à passer de bouche à oreille avant que d'autre tempête ne vienne substituer ses actes sanglants à ceux d'un passé où l'on croyait avoir atteint le summum de l'horreur.

À l'arrivée, la métamorphose de Zahra, cette campagnarde que le destin a arrachée sa terre natale pour la déposer dans la banlieue d'une ville de la France septentrionale où, par la force des choses, elle contraindra son âme et son corps à s'acclimater ».¹⁰¹

La narration du roman de *Paris, plus loin que la France* (2000) est donc le va-et-vient que font ses personnages entre les deux pays (l'Algérie et la France). La situation de la romancière, ayant passé des années en Algérie, puis d'autres années en France, d'autres années encore en Algérie, et d'autres enfin en France, l'a poussée à produire un écrit-intervalle, entre des lieux différents, pour montrer le déchirement de ses personnages qui cherchent à retrouver la tranquillité. En effet, la famille de Mériem fait un déplacement géographique ; de l'Algérie vers la France, pour se libérer du colonisateur installé en Algérie. Ce déplacement est une réponse aux obligations de l'exil. Ce qui fait que la famille se

¹⁰⁰ Belloula, Nassira, « Littérature féminine algérienne », *Liberté*, http://www.liberte-*****/edit.php?id=12573, 29 / 7 / 2003, (en ligne), consulté le 7 mai 2015.

¹⁰¹ M. A., « *Paris, plus loin que la France* de Ghania Hammdou : Un père sans visage » <http://ecrivainsmaghrebins.blogspot.com/2012/01/paris-plus-loin-que-la-france-de-ghania.html>, le 31 / 03 / 2003, consulté le 8 mai 2015.

retrouve, également, dans la situation de l'entre-deux pays ; le pays natal qu'elle a dévasté et l'étranger qui l'accueille.

Ghania Hammadou est donc une romancière qui sait raconter et sait parfaitement ce qu'elle raconte. La fiction romanesque laisse apparaître dans le récit marqué par les nombreux détails et la connaissance parfaite de la vie rurale algérienne, des scènes appartenant à un vécu direct qui offre au roman une valeur documentaire incontestable.

II. 5. Le métissage culturel et linguistique

Le roman algérien des années 2000 possède une spécificité qui résulte d'un vaste mouvement de métissage avec les influences culturelles endogènes et extérieures, notamment la littérature européenne. Celle-ci découle de plusieurs facteurs :

D'une part, les auteurs vivent une situation de bilinguisme résultant de l'apprentissage de la langue étrangère (français/anglais). Obligé de s'exprimer dans une langue qui n'est pas la sienne, l'écrivain algérien revient très souvent sur sa langue première. Nous avons là affaire à un dilemme de métissage linguistique si bien décrit par l'écrivain africain Makhily Gassama.¹⁰² Selon lui, ce dilemme est parfois douloureux mais il peut être aussi heureux, résultant d'un choix culturel de l'auteur qui veut élargir son univers d'expression. Ainsi, sous la plume des écrivains algériens, on retrouve des expressions provenant de l'arabe dialectal, qu'ils gardent souvent à l'état pur pour éviter de perdre leur charge sémantique. On remarque avec beaucoup de bonheur cette technique narrative chez les écrivains algériens d'expression française de la nouvelle génération. D'autre part, le roman algérien des années 2000 représente un dialogue de cultures formant un métissage culturel qui renvoie à un enrichissement universel, selon la conception senghorienne.¹⁰³

Étant donné que l'Algérie est un pays où se rencontrent plusieurs langues, différentes formes de plurilinguisme que l'on peut observer chez les romanciers algériens apparaissent. Le français écrit est devenu parsemé par des expressions dérivant de la langue maternelle de chaque écrivain. Par exemple, on note dans les écrits de Hammadou et Grine des expressions dérivant de l'arabe algérois. Étant Kabyle, Chouaki fait appel à des expressions berbères et des termes algérois aussi, alors que Tengour emploie dans ses textes des expressions employées dans les régions de l'ouest du pays. Ainsi, nous constatons donc que nos auteurs effectuent un triple travail de traduction : d'abord, ils passent de la langue maternelle à la

¹⁰² Gassama, Makhily, *Kuma, Interrogation sur la littérature africaine de langue française*, Dakar-Abidjan, Nouvelles éditions africaines, 1978, p. 333.

¹⁰³ Senghor, Léopold Sédar, « Le problème des langues vernaculaires ou le bilinguisme comme solution », L. S. Senghor, *Liberté. I. Négritude et humanisme*, Paris, Éditions du Seuil, 1964, pp. 228-231.

langue française ; ensuite, du code oral au code écrit ; et enfin de la langue de tous à l'idiolecte personnel.

Comme nous l'avons déjà signalé, le roman algérien des années 1980-1990 caractérise par la rencontre des langues dans la perspective du travail intertextuel. Il est donc important de mettre à jour les « greffes », les « alliances » et les « alliages » qui font de la langue française un instrument souple et capable d'exprimer ce que d'habitude elle n'exprime pas, ou de l'exprimer autrement.¹⁰⁴

Afin de bien travailler la langue d'écriture, il faut bien la maîtriser, ou, comme dit Kateb Yacine, la « dominer » et prendre par rapport à elle « un certain recul ».¹⁰⁵ Or, « c'est très difficile de maîtriser et [...] de violer une langue » pour lui infuser un sang neuf, l'assouplir.¹⁰⁶ On trouve la même attitude chez l'écrivain africain Aimé Césaire qui affirme que : « Le français est pour moi un instrument mais il est tout à fait évident que mon souci a été de ne pas me laisser dominer par cet instrument ». L'essentiel est « de servir du français pour exprimer nos problèmes antillais et exprimer notre « moi africain ».¹⁰⁷

Quant au Congolais Sony Labou Tansi, il trouve que le français est une langue très froide. Il affirme lors d'une table ronde organisée à Lomé :

« Je donnerais certains détails susceptibles d'éclairer l'éventuel chercheur curieux de savoir comment naît un langage ». On peut s'exprimer en français mais « en faisant éclater cette langue froide [...], c'est-à-dire en essayant de lui prêter la luxuriance et le pétilllement de notre tempérament tropical, les respirations haletantes de nos langues et la chaleur folle de notre moi vital, vitré [...]; la frigidité de la langue française (qui peut être soignée) m'est rendue évidente par la naissance des créoles africains et antillais».¹⁰⁸

En partant de ce point de vue, nous pouvons donc considérer les romanciers algériens d'expression française comme des traducteurs. Nous savons déjà que toute locutrice ou tout locuteur est traductrice / traducteur dans sa propre langue selon les situations de communication où elle / il se trouve. L'écrivain algérien accomplit ce même geste dès qu'il prend la plume avec la conscience de la dominante linguistique dans la quelle il écrit (le français) mais sans oublier ses sources car il est en pleine possession de ses autres compétences linguistiques. Son travail de traduction est triple dès le départ : de la langue maternelle à la langue française ; de l'oral à l'écrit ; de la langue de tous à l'idiolecte personnel.

En évoquant la question de traduction, nous pouvons s'arrêter sur ce que dit Henri Meschonnic à propos de ce sujet :

« L'historicité d'une relation de traduction entre deux domaines linguistiques produit dans la langue d'arrivée un matériel sémantique et syntaxique d'abord limité aux traductions, puis facteur de développement de certaines propriétés de la langue [...]. La traduction étant installation d'un nouveau

¹⁰⁴ On peut, par exemple, comme le souligne Kateb Yacine, « dire au Français, en français, qu'on n'est pas Français », Cité dans : Leblais Yann, « Entretien avec Kateb Yacine », op. cit. p. 72.

¹⁰⁵ Kateb, Yacine, *Le Polygone étoilé*, Paris, Seuil, 1966, p. 180.

¹⁰⁶ Cf. Leblais, Yann, « Entretien avec Kateb Yacine », op. cit., p. 71.

¹⁰⁷ Cité par M. A. M. Ngal, « Les tropicalités de Sony Labou Tansi », *Selex*, n° 23, Grenoble, 1982, pp. 135-136.

¹⁰⁸ Ibid., p. 134.

rapport, ne peut qu'être modernité, néologie, alors qu'une conception dualiste voit la traduction d'un texte comme forme et archaïsme. La poétique de la traduction historicise les contradictions du traduire entre langue de départ et langue d'arrivée, époque et époque, culture et culture, relation subjectile et reproduction ». ¹⁰⁹

À la lumière de cette citation, nous pouvons dire que le problème de traduction chez les romanciers algériens d'expression française se manifeste dans la sélection et la combinaison d'éléments pris dans la langue source (arabe algérien ou berbère) pour être métissés avec ceux de la langue cible (le français). C'est pourquoi, il ne s'agit pas seulement pour l'écrivain d'écrire en français mais d'inscrire dans les structures linguistiques du texte sa propre identité linguistique.

Ainsi, le travail de l'écrivain algérien d'expression française n'est donc pas simple, car le passage d'un système à un autre entraîne le recours à des systèmes de références différentes qui peuvent compliquer la communication. Ce phénomène se généralise et est beaucoup répandu aussi dans les œuvres des écrivains francophones maghrébins. Dans son ouvrage *Amour bilingue*, le sociologue marocain Abdelkadir Khatibi exprime ce douloureux dilemme : « Là une naissance de la langue, par enchevêtrement de noms et d'identités s'enroulant sur eux-mêmes : cercle, nostalgique de l'unique ». ¹¹⁰

Les écrivains algériens d'expression française peuvent être considérés donc comme des écrivains-passeurs puisqu'ils font « passer » d'une langue à une autre, d'une culture à une autre, d'une société à une autre, à travers la fiction qui a une fonction différente selon le lecteur qui s'en empare. De sa langue maternelle, l'écrivain peut emprunter de la structure, des sonorités, du rythme, et des mots pour les transférer à la langue française. Ces éléments sont considérés par l'écrivain comme une fonction ethnographique ou référentielle. Les mots non traduits, les sonorités et les caractéristiques de la langue algérienne transposés au français représentent la culture algérienne. De ce sens, nous pouvons dire qu'ils sont métaphoriques. Il s'agit ainsi d'un travail intertextuel, bricolage à partir des formes linguistiques hétérogènes : collages, fractures et réunion de mots « contre nature » pour aboutir aux mélanges de la « bi-langue ».

À propos du travail de l'écrivain sur la langue d'écriture, Renée Balibar explique dans son ouvrage *Le colinguisme* que :

« L'art littéraire s'exerce sur sa propre lettre. Il transforme sa langue de départ. Il déforme les contenus donnés, change l'usage de son vocabulaire enregistré, tourne les règles qui articulent son système aux parlés représentés et aux langues déjà écrites. Du même coup, il crée sa langue d'arrivée, langue fictive visant, contre l'ordre établi d'un colinguisme, la forme d'un colinguisme futur ». ¹¹¹

¹⁰⁹ Meschonnic, Henri, « Propositions pour une poétique de la traduction », *Langages*, n° 28, Didier-Larousse, Paris, décembre, 1972, p. 52.

¹¹⁰ Khatibi, Abdelkadir, *Amour bilingue*, op.cit., p. 77.

¹¹¹ Balibar, Renée, *Le colinguisme*, Paris, PUF, 1993, p. 118.

Il s'agit donc d'une « trahison » de la langue française, selon l'expression de Jean-Louis Joubert, qui s'interroge sur la manière d'exprimer le côté obscur de l'autre dans la perfection de clarté harmonieuse qu'est le français. Il répond e

« En fait, il a suffi de se déprendre du discours euphorisant de Voltaire et Rivarol, de trancher le nœud gordien en découvrant que la clarté n'était pas la qualité intrinsèque du français. Comme toutes les langues, le français est un bricolage de sons, de mots, de phrases, par lequel on peut communiquer, avec une marge d'erreurs plus ou moins importante. Ce bricolage peut aboutir à des œuvres littéraires, dans lesquelles les erreurs, confusions, dérivés, variantes, imperfections, ratés de la langue peuvent, par le talent de l'écrivain, devenir des matériaux de choix ». ¹¹²

Quant à Émile Nau, il annonce le développement de la francophonie littéraire en disant que :

« [...] Il ne s'agira pas de prendre la langue toute faite dans les meilleurs modèles ; il faudra la modifier et l'adapter à nos besoins et nos localités ; transplantée sous un climat étranger, elle perdra inmanquablement de sa saveur et ses fruits se ressentiront naturellement du terroir nouveau. Il sera presque impossible, nous croyons, d'atteindre à l'atticisme parisien [...] mais notre français bâtard aura peut-être ses qualités précieuses, quelque chose de franc, de fortement accentué et de naïf, quelque chose d'ardent comme notre climat et comme notre âme ». ¹¹³

Transportées d'une langue à une autre, « greffées » d'une manière discrète ou très violente, les structures lexicales ou sémantiques sont intégrées dans le corps du texte français sous forme d'interférences linguistiques.

II. 6. Les interférences linguistiques

Lorsque les langues entrent en contact les unes avec les autres au cours de leur évolution historique et géographique, elles provoquent des situations d'interférences linguistiques. William Mackey définit l'interférence linguistique comme « l'utilisation d'éléments appartenant à une langue tandis que l'on en parle ou l'on en écrit une autre ». ¹¹⁴ Par d'autres termes, l'interférence se produit lorsqu'un locuteur bilingue produit un discours monolingue, en utilisant majoritairement une langue, mais de temps à autre il introduit dans son discours aussi des segments d'une autre langue.

Selon Mackey, ce qui caractérise les interférences est qu'il s'agit d'un processus inconscient, par rapport à l'alternance codique ou aux emprunts, qui semblent le plus souvent conscients et volontaires, et qui se manifestent dans des discours bilingues. Ceci nous mène à dire qu'un locuteur peut, inconsciemment, faire des interférences dans un discours monolingue adressé à un interlocuteur monolingue.

Les interférences linguistiques peuvent apparaître à différents niveaux : phonétique, grammatical, lexical et sémantique. L'interférence lexicale et sémantique englobe entre autres les phénomènes de calques, de faux amis, ou de substitution de mots simples. Les

¹¹² Joubert, Jean-Louis, *Les voleurs de langue*, op. cit., p. 25.

¹¹³ Extrait d'un article publié dans le journal haïtien *Le Républicain*, du 16 novembre 1837, cité par Auguste Viatte (*Histoire littéraire de l'Amérique française*, Paris, PUF, 1954).

¹¹⁴ Mackey, William-Francis, *Bilinguisme et contact des langues*, Édition Klincksieck, Paris, 1976, p. 397.

interférences phonétiques et grammaticales peuvent porter sur la totalité ou une partie d'un morphème libre ou lié, ce qui est appelé emprunt.

Les interférences entre deux langues se produisent pour plusieurs : soit lorsque les deux langues sont parlées dans des territoires très proches, d'une manière où les locuteurs se côtoient fréquemment et, entendant la langue de l'autre, ils finissent par intégrer à leur parler des traits issus de l'autre langue ; soit lorsque une des deux langues possède une importance au niveau politique, économique, culturel, etc. qui dépasse largement ses frontières. Dès lors, d'autres nations ressentent le besoin de s'initier à cette langue, qui apparaît comme une langue véhiculaire, voire de l'utiliser à la place de leur propre langue. Nous pouvons citer à cet égard le cas de l'anglais qui a un rayonnement semblable, et qui conduit différents pays à l'adopter comme langue officielle, même s'ils gardent leurs langues maternelles.

Certaines langues en influencent d'autres dans un domaine précis. L'apparition d'une nouvelle réalité ou l'invention d'un nouveau moyen technologique par exemple, ne se fait pas partout en même temps. C'est pourquoi certaines langues sont plus rapides que d'autres à nommer cette réalité ou cette invention. Par conséquent, d'autres langues n'ayant pas encore défini cette réalité intègrent le nom étranger dans leur lexique. C'est le cas de la langue arabe qui a incorporé dans son lexique le mot anglais *computer* pour désigner un ordinateur.

Au niveau de l'écrit, les interférences linguistiques, les insertions et collages sont une conséquence du rapport que l'auteur entretient avec la situation plurilingue dans laquelle il vit. L'interférence linguistique se produit quand un sujet bilingue (par exemple arabe/français) utilise dans une langue cible A (français), un trait phonétique, morphologique, lexical ou syntaxique caractéristique de la langue source B (l'arabe). L'emprunt et le calque sont souvent dus à l'origine, à des interférences. Mais l'interférence reste individuelle et involontaire, alors que l'emprunt et le calque sont en cours d'intégration ou intégrés dans la langue A. L'interférence linguistique restitue les « formes conventionnelles ». À ce titre, « tout fait de style est perçu également comme caractéristique d'une tradition ou d'une doctrine esthétique ou d'une langue spéciale ».¹¹⁵ Les calques et les emprunts des romanciers algériens peuvent être l'occasion de montrer en quoi la langue de ces romanciers est bien héritière d'une tradition algérienne.¹¹⁶

II. 6. 1. Les interférences phonétiques

¹¹⁵ Riffaterre, Michel, *Essais de stylistiques structurales*, Paris, Flammarion, 1971, p. 374.

¹¹⁶ Pour plus d'informations sur l'interférence linguistique, voir Dubois, Jean, *Dictionnaire de linguistique Larousse*, Paris, Larousse, 1973.

Les interférences phonétiques portent essentiellement sur le système vocalique. Si on prend le cas des deux langues l'arabe et le français, on constate que l'une des premières causes qui provoque des confusions entre les deux systèmes phonétiques est l'absence de certains phonèmes comme le /y/, et le /p/, par exemple du système phonétique arabe, bien que ce dernier existe en dialectal algérien. La divergence des deux systèmes vocaliques est particulièrement sensible aussi au niveau du trait d'ouverture des voyelles où il y a confusion des voyelles [e/i], [e/i].

II. 6. 2. Les interférences lexicales

Dans le domaine de l'oral, on dit qu'il y a interférence lexicale « quand un sujet bilingue utilise dans une langue cible A un trait [...] lexical [...] caractéristique de la langue B ». ¹¹⁷

Dans le domaine de l'écrit, le romancier algérien d'expression française travaille la langue d'écriture, l'enrichie de concepts arabes qu'elle ne possède pas et l'assouplie en « cassant » sa syntaxe pour qu'elle fonctionne selon les lois d'une autre rhétorique, mise au service d'un discours nouveau. Les emprunts au niveau du lexique servent à travailler l'écriture romanesque en créant un effet d'étrangeté. Ces emprunts sont immédiatement perçus par le lecteur parce qu'ils renvoient à une manière de vivre, d'être et de penser spécifiquement algérienne.

Les romans du corpus d'étude, dont l'écriture est parsemée d'expressions arabes, offrent un exemple intéressant de collage lexical. Ces expressions donnent à l'œuvre un caractère insolite car elles sont extrêmement nombreuses, et pour la majorité des œuvres, pas traduites. C'est pourquoi, ces emprunts apparaissent comme des obstacles à la lecture. Les arabismes d'Aziz Chouaki, par exemple, viennent de sa langue maternelle, l'algérois mélangé de berbère. Ces greffes sur le corps romanesque ne se fondent pas dans la langue française. C'est pour cette raison là qu'elles ne passent jamais inaperçues, malgré leur fréquence.

Parmi les emprunts au registre lexical, nous pouvons citer les *anthroponymes*, qui jouent un rôle particulier dans la production du texte. Le système des noms intégrés dans le roman algérien d'expression française, fonctionne selon le code de la tradition orale. C'est la raison pour la quelle les noms liés à un symbolisme circonstanciel, produisent un effet d'étrangeté. Dans son ouvrage *Le nom africain ou le langage des traditions*, Alphonse Tiérou rappelle l'importance du nom dans la société africaine. Il voit que ce nom intervient au triple niveau : social, didactique et culturel puisque, selon lui, il complète l'enseignement dispensé

¹¹⁷ Dubois, Jean, op. cit., p. 265.

par les initiations. Il transmet un savoir, un savoir faire et un savoir être, en liaison directe avec la symbolique des mythes et l'actualité.¹¹⁸

Cela s'applique aussi sur les noms intégrés le roman algérien d'expression

Dans les œuvres que nous allons étudier dans les prochains chapitres, nous pouvons trouver des noms symboliques liés à un événement ou à une fonction comme : *Maâmar*,¹¹⁹ qui signifie « plein (d'amour, de passion, ...) ». Dans son roman *L'Étoile d'Alger* (2002), Aziz Chouaki invente le nom de son héros *Moussa Massy*, formé comme beaucoup de noms algériens par dérivation : *Moussa* (ou *Moïse* en français), désigne le nom d'un prophète ; et *Massy*, abréviation de *Massinissa* (ancien guerrier berbère). Le nom de *Moussa Massy* est obtenu par un métissage du français et de l'arabe : *Moussa* est un nom arabe, alors que *Massy* semble beaucoup plus proche aux noms français qu'arabes ou berbères. La créativité lexicale de ce nom ne représente pas seulement un simple projet mimétique où l'héritage bilingue est manipulé à des fins poétiques, mais chaque mot créé apparaît au lecteur comme un jeu avec la langue. La création lexicale et la fonction esthétique de *Moussa Massy* crée chez le lecteur un jeu de sonorité par la polysémie créée par l'association des deux mots, ainsi que par le rythme obtenu grâce aux répétitions. Voici un extrait tiré du roman, illustrant ce constat :

« Rachid en a éparpillé un peu partout dans le salon, Moussa MASSY, Moussa MASSY, Moussa MASSY, partout ». ¹²⁰

Behar Henri parle de *collage* qui intervient lorsque des passages entiers de la langue maternelle sont introduits littéralement dans le roman. On a l'impression que des passages entiers en langue maternelle sont introduits à l'état pur. Cette technique créatrice de découpage et de collage renvoie au patchwork.¹²¹ Ceci est observé à travers l'onomastique, les noms propres de personnes, les noms de lieux ou toponymes, les noms de plantes ou vêtements. Par exemple, les noms propres de personnes (anthroponymes) sont des substantifs qui véhiculent des messages profonds de l'individu face aux circonstances de la vie. La nature apparaît comme le champ de création des noms à travers les manifestations numineuses. Les noms sont donc des messages dont les récepteurs¹²² sont des êtres humains ou des chefs.

Concernant les noms de vêtements, soulignons qu'un grand nombre de romanciers algériens évoquent souvent dans leurs œuvres le *bernous*, *kamis*, *chéchia*, etc., qui représentent les noms de vêtements traditionnels.¹²³

¹¹⁸ Tierou, Alphonse, *Le nom africain ou le langage des traditions*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1977.

¹¹⁹ Le nom du héros du roman de : Hamid Grine, *La nuit du Henné*, Alger, Éditions Alpha, 2007.

¹²⁰ Chouaki, Aziz, *L'Étoile d'Alger*, op. cit., p. 69.

¹²¹ Behar, Henri, « Le collage ou la parure de la modernité », *Cahiers du XXe siècle*, 5, 1975, p. 43.

¹²² Houis, Michael, *Les noms individuels chez les Mossi*, Dakar, IFAN, 1963, p. 141.

¹²³ Usage fréquent chez les romanciers contemporains comme ceux qu'on tente d'étudier : Aziz Chouaki, Hamid Grine, etc.

Les emprunts à la langue source, lors du processus de « traduction » ne se limitent pas au lexique. La syntaxe est aussi modifiée par les unités de sens enchâssées dans la langue

II. 6. 3. Les interférences morpho-syntaxiques

Comme nous l'avons signalé, un grand nombre d'écrivains algériens d'expression française procèdent par le recours aux emprunts pour rendre le plus fidèlement possible le sens et le rythme des tournures de la langue maternelle. L'intégration de ces emprunts perturbent les codes de la langue cible et lui donnent un aspect algérien.

D'autres écrivains ne se contentent pas de ce travail, qui n'affecte que le lexique. Ils tentent de modifier les structures syntaxiques de la langue française et l'attribuer, ainsi, un aspect « étranger ». Nous avons affaire à des formes d'écriture qui traduisent des formes d'insertions de la langue maternelle qui peut être faite à l'état pur ou qui peut subir une transformation.

Le français académique est constamment modifié par des tournures syntaxiques inhabituelles : absence très fréquente de prépositions et d'articles, nominalisation des formes verbales, l'usage très fréquent de la juxtaposition à la place de la subordination, ...etc. Cette dernière démarche assure à la phrase, comme le signale Nora-Alexandra Kazi-Tani, une sorte de « mouvement expansif qui convient parfaitement à la prolifération du sens grâce aux analogies, aux associations d'idées ou aux réminiscences mais qui apparaît en rupture avec les codes du français, où l'ordre et la précision sont de rigueur et les transitions jouent un rôle capital ».¹²⁴

À propos de ce travail sur la langue d'écriture à partir des codes de la langue maternelle, Abdelwahab Meddeb écrit dans son œuvre *Talismano* :

« Je me résume [...] décrivant en langue autre le délire d'une ville [...] Le mot n'est traduit que par plaisir à s'acoquiner avec la glissade humoristique, à se partager permissive connaissance avec le lecteur qui entend l'arabe, à travers cette langue qui me prête corps sur quoi j'appose la marque de l'appropriation, langue que je ne saurais exécuter en simulant [...], sacristie du meurtre, les petites infamies des transgressions mineures [...] J'émigre par l'écrit loin de la paresse du placage, à racoler les langues [...] L'écriture s'assimile à la voix du conteur [...] avant d'être parfaite improvisation dans le respect séculaire des modes musicaux ».¹²⁵

Nous constatons ainsi que Meddeb revendique le droit d'inventer un idiolecte personnel à partir de son double héritage linguistique. Il pense qu'il ne faut pas vraiment chercher à colorer la langue française par la structure syntaxique de la phrase arabe, mais à la rendre étrangère à elle-même pour mieux se l'approprier. Selon Meddeb, le travail sur l'écriture romanesque doit être surtout interprété comme une exploration du langage à des fins proprement esthétiques.

¹²⁴ Kazi-Tani, Nora-Alexandra, op. cit. p. 251.

¹²⁵ Meddeb, Abdelwahab, *Talismano*, Paris, Sindbad, 1987, pp. 125, 126-127.

Les différentes écritures des romanciers algériens d'expression française féconds, chacune à sa propre façon, la langue cible à partir des ressources de leur langue maternelle représentent la preuve de réussite de ces écrivains bilingues, de dépasser la loi du Père, de modifier la langue française pour inscrire leur propre identité linguistique. Ce travail sur la langue d'expression permet à l'écriture romanesque algérienne de s'évoluer.

II. 6. 4. Le lexique obscène

Le modèle classique de l'écriture romanesque élimine des mots vulgaires, les mots « mal nés » du discours romanesque. Cependant, l'introduction des mots obscènes, le plus souvent puisés dans le domaine de la tradition orale, dans le roman algérien des années 2000 constitue une opposition à l'ordre imposé par le modèle classique. L'usage de ces termes représente une autre forme de métissage entre l'écrit et l'oral, une autre différenciation du roman algérien d'expression française. À titre d'exemple, nous pouvons citer *L'honneur de la tribu* de l'écrivain algérien Rachid Mimouni, qui obtient beaucoup d'effet comique par l'usage des mots vulgaires. Dans son roman, Rachid Mimouni fait appel aussi à la puissance de la métaphore sexuelle : « Le court circuit sémantique » dû à « l'écart entre parole recevable et parole reçue ». ¹²⁶ Nous pouvons citer quelques exemples dans le discours du préfet qui fait preuve de sa violence langagière, son manque de savoir vivre ainsi que ses origines paysannes. En souffrant de la chaleur estivale, il dit : « Il fait plus chaud que dans le sexe d'une chèvre ». En faisant des confidences sur sa vie à l'étranger, il dit : « Là-bas, en France, j'ai plus furieusement forniqué qu'un bouc en rut ! ». ¹²⁷

Conclusion

En guise de conclusion, il est important de signaler que l'écriture romanesque algérienne des années 2000 représente de nombreuses tentatives de « maîtriser », de « violer » la langue française pour la modifier et la « rajeunir ». Toutes ces tentatives nous mènent à dire que l'interférence linguistique « se place au centre même des enjeux de la création littéraire », ¹²⁸ pour reprendre les termes de Tine.

Mélange de codes, de parlers et de discours, la langue d'expression, la langue cible est constamment soumise au décentrement dont parle Henri Meschonnic, ce « rapport textuel entre langues-cultures jusque dans la structure linguistique de la langue, cette structure étant valeur dans le système du texte ». ¹²⁹ Ce travail de décentrement met en lumière que la bi-

¹²⁶ Fresnault-Dernelle, Pierre, « L'autre image », *Collages*, Revue d'esthétique, 3/4, coll. 10/18, 1978, p. 99.

¹²⁷ Mimouni, Rachid, *L'honneur de la tribu*, Paris, stock, 1999, pp. 83, 193.

¹²⁸ Tine, Alioune, « Pour une théorie de la littérature africaine », art. cité, p. 99.

¹²⁹ Meschonnic, Henri, « Propositions pour une poétique de la traduction », op. cit., p. 50.

langue, obtenue par les différents métissages de codes et de parlers, ne représente pas un simple transfert de sens ou de structures d'une langue à une autre.

L'oralité grée dans l'écriture romanesque a comme principale fonction de véhiculer un effet de sens, de marquer l'étrangeté de la langue cible. C'est pourquoi, nous pouvons dire que le romancier algérien d'expression française n'est pas un simple traducteur mais un artiste, car « il ne s'agit pas seulement d'écrire en français, mais d'inscrire dans les structures linguistiques du texte sa propre identité linguistique », ¹³⁰ sa propre culture algérienne. Face à ces textes, le lecteur occidental serait conscient que celui qui s'exprime appartient à une autre culture. Les procédés utilisés sont aussi importants car ils transcrivent une différence, ils signifient une expérience culturelle. La langue française pourrait être donc considérée comme un moule dans le quel se coulent l'expérience personnelle de l'écrivain et sa tradition. Les mots empruntés à la langue arabe et/ou kabyle, ou ce qu'appelle Bekkat « fragments écrits dans la langue maternelle », ¹³¹ peuvent donner une indication sur le public visé par l'écrivain.

Le plurilinguisme et l'intertextualité sont au centre du processus créatif des romanciers. À ce sujet, le linguiste Louis-Jean Calvet affirmait dans une émission radiophonique sur RFI que la langue française a tendance à se diversifier en se développant, en prenant de l'expansion.

C'est ce processus de développement de la langue qui amène les écrivains algériens à pratiquer un certain métissage dans l'écriture. Certes, ils créent, à partir de leur culture, mais travaillent également dans le champ du plurilinguisme.

¹³⁰ Tine, Alioune, « Pour une théorie de la littérature africaine », art. cité, p. 99.

¹³¹ Bekkat, Amina Azza, *Regards sur les littératures d'Afrique*, op. cit., p. 125.

Chapitre iii

*Oral it é, écriture et variation
sociale*

Introduction

Le premier souci des écrivains algériens des années 2000 est de représenter l'oral sous une forme écrite. Ils tentent donc de tisser un lien qui accorde l'oralité avec l'écriture, en représentant aussi les différentes variations sociales et linguistiques connues dans leur langue parlée. Le présent chapitre se propose de mettre en lumière le concept de l'oralité, ses formes, ses rapports avec l'identité et la variation sociale. Nous cherchons ensuite à expliciter la relation qu'entretient l'oralité avec l'écriture romanesque, et de montrer les différents procédés linguistiques, relevant de différents niveaux, qu'emploient les romanciers pour l'intégration de l'oral dans l'écrit. Un « style oralisé » est donc mis en œuvre par ces écrivains algériens d'expression française. Cette particularité stylistique constitue l'une des spécificités du roman algérien des années 2000.

III. 1. Qu'est-ce que l'oralité ?

Pour comprendre la multiplicité et la complexité du phénomène de l'oralité, il faut d'abord commencer par définir le terme. Le mot « oralité » dérive de « oral ». Par « oral », nous entendons quelque chose qui se fait, se transmet par la parole. L'oralité est donc le caractère oral du langage, du discours, même d'une culture entière. En effet, Peytard précise que l'oralité est le caractère des énoncés réalisés par articulation vocale et susceptibles d'être entendus.¹³² Cette conception de l'oralité prend donc en compte la parole comme étant un langage articulé, inséparable de ses caractéristiques telles que la prosodie, l'intonation, le débit, les accents, les pauses etc. Elle prend aussi en compte une situation d'échange où l'émetteur et le récepteur sont en situation de face à face (par exemple l'enseignant devant ses étudiants), ou isolés l'un de l'autre (le cas d'une communication téléphonique).

Cette signification de l'oralité donnée par Peytard n'est pas l'unique mais il en existe bien d'autres. Parmi les nombreuses définitions du concept, nous nous intéressons à celles qui proposent de rassembler sous le terme d'oralité des éléments relevant du culturel et du linguistique. Il s'agit de phénomènes formels, proches ou caractéristiques du style oral, marqués par l'oralité et ses manifestations langagières.

L'usage de l'oralité par les écrivains algériens d'expression française est souvent expliqué par la présence de fortes composantes orales telles que les proverbes, les contes, les devinettes, les chants, etc., transmis verbalement d'un individu à un autre, étant donné que la langue maternelle n'est pas nécessairement écrite. En effet, Hélène Tissièrè montre, à travers ses études appliquées sur des textes maghrébins et africains, que l'oralité est ancrée dans une

¹³² Consulter Peytard, Jean, « Oral et scriptural : deux ordres de situations et de description linguistiques », *Langue Française* 6, pp. 35-39, 1970.

forme ancienne. Elle s'est modifiée au fil du temps, en s'adaptant à l'individu et à l'Histoire.¹³³

Dans ce même ordre d'idée, Antoine Raybaud définit l'oralité dans son article intitulé « Résurgence de l'oralité dans le roman maghrébin : l'exemple de « Nedjma » (de Kateb Yacine) », comme « un art, mémoire d'une société qui change, s'adaptant à l'Histoire, motivant les imaginaires ». Raybaud la considère aussi comment de l'ordre établi. Il ajoute : « Parole de lieux sociaux et positions hors statut, hors circuit officiel, éventuellement clandestins [...] contre champs des pouvoirs sociaux, politiques, religieux, établis ».¹³⁴

Pour Paul Zumthor, l'oralité ne peut fonctionner qu'au sein d'un groupe socio-culturel. Ainsi, il introduit d'autres éléments dans la constitution d'une poétique de l'oralité en précisant que : « L'oralité ne fonctionne qu'au sein d'un groupe socio-culturel limité [...] pour s'intégrer à la conscience culturelle du groupe, le message doit référer à la mémoire collective, [...]. L'oralité intériorise ainsi la mémoire, par là même qu'elle la spatialise [...]. L'auditeur traverse le discours qu'on lui adresse et ne lui découvre pour unité que ce qu'en enregistre sa mémoire [...] ».¹³⁵

Il y a donc dans l'oralité un lien au collectif, un mouvement alternatif entre le collectif et l'individuel qui transparaissent dans les stratégies discursives qu'elle déploie et où la mémoire de l'individu et du groupe occupe une place importante.

Quant à Francis Vanoye, il définit l'oralité comme « expression sauvage, de cette pensée qui essaye de rassembler une existence et de relater une expérience : silences, détours, pannes, répétitions, [...], retour en arrière, [...], mots impropres, etc. ; qui sont le sel, l'élément fixateur de l'oralité ».¹³⁶

Partant de cette dernière tentative de définition, qui met l'accent sur certains éléments relevant d'un aspect linguistique, cette approche d'oralité nous conduit à nous interroger sur ses caractéristiques formelles, servant à construire son discours.

III. 2. Les formes de l'oralité

Les travaux sur l'oralité ont permis de dégager à partir des analyses des uns et des autres un ensemble de caractéristiques formelles, constitutives du discours de l'oralité. Il s'agit de certains éléments retrouvés dans les textes écrits, servant comme des marques d'oralité. Hélène Tissière s'est intéressée à étudier, à partir des textes maghrébains et africains qu'elle a analysés, la répétition, les jeux langagiers, la digression ; ainsi que certains genres

¹³³ Voir Tissière, Hélène, *Écritures en transhumance entre Maghreb et Afrique subsaharienne : littérature, oralité, arts visuels*, Paris, l'Harmattan, 2007.

¹³⁴ Raybaud, Antoine, « Résurgence de l'oralité dans le roman maghrébin », dans Leiner, Jacqueline. (Dir.). *Six conférences sur la littérature africaine de langue française*, Tübingen, 1981, p. 90.

¹³⁵ Zumthor, Paul, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, 1983, p. 40-41.

¹³⁶ Vanoye, F., Mouchon, J., Sarrazac, J-P., *Pratique de l'oral : Écoute, Communication, Jeu théâtral*, Paris, Armand Colin, (Collection U), 1981, p. 52.

comme le proverbe, la devinette, le chant, le mythe et la fable. Nous nous intéressons à retenir un certain nombre de phénomènes formels qui vont nous servir comme une base de travail pour notre recherche, travail qui se propose de faire ressortir dans les romans du corpus d'autres procédés linguistiques pour une représentation de l'oralité.

La répétition est parmi les phénomènes formels qui se manifestent souvent dans les romans du corpus. Tissière la définit comme :

« Un procédé de l'art oral qui permet au public de mieux saisir le sujet traité et met l'accent sur des faits précis, en insistant sur l'importance d'un événement inhabituel. Elle fonctionne également comme une pause et implique l'auditeur à participer au déroulement du récit en lui permettant de reconnaître certaines phrases. Elle éclaircit la récitation, rythme le débit par un retour au déjà dit et permet au public de mieux comprendre la trame ». ¹³⁷

La répétition s'impose donc comme un procédé général, un instrument de cohésion technique fondamentalement constructive de l'oral car elle en assure la continuité. Le rythme respiratoire accompagné de gestes et de sémiotiques expressives comme celles du visage par exemple, marque d'une manière profonde la mémoire gestuelle, propre au style oral et même tout un rituel de la parole, particulier à l'oralité.

Édouard Glissant perçoit dans la répétition la possibilité de faire mûrir une pensée qui donnerait naissance à une nouvelle création, il dit : « Je crois que la répétition est une des formes de la connaissance dans notre monde ; c'est en répétant qu'on commence à voir le petit bout d'une nouveauté, qui apparaît ». ¹³⁸

Dans un texte écrit, la répétition joue avec les divers aspects mentionnés et contraint le lecteur à en saisir lui-même le sens.

La présence des jeux langagiers dans un texte représente aussi une forme d'oralité. Sous l'étiquette de « jeux langagiers » nous pouvons classer les distorsions, les onomatopées, les calembours, la métaphore, les symboles, etc.

Les distorsions renversent les normes de l'écriture du récit et font rire le lecteur. Quant à l'onomatopée, elle accentue la description par un certain mimétisme sonore et égaye le texte.

Tissière explique son rôle dans le récit :

« Étirement de syllabe, modification de la parole, amplification expressive qui rendent l'événement narré comique. Le balbutiement volontaire simule le trébuchement. Cette déformation obscurcit le terme pour l'adapter à une situation nouvelle, lui donnant une énergie. En imitant les bruits de la nature, le martèlement de la pluie sur une taule, le vent dans les arbres, le sifflement d'un engin, le récit donne une autre dimension aux faits rapportés et dégage la parole de son emploi ordinaire ». ¹³⁹

Ce qui est dit à propos du rôle de l'onomatopée dans le texte écrit s'applique aussi sur les calembours, puisqu'ils remplissent la même fonction. Ils renversent l'ordre habituel du récit, invitant ainsi le lecteur à saisir le sens caché dans une atmosphère désordonnée qui désobéit à la bienséance et les normes. Comme l'emploi de la métaphore et des symboles, ces

¹³⁷ Tissière, Hélène, op. cit., p. 96.

¹³⁸ Glissant, Édouard, *Introduction à une poétique du divers*, Paris, Gallimard, 1996, p. 33.

¹³⁹ Tissière, Hélène, op. cit., p. 97.

procédés servent à violer le verbal et ouvrent des espaces illimités où l'imaginaire et l'expérience du lecteur donneront une signification au propos.

Quant à la digression, c'est une forme d'oralité qui sert à mimer le texte et maintient le suspens en retardant l'histoire. L'écrivain développe d'autres idées en s'écartant du sujet principal. La digression concerne généralement le récit.

L'ironie est aussi considérée comme une forme d'oralité qui nous permet de découvrir un autre sens qui se trouve derrière ce qui est dit (ou ce qui est écrit), dans les profondeurs d'une signification inconvenue. Par le biais de l'ironie, nous pouvons lire plus que ce qui est écrit. Tout ces procédés débordent les paramètres et les normes et engagent le lecteur à découvrir des étendues qui dépassent l'écrit.

Au long des siècles, l'oralité a développé divers genres dont l'épopée, le mythe, le conte, le chant, la devinette et le proverbe. Le point commun entre ces différents genres est qu'ils font partie d'un bagage collectif. Nous focalisons notre attention sur le proverbe et le chant étant donné qu'ils représentent des formes d'oralité qui se manifestent dans les romans du corpus.

Le proverbe se base sur la brièveté et la condensation d'images. C'est une parole collective et anonyme, représentant les valeurs et les observations d'une communauté. Tissière le définit comme : « Sagesse ancienne qui contient une signification cachée, déplacée. Sa forme lapidaire est légère, symétrique et faite de métaphores et de métonymies, facile à mémoriser. Les rimes, les assonances, les allitérations, les anaphores en caractérisent la sonorité musicale [...]».¹⁴⁰

Le proverbe propose au lecteur un message précis, faisant appel à un savoir ancestral, mêlant le passé au présent. L'auteur l'utilise pour chercher indirectement la transmission d'un message, d'un conseil, afin de modifier une situation.

Le proverbe pourrait être considéré à la fois comme une ouverture et une fermeture : il est ouverture du point de vue où il apparaît pour résoudre un problème, pour stabiliser une situation perturbée. Il renferme une vérité qui n'aurait pas nécessairement été prise en compte. Toutefois, le proverbe pourrait être une fermeture, un système clos selon le point de vue d'Abdelkabar Khatibi : « Le proverbe est un petit système quasi-fermé, têtu, et dont la fonction est de lutter contre l'usure de la parole ».¹⁴¹ Il est donc vague et, pour qu'il soit efficace, il doit non seulement être déchiffré, mais aussi saisi afin de solliciter les modifications souhaitées.

Quant au chant, il touche les émotions et allie musique et parole. Il engage le rythme, une mélodie ainsi que la voix humaine et transmet les vibrations qui traversent l'être. La

¹⁴⁰ Ibid. p. 99.

¹⁴¹ Khatibi, Abdelkabar, *La blessure du nom propre*, Essai, Paris, Denoël, coll. Lettres Nouvelles, 1974, p. 34.

sonorité vocale émet les joies et les angoisses du quotidien, miroirs des sentiments habitant l'individu et la société. Le chant sert à libérer et dénoncer les difficultés, proposant des solutions, montrant une voie cachée par la composition musicale. Son insertion dans un roman signifie l'insertion de caractéristiques propres au verbal. Ainsi, nous pouvons dire que le chant est une sorte de liaison entre le roman et l'art oral.

III. 3. L'oralité comme marqueur d'identité

L'oralité dans les textes est très souvent liée à des questions de revendications identitaires : plusieurs populations s'emparent d'elle pour exister pleinement et de manière originale. Nous pouvons citer l'exemple de *Maryse*, le roman qui « parle » aux Québécois, et qui participe selon le point de vue de Tanya Ma Neil de cette volonté de transgresser les normes françaises pour mieux révéler la nature singulière de l'ancien Canada français et s'émanciper des canons identitaires.

Dans l'Afrique du Sud des années soixante-dix, l'époque du racisme, l'exclusion et l'apartheid, les auteurs du *Black Consciousness*, mouvement de lutte littéraire et politique, intègrent la *performance poetry* dans leurs textes pour utiliser la force de révolte de la parole noire, jusqu'à, de manière radicale et explosive, se revendiquer anormaux. En cela ils rejoignent le geste fondateur des hommes de la négritude, celui de Césaire et de sa liberté.

Les écrivains algériens d'expression française s'emparent de l'oralité pour marquer leur identité linguistique et culturelle. Le fait d'écrire dans un français contaminé par la présence de l'arabe est déjà une marque d'identité. Cette présence se manifeste non seulement par la transcription de mots ou phrases entières, des emprunts lexicaux, mais par l'interférence de la syntaxe de la langue dominée, dont les tournures viennent déranger l'ordre naturel attendu par le lecteur. Le fait d'écrire en français et de ne pas céder aux exigences de cette langue n'est-il pas une marque d'identité ? C'est de cette manière que les écrivains associent l'oralité à l'écriture.

III. 4. L'oralité comme marqueur de la variation sociale

Avant d'aborder la relation qui existe entre le concept d'« oralité » et celui de « variation », il est nécessaire d'orienter d'abord notre réflexion vers la variation linguistique et ses différents rapports avec le temps, l'espace et la société.

III .4. 1. La variation linguistique

Il est bien évident qu'il n'est pas de langue que ses locuteurs ne l'utilisent sous des formes diversifiées. La différence des pratiques langagières des locuteurs et de leurs évaluations sur les façons de parler prouve qu'il existe une certaine inégalité, voire discrimination.

Les sociolinguistes désignent les différentes façons de parler par le terme de « variétés ». Ils le distinguent de la « variation » qui désigne, selon Françoise Gadet, « les phénomènes diversifiés en synchronie, et les changements pour la dynamique en diachronie ; et ce, pour les productions individuelles, de groupe ou d'une communauté ».¹⁴²

À la lumière de cette définition, nous pouvons remarquer que la variation peut être liée au temps (diachronie), étant donné que toute langue (quelles que soient les caractéristiques historiques et sociales de la société où elle est parlée) est soumise au changement plus ou moins rapide selon les époques. On ne parlait pas jadis comme on parle aujourd'hui. La variation est liée aussi à l'espace (diatopie)¹⁴³ : toute langue parlée sur une certaine étendue géographique, tend à se composer en usages d'une région ou d'une zone (dialectes).

À une même époque et dans une même région, des locuteurs qui diffèrent par des caractéristiques démographiques et sociales s'expriment différemment (diastrasie)¹⁴⁴ : En prenant le cas de la langue française, nous pouvons remarquer l'emploi de certaines formes chez des locuteurs jugés « défavorisés », comme l'interrogation par simple intonation ; alors que d'autres formes ne s'entendent guère que par des locuteurs « favorisés », en situation surveillée. Nous pouvons donner l'exemple de la liaison recherchée, l'usage du passé antérieur ou encore l'utilisation de l'interrogation par inversion complexe. Ces différents procédés peuvent former des exemples de variation sociale.

En revanche, un locuteur (quelle que soit sa position sociale) possède un répertoire diversifié selon la situation où il se trouve. Ce même locuteur peut réaliser le « ne » de négation dans une situation comme il peut l'omettre dans un autre contexte, familial par exemple. La différenciation selon l'usage relève de la « diaphasie ».¹⁴⁵ La diversité de code, oral ou écrit, peut aussi être rapportée au diaphasique.

Ainsi, deux questions nous viennent à l'esprit : comment les écrivains utilisent-ils l'oralité comme un instrument linguistique de distinction sociale des personnages ? Cette distinction, relève-t-elle de la réalité linguistique ou de la représentation et de la fonction romanesque de la langue ?

III. 4. 2. La variation dans le dialogue romanesque

¹⁴² Gadet, Françoise, *La variation sociale en français*, Paris, Ophrys, 2003, p. 7.

¹⁴³ Terme emprunté à Françoise Gadet, *ibid.* p. 8

¹⁴⁴ *Ibid.* p. 9.

¹⁴⁵ *Ibid.* p. 10.

Selon Eddy Roulet¹⁴⁶ et Maguy Sillam,¹⁴⁷ toute variation dans la structure du dialogue romanesque produit un effet d'oralité. Les propos des personnages, leurs manières de les dire et leurs modes d'expression renferment des marques de l'oral dans l'écrit » qui, en var selon la situation de communication, leur donnent « vie ».

Si nous consultons les textes des écrivains algériens d'expression française, nous remarquons qu'ils procèdent selon l'idée évoquée par Kateb Yacine, qui voit qu'il faut maîtriser non seulement la langue mais ses dialectes, « trésor fantastique pour un écrivain ».¹⁴⁸ En effet, nous voyons bien dans les romans du corpus comment le dialecte travaille la langue d'écriture en lui donnant une certaine coloration particulière : pour mimer l'arabe dialectal, les romanciers utilisent un français très familier, émaillé d'arabismes qui sont en fait des clichés linguistiques récurrents de l'arabe parlé ; par contre, pour évoquer les traditions islamiques ou historiques ou autres, ils utilisent un français soutenu et métaphorique, calqué sur l'arabe classique.

En consultant les dialogues de certains romans du corpus, nous remarquons aussi que les écrivains tentent de caractériser leurs personnages par leur langage. Ils traduisent leurs particularités linguistiques aux plans phonologique, morphologique, lexicologique et syntaxique, montrant ainsi une réelle écoute de la langue parlée. Ghania Hammadou a même reproduit dans son roman *Paris plus loin que la France* (2001) des variantes de prononciation.

Nous nous intéressons à étudier les divers procédés utilisés dans l'insertion de l'oralité dans une perspective littéraire. Or, le discours romanesque est une sorte de compromis entre le dit et l'écrit, ou plutôt entre le dit et le lu puisque les romanciers font une utilisation particulière de la langue parlée qu'ils représentent sous la forme écrite. Pour réaliser la liaison entre l'écrit et le dit, ils retiennent ce qui caractérise la langue parlée : prononciation, lexique, syntaxe et emploient un « style oralisé ». Notre étude de l'écrit oralisé portera aussi sur les différents types de langue employés.

III. 4. 3. Discours social et situation de communication

Selon notre première analyse des romans du corpus, nous constatons que les écrivains tentent de prendre en considération la situation de communication. Moussa, le héros d'Aziz Chouaki dans son roman *L'Étoile d'Alger* (2002) par exemple, parle souvent une langue

¹⁴⁶ Cf. Roulet, Eddy, « L'analyse des conversations authentiques, Échanges, interventions et actes de langage dans la structure de la conversation », *Études de linguistique appliquée* n° 44, Didier érudition, Paris, 1981, pp. 5-39.

¹⁴⁷ Cf. Sillam, Maguy, *La linguistique du dialogue romanesque dans Bel-Ami de Guy de Maupassant*, Thèse d'État, Paris III, 1989, pp.620-660.

¹⁴⁸ Leblais, Yann, « Entretien avec Kateb Yacine », op. cit., p.69.

populaire ; mais, il change de registre de temps en temps en fonction de son interlocuteur. En effet, dans la langue naturelle, chaque locuteur parle une langue différente en fonction de ses interlocuteurs et de la situation de communication. Certains s'expriment spontanément dans une langue familière mais parleront une langue soutenue dans d'autres circonstances de leur vie. La relation du personnage à son interlocuteur, à son propre discours et au référent semble l'emporter sur les circonstances et la situation de communication.

Claire Blanche-Benveniste distingue deux types d'orales pour la langue française : un oral spontané désigné sous le nom de « langue de tous les jours » et un oral contraint qualifié de « langue du dimanche ».¹⁴⁹ Si cette opposition respecte les caractéristiques individuelles, elle permet en outre des études sur l'oral et l'écrit et sur les rapports qu'ils entretiennent.

Par ailleurs, l'oral transmis par la parole se distingue de l'écrit exprimé par des signes graphiques sur différents supports et comportant un ensemble de formes spécifiques, un vocabulaire et des structures de phrases beaucoup plus complexes. Dès lors, comme l'oral diffère de l'écrit, les langues parlée et écrite n'ont ni la même organisation ni la même grammaire ni les mêmes moyens expressifs.

Devant l'impossibilité de pratiquer à l'écrit des structures véritablement orales, les écrivains produisent un effet d'oralité en traduisant ce qui caractérise le message oral à l'écrit et calquent les manières de parler en usage dans divers milieux sociaux. Or, nous avons l'habitude d'opposer la langue soutenue considérée comme de l'écrit à la langue familière qui correspondrait davantage à l'oral. En fait, la différence entre ces deux types de langue tient non seulement à l'opposition entre l'oral et l'écrit mais à l'emploi de niveaux de langue, ainsi qu'à l'opposition que relève Blanche-Benveniste entre la « langue de tous les jours » et la « langue du dimanche ». Pour les écrivains algériens d'expression française, la première correspond au français parlé parsemé d'arabismes et la seconde au français soutenu calqué sur l'arabe classique. Selon cette terminologie, nous constatons que la « langue de tous les jours » recouvrant tantôt la langue populaire, tantôt la langue familière, s'oppose à la langue soutenue proche de la « langue du dimanche » que parlent certains personnages lorsqu'ils se surveillent ou lorsqu'ils sont en présence d'interlocuteurs hiérarchiquement supérieurs, d'où trois types de langue que nous allons étudier, d'une manière détaillée, dans un autre chapitre : une langue populaire, une langue familière et une langue soutenue ou soignée.

Ainsi, des faits de langue tels que la prononciation relâchée (avec disparition de nombreux « e » muet, la chute de certains phonèmes) ; l'emploi d'une forme pronominale pour une autre ; et sur le plan lexical le vocabulaire obscène, pour ne citer que quelques exemples, produisent pour le lecteur des distinctions sociales aussi nettes. Tous ces faits de

¹⁴⁹ Blanche-Benveniste, Claire, *Recherches sur le français parlé*, Groupe Aixois de Recherche en Syntaxe, Université de Provence, n° 5, 1984, p. 24.

langue et autres sont présents dans les romans du corpus mais avec des variations au niveau des choix opérés et de la fréquence d'utilisation.

Toutefois, tout ceci n'est en réalité qu'un leurre puisque nous le savons très bien que tout locuteur, de quel que niveau social qu'il soit, dispose d'un répertoire diversifié selon la situation où il se trouve. Dans la langue naturelle, tous les phénomènes d'oralité ne dépendent pas de la distinction sociale.

Pour conclure ce point et répondre aux questions qui ont été posées plus haut, nous confirmons que l'oralité est dans la littérature romanesque un instrument linguistique de la distinction sociale des personnages et des énonciations, mais cette distinction relève beaucoup plus de la fonction romanesque de la langue que de la réalité linguistique.

III. 5. Oralité / écriture

Pendant longtemps, l'oralité a été considérée comme un art inférieur à l'écrit. Cependant, il a été démontré que l'écrit sous ses diverses formes, a généralement accompagné l'oralité :

« Il n'est aucune culture africaine qui n'ait eu un système, même très rudimentaire à nos yeux, de conservation et de communication de certains messages. Le support de cette mémoire collective et le matériau de la communication codée sont des conditions essentielles à la cohésion du groupe, à l'identité collective, à la permanence de toute société, comme à celles des contacts avec d'autres sociétés ».¹⁵⁰

Cette position de Battestini s'oppose clairement à celle des linguistes et des littéraires qui considèrent que l'écriture est un mode de transmission plus sophistiqué, apparu après l'art oral.

L'oralité, dans sa concurrence avec l'écrit, est un espace de liberté, voire de libération. Elle relie des interlocuteurs dans la seule temporalité de l'énonciation, en privilégiant la brièveté, la légèreté, les échanges grossiers ou officieux. Même quand il s'agit d'un dialogue entre des personnages romanesques, la langue est souvent plus libre qu'au récit.

Cependant, l'écrit appartient à la permanence. Il est lié à la loi, au contrat, à la norme : Au XVI^e siècle, l'écriture a été définie comme ce qui, étant écrit selon certaines normes. L'écrit contre l'oral, la règle contre le détournement, la loi contre la liberté. C'est sur de telles oppositions que la réflexion sur l'oralité se fonde.

III. 5. 1. Dichotomie entre oral et écrit

¹⁵⁰ Battestini, Simon, *Écriture et texte*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, Présence africaine, 1997, p. 25.

L'oral et l'écrit sont deux codes différents morphologiquement, grammaticalement, et n'ont pas les mêmes moyens expressifs. Il est donc nécessaire de mettre en évidence cette distinction pour comprendre le passage d'un code à un autre, travail effectué par romanciers pour une représentation de l'oralité.

Une langue parlée ne s'oppose pas à une même langue écrite. Par exemple, une langue française parlée à une langue française écrite, ce qui présupposerait un bilinguisme. Il n'y a pas deux français, deux langues différentes, le bilinguisme supposant deux structures tout à fait différentes l'une de l'autre. La langue parlée s'oppose au code écrit.

D'autre part, cette distinction linguistique ne s'identifie pas avec l'opposition : *oral* et *familier* d'un côté, *écrit* et *soutenu* de l'autre, car il existe, à l'oral comme à l'écrit, différents styles. À titre d'exemple, une carte à un ami aura tendance à recourir à un style familier tandis qu'une lettre à un supérieur fera usage d'un style plutôt formel. Dans le même ordre d'idée, Fernande Krier nous propose d'autres exemples : « Bien entendu, "soutenu" ne se confond pas avec "écrit", ni "familier" avec "oral". Il y a un langage soutenu oral, celui que pratiquent l'orateur, le conférencier ou le professeur, et un langage familier écrit que cherchent à réaliser certains romanciers ». ¹⁵¹

L'assimilation de la langue orale à la langue familière, ou de la langue écrite à la langue formelle est certes réductrice, mais elle sera retenue pour la simplicité de la présentation : les termes d'*oral* et *écrit* seront donc à entendre comme *oral prototypique* et *écrit prototypique*.¹⁵² Tandis que l'unité de production à l'oral se caractérise selon Chafe, par son caractère fragmenté, l'unité de production à l'écrit peut intégrer une quantité plus importante d'information. Cette densité de l'information a été déjà abordée dans l'analyse du français oral et écrit.¹⁵³

Ainsi, la distinction entre l'oral et l'écrit se situe, comme l'ont signalé Christian Baylon et Paul Fabre : « au niveau de la réalisation : discours oral vs. discours écrit. Entre ces deux types de discours, il n'y a ni identité de substance, ni identité entre les situations de communication ». ¹⁵⁴

Les différences entre l'oral et l'écrit sont d'ordre conjoncturel et non pas structurel. La langue est la même dans les deux situations, bien que les choix préférentiels ne soient pas identiques ; certaines structures apparaîtront plus facilement et plus souvent dans une situation que dans une autre.

¹⁵¹ Krier, Fernande, « La syntaxe de l'oral », *La linguistique*, Vol. 36, Paris, Presses universitaires de France, 2000, p. 402.

¹⁵² Cf. Chafe, Wallace, *Discourse, Consciousness, and Time: The flow and Displacement of Conscious Experience in Speaking and Writing*, Chicago University Press, Chicago, 1994.

¹⁵³ Cf. Blanche-Benveniste, Claire, « De la rareté de certains phénomènes syntaxiques en français parlé », *French Language Studies*, n° 5, 1995, pp. 17-29.

¹⁵⁴ Baylon, Christian et Fabre, Paul, *Initiation à la linguistique*, Paris, Nathan, 1975, p. 49.

Blanche-Benveniste distingue entre l'oral et l'écrit du point de vue de la planification :
« Dans l'usage de la conversation, la langue parlée laisse voir les étapes de sa
¹⁵⁵Au contraire, l'écrit apparaît comme un produit fini, dont on ne transmet au destinataire que la dernière version.

Dans les oppositions courantes entre oral et écrit, quelques thèmes majeurs reviennent souvent. Ces thèmes sont d'ordre morphologique, syntaxique et lexical :

L'opposition entre l'oral et l'écrit sur le plan morphologique se manifeste dans le fait que la langue parlée ayant une substance sonore c'est-à-dire qu'elle est formée de sons ou phonèmes ; tandis que le code écrit possède une substance graphique. Il est formé de signes graphiques ou graphèmes. Cela implique un découpage difficile des unités, des moyens différents pour marquer le genre, le nombre, la personne. De plus, on note l'existence du niveau suprasegmental (intonation, accent, ton) pour la langue parlée seulement.

Dans le discours oral, l'unité de sens est le syntagme ; dans le discours écrit, l'unité graphique est le mot.

À l'écrit, les catégories grammaticales reçoivent des marques graphiques (lettres) ; tandis que dans le discours oral, elles reçoivent des marques phoniques (changement ou addition de phonèmes).

La grammaire de l'oral diffère beaucoup de la grammaire de l'écrit, conduite par des préoccupations orthographiques qui s'effacent nécessairement à l'oral. Mais dire que les marques orthographiques disparaissent ne signifie pas qu'il n'y a plus de marques grammaticales. Si le genre et le nombre sont moins indiqués à l'oral qu'à l'écrit, c'est qu'ils n'apparaissent pas au niveau du mot, mais au niveau de l'ensemble du syntagme. De même, les verbes présentent peu de désinences personnelles audibles, mais le système des marques de personne est complètement différent de ce qu'il est à l'écrit et s'appuie d'avantage sur les pronoms que sur les désinences.

Sur le plan syntaxique, l'oral dépend étroitement du contexte, il se déroule en situation. Le message écrit doit se suffire à lui-même, d'où il résulte que l'expression parlée et l'expression écrite expliquent différemment les rapports entre les unités de l'énoncé. Dans les productions orales, la référence des pronoms resterait souvent obscure, parce que l'ancrage dans la situation permettrait toujours de comprendre de qui et de quoi il s'agit. On pourrait donc se permettre de laisser les *ils*, *le*, *ce*, sans relation nettement marquée avec leur référent, puisque la situation y pourvoirait ; tandis qu'à l'écrit, l'émetteur est obligé à faire des références plus précises à la situation. L'oral supposerait donc toujours une interaction, qui s'appuierait en particulier sur la gestuelle et rendrait par là inutiles certains arrangements syntaxiques.

¹⁵⁵ Blanche-Benveniste, Claire, *Approches de la langue parlée en français*, Paris, Ophrys, 1997, p. 17.

La présence de l'interlocuteur et ses réactions influencent sur le discours du locuteur, qui modifie ce qu'il dit en fonction des réactions (verbales et non verbales) de l'interlocuteur.

où des aut interruptions, des redémarrages, c. Orecchioni parle de bricolage interactif » : « Toute conversation est en fait une série de "mini-incidents", aussitôt neutralisés, d'accrocs et d'accrochages bien vite réparés, et c'est seulement au prix d'un incessant travail de rafistolage (un bricolage interactif) que les interactants parviennent à construire ensemble un texte à peu près cohérent ».¹⁵⁶

D'où négociation des termes, des contenus, des formes, etc. Le décodage par l'interlocuteur de ce que vient de dire le locuteur se poursuit en même temps qu'il y répond.

En revanche, Rouayrenc trouve que l'oral n'aurait pas besoin de grammaire parce qu'il s'appuierait sur le *rythme*. D'où elle justifie le choix du groupe rythmique par Céline en étudiant son roman *Voyage au bout de la nuit* : « À la phrase syntaxique de l'écrit, centrée sur le prédicat, il [Céline] préfère souvent, et de plus en plus, l'unité fondamentale de l'oral qu'est le groupe rythmique, délimité par le point : "Et s'ils entraient à présent ? Nous étant là ? Ça ferait sûrement des histoires !" ».¹⁵⁷

Dans le même ordre d'idée, l'oral serait dépourvu de formes grammaticales « complexes », ce serait le domaine où l'on trouverait peu de subordinations marquées, mais de nombreuses parataxes dans lesquelles la prosodie jouerait un rôle important, comme le signale Hagège, dans son ouvrage *L'homme de parole* : « En français parlé, la phrase "il faisait un pas, il se faisait tuer" a le même sens, bien qu'elle possède une marque purement intonationnelle du rapport d'hypothèse, que celle d'un style plus proche de l'écrit, dans laquelle ce rapport est marqué par une conjonction spéciale : "s'il avait fait un seul pas, il se serait fait tuer" ».¹⁵⁸

L'écrit favorise l'hypotaxe alors que l'oral favorise la parataxe. Dans le premier cas, il conviendra d'explicitier la hiérarchie des éléments de l'expérience ; dans le second, ce sont les circonstances qui se chargeront de le faire. Lorsqu'on a en face de soi son interlocuteur, on peut lire sur son visage ce qui passe du message, donc faire souvent l'économie de certaines explicitations. Mais si nous apercevons qu'un lien n'a pas été perçu, rien n'empêchera le locuteur de recourir aux mêmes procédés hypotactiques que l'écrivain.

À la linéarité temporelle de l'oral s'oppose le mode de linéarité de l'écrit, à la fois temporel et spatial : il permet ainsi ratures et corrections sur l'espace de la feuille, alors que,

¹⁵⁶ Kerbrat-Orecchioni, Catherine, « L'oral dans l'interaction : une liberté surveillée », *Revue française de linguistique appliquée*, 1999, p. 45.

¹⁵⁷ Rouayrenc, Catherine, *C'est mon secret : La technique de l'écriture « populaire » dans Voyage au bout de la nuit et Mort à crédit*, Paris, Du Lérot éditeur, 1994, p. 147.

¹⁵⁸ Hagège, Claude, *L'homme de paroles*, Paris, Fayard, col. Folio, 1985, p. 76.

corriger à l'oral, c'est ajouter des segments, donc allonger l'énoncé sans pouvoir effacer ce qui précède. Dans son article : « L'oral : Quelles modalités de productions pour quelles significat ¹⁵⁹ Françoise Gadet évoque trois conséquences de cette matériel a première concerne les « accidents » du déroulement. Un écrit, en tant que produit fini, ne présente pas de *scories*,¹⁶⁰ tandis que l'oral laisse voir les traces de son élaboration dans l'énonciation. Même quand il provient d'un locuteur reconnu comme parlant bien, il comporte des pauses, hésitations, reprises, incomplétudes, redites, anticipations, interruptions, etc. Blanche-Benveniste considère ces *scories* comme partie intégrante de la construction du sens, comme le signale dans son ouvrage *Approches de la langue parlée en français* : « Loin d'être des obstacles qu'il faudrait supprimer pour accéder à l'analyse, les modes de production de la langue parlée sont de précieuses indications sur la structuration syntaxique. nous pouvons en effet voir fonctionner, à travers les hésitations et retouches que font régulièrement les locuteurs, certains processus généraux de fabrication des syntagmes ». ¹⁶¹

La deuxième conséquence concerne le suprasegmental. Pour Gadet, les facteurs prosodiques (intonation, rythme, débit, accentuation) n'ont pas pour seule fonction de contribuer au confort de l'auditeur. Ils ont aussi, sur le plan de la signification, des effets qui vont au-delà d'un équivalent même approximatif de la ponctuation.

La troisième conséquence concerne des aspects de fonctionnement grammatical. L'oral, qui peut posséder à lui seul les ressources du segmental et du suprasegmental, est susceptible de mettre en jeu deux types de liens grammaticaux, là où l'écrit ne dispose que d'un seul : liens segmentaux explicites, comparables à ceux de l'écrit, et liens intonativo-syntaxiques, dans ce qui est désigné comme « parataxe ».

Cependant, certaines analyses considèrent l'oral comme simple reflet de l'écrit, avec une syntaxe plus simple et un vocabulaire moins riche. Nous pouvons citer à cet égard les analyses du linguiste anglais Michael Halliday qui a montré que certaines séquences orales ne sont pas moins complexes que leur contrepartie écrite.¹⁶² Halliday avait proposé (pour l'anglais, mais la démonstration vaut aussi pour le français) de prendre en considération les différents genres discursifs pour l'oral et l'écrit, plutôt que de parler des deux ordres d'une manière générale : Il apparaît en effet qu'il y a davantage des rapports formels entre, par exemple, récit oral et récit écrit, qu'entre oral conversationnel et oral narratif, ou entre écrit juridique et écrit épistolaire etc. Ainsi, les récits, oraux ou écrits, se caractérisent par la

¹⁵⁹ Cf. Gadet, Françoise, « L'oral : quelles modalités de production pour quelles significations », http://www.eduscol.education.fr/D0033/actfran_gadet.pdf [en ligne], consulté le 13/02/2010.

¹⁶⁰ Selon Françoise Gadet, le terme "scories" n'est pas satisfaisant pour désigner ces phénomènes, car il introduit un jugement dépréciatif qui met trop fortement l'oral en position de comparaison défavorable avec l'écrit. Cependant, il lui semble que l'on ne dispose pas d'un autre terme.

¹⁶¹ Blanche-Benveniste, Claire, *Approches de la langue parlée en français*, 1997, p. 89.

¹⁶² Cf. Halliday, Michael, *Spoken and Written Language*, Oxford University Press, 1985.

monotonie des structures ; au contraire, la conversation ordinaire se caractérise par une grande diversité de formes.

Nous sommes ainsi à opposer, non plus oral et écrit globalement, mais un pôle spontané et un pôle élaboré de la langue, qui ne s'adaptent pas automatiquement à l'oral et à l'écrit, même s'il y a bien des parentés tendancielle.

Sur le plan lexical, oral et écrit s'opposent dans la fréquence d'emploi de certains mots. Cette différence provient essentiellement des situations dans lesquelles se développent les messages écrits et oraux.

Au cours d'une communication orale, les interlocuteurs sont en présence, d'un lieu et d'un temps qui leurs sont communs (nous envisageons ici le cas le plus banal de la conversation et négligeons le cas de la communication orale à distance et différée) ; ils échangent des propos sur un sujet donné. Cette situation a des incidences sur la forme et le contenu du message ; dans la mesure où les éléments constitutifs de la situation (identité des personnages, lieu, date, heure, sujet) sont connus, le vocabulaire employé ne s'y réfère que par allusion (*tu* désigne le récepteur, *je* l'émetteur, *ici* le lieu, *maintenant* le temps, *il, ça*, le sujet de la communication).

Cependant, la communication écrite est moins économique et force l'émetteur à faire des références plus précises à la situation. Ainsi, dans un roman, nous sommes en dehors de la situation et l'auteur se voit forcé de nous apporter avec précision ses éléments (lieux, noms des personnages, dates, etc.).

L'écrit est donc généralement plus précis, moins allusif que l'oral, qui se caractérise aussi par l'usage des interjections et des onomatopées, des pantonymes, des expressions populaires, voire argotiques (notamment si les interlocuteurs sont issus de milieu populaire) ; tandis qu'à l'écrit, les caractéristiques précédentes sont d'un usage moins fréquent (sauf effet voulu).

III. 5. 2. Intégration de l'oral dans l'écrit : quels procédés ?

La notation écrite de la langue dispose d'un système très pauvre en moyens. C'est pourquoi, lorsque l'auteur veut nous faire entendre l'accent régional ou social de ses personnages, leur parler chargé d'émotion, leur discours exclamatif ou moquant, etc., il utilise des procédés métalinguistiques explicitant la parole de ses personnages ou des procédés morphologiques et graphiques, pour leur donner l'impression de leur manière de s'exprimer.

L'auteur effectue aussi un travail sur la langue (ou ce que appelle Yves Reuter *la mise en texte*).¹⁶³ Il travaille sur la substance et la forme de l'expression, par le choix des sonorités

¹⁶³ Voir Reuter, Yves, *Introduction à l'analyse du roman*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 39.

et leur arrangement. Le succès de l'oralisation dépend des indications données par le contenu mais aussi du travail opéré sur la langue.

Face à sa feuille blanche, l'écrivain sensible à l'oralité de la langue est confronté à trois grands types de *matériaux phonostylistiques* (tableau 1) : *prosodiques*, *paralinguistiques* et *extralinguistiques*.

<i>Prosodiques</i>	<i>Paralinguistiques</i>		<i>Extralinguistiques</i>
Accentuation	sonorités	Articulation	rires, larmes, soupirs, toux,
Intonation		Vocalisation	etc.

Tableau 1. Les matériaux phonostylistiques à intégrer dans le texte écrit.¹⁶⁴

Aucun moyen typographique n'est à la disposition de l'auteur pour présenter les matériaux prosodiques. Toutefois, l'organisation syntaxique des énoncés (le découpage syntaxique de la phrase) permet au lecteur d'identifier, par exemple, les termes accentués.

Nous pouvons définir le paralinguistique par l'utilisation esthétique ou ludique des matériaux linguistiques : l'écrivain choisit les mots pour leurs sonorités.

Quant à la vocalisation, nous constatons que nous ne disposons d'aucun moyen scriptural pour rendre une voix douce, rauque, coléreuse, une articulation tendue, des souffles, des coups de glotte, etc. Tous ces effets ne peuvent être présentés à l'écrit que par le biais des indications métalinguistiques. Il en est de même pour les matériaux extralinguistiques, tels que les pleurs et les rires.

- Procédés phonétiques

Les orthographes n'ont généralement noté qu'un type officiel de dialecte. Quand le français a évolué au cours des siècles, cette symbolisation graphique a rarement suivi les changements de prononciation. Les graphies actuelles représentent, généralement, la prononciation du Moyen Âge. Elles comportent ainsi la notation du *m* et du *n* des voyelles nasales, que l'on représente en outre par une voyelle qui ne correspond pas toujours au son moderne. La nasale [ã] peut correspondre à ces différentes graphies : *en*, *em*, *an*, *am*, *aen*, *aon*. Des voyelles comme [e], [ø], [o], [œ], [u], qui ne représentent plus qu'un seul timbre, sont encore notées avec une graphie qui indique leurs deux timbres primitifs de *diphthongues*, comme *ai*, *ei*, *eu*, *ou*, ou leurs trois timbres originels de *triphthongues*, comme *eau*, etc.

La langue française écrite actuelle ne possède que les six voyelles latines *a*, *e*, *i*, *o*, *u*, *y* pour noter 16 réalisations vocaliques possibles. Le système consonantique est mieux adapté, bien que l'on ne dispose pas d'une représentation particulière pour noter [ʔ], [ʔ], [ʔ], [ʔ], [w] et

¹⁶⁴ D'après Léon, Pierre, *Précis de phonostylistique parole et expressivité*, Paris, Nathan, 1993.

que, par contre, un même son puisse avoir plusieurs graphies, tel [k] représenté par *c*, *qu*, *k*, *ch*, *cc*, *ck*. Ce dernier procédé est exploité par certains romanciers afin de créer ce que Sylvie Durrer *une orthographe phonét*¹⁶⁵ En 1959, Queneau n'hésite pas à ouvrir son *Zazie dans le métro* par un mémorable *Doukipudonktan*.¹⁶⁶

Toutefois, ce type de procédé est peu exploité par les romanciers, car il entraîne des difficultés de décodage, qui peuvent être contre-productives comme l'avait relevé Balzac en commentant le parler de Jacques Collin :

« Il faut faire présenter ici que Jacques Collin parlait le français comme une vache espagnole, en baragouinant de manière à rendre ses réponses presque intelligibles et à s'en faire demander la répétition. Les germanismes de Monsieur de Nucingeon ont déjà trop émaillé cette scène pour y mettre d'autres phrases soulignées difficiles à lire, et qui nuiraient à la rapidité d'un dénouement ».¹⁶⁷

Dans la majorité des cas, les romanciers transcrivent la prononciation en se limitant à quelques simplifications de pronoms. L'apostrophe représente donc le seul moyen typographique disponible pour noter la suppression de certains phonèmes tels que : le *e* muet, le *u* du pronom personnel *tu*, le *a* dans le pronom démonstratif *ça*, le *i* dans le pronom relatif *qui*, etc. Le pronom *il* est le plus souvent supprimé (notamment avec les verbes *falloir* et *valoir*), ou remplacé par *y*. Ce remplacement est qualifié par certains de *phonético-orthographiques*.¹⁶⁸ Cette graphie, curieuse mais usuelle, permet de rendre quelque peu la prononciation mais induit une certaine confusion syntaxique. L'écrivain Habib Tengour a fortement exploité ce procédé dans son roman *Le poisson de Moïse* (2001).

Comme nous l'avons déjà signalé, la langue ne dispose que d'un système de ponctuation très limité pour noter les pauses (virgule, point-virgule, diverses sortes de points) et les modalités phrastiques (point final d'énoncé, point d'interrogation, point d'exclamation). Les travaux de Parth Bhatt¹⁶⁹ ont montré que les sujets parlants du français possèdent une compétence du code linguistique qui indique un accord important sur la correspondance entre pause courte et virgule et pause longue et point. Cela nous mène à supposer que la conscience linguistique du codage entre point d'interrogation et point d'exclamation est également relativement bonne. Mais cela laisse encore à l'écart de nombreux traits prosodiques non codés dans l'écrit.

Henri Morier¹⁷⁰ et Bernard Dupriez¹⁷¹ proposent dans leurs ouvrages de nombreux exemples de systèmes de représentation phonostylistique de symbolisme sonore, effets de

¹⁶⁵ Cf. Durrer, Sylvie, *Le dialogue dans le roman*, Paris, Nathan, 1999.

¹⁶⁶ Queneau, Raymond, *Zazie dans le métro* [1959], Paris, Folio, 1975, p. 9.

¹⁶⁷ Balzac, Honoré (1989), *Splendeurs et Misères des courtisanes*, Folio, pp. 415-416.

¹⁶⁸ Cf. Blanche-Benveniste, Claire et Jeanjean, Colette, *Le français parlé. Transcription et édition*, Paris, Didier Érudition, 1987, p. 135.

¹⁶⁹ Cf. Bhatt, Parth, « La ponctuation orale », Léon, Davis et Heap, *Sémiolinguistique du discours. Information/Communication*, Toronto, Canadian Scholars' Press, 12, 1997, pp. 3-17.

¹⁷⁰ Cf. Morier, Henri, *Dictionnaire de poésie et rhétorique*, Paris, PUF, 1961.

¹⁷¹ Cf. Dupriez, Bernard, *Gradus. Les procédés littéraires*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1980.

rythme, marques d'énonciation, etc. Mais aucune de ces transcriptions n'est jamais passée dans l'usage de l'écrit.

Malgré les faibles moyens que l'appareil typographique met à la disposition écrivains, ¹⁷²certains tentent de transcrire, par exemple, les pauses courtes par les points de suspension et les pauses longues par des tirets. En effet, aucun moyen typographique n'est disponible afin de noter les autres aspects prosodiques tels que le ton, l'intonation, le débit, etc., ainsi que les gestes, les mimiques, les regards accompagnateurs, etc.¹⁷³ Pour préciser le ton adopté par un personnage, par exemple, le romancier recourt à des indications métalinguistiques.

Le système de représentation graphique est donc extrêmement pauvre. Ce n'est que par le jeu de virtualités que l'écrivain peut tenter de récupérer les pertes du passage de l'oral à l'écrit.

- **Procédés syntaxiques**

La syntaxe est généralement considérée comme ce qui constitue la spécificité de la langue, sa colonne vertébrale. C'est l'idée défendue en 1834 par Hugo dans sa *Réponse à un acte d'accusation* :

« Je fis souffler un vent révolutionnaire.
Je mets un bonnet rouge au vieux dictionnaire.
Plus de mots sénateur ! Plus de mot roturier !
[...]
Boileau grinça des dents ; je lui dis ci-devant ;
Silence ! et je criai dans la foudre et dans le vent :
Guerre à la rhétorique et paix à la syntaxe ! ».

(Dans *Œuvres poétiques*, Gallimard, « La Pléiade », pp. 496-497).

La juxtaposition des propositions, les modifications de la structure interrogative, la suppression d'une partie de la négation, les constructions clivées, les ellipses, les tours particuliers, etc. sont les principaux procédés syntaxiques utilisés par les romanciers pour oraliser leurs textes.

- **Procédés lexicaux**

Dès le XIX^e siècle, les romanciers français commençaient à être attentifs à la langue parlée ; attention d'abord très précautionneuse comme le faisait remarquer Roland Barthes dans *Le degré zéro de l'écriture* :

¹⁷² Pour une présentation des différentes valeurs de la ponctuation, cf. Jacques Popin, *La ponctuation*, Paris, Nathan, coll. « 128 », 1998.

¹⁷³ Cf. sur ce point à Murat, Michel, « Le dialogue romanesque dans *Le Rivage des Syrtes* », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, n° 2, 1983, pp. 179-193.

« Vers 1830, au moment où la bourgeoisie, bonne enfant, se divertit de tout ce qui se trouve en limite de sa propre surface [...] on commença d'insérer dans le langage littéraire proprement dit quelques pièces rapportées, empruntées aux langages inférieurs, pourvu qu'ils fussent bien excentriques (sans quoi il aurait été menaçant). Ces jargons pittoresques décoraient la littérature sans menacer sa structure ». ¹⁷⁴

L'insertion de la langue parlée dans le roman n'étant pas une pratique aisée. Les premiers écrivains français qui s'y sont risqués ont dû, au commencement, justifier leurs écartements de la norme linguistique et littéraire. Si on lit *Les Misérables* de Victor Hugo, on constate que les dialogues en argot s'accompagnent de nombreux commentaires ponctuels, de véritables dissertations et de forces notes en bas de pages. Peu à peu, les commentaires et les traductions se feront d'une manière plus discrète. Une certaine oralité des dialogues deviendra donc naturelle.

L'exploration de cette oralité s'intensifie avec les écrivains français du XX^e siècle où le vocabulaire courant, familier, populaire ou argotique ne se limite pas toujours aux propos des personnages, mais peut également affecter le discours du narrateur, auquel il arrive d'être fortement oralisé.

De même, l'intégration de la langue parlée dans les romans algériens d'expression française n'était pas aussi audacieuse pendant la période coloniale comme on la constate actuellement. Les romanciers ne se contentent pas seulement d'oraliser leurs dialogues, mais ils osent aussi d'intégrer des algérianismes dans le récit. L'objectif recherché à travers l'intégration de l'oralité dans le texte écrit est double : d'une part, ils bouleversent la langue française littéraire, et d'autre part, ils représentent une identité linguistique et une culture proprement algériennes.

III. 5. 3. Le style oralisé

Plusieurs linguistes distinguent entre le style oral et le style parlé. Claude Hagège définit ainsi la différence :

« La notion de style oral est à distinguer de celle de style parlé ; cette dernière désignant l'usage ordinaire, plus ou moins éloigné de la langue écrite, qui est fait de la parole en situation d'interlocution. Le style oral est un véritable genre littéraire. Il s'agit d'une tradition culturelle qui paraît apporter une justification à la création d'un terme, "orature", lequel deviendrait symétrique d'écriture, entendue comme littéraire... ». ¹⁷⁵

Ainsi, pour Hagège le style oral constitue donc une *littérature orale* faite de chansons, proverbes, et rythmisation de toutes sortes que Louis-Jean Calvet a fort bien décrite dans son

¹⁷⁴ Barthes, Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, Seuil, Paris, 1953, p. 58.

¹⁷⁵ Ibid. p. 84.

ouvrage *La tradition orale*.¹⁷⁶ Quant à Pierre Léon, il trouve une autre acception de *l'oralisé* par rapport au *parlé spontané* :

« Est "oral", ou oralisé, tout ce qui est parole proférée qu'elle soit lue, récitée, déjà formalisée, stylisée ou non, par rapport à l'oralité du parlé spontané. Ce dernier suit rarement le modèle des énoncés, bien formés d'un locuteur idéal, tel que Noam Chomsky l'avait conçu. Le parlé spontané est fait de reprises, d'interruptions de phrases qui transcrites sur le papier donnent des exemples du type : "Moi, ma sœur, les mecs, je te le dis, hein, bon... tu sais euh, au pas, hein, au pas elle les mène" ». ¹⁷⁷

Le terme d'oralité est entendu donc, à travers cette citation, dans le sens plus large, aussi bien source de style parlé que de style oralisé. Car, on ne remarque pas assez que le parlé a ses styles sans qu'il soit besoin d'en passer par un répertoire de littérature orale.

L'écrit oralisé est donc de l'écrit puisqu'il ne comporte en principe aucune trace de l'oral. Il représente ainsi une oralisation d'un support écrit. Il peut simplement comporter davantage des redondances et des reprises lexicales, nécessaires à la bonne mémorisation du contenu, qu'un texte écrit.

III. 5. 4. L'oral, l'écrit et la lecture

Dans l'idéologie, l'oral est considéré supérieur par rapport à l'écrit. Cela est dû au fait qu'il est premier et que l'écrit est second par rapport à lui : premier / second ; naturel / artificiel ; populaire / scolaire ; archaïque / civilisé ; direct / indirect ; improvisé / rectifié ; spontané / contrôlé ; évolutif / fixé ; musical / abstrait ; à la limite langue vivante contre langue morte. Dans cette perspective, l'oral est valorisé par rapport au texte écrit, qui est donc suivi de l'acte de la lecture.

Oral avant d'être écrit, le texte redevient oral par la lecture. L'écrit qui implique et inclut l'oral serait donc mieux nommé le *lisible*, selon l'expression de Jacques Body. Dans sa communication intitulée « De l'oralité de l'écrit ou de quelques contradictions dans la théorie et la pratique de l'oral et de l'écrit en Afrique et en France », ¹⁷⁸ Jacques Body montre qu'il existe deux sortes de lecture : la lecture à haute voix, ou ce que appelle Robert Escarpit « lecture hypologographique », examinant toutes les lettres comme le fait l'enfant ; et la lecture muette appelée aussi « lecture hyperlogographique », ¹⁷⁹ repérant de loin en loin les lignes et les lettres, formant un discours reconnu plus souvent encore que découvert. Or, cette lecture muette, garde-t-elle quelque chose de l'oral ? Peut-on parler de l'oralité de l'écrit dans ce cas ?

¹⁷⁶ Cf. Calvet, Louis-Jean, *La tradition orale*, Paris, PUF, « Que sais-je » n° 2122, 1984.

¹⁷⁷ Léon, Pierre, *Précis de phonostylistique. Parole et expressivité*, Paris, Nathan, 1993, p. 06.

¹⁷⁸ Body, Jacques, « De l'oralité de l'écrit ou De quelques contradictions dans la théorie et la pratique de l'oral et de l'écrit en Afrique et en France », *Oralité et littérature*, Actes du XI^e Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée (Paris, aout 1985), Peter Lang, pp. 45-53.

¹⁷⁹ Escarpit, Robert, *Théorie générale de l'information et de la communication*, Paris, Hachette Université, 1976, p. 124.

Selon Saussure, un texte réputé illisible est non pas un texte impropre à la réalisation phonique, mais celui dont la distribution lexicale et l'agencement syntaxique ne sont pas adéquats aux usagers de la langue dans laquelle ce texte est censé avoir été écrit

Quant à Henri Meschonnic,¹⁸⁰ il a instauré une tripartition : écrit / parlé / oral, où l'oral se définit par : « Primat du rythme dans le discours » et se manifeste dans certaines paroles mais aussi dans certains écrits. Il affirme : « Rabelais est oral ». Toutefois, Meschonnic semble oublier que tout rythme est rythme de quelque chose. Les effets rythmiques se manifestent par les bruits et les sons, l'intonation, l'accent, le timbre, l'intensité, c'est-à-dire tout ce qu'apporte la voix, et qu'a bien décrit Paul Zumthor.¹⁸¹ Or, le rythme de la lecture muette n'est pas celui de l'oral, quant au timbre et à l'intensité ?

Gérard Genette a détourné le terme de « voix » du phonique vers le narratif, pour désigner l'instance de l'énonciation. Il croit peu à l'oralité de l'écrit car il dit dans son *Nouveau Discours du récit* : « Le passage de l'oral à l'écrit neutralise presque immédiatement les particularités de l'élocution ». Il conclut : « Nul conteur, par exemple, ne peut reproduire rigoureusement (par écrit) le timbre d'un de ses personnages. Le contrat de littéralité ne porte jamais que sur le teneur du discours ».¹⁸²

Ainsi, si l'écrit transporte la parole sous une forme dégradée, la lecture permet la résurrection de cette parole, sa transfiguration, et, même dans la lecture muette, la voix est toujours plus ou moins *évoquée*. C'est le mot avec lequel Jacques Body a conclu sa communication.

Conclusion

Pour conclure ce chapitre, nous devons montrer que le travail des écrivains algériens ne se limite pas au simple passage du code oral au code écrit d'une même langue. Il s'agit d'un autre passage encore plus compliqué : d'abord de la langue arabe à la langue française et ensuite du code oral au code écrit. Dans ce cas, le passage de l'oral à l'écrit exige, selon l'expression de Patrick Chamoiseau « une zone de mystère créatif », il explique :

« Le passage de l'oral à l'écrit exige une zone de mystère créatif. Car il ne s'agit pas de passer de l'oral à l'écrit, comme on passe d'un pays à l'autre ; il ne s'agit pas non plus d'écrire la parole sur un mode parlé, ce qui serait sans intérêt majeur ; il s'agit d'envisager une création artistique capable de mobiliser la totalité qui nous a offerte, tant du point de vue de l'oralité que de celui de l'écriture ».¹⁸³

Comment effectuer le passage de l'oral à l'écrit, de l'arabe dialectal au français ? Comment transmettre une tradition populaire sans la figer ou la folkloriser ? Comment s'ouvrir au monde à partir du radicalement local ?

¹⁸⁰ Voir : Meschonnic, Henri, *Critique du rythme : Anthropologie historique du langage*, Paris, Verdier, 1982.

¹⁸¹ Zumthor, Paul, *Introduction à la poésie orale*, op. cit.

¹⁸² Genette, Gérard, *Nouveau Discours du récit*, Paris, le Seuil, 1983, p. 34.

¹⁸³ Chamoiseau, Patrick, « Que faire de la parole ? », Ralph Ludmig, *Écrire la parole de Nuit*, Paris, Gallimard, 1994, p. 157-158.

Édouard Glissant a essayé de répondre à ces questions en pensant que le passage d'une langue à une autre implique « la disparition de toute une imagerie populaire ». Il donne l'exemple du passage du créole au français en disant la disparition d'une imagerie populaire pas, dans la langue créole, une donnée ordinaire. C'est un détour forcé. Ce n'est pas une malice implicite, c'est une ruse concertée ». ¹⁸⁴

Glissant pense que l'écriture ne peut prendre le relais de l'oralité que si elle s'assume comme un exercice de traduction et se configure comme un processus de re-création et de re-énonciation : « Le traducteur invente un langage nécessaire d'une langue à l'autre, comme le poète invente un langage dans sa propre langue ». ¹⁸⁵

Quant à Hélène Tissièrè, elle pense que toute œuvre littéraire consiste à mettre en valeur un art qui, pour l'auteur, contient une force inestimable construite au long des siècles. Elle déploie un système hautement sophistiqué et guide en se posant mémoire de tout un peuple. Cela ne peut être réalisé que par le biais de l'oral : la présence de l'oral enrichit le texte, ouvre le lecteur sur une dimension sociale, culturelle, esthétique.

C'est pourquoi, les écrivains algériens des années 2000 ne se rattachent pas à une seule culture. Ils puisent leur savoir en des langues (arabe, berbère, français, anglais, ...) et des arts, créant un assemblage varié, servant à oraliser le texte.

Dans ce même ordre d'idée Glissant dit (toujours en donnant l'exemple de la langue créole) :

« Les phénomènes de créolisation à l'œuvre dans notre monde intéressent non seulement la diversité des temps vécus par des communautés en contact ou non, mais aussi l'interchange des langues écrites et parlées. Par-delà ces langues, l'imaginaire (ou les imaginaires) des humanités pourrait inspirer des langages, ou des archipels de langage, équivaldraient à l'infinie variance de nos relations ». ¹⁸⁶

Les écrivains algériens puisent dans l'étendu du monde, détruisent les racines uniques, empruntent, modifient et créent des procédés pour une représentation de l'oralité. Ainsi, ils rejoignent les auteurs de *Éloge de la créolité* (1989), les écrivains Patrick Chamoiseau, Raphaël Confiant et le linguiste Jean Bernabé, qui affirment que leur expression littéraire doit nécessairement retourner à l'oralité et son rapport avec l'écriture. Ils disent : « L'oralité est notre intelligence, elle est notre lecture de ce monde, le tâtonnement, aveugle encore, de notre complexité », sans pour autant oublier « les exigences modernes de l'écrit ». ¹⁸⁷

¹⁸⁴ Glissant, Édouard, *Le Discours antillais*, Paris, Gallimard, 1997, p. 409-410.

¹⁸⁵ Ibid. p. 45.

¹⁸⁶ Glissant, Édouard, *Traité du Tout-Monde*, Paris, Gallimard, 1997, p. 112.

¹⁸⁷ Bernabé, Jean, Chamoiseau, Patrick, Confiant, Raphaël, *Éloge de la créolité*, Paris, Gallimard, 1993, pp. 33 et 36.

Chapitre iv

*Analyse et interprétation de
l'oralité : Aspect phonologique*

Introduction

La langue parlée se caractérise par plusieurs particularités de prononciation. Les romanciers algériens tentent de représenter dans leurs œuvres ces caractéristiques phonologiques de la langue parlée, car ils cherchent à codifier dans une stricte correspondance l'oral sous une forme écrite. En effet, les romans du corpus comportent de nombreuses ellipses vocaliques et consonantiques représentées par une typographie particulière. Par le biais de la typographie aussi, les écrivains tentent de rendre compte de certains aspects prosodiques, caractéristiques de la langue parlée. Quelques questions fondamentales peuvent être posées : ces écrivains sont-ils capables de créer l'effet mimétique de l'oral ? Peuvent-ils faire parler leurs personnages fictifs comme on entend parler les interlocuteurs dans les conversations authentiques ? Peuvent-ils représenter leur accent régional et social, leur ton méprisant ou moquant, etc. L'analyse et l'interprétation des procédés phonologiques employés dans cinq romans algériens des années 2000 nous permettront de répondre à ces questions, à la fin de ce chapitre.

IV. 1. L'écrit : le verbal et le vocal :

Tout énoncé oral comporte une dimension vocale et une dimension verbale. Le verbal renvoie exclusivement à la dimension textuelle des énoncés. Pierre Léon définit la verbalisation comme « le fait de transmettre des informations vraies ou fausses, grâce aux mots. Ces mots sont agencés selon le principe de la double articulation du langage : un petit nombre de phonèmes se combinant pour former une multitude d'unités de sens, appelés monèmes ».¹⁸⁸ Ainsi, nous pouvons facilement dire que nous sommes heureux, tristes, vexés, fâchés, en colère, etc., sans que rien de tout cela ne soit vrai.

Quant à la vocalité, elle regroupe tout ce qui relève de la dimension phonique (prononciation, accent, etc.) et prosodique (intonation, pause, ton, etc.). Le vocal est alors tout ce que la phonation peut produire lorsque le verbal se réalise. La relation entre le vocal et le verbal se manifeste dans le fait que lors de la réalisation du verbal dans la parole, il ne peut pas se passer du vocal. L'inverse n'est pas vrai puisqu'on peut, par exemple, approuver ou désapprouver, marquer le doute ou l'admiration par une mélodie appropriée, ou la colère par un grognement. Le vocal représente donc le moyen support du verbal et l'outil linguistique d'accentuation et d'intonation. Il joue un rôle très important dans la construction de la signification.

Quant à l'écrit, il oblige à traiter sur un mode spécifique les caractéristiques vocales. Nous observons le plus souvent une dissociation du verbal et du vocal au niveau de l'écrit, alors qu'ils se donnent et se perçoivent en revanche simultanément dans une conversation authentique.

¹⁸⁸ Léon, Pierre, *Précis de phonostylistique parole et expressivité*, op. cit., p. 69.

Cependant, dans certains romans, il arrive que par le jeu de la typographie (les guillemets par exemple), les écrivains parviennent à rendre un peu compte de la dimension ; comme le montre exemple , tiré *La nuit du Hen* (2007) de Grine :

- Une vraie femme de mauvaise vie cette abrutié ! En plus elle pue, comme un putois ! C'est la dernière fois qu'elle met les pieds dans ma voiture ! **Il accentua les syllabes** de « ma voiture » pour montrer qu'il est le maître. (p. 118).

Dans l'exemple suivant, Grine change de procédé en utilisant les parenthèses :

Il se fit pédagogue, mais un pédagogue chuchotant : « Écoute chérie (**il appuya bien fort sur chérie**) moi je suis comblé avec toi, mais tous ceux que tu vois ici sont des frustrés qui n'ont aucune vie amoureuse... (p. 44).

Les accents d'intensité, les pauses, les mimiques, les gestes sont explicités et décrits par des matériaux métalinguistiques, car aucun moyen typographique ne peut présenter à l'écrit le bégaiement et le cri, ce qui pourrait être illustrer par les exemples suivants, tirés du roman *Le Poisson de Moïse* (2001) :

Hasni stupéfait **bégaie** : « Mourad, c'est pas vrai ! Tu me soupçonnes ? » Mourad le **fixe, muet**. Hasni est décontenancé. Il **se met à brailler** : « Tu débloques ou quoi ?... ». (p. 122).

Hasni **jette un coup d'œil** entendu à Si Moussa. Il dit **en appuyant d'une mimique** : « Qu'est-ce que je disais ? L'air de Paris est polluant ! ». (p. 226).

Pour montrer l'accent kabyle de son personnage, Chouaki précise dans *L'Étoile d'Alger* (2002) :

Trapu et robuste, Sam entonne *Georgia on my Mind*, **avec l'accent kabyle**, en clignant de l'œil vers Moussa. (p. 27).

Dans la séquence narrative suivante, Chouaki détermine la façon de prononcer les « r » :

Le canon FLN reprend sa légendaire place : teint violet, moustaches de Libyen, chique, béret, burnous, **roulant les « r »**. (p. 134).

De même, Djamel Mati souligne la hauteur de la voix dans son roman *On dirait le sud* (2007) :

(...) Heu ... oui, ensuite **à voix basse**. Faut pas les appeler comme ça ! (p. 105).

Quant au bégaiement, il l'exprime en utilisant les trois points de suspension :

L'homme est à quelques pas, « en vrai. Je peux le sentir, le toucher. Zaïna en **bégaye** :
- Le ... le p ... point ... ici ... (p. 253).

Le même procédé est utilisé par Chouaki dans *L'Étoile d'Alger* (2002) :

Moussa **bégaye** : - Mais ... mais ...tu ... tu ... m'aimes ou non, voilà la question ? (p. 140).

La représentation du bégaiement dans les exemples précédents n'est pas seulement un simple trait expressif mais c'est une caractéristique fortement motivée du point de vue narratif. Les personnages de Zaïna et Moussa bégaièrent afin d'inciter leur interlocuteur à prendre l'ensemble du discours en charge et par ce biais à se dévoiler.

Nous allons donc tenter, à travers ce chapitre, de décrire et analyser les représentations graphiques et typographiques des caractéristiques vocales dans les cinq romans étudiés.

IV. 2. Transcription orthographique de la prononciation

La langue parlée se caractérise par plusieurs particularités de prononciation. Cette dernière constitue un trait particulièrement frappant, quand elle est notée à l'écrit. Afin de rendre compte des plus importantes caractéristiques au niveau de la prononciation, la transcription graphique comprend de nombreuses informations phonétiques ; telles que les réductions vocaliques ou consonantiques. Lorsque nous employons le mot « transcription », il faut bien préciser qu'il ne s'agit pas de transcriptions phonétiques destinées aux chercheurs et aux linguistes, mais de transcriptions orthographiques destinées au grand public.

Par réduction vocalique ou consonantique, est entendue la chute d'une voyelle ou d'une consonne normalement prononcée. Les écrivains algériens de la nouvelle génération n'hésitent pas d'introduire dans leurs œuvres cette particularité de l'oral. L'usage de la langue parlée ne se limite pas aux dialogues (car il leur semble essentiel de noter phonétiquement la prononciation de leurs personnages), mais s'étend même au récit.

À cet égard, Raymond Queneau signale que : « Si le français commence à s'écrire, je ne m'attends pas à un triomphe prochain de l'orthographe fonétique ». ¹⁸⁹ En effet, dans son roman *Zazie dans le métro* (1959), l'orthographe des mots n'est pas toujours respectée car il intègre la langue orale dans son récit écrit. C'est pourquoi nous retrouvons des mots d'apparence incompréhensibles dans son roman, tel que « Doukipudonktan » ¹⁹⁰ au tout début du roman. Queneau supprime certaines consonnes lorsqu'elles sont doubles, joue aussi des liaisons et de la phonétique.

Les principales altérations phonétiques de la langue parlée transcrites à l'écrit qui peuvent prêter confusion sont : la suppression du *e* muet, la chute de *u* dans le pronom *tu*, l'usage de *y* et la chute de *l* dans le pronom *il*, la chute de *i* dans le pronom relatif *qui*. Les écrivains se sont intéressés à représenter graphiquement la chute de ces graphèmes en les indiquant par un signe typographique (l'apostrophe).

IV. 2. 1. Représentation graphique des ellipses

Comme la langue très soutenue se caractérise phonétiquement par des marques telles que la nasalité, le ralentissement et les pauses longues, la caractéristique qui frappe

¹⁸⁹ Queneau, Raymond, *Bâtons, chiffres et lettres*, Paris, Gallimard, 1950, p. 20.

¹⁹⁰ Queneau, Raymond, *Zazie dans le métro*, op., cit., p. 6.

l'oreille de tout auditeur, et qui renvoie à des niveaux de langue inférieurs à la norme est « le relâchement de l'articulation ». Cette caractéristique est d'autant plus remarquable et nante que le français standard possède e articulation tendue. Françoise Gadet ex le phénomène ainsi :

« La conséquence est un affaiblissement de sons, rendus plus vulnérables. On l'interprète généralement comme une tendance au "moindre effort ", en un jugement dépréciatif englobant l'affaiblissement des voyelles et des consonnes, les modulations de la courbe intonative, la caducité de l'e muet, la réduction des groupes consonantiques, les assimilations, ... ».¹⁹¹

Cette tendance au moindre effort explique pourquoi les locuteurs cherchent en combinant les sons à économiser les mouvements articulatoires qui ne sont pas indispensables.¹⁹² Parmi les caractéristiques de la prononciation familière se manifeste la chute du e muet. Ce procédé est facilement repéré à l'écrit.

IV. 2. 1. 1. L'omission du e muet

Dans son ouvrage *La phonétique du français*, Derivery définit le e muet ainsi : « On appelle e muet (ou caduc) une voyelle centrale dont la prononciation est proche du [ø] ou du [œ], et qui a la particularité de pouvoir être omise dans certaines positions. C'est la voyelle minimale du français à la fois celle vers laquelle tendent les autres en prononciation affaiblie, et le son de remplissage produit sur une hésitation... ».¹⁹³

Le e muet doit donc son nom au fait qu'il peut tomber. Il est également appelé pour la même raison, *E instable*, ou *E caduc*. Selon, Nicole Derivery, ce son peut avoir plusieurs dénominations : on l'appelle e caduc parce qu'il est susceptible de tomber, e muet parce qu'il n'est pas toujours prononcé, e atone car il ne paraît jamais en syllabe accentuée et parfois même on le désigne par e féminin car il est la marque de l'opposition entre le masculin et le féminin.¹⁹⁴

Le e caduc (ou muet) français peut être considéré comme une voyelle virtuelle en ce sens qu'elle peut ou non se manifester dans un mot, selon l'accent du locuteur et le registre de langue adopté. Ainsi, ce son est le plus souvent éliminé, d'autant plus que le locuteur parle vite et dans un registre familier. En effet, la conversation spontanée rapide tend à supprimer les e muets facultatifs. Ainsi, nous pouvons dire que plus le répertoire exploité par l'auteur est familier, plus la chute du e muet est fréquente.

Selon Hélène Foure, l'omission ou la prononciation du e muet constitue une des plus intéressantes caractéristiques de la langue française. Elle explique :

« Un français reconnaît facilement une personne qui n'est pas française quand les règles qui régissent l'emploi de ce /?/ ne sont pas appliquées (...). La faute la plus commune chez l'étudiant étranger est souvent celle-ci : quel que soit le débit de la phrase, il supprime les /?/ qui se trouvent à la finale, il

¹⁹¹ Gadet, Françoise, *Le Français populaire*, collection Que sais-je, PUF, Paris, 1992, p. 29.

¹⁹² Cf. Derivery, Nicole, *La Phonétique du français*, Seuil, Paris, 1997, p.36.

¹⁹³ Ibid.

¹⁹⁴ Cf. ibid. p. 37.

garde tous ceux qui sont à l'intérieur des mots : sa phrase manque alors de naturel, on entend de suite qu'il n'est pas français ». ¹⁹⁵

Quant à Françoise Gadet, le *e* muet représente pour elle une marque socioculturelle plus que d'oralité : « Le *e* muet est un stéréotype fréquemment mis en scène dans la représentation courante d'oral ordinaire, à la fois pour des raisons de fréquence et de représentabilité graphique (présence / absence). [...] Les transgressions à la norme graphique du *e* muet sont reçues comme une marque socioculturelle, plus que d'oralité ». ¹⁹⁶

Cependant, pour Pierre Léon, l'omission du *e* muet en littérature est à la fois une marque d'oralité et une marque désignant la classe sociale du personnage : « Dans la conscience linguistique d'un Français, le E caduc prononcé est associé avec l'idée du "beau langage" et sa suppression à une manière de parler négligée. Il n'est, pour en témoigner, que d'observer des textes voulant transcrire la langue parlée ». ¹⁹⁷

La suppression du *e* muet est un sujet largement développé dans un article de Vigneault-Rouayrenc, ¹⁹⁸ qui (comme P. Léon) constate que l'omission de ce graphème se limite aux personnages issus de milieu populaire : « Lorsqu'on veut faire familier ou vulgaire, il suffit de remplacer les *e* caducs par des apostrophes ». ¹⁹⁹

Au niveau de l'écrit, les suppressions des *e* muets sont notées par une apostrophe. Ce procédé graphique est souvent employé par nos romanciers pour marquer la chute du graphème. Nous citons à titre d'appui les répliques du roman *Le Poisson de Moïse* (2001), où Habib Tengour utilise de nombreuses apostrophes notamment dans les paroles du personnage de Hasni :

« ... Celui qui s'é gare, tant pis pour lui ! Pas de quartier ! **J'** vais pas **m'**faire du mouron pour des connards... ». (p. 38).

« ...Regarde, Kadirou et moi, on prend que **c'**qui nous intéresse... ». (p. 77).

« Ça va aller, Mourad. T'as **d'**la chance, la balle est sortie sans toucher l'os ». (p. 111).

« Oncle Fethi ! se remémore Hasni avec nostalgie. Il est tout **I'**temps pété, le brave homme !... ». (p. 126).

Hasni n'est pas le seul personnage qui ne prononce pas le *e* muet. Nous constatons ce phénomène chez d'autres personnages du roman, comme le montre cette réplique de Kacem :

« C'est ton problème, tu **t'**débrouilles. (...) En ce moment, c'est plutôt mort. **J'**peux pas embaucher un aide magasinier ». (p. 153).

Le phénomène existe aussi chez Sadjia :

¹⁹⁵ Foure, Hélène, « L'E muet », *The Modern Language Journal*, vol. 16, N° 8, 1932, p. 632.

¹⁹⁶ Gadet Françoise, *La variation sociale en français*, Paris, Ophrys, 2003, p. 30.

¹⁹⁷ Léon, Pierre, *Phonétisme et prononciation du français*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 147.

¹⁹⁸ Cf. Vigneault-Rouayrenc, Catherine, « L'oral dans l'écrit : histoire(s) d' " E" », *Langue française*, 1991, pp. 20-34.

¹⁹⁹ Léon, Pierre, *Essais de phonostylistique*, Montréal, Didier, *Studia phonética* 4, 1971, p. 78.

« Mais je **m**'fous pas de toi ! Excuse- moi... ». (p. 230).

Ou dans les paroles de Kaddour :

T **d** là (... pr (p. 14

Ainsi, nous retenons l'idée que Habib Tengour supprime les *e* muets dans les paroles de ses personnages pour représenter à la fois une marque d'oralité (c'est-à-dire rapprocher les paroles des personnages aux conversations authentiques), mais aussi pour désigner leur classe sociale. L'omission de ce graphème se limite aux personnages que le romancier veut nous montrer qu'ils sont issus de milieu populaire.

Dans le roman de *On dirait le sud* (2007), la chute du *e* muet se limite au pronom *je* comme le montre l'exemple suivant tiré des paroles du personnage de Cro-Magnon :

- Femme, j'va faire un tour t'chercher à manger et occupe-toi de la chèvre !... (p. 33).

Nous pouvons citer aussi un autre exemple tiré des paroles de Zaïna :

« **J**'suis pas raciste du tout, n'importe quel dieu fera l'affaire, ... ». (p. 175).

Ces deux extraits représentent les seuls cas où le *e* muet est supprimé dans le roman. L'ensemble des personnages de l'œuvre le prononcent. Quant aux autres romans du corpus, les écrivains choisissent de réduire d'autres graphèmes, comme par exemple le *u* du pronom personnel *tu*, pour intégrer des formes d'oralité dans leurs textes.

IV. 2. 1. 2. La forme apocopée *t'* au lieu de *tu*

Le *e* muet n'est pas le seul son qui tombe souvent dans le français populaire ou familier, car il existe aussi la forme apocopée *t'* au lieu de *tu* qui est bien connue. Cette forme, qui ne se rencontre que de manière exceptionnelle devant une consonne, s'explique par une élision, étant définie comme : « un phénomène de phonétique combinatoire à la frontière de mot [...] par lequel une voyelle finale atone disparaît devant l'initiale vocalique du mot suivant ».²⁰⁰

À propos de l'élision du phonème *u* du pronom sujet de la deuxième personne du singulier devant voyelle, Jacques Damourette et Édouard Pichon précisent que : « De nos jours le français normal admet fort bien, dans la conversation courante, la nuance [t] devant voyelle (tu as [ta]), mais non devant consonne [...] ».²⁰¹ Kristoffer Nyrop qualifie cette prononciation de « vulgaire ».²⁰² Quant à Philippe Martinon, il pense qu'elle « révèle une

²⁰⁰ Dubois, Jean *et al.*, *Dictionnaire de linguistique*, Paris, Larousse, 1973.

²⁰¹ Damourette, Jacques et Pichon, Édouard, *Des mots à la pensée. Essai de grammaire de la langue française*, 7 vol., Paris, Éditions d'Autray, 1911-1940, p. 215.

²⁰² Nyrop, Kristoffer, *Manuel phonétique du français parlé*, 3^{ème} édition revue et corrigée, Copenhague et Kristiana, Gyldendalske Boghandel Nordisk Forlag, 1914, p. 62.

éducation insuffisante ». ²⁰³ Charles Bruneau constate : « L'on dit familièrement : t'as compris. Cette prononciation n'est pas à imiter pour les étrangers ». ²⁰⁴

Cepen forme apoco se ma dans les romans du corpus (qui sont écrits par des écrivains algériens), et principalement dans les dialogues des personnages, mais avec une fréquence d'emploi différente d'un roman à un autre. Dans *Le Poisson de Moïse* (2001), l'élosion du graphème *u* est très fréquente, notamment dans les paroles du personnage de Hasni. Les exemples sont nombreux, comme cet extrait de dialogue entre lui et Ken qui l'insulte en criant :

« Tu es con ! s'écrie Ken, redressant prestement le volant. Espèce de cinglé matin ? T'es complètement ravagé ! » Hasni riant aux éclats : « T'es nerveux aujourd'hui. Fume tranquille et passe la pipe... ». (p. 96).

De même, certains personnages dans le roman *On dirait le sud* (2007) ne prononcent pas le *u* du pronom *tu* comme le montrent ces répliques de Cro-Magnon :

- Je disais bravo ! Zaïna, t'es une cuistote hors pair, c'était très bon ! Dommage que c'est fini. (p. 26).
- Hein ? Tu ne comprendras pas, t'es qu'une femme, toi ! (p. 97).

En s'adressant à la chèvre, Zaïna supprime le *u* de *tu* :

« ...T'as oublié que je suis une femme et une femme ne veut pas être à l'ombre d'une autre femelle, quelle que soit son espèce (...) mais t'es folle ou quoi ?... ». (p. 171).

En s'adressant à Zaïna, Iness ne prononce pas aussi certains *u* :

- T'as vu, même l'acacia ressemble à un épouvantail décoiffé.
- Oh, oui, c'est vraiment drôle. (p. 270).
- T'es où ? Donne-moi ta main. (p. 272).

Dans *L'Étoile d'Alger* (2002), deux personnages secondaires ne prononcent pas le phonème *u*. Il s'agit des personnages de Lahbib et de Rabah :

- Oui, t'en fais pas, on fera comme tu voudras, calme-toi ! Putain, t'es un vrai compliqué toi ! (p. 137).
- Mais qu'est-ce qui t'es arrivé ? La barbe...t'es pas tombé de l'autre côté, j'espère ? (p. 157).

Pour Chouaki, la chute du graphème *u* ne se limite pas aux paroles des personnages, mais elle s'étend même au récit, comme le montre l'exemple suivant :

La foule avance au ralenti, gémissante masse de rancœur, débit optimiste : cinq personnes toutes les dix minutes, t'as plus de deux mille personnes. (p.170).

²⁰³ Martinon, Philippe, *Comment on prononce le français*, Paris Larousse, 1913, p. 123.

²⁰⁴ Bruneau, Charles, *Manuel de phonétique*, Paris, Berger-Levrault éditeurs, 1927, p. 103.

Dans *La nuit du henné* (2007), la chute du graphème *u* ne se manifeste que dans cette réplique du psychanalyste :

T as tout pour être heureux, tu compren : je suis moins beau que toi. Pourtant je n'ai aucun complexe, aucune autre peau que la mienne. **T'**es pas mal physiquement, ... ». (p. 12).

Le même constat se fait sur le roman *Paris plus loin que le France* (2000), qui ne comporte qu'un seul exemple illustrant la suppression du graphème *u*, dans cette réplique de Lila (un personnage secondaire dans le roman) :

-... J'ai tout entendu. Elles parlaient de vous, et même qu'Oumeyma, elle, ne partira pas ! **T'**as de la veine. (p.120).

À la lumière de tout ces exemples, nous constatons que l'élision de *tu* représente (comme la suppression du *e* muet) d'une part, une marque d'oralité, et d'autre part, une marque désignant la classe sociale des personnages. Certains personnages des œuvres s'expriment en utilisant une langue familière (comme ceux de Mati, Grine ou Hmradou), alors que d'autres parlent une langue populaire, voire vulgaire (comme ceux de Chouaki ou de Tengour).

IV. 2. 1. 3. Représentation graphique d'ellipses vocaliques et consonantiques

Comme nous l'avons démontré, les voyelles inaccentuées tombent souvent surtout dans les termes grammaticaux : *Tu / t', c'est / c', qui / qu'*. Les écrivains notent cette chute par l'apostrophe. Ce signe typographique est aussi utilisé pour transcrire la chute de certaines consonnes.

Le poisson de Moïse (2001) est un roman qui comporte plusieurs représentations d'ellipses vocaliques et consonantiques. Voici quelques exemples tirés des paroles de Hasni :

« ...Je pense à l'avenir moi aussi ! J'parais **p't'**être pas, mais j'utilise mes neurones... ». (p. 18).

« ...Au fond, t'as **p'têt** raison ! Si près du but, faut rester prudent et vigilant ... ». (p. 123).

« Qu'est-ce que tu racontes, je frotte pas comme il faut **p't-ê**tre ?! ». (p. 125).

« ...Tu te débats pour rien. Tu marcheras à **quat'**pattes !... ». (p. 49).

« C'est peut-être un signe pour te décider, toi **qu'**es si timoré. Dieu est plus grand ». (p. 53).

Dans les trois premiers cas, nous constatons que l'expression *peut être* se prononce différemment par le même personnage. Elle est ainsi transcrite différemment par le romancier. Dans le premier exemple, on note une ellipse vocalique : le *eu* du verbe *peut* tombe. Cette chute est marquée par l'apostrophe, alors que le *t* est retenu pour faire la liaison avec le verbe *être*. Cette liaison est présentée par le même signe typographique.

Dans le deuxième exemple, on remarque deux sortes d'ellipse : vocalique et consonantique : la première concerne le verbe *peut* que nous avons expliqué dans l'exemple précédent et la seconde concerne le *te* sur le *La*. La consonne *r* tombe ainsi à la fin du mot. Il s'agit ici d'une apocope puisque le [r] se trouve en fin du mot. Les linguistes qualifient ce phénomène comme caractéristique de la langue populaire. Charles Bruneau juge cette ellipse comme étant « très familière » ;²⁰⁵ Kristoffer Nyrop voit qu'elle est « très fréquente mais surtout dans le parler peu soigné » ;²⁰⁶ et Philippe Martinon la considère comme une prononciation qui s'observe « dans le peuple ».²⁰⁷

Quant au troisième cas, il s'agit de la même ellipse du premier exemple sauf que, pour représenter graphiquement la liaison, le romancier remplace l'apostrophe par le tiret (-).

Le quatrième exemple représente une ellipse consonantique : le *r* de *quatre* tombe pour ne garder que *quat'*. La non réalisation du [r] en position finale est considérée comme une variété populaire et familière de la prononciation. Nous entendons [kat] pour « quatre ». Françoise Gadet explique le phénomène ainsi : « La chute du [r] concerne des termes du lexique (comme autre prononcé [ot]). [...] La tendance est à une chute plus fréquente devant consonne que devant voyelle et plus fréquente à la finale absolue que devant voyelle ».²⁰⁸

Pour correspondre à la production que font les locuteurs dans les conversations authentiques, le romancier n'hésite pas d'intégrer une altération de la prononciation de l'expression *peut-être* notée dans le roman *p'têt*. Cette expression a subi la troncation de la voyelle [ø] et la chute de [r]. Les mots qui suivent *peut-être* (exemples p. 18 et p. 123) commencent par des consonnes (*pas*, *raison*) et le *e* final de *peut-être* n'est pas prononcé. C'est pourquoi, la suppression du [r] s'avère donc nécessaire pour éviter la formation de trois consonnes.

Quant au dernier exemple (p. 53), il s'agit d'une ellipse vocalique : le *i* du pronom relatif *qui* chute. Ce pronom a de même subi une altération phonique, on aura donc [k].

Toutefois, si Claire Blanche-Benveniste pense que la prononciation la plus courte [k] pour (qui est) ne correspond ni à un statut social ni à un type de situation particulière et qu'on la rencontre partout, combinée aussi bien à des constructions familières qu'à des tournures très soignées,²⁰⁹ nous affirmons qu'elle est plus fréquente dans le code oral que dans le code écrit.

Les autres romans du corpus comportent beaucoup plus des ellipses vocaliques (telles que le *e* muet ou le *u* du pronom *tu*), que consonantiques. Nous pouvons expliquer ce constat

²⁰⁵ Brunau, Charles, op. cit., p. 42.

²⁰⁶ Nyrop, Kristoffer, op. cit., p. 43.

²⁰⁷ Martinon, Philippe, op. cit., p. 293.

²⁰⁸ Gadet, Françoise, *Le Français populaire*, Paris, PUF, « Que sais-je ? », 1992, n° 1172, p. 42.

²⁰⁹ Cf. Blanche-Benveniste, Claire, *Approches de la langue parlée en français*, op., cit., p. 38.

par le fait que les romanciers ne veulent pas entraîner chez le lecteur des difficultés de décodage. Ainsi, pour lire le roman d'Habib Tengour, le lecteur doit être initié aux traits phoniques du français parlé. Son écriture est qualifiée par une mixte 210 ou d'« euro-arabe »²¹¹, selon l'expression de Mourad Yelles.

IV. 2. 2. L'usage de y et l'élision des pronoms *il / ils*

L'oral est caractérisé par le principe d'économie du langage. L'articulation de la consonne *l* des pronoms *il / ils* est donc supprimée, pour qu'elle soit remplacée par le *y* qui tient lieu de ces pronoms. Dans ce cas, il s'agit d'une économie d'articulation consonantique. Blanche-Benveniste qualifie cette graphie de « bâtard phonético-orthographique », ²¹² car il la considère comme étant curieuse mais usuelle, puisqu'elle permet de rendre quelque peu la prononciation, bien qu'elle entraîne une certaine confusion syntaxique (le *y* peut être utilisé comme un substitut grammatical remplaçant un complément d'objet ou un complément de lieu).

Par rapport à la chute du *e* muet et du *u* du pronom *tu*, cette marque phonique n'est pas très fréquente dans les romans du corpus. L'élision du *l* se manifeste souvent dans *Le Poisson de Moïse* (2001), notamment dans les paroles de Hasni où le *y* remplace le pronom impersonnel *il* :

« ...Sa parole est claire. Elle est éloquente. **Y** suffit d'écouter et confiance garder... ». (p. 15).

« ...Où est le problème ? **Y** doit y avoir comme ici des taxis qui font la route ... ». (p. 122).

Dans l'exemple suivant, le *y* remplace le pronom masculin de la troisième personne du pluriel :

« ...C'est les autres qui nous prennent pour des cons ! **Y** veulent toujours nous écraser ». (p. 77).

Le même procédé est employé dans le récit de *L'Étoile d'Alger* (2002) :

Aujourd'hui match crucial : cité Mer et Soleil contre cité Climat de France. Eux, **y** disent « Climat de Sous-France ». (p. 155).

Dans les exemples ci-dessus, le pronom personnel *ils* est prononcé [i], c'est-à-dire que le phonème [l] a été éliminé. Sauvageot explique cette chute en précisant que :

« L'-l est aussi tombé dans le pronom *il* et *ils* (devant un nom commençant par une consonne) : *i* veut bien, *i* savent pas, etc. Cette chute de l'-l du pronom masculin de 3ème personne devant consonne est tellement généralisée qu'il est impossible de prendre l'écoute d'un poste de radio-diffusion de langue française sans en entendre dans suites ininterrompues. Cette disparition de l'-l entraîne pour premier

²¹⁰ Pour reprendre la formule de Galissot, René, *Le Maghreb de traverse*, Paris, Bouchène, 2000.

²¹¹ Yelles-Chaouche, Mourad, *Habib Tengour ou l'ancre et la vague : Traverses et détours du texte maghrébin*, Paris, Karthala, 2003, p. 10.

²¹² Blanche-Benveniste, Claire et Jeanjean, Colette, *Le français parlé. Transcription et édition*, Paris, Didier Érudition, 1987, p. 135.

effet d'abolir la distinction entre qui et qu'il dans de nombreuses relatives : c'est ce qui faut dire, etc. ».²¹³

Ainsi, l'élision fréquente du phonème *l* des pronoms *il* ou *ils*, à l'oral ou à l'écrit, peut entraîner des confusions. C'est pourquoi, cette omission n'est pas très fréquente dans tous les romans du corpus.

IV. 2. 3. Représentation graphique de la liaison

Il est bien évident que la liaison se réalise au niveau de l'oral. À l'écrit, elle n'est pas marquée. Cependant, dans certains romans du corpus, les écrivains la notent pour marquer le pluriel. C'est ce que Catherine Rouayrenc appelle « liaison velours ».²¹⁴ Ce phénomène se manifeste souvent dans le roman *Paris plus loin que la France* (2000), où la romancière note la liaison dans les paroles du personnage de Salem :

« Comment Ammar **Z'**yeux bleus est tombé fou de fatma ? [...] ; un droit d'aînesse à respecter en quelque sorte, un droit payé par **Z'**yeux bleus... ». (p. 80).

Hammadou n'hésite pas de marquer la liaison même dans le récit. Voici un exemple illustrant ce constat :

Où Salem trouva-t-il la force de se taper la cuisse du plat de la main et de partir dans un éclat de rire homérique qui secoua son public déjà presque attendri par l'aventure de **Z'**yeux bleus ? (p. 82).

Ainsi, dans le premier exemple, l'expression *Ammar **Z'**yeux bleus* signifie : *Ammar qui a les yeux bleus*. La romancière a supprimé le pronom relatif, le verbe et l'article. Cependant, elle représente la liaison par un **Z** écrit en capitale. Dans le second exemple, on note la suppression du nom *Ammar* pour ne garder que son qualifiant.

En revanche, dans le roman *On dirait le sud* (2007), Mati note la liaison en gardant l'article *des*, comme l'illustre cette réplique du directeur de la ménagerie :

-... Tu verras, ici c'est superbe ! Y a des **z'**animaux beaucoup. (p. 104).

Pour expliquer le phénomène de la représentation de la liaison au niveau de l'écrit, nous nous référons à Monique Léon²¹⁵ et Françoise Gadet²¹⁶ qui pensent qu'il s'agit de logique grammaticale. Le [z] de liaison est perçu comme la marque du pluriel comme le *z* entre « quatzyeux »).

IV. 2. 4. Représentation graphique des interférences phonétiques

Il est bien évident que le système alphabétique de la langue française diffère de celui de la langue arabe. Il existe des phonèmes en français qui n'existent pas en arabe et vice versa. Par exemple les lettres *e*, *p*, *u*, *v* ainsi que les nasales sont absentes dans le système vocalique

²¹³ Sauvageot, Aurélien, *Français écrit, français parlé*, Larousse, Paris, 1962, p. 159.

²¹⁴ Rouayrenc, Catherine, *C'est mon secret : La technique de l'écriture « populaire » dans Voyage au bout de la nuit et Mort à crédit*, Du Lérot éditeur, 1994.

²¹⁵ Cf. Léon, Monique, « Erreurs et normalisations : les liaisons fautives en français contemporain », *Revue de phonétique appliquée*, n° 69, Paris, 1984, pp. 1-9.

²¹⁶ Cf. Gadet, Françoise, op., cit.

et consonantique arabe ; alors que d'autres lettres comme par exemple /ð/ (?), /h/ (?), /ʔ/ (?), /ʕ/ (?), n'existent pas en français. C'est pourquoi, certains sujets Arabes trouvent des difficultés de prononciation de la langue française. De mêmes, les sujets Français au n'arrivent pas à prononcer correctement l'arabe. Les problèmes de la prononciation concernent beaucoup plus les lettres absentes dans la langue maternelle.

Certains romans du corpus comportent des représentations ou des transcriptions d'une prononciation relâchée de la langue française par des personnages algériens. Ainsi, ces personnages recourent à ce qu'on appelle en sciences du langage « les interférences phonétiques ». Ce type d'interférences linguistiques est utilisé par les romanciers pour caractériser tel ou tel personnage, tentant ainsi de montrer son appartenance sociale.

Dans son roman *Paris plus loin que la France* (2000), Ghania Hammadou fait parler ses personnages en intégrant dans leurs propos des interférences phonétiques. Pour mettre en valeur les termes et expressions mal prononcés, la romancière utilise une typographie particulière pour les distinguer du corps du texte français. Elle recourt donc au caractère italique, comme l'illustre l'exemple suivant :

« N'es-tu pas Moussa, le fils d'Ali M'rimi ? Tu en a en tout cas le faciès... ». Il utilisait le terme *figura – figura*, le sabir franco-arabe avait atteint les anciens – comme pour souligner son mépris aussi bien pour le caractère ingrat du visage du garçon que pour le souvenir désagréable que soulevait ce patronyme. (p. 77).

Nous remarquons donc, à travers cet exemple, que *figura* (qui signifie « figure ») se prononce /figura/ à cause de la non disponibilité de /y/ dans le système arabe. Cette absence fait qu'il soit remplacé par le phonème le plus proche : /u/. La romancière a justifié que le terme *figura* appartient au sabir franco-arabe, et que le personnage l'utilise dans un sens péjoratif. Hammadou cherche à ne pas compliquer la lecture du public non initié, c'est pourquoi elle intègre dans son texte une explication contextualisée.

Dans l'extrait du dialogue suivant entre Lila et Meriem, nous rencontrons un autre exemple d'interférence phonétique :

- Bientôt, vous irez vivre à **Baris** ; c'est encore plus loin que la France, c'est Khalti Fatouma qui le disait hier après midi. (...) Te rends-tu comptes ?... **Baris**, c'est encore plus loin que la France ! rajoute Lila admirative. Ce n'est pas à elle qu'un tel bonheur arrivait. Perplexe, Meriem interrogea son amie :
- **Baris** ... ? Plus loin que la France ... C'est où ça exactement ? Tu sais, toi ? (p. 120).

[...] De plus, Lila répète les termes de son information avec une telle assurance ; elle en est sûre : c'est bien « **Baris** » qu'avait dit la cousine Fatouma la Noire en écarquillant et en roulant ses gros yeux. (p. 121).

Le terme *Paris* est noté *Baris* dans les propos de Lila et Meriem. Il s'agit ici d'une interférence phonétique qui est due à l'inexistence du phonème /p/ dans le système consonantique arabe. Ce dernier serait donc associé au phonème /b/ car il est bi-labial et occlusif comme le /p/. La romancière a pris en considération ce caractère phonique pour rapprocher les paroles de ses personnages aux conversations authentiques ; étant donné qu'un grand nombre de sujets Arabes (notamment les illettrés) remplacent le son /p/ par le /b/. Elle a ainsi dévoilé un côté social de ses personnages.

Dans la séquence narrative qui suit directement le dialogue (p. 121), nous constatons que la romancière a changé de procédé typographique qui sert à mettre en valeur le terme *Baris*. Elle emploie les guillemets à la place de l'italique.

La prononciation relâchée est un phénomène qui ne se limite pas seulement aux dialogues dans le roman *Paris plus loin que la France* (2000), mais peut affecter également le récit. Dans la séquence narrative suivante se présentent d'autres types d'interférences phonétiques :

Il ne supporte pas de voir un homme *pointi au choumage* quand il y a tant de patrons en attente de bras. Les compatriotes, reconnaissants, le surnomment *biro di main d'ouve* ; Akli Fares le sait et ne se formalise pas : ce sobriquet il l'aurait presque mis sur sa carte de visite, tellement il en est fier. (p. 134).

Nous expliquons l'usage d'une prononciation fautive dans le récit par le fait que la romancière veut transcrire orthographiquement la prononciation des termes et des expressions tels qu'ils sont prononcés par ses personnages (le *il* ici renvoie au personnage d'Ammi Akli, qui fait souvent recours à des interférences phonétiques dans ses conversations en français). Pour marquer un certain écart entre la langue du narrateur et celle des personnages, la romancière utilise le caractère italique. Ainsi, la typographie des mots joue un rôle important dans la signification.

L'expression *pointi au choumage* (pointé au chômage) comporte deux sortes d'interférences phonétiques. La première concerne le terme *pointi*, où la divergence des deux systèmes vocaliques arabe et français apparaît particulièrement au niveau du trait d'ouverture des voyelles. On note ici un cas d'assimilation régressive où il y a confusion des voyelles [e/i]. La deuxième interférence portant sur le terme *choumage* est due à la non disponibilité du /o/ dans le système arabe (bien que ce dernier existe en dialectal algérien). Le recours à l'accommodation fait qu'il soit remplacé par la voyelle la plus proche /u/.

Quant à l'expression *biro di main d'ouve* (bureau de la main d'œuvre), l'assimilation des deux voyelles /y/, /i/ dans le terme *biro* s'explique par le fait qu'elles présentent toutes les deux phonique : sons fermés et même degré Comme le algérien arabophone ne dispose pas du /y/ dans le système vocalique arabe, il le remplace par le /i/ car c'est le phonème le plus proche qui possède les mêmes traits phoniques. De même, la non disponibilité des phonèmes /ʔ/ et /œ/ dans le système vocalique arabe fait qu'ils soient confondus avec le /i/ comme dans le cas de *di* et avec le /u/ comme dans le cas de *ouve*. Notons aussi la chute du /r/ final dans *œuvre* ainsi que la suppression de l'article *la*. L'une des premières causes qui provoque toutes ces confusions entre les deux systèmes phonétiques, celui de l'arabe et celui du français, est l'absence de certains phonèmes comme le /e/, /o/, /ʔ/, /œ/, /y/.

Ghania Hammadou nous explique dans son roman l'usage de cette prononciation « fautive » par ses personnages. Elle dit dans une séquence narrative :

Pourtant Meriem a à cœur de la corriger, la reprenant à chaque erreur, essayant de lui faire prononcer correctement chaque syllabe. Elle mène une guerre sans merci à ses **R** gutturaux et à ses **É** sonnante comme des **I**. Et ses sacrés **P** qui refusent de se fuser de sa bouche, qui glissent laborieusement sur la langue pour devenir à l'ultime seconde où ils franchissent ses lèvres un honteux **B**. Sans compter les autres confusions phonétiques qui l'énervent ... Ces rues et ces routes qui, réunies en un seul terme, forment un nouveau vocable : *roude*. Alors qu'Akli se démène avec les **B** qui deviennent **V**, Meriem s'entend s'interroger par sa mère : « Quelle *roude*, il habite Ammi Ferhat ? » Pis, éludant les remarques de sa fille, Zahra reste sur ses positions acquises et continue de réclamer qu'on lui achète du *saboun* et de *l'ouile sangô* –tout ce qui n'est huile d'olive. Il faut dire que ces aberrations langagières ne heurtent que la fillette ; les autres, adultes et enfants, voisins et amis semblent s'en accommoder. La plupart parce qu'eux même tordent allègrement le cou à la langue de Molière. Devant cette résistance héroïque des siens et ses tentatives pédagogiques, l'écolière vaincue finira par déposer les armes, et les leçons de Mademoiselle resteront bloquées aux portes de la cour Balzac. (pp. 142-143).

Ainsi, l'utilisation des interférences phonétiques dans *Paris plus loin que la France* (2000) représente pour la romancière une forme de résistance et de distinction. Les personnages de Zahra et d'Ammi Akli parlent un français algérianisé. Voici déjà un trait phonique caractérisant ces personnages, par rapport à Meriem l'écolière, qui a bien appris la langue française à l'école et qui la prononce correctement.

Hammadou n'est pas la seule romancière qui s'intéresse à représenter des interférences phonétiques dans son œuvre. Ce phénomène se manifeste également chez Chouaki et Mati.

'Éto (2002), l'interférence phonétique est présente même dans le réc

La musique passe au raï, le dernier Cheb Hasni, *El Beida mon Amor*, clinquantes boîtes à rythme, bonne voix, Moussa. (p. 43).

Le mur c'est aussi le totem du quartier : vive FIS, à bas FLN, j'aime Sassia, Allah, vive Mouloudia, mort aux Kabyles, vive Abasse Madani, Barcelona mon **amor**. (p. 151).

Contrairement à ce que nous avons constaté pour le mot « chômage » noté « choumage » dans *Paris plus loin que la France* (2000), le mot « amour » est transcrit « amor » dans *L'Étoile d'Alger* (2002). Pour ce terme, le phonème /u/ est remplacé par le phonème /o/. Cela nous mène à conclure que ces deux phonèmes sont souvent confondus par les locuteurs algériens arabophones.

Dans le roman *On dirait le Sud*⁽²⁰⁰⁷⁾, il existe une interférence phonétique concernant le terme *Sibirkaḥfi* (cybercafé). D'ailleurs le premier chapitre de la première partie de l'œuvre s'intitule *la cabane du sibirkaḥfi* (p. 21). Le récit ne manque pas de cette interférence, comme le montre l'exemple ci-dessous :

Ce maigre décor rongé par l'ennui et le désespoir atteste qu'elle n'a toujours pas quitté la cabane du **sibirkaḥfi** avec en prime l'effrayant sentiment de n'avoir en aucun temps connu d'autres lieux. (p. 23).

Mati simplifie le mot composé *cybercafé* en un seul terme *sibirkaḥfi*, en modifiant la prononciation et la transcription. On note ici une confusion entre les voyelles ouvertes /e/, /e/ avec la voyelle /i/. L'absence des deux phonèmes /e/, /e/ du système vocalique arabe fait qu'ils soient remplacés par le /i/, le phonème le plus proche.

Il est important de signaler que l'intégration du mot *sibirkaḥfi* dans l'œuvre de Mati n'a pas comme but la représentation d'une prononciation relâchée du français par des personnages algériens. L'usage de ce terme dans le récit ne renvoie pas exactement au sens du mot « cybercafé », mais il s'agit ici d'une certaine forme de métaphore : dans un cybercafé, on se connecte à l'Internet alors que dans la cabane *sibirkaḥfi*, les personnages se connectent à leurs rêves.

D'un point de vue typographique, nous constatons que, contrairement à Hammadou et Chouaki, Mati n'utilise aucun signe typographique pour marquer les termes ou expressions portant des interférences phonétiques.

- Les formes *ben* et *ouais*

La forme *ben* est la transcription de l'adverbe *bien* avec réduction du yod. C'est ce qu'on appelle en sciences du langage « la troncation des semi-voyelles après consonnes ». Au

début du XVIII^{ème} siècle, cette réduction était le fait non seulement du « peuple », comme le fait remarquer Pierre Fouché,²¹⁷ mais encore de « gens lettrés » et qui a été considérée comme vulgai » au mil ^{ème} siècle

Cette forme est omniprésente dans certains romans du corpus, notamment dans *Le poisson de Moïse* (2001) de H. Tengour. Nous citons à titre d'appui les exemples suivants tirés de différentes répliques des personnages :

Hasni s'immobilise : « **Ben** ça alors ! De quel respect tu parles ? ». (p. 51).

Dans les paroles de Mohamed :

« **Ben** c'est que je ne quitte pas souvent la boucherie et il y a un bon moment que je n'ai pas vu l'Afghan traîner par ici. ». (p. 138).

Dans les paroles de Kaddour :

« **Ben**, c'est que c'est pas facile. C'est pour quel motif ? ». (p. 141)

Dans les paroles de Sadjia :

« **Ben**, le pays, quoi ! ». (p. 158).

Sellami répond de bonne humeur : « **Ben**, vous savez, c'est pas comme aujourd'hui... ». (p. 200).

Les personnages du roman laissent tomber le [j] de *bien*. Cette troncation a pour conséquence une prononciation plus facile.

Le même phénomène se trouve chez les personnages de *L'Étoile d'Alger* (2002), comme l'illustre cet extrait de dialogue entre Moussa (le personnage principal de l'œuvre) et le frère du patron:

- J'étais au mariage, là, où tu as chanté la dernière fois. **Ben** mon ami, quelle voix ! J'en ai parlé à mon frère, il est d'accord. On serrait content de te voir à la Chésa, parmi nous tous les soirs. (...)
- **Ben** ... disons que je suis un peu plutôt libre, en ce moment. Pourquoi pas ? (p. 76).

Quant à la forme *ouais*, elle représente une prononciation relâchée de *oui*. Cette forme est fréquemment employée dans *L'Étoile d'Alger* (2002), et son usage ne concerne pas seulement les paroles des personnages mais s'étend même au récit :

Le père de Rachid est diplomate à Londres, il a donné ce grand trois pièces à son fils qui l'habite seul, **ouais** mon vieux ! Rachid a monté sa boîte de pub l'an dernier, ça va, il a des clients, il bosse. (p. 24).

Dans les paroles de Moussa :

Ouais, mais tu as vu, ils ont fait des fautes, et puis il y a des choses que j'ai pas pigées. (p. 63).

²¹⁷ Fauché, Pierre, *Phonétique historique du français, Les consonnes*, Vol. 3, Paris, librairie C. Klincksieck, 1961, p. 735.

Dans les paroles de Rachid :

Parfait, **ouais**, *Zombretto*, ah oui c'est vachement pas mal. OK, on le garde.
Zombret, un album de Moussa Mass, en plus ça sonne super.
69).

Dans les paroles de Bill :

Ouais, ton tour de chan, c'est bien, c'est nouveau, rien à voir avec Takfarinas. (p. 90).

Dans les paroles de Djelloul :

Le Triangle ? Putain mais ça y est ! Tu l'as mis ! **Ouais**, bordel : tu es arrivé. (p. 91).

Dans les paroles de Rabah :

Ouais, tu sais, on est au Maroc, c'est super. On bosse à Agadir. Tu as déjà été à Agadir ? (p. 158).

Ainsi, de nombreux personnages du roman utilisent la forme *ouais* dans leurs propos. Ce phénomène est souvent présent dans les romans dits populaires.

IV. 3. Transcription orthographique de la prosodie (intensité, rythme et ton)

La prosodie est l'étude des phénomènes de l'accentuation et de l'intonation (variation de hauteur, de durée et d'intensité) permettant de véhiculer de l'information liée au sens telle que la mise en relief, mais aussi l'assertion, l'interrogation, l'injonction, l'exclamation... Cependant, la langue française ne dispose que d'un système de ponctuation très limité pour noter les pauses (virgule, point-virgule, diverses sortes de points) et les modalités phrastiques (point final d'énoncé, point d'interrogation, point d'exclamation).

À l'oral, l'expression est formulée en fonction du récepteur dont il faut attirer et garder l'écoute par l'intermédiaire de la voix et dans une situation de dialogue donnée, alors que l'émetteur qui écrit s'adresse aux yeux des lecteurs et son message n'est pas soutenu ni par la situation, ni par les intonations. Le récepteur devra lire le texte auquel il donnera une intonation qu'il imagine, grâce à la ponctuation. Bien que l'appareil typographique mis à la disposition des écrivains soit faible en moyens pour présenter les matériaux prosodiques, les romanciers utilisent certains signes typographiques pour pouvoir transcrire quelques aspects prosodiques.

Les travaux de Parth Bhatt²¹⁸ ont montré que les sujets parlants du français possèdent une compétence du code linguistique qui indique un accord important sur la correspondance entre pause courte et virgule et pause longue et point. Cela nous mène à supposer que la conscience linguistique du codage entre point d'interrogation et point d'exclamation est également relativement bonne. Mais cela laisse encore à l'écart de nombreux traits

²¹⁸ Cf. Bhatt, Parth, « La ponctuation orale », Léon, Davis et Heap, *Sémiolinguistique du discours, Information/Communication*, Toronto, Canadian Scholars' Press, 12, 1991, pp. 3-17.

prosodiques non codés dans l'écrit. C'est pourquoi Henri Morier²¹⁹ et Bernard Dupriez²²⁰ proposent dans leurs ouvrages de nombreux exemples de systèmes de représentation phonostylistique de symbolisme sonore, effets de rythme, marques d'énonciation, etc. Mais aucune de ces transcriptions n'est jamais passée dans l'usage de l'écrit.

IV. 3. 1. Représentation graphique de l'intensité

La représentation écrite de l'oral tente de refléter ses caractéristiques sonores telles que l'intensité. Selon le Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage : « L'intensité d'un son est due à l'amplitude du mouvement vibratoire de la source : pour une plus grande amplitude, on a généralement une plus grande tension des cordes, ce qui explique que, dans la plupart des langues, intensité et hauteur soient liées, un accent d'intensité étant aussi manifesté par une élévation de la voix ».²²¹

Ainsi, l'intensité est liée à l'ensemble des variations des cordes vocales. Pour Rossi Mario, « l'intensité mesure ce qu'on appelle volume dans le langage courant, elle est une algorithmique de l'énergie du signal ».²²² Cependant, elle demeure le point le plus négligé pour les chercheurs, et cela pour des raisons qui restent contradictoires comme le signale Rossi.²²³

Pour présenter graphiquement cet aspect prosodique, les écrivains utilisent dans leurs œuvres le procédé de la multiplication de certaines lettres, voyelles ou consonnes pour marquer l'allongement des termes. Nous trouvons ce phénomène dans *Paris plus loin que la France* (2000), comme le montre cette réplique du personnage de Jacqueline :

« Et si je t'aime prend garrrrde à toi... », « C'est aujourd'hui dimmanche et je vais voirr mammamm, j'ai pris ces rrôses blanches, elle qui les aime tant ! ». (p. 136).

La multiplication des consonnes dans l'exemple ci-dessus désigne la façon de parler de Jacqueline. La romancière représente l'allongement des termes *garde*, *dimanche*, *voir*, *maman* et *rose*, en utilisant le procédé de la multiplication des consonnes *r* et *m*. Le but recherché ici est de suggérer des modifications d'intensité et créer une certaine sonorité mélodique.

²¹⁹ Cf. Morier, Henri, *Dictionnaire de poésie et rhétorique*, Paris, PUF, 1961.

²²⁰ Cf. Dupriez, Bernard, *Gradus. Les procédés littéraires*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1980.

²²¹ Ducrot, Oswald, Todorov, Tzvetan, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1972, p. 229.

²²² Rossi, Mario, *L'intonation, le système du français : description et modélisation*, Paris, Ophrys, 1999, pp. 206-207.

²²³ Ibid, p. 46.

Toutefois, dans le roman *La nuit du henné* (2007) la multiplication des consonnes désigne le bégaiement chez certains personnages, comme dans l'exemple suivant :

Maâmar passait de l'étonnement à la stupéfaction. Il bégayait d'émotion :
Mmmmais ... quand est-ce que tu as appelé ta mère ? (p. 124).

Dans *L'Étoile d'Alger* (2002), l'allongement des mots concerne même le récit. Par exemple, l'allongement du terme *brune* dans cet extrait narratif se fait par la multiplication de la voyelle *u* (multipliée cinq fois) et la consonne *n* (multipliée deux fois) :

Les premières filles, à saliver platoniques, œillades musquées, chansons d'Adamo, viens, viens, ma **bruuuuunne**. (p. 137).

La multiplication des voyelles et des consonnes représente donc une marque d'oralité parce que ce procédé graphique permet de suggérer des modifications d'intensité et de créer une certaine sonorité mélodique, afin d'y lire l'émotion par une typographie particulière.

L'oral se caractérise aussi par le découpage syllabique de la parole. Cette caractéristique permet d'insister ou de mettre en valeur un terme ou une expression. Dans les textes du corpus, les tirets sont le seul signe typographique employé par les romanciers pour représenter le découpage syllabique. Dans le roman *Paris plus loin que la France* (2000), ce procédé est souvent employé :

Trois coups rapides, brefs, suivis de deux plus lents, prolongés « **Al-gé-rie fran-çaise** ... **Al-gé-rie fran-çaise** » Les cinq syllabes scandées par les klaxons d'une procession de véhicules invisibles déferlent sur la cour Balzac. (p. 145).

Suite à l'exemple ci-dessus, nous remarquons que l'insistance est portée sur les termes « Algérie » et « française ». Le mot « Algérie » est découpé en trois syllabes et l'adjectif « française » en deux. Chaque syllabe reçoit une proéminence d'intensité. Dans les exemples suivants, le découpage syllabique porte sur des expressions :

Oui, après tout, s'il existe un Paris en France, pourquoi n'y aura-t-il pas un autre **Paris-plus-loin-que-la-France** ?... (p. 121).

Nabuchodonosor : le nom de la rue de l'école – aussi difficile à prononcer pour elle que pour les filles de sa classe qui s'entraînent en riant à le répéter sans cafouillage - l'intrigue, mais personne autour d'elle ne peut lui dire ce qu'est ce **Nabu-quelque-chose** qu'on se lance à la figure comme une formule cabalistique. (p. 141).

Le procédé du découpage syllabique concerne aussi les expressions arabes :

En blanc dans la rue, en habits fleuris à l'intérieur des maisons ou dans les **west-ed-dar**, ces espaces clos qui sont tout autant leur royaume que leur prison, les femmes, les

femmes surtout irradiaient une lumière comparable à celle qui tombait du ciel d'Ouled Aïssa. (p. 151).

Pour indiquer le découpage syllabique dans le roman *La nuit he* (2007), Grine utilise le tiret. Comme il est conscient que ce procédé typographique ne peut pas créer le même effet prosodique comme dans les conversations authentiques, il n'hésite pas d'introduire une explication mise entre parenthèses et suivant directement le mot en question :

- **Ché-rie (il appuya sur les deux syllabes)**, je ne suis pas heureux. (p. 142).

Le découpage syllabique est considéré donc comme une marque d'oralité. Ce constat est confirmé par Pierre Léon qui précise qu'il s'agit de : « L'emphase par découpage syllabique. Le procédé est très utilisé dans la langue expressive, aussi bien familière que didactique ou oratoire (...). Il s'agirait encore d'un processus, de découpage par joncture syllabique, d'allongement et d'accroissement d'intensité ». ²²⁴

Le tiret est un procédé typographique employé dans *L'Étoile d'Alger* (2002) pour servir à représenter une réduction dans le temps de la parole. Le romancier l'utilise dans cet extrait narratif pour intégrer une certaine rapidité dans la lecture de l'expression mise en valeur, comme s'il s'agit de la prononciation d'un seul mot :

C'est vrai que mon petit bout de frangine est mignonne, pommettes rondes, sourire **en-veux-tu-en-voilà**. (p. 83).

Le même phénomène se manifeste aussi dans le roman *On dirait le sud* (2007) :

Dans quelques heures, ils se retrouvent dans un face à face, entre proie et prédateur.

Un **face-à-face** invariablement insoutenable pour elle. (p. 55).

À travers la séquence narrative ci-dessus, nous remarquons que les tirets n'apparaissent pas dans l'expression « face à face » de la première phrase ; alors qu'ils segmentent la même expression dans la seconde phrase. Nous expliquons cela par le fait que le romancier distingue entre la prononciation de cette expression dans la première phrase et dans la seconde, où il tente d'attribuer une certaine rapidité de lecture.

Le procédé du découpage syllabique servant à réduire le temps de la parole existe également dans *Le Poisson de Moïse* (2001). Dialogues et narration comportent ce phénomène. Voici des exemples :

Mourad n'avait pas écouté. Il ruminait le constat de salaud. Il avait beau se dire que ce n'était qu'un mot en l'air, une injure sans conséquence, un **je-ne-sais-quoi** lui arrachait le cœur. (p. 176).

Je rends grâce à Dieu de ne pas être **cul-de-jatte** ! (p. 215).

IV. 3. 2. Représentation graphique du rythme

²²⁴ Léon, Pierre, op. cit., p. 143.

Le Dictionnaire de linguistique définit le rythme comme : « Le retour régulier dans la chaîne parlée, d'impressions auditives analogues créées par divers éléments proso ²²⁵ Le rythme est donc un trait caractérisant l'oral

La notion du rythme est selon Rossi Mario, cité par Anne Lacheret-Dujour et Beaugendre Frédéric, considéré comme « un paramètre lié à l'équilibre de symétrie, de disposition, de cadence, de proportion et de figure (le rythme suppose une structure répétitive et la proximité dans le temps de ses structures proportionnelles) ». ²²⁶

Le rythme correspond donc à l'organisation temporelle du mouvement, il s'agit aussi d'une organisation textuelle de forme et de durée. L'activité rythmique est considérée comme étant un phénomène de parole et non de langue.

Comme Aziz Chouaki avait toujours l'intention d'introduire dans ses textes l'émotion du langage parlé dans la langue écrite, le rythme est donc essentiel à ses yeux. Dans son roman *L'Étoile d'Alger* (2002), les phrases sont constamment syncopées par des points de suspension qui, substitués aux signes traditionnels de ponctuation, brisent le cadre de la phrase, fondement de toute langue écrite. Chouaki utilise ces points de suspension afin d'introduire un certain rythme dans son œuvre. Il s'est efforcé à perturber la ponctuation par l'usage massif de ces trois points. Le but de cet usage massif est de donner aux lecteurs l'impression qu'il ne s'agit pas d'un discours tout fait mais d'un discours spontané, qui se construit au moment même où il s'énonce. Voici un extrait de dialogue entre Moussa et Réda illustrant ce constat:

Moussa ne sait pas comment se présenter exactement :

- Euh, moi aussi je suis chanteur ... Kabyle. Mais pas comme les autres, non. Moi, c'est pas du traditionnel, mon style c'est plutôt ... Prince, Michael Jackson, tu vois ?
- Ah oui, je voudrais bien entendre ... et, tu as déjà enregistré des trucs ? (p. 40).

Un autre extrait entre Moussa et Baïza :

Mais il faut vivre, Baïza, tu sais à la maison il y a quatorze ventres à nourrir.

- C'est la volonté de Dieu. Je sais tout ça, je connais ta famille, on a grandi ensemble. Mais ... combien tu gagne dans ton ... métier ? (p. 43).

Chouaki tente d'introduire un certain rythme même dans le récit :

Nacéra ne s'en est pas rendu compte, je pense, à moins qu'elle fasse semblant, c'est profond et ... truc ... les femmes, tu sais jamais où elles sont dans ce qu'elles disent. Me demande si ça

²²⁵ Dubois, Jean *et al.*, *Dictionnaire de linguistique*, Paris, Larousse, 1973.

²²⁶ Lacheret-Dujour, Anne, Beaugendre, Frédéric, *La prosodie du français*, préface de Rossi Mario, Paris, CNRS, 1999, p. 34.

peut marcher entre eux, pas du même niveau ...je veux dire ... Nacéra est à la fac, alors que Djelloul ... eh oui c'est la vie ... demain faut reprendre le train-train, la Chésa, entraîneuses, bagarres, pas exactement comme je croyais. (p. 83).

Dans d'autres exemples, les trois points de suspensions conservent leur usage ordinaire, indiquant des passages supprimés, comme dans cette réplique de Slimane :

- Méziane, tu n'aurais pas ... je ... mes souliers sont déchirés, c'est tout ce que j'ai. Tu ... juste 200 dinars, Dieu te les ... (p. 19).

Ou dans les paroles du patron :

- Bon chanteur ... mais... comprendre ... changer le plateau ... la clientèle ... reviens dans six mois, on verra ... dernière soirée aujourd'hui. (p. 146).

Voilà comment Chouaki tente d'introduire dans les paroles de ses personnages un certain rythme, imitant ainsi les conversations authentiques. Dans les autres romans du corpus, nous n'avons pas noté des représentations rythmiques. Les trois points de suspension sont utilisés pour exprimer leur usage ordinaire. Par exemple, dans les exemples ci-dessous, tirés de *La nuit du henné* (2007), les trois points de suspension servent à exprimer tantôt l'hésitation :

« - Tu sais, chérie, comment te dire, heu... heu... le nom de Aïn-Naâdja ne m'inspire pas du tout confiance ». (p. 28).

Tantôt une énumération incomplète :

« Il ne dut son salut qu'au soutien de son épouse, fille du bord de mer, habituée à toutes les humidités : collante, pourrissante, ruisselante, étouffante... ». (p. 34).

Employés en fin de phrase, ils sous-entendent une suite, une référence, une complicité avec celui à qui on s'adresse, un effet d'attente, comme le montre cet exemple tiré du roman *Paris plus loin que la France* (2000) :

« Dis ! Est-ce qu'il est très grand ? Et ses yeux, de quelle couleur ? La couleur de ses cheveux ? Raconte s'il te plait, raconte... ». (p. 21).

IV. 3. 3. Représentation des changements de ton

Le ton représente la qualité sonore de la voix liée à sa hauteur, à son timbre, à son intensité, etc. À l'oral, le niveau de hauteur est marqué par la variation de la voix, tandis qu'à l'écrit aucun moyen typographique n'est à la disposition de l'écrivain pour présenter le niveau de hauteur. Autrement dit, aucun signe typographique ne peut désigner un ton agressif, aimable, neutre ou moquant. C'est pourquoi les romanciers tentent de présenter les changements de ton par des matériaux métalinguistiques. Voilà par exemple, comment que Chouaki représente dans son roman *L'Étoile d'Alger* (2002) la hauteur de la voix de son héros Moussa :

Rougeant, Slimane baisse les yeux, Moussa élève le ton : « Réponds-moi je te parle! ». (p. 98).

Dans l'exemple ci-dessous, Tengour signale dans le récit de son roman *Le Poisson de Moïse* (2001) comment que le personnage de Hasni réagit en changeant de ton (d'un ton neutre à un ton agressif) :

Hasni le fixe durement, et changeant de ton, attaque : « A force de tourner en rond, tu vois la manipulation partout ... ». (p. 15).

De même, Grine utilise dans son roman *La nuit du henné* (2007) des matériaux métalinguistiques pour désigner un ton aimable :

Il prit un ton câlin : « Allez, dis la vérité, tu n'aimes pas ton nouveau nom ? ». (p. 21).

Sur un ton aimable, le taleb demande d'une voix traînante : « Qu'est-ce qui vous amène à moi ? ». (p. 89).

Sortant de son silence, le taleb les yeux dans ceux de Maâmar lui fit remarquer sur un ton mielleux : « Ce qui est étrange c'est que vous avez porté secours à votre femme ». (p. 93).

Le même procédé est utilisé dans le roman *Paris plus loin que la France* (2000) :

Ainsi arrivait-il à Zahra de remonter dans ses filets une histoire inédite, qu'elle se surprenait à raconter sur un ton moins agacé. (p. 29).

- L'usage des parenthèses

Le rôle des parenthèses se manifeste dans le fait d'introduire et de délimiter une réflexion incidente, considérée comme moins importante et dite d'un ton plus bas. En effet, face à ce signe typographique, la voix du lecteur se diminue marquant ainsi un changement de ton. Dans les romans du corpus d'étude, les écrivains utilisent les parenthèses pour introduire des explications, comme dans l'exemple suivant tiré de *La nuit du henné* (2007), où Grine met entre parenthèses des équivalents français pour les termes arabes:

« Il vaut mieux être Hbak que Bghal, (mulet) Guerba (oultre) ou Batata (pomme de terre) ». (p. 21).

Dans *Paris plus loin que la France* (2000), Hammadou utilise les parenthèses afin d'intégrer des remarques incidentes :

À les voir le regard brillant de convoitise, saliver sans un mot la faim ne se dit jamais), transgressant sa propre règle, elle leur tendait, en protestant de leur gourmandise, un quignon encore fumant ». (p. 43).

Les informations données entre parenthèses sont considérées comme moins importantes, raison pour laquelle elles sont lues d'un ton plus bas.

Malgré l'effort fournis par les écrivains dans la représentation écrite des changements de ton, l'effet des matériaux métalinguistiques reste faible. Le ton est un aspect prosodique qui ne pourrait être présenté qu'oralement par le biais de la voix. Les romanciers ne sont pas capables de représenter cet aspect prosodique car à l'oral, l'expression du ton est souvent accompagnée par des regards, des grimaces, des mouvements du corps que l'écrivain tente de décrire dans son texte. Or, cette description ne pourrait pas avoir le même effet comme on le trouve dans les conversations authentiques.

Ainsi, le ton en tant qu'un trait prosodique est loin d'être transcrit à l'écrit. D'abord, parce que l'appareil typographique mis à la disposition des écrivains est pauvre en moyens pour rendre compte des aspects prosodiques de la langue. Aussi, les paraphrases qu'emploient les écrivains dans la représentation des changements de ton ne peuvent pas rendre compte des traits phonétiques comme l'accent et la hauteur. L'orthographe française est donc inadéquate pour représenter les traits prosodiques.

VI. 4. Constats statistiques

Dans *Le Poisson de Moïse* (2001), Habib Tengour favorise l'usage des traits phoniques de la langue française parlée. L'oralité est ainsi perçue dans l'œuvre à travers les nombreuses apostrophes qui notent les différentes ellipses vocaliques et consonantiques. Ce phénomène concerne seulement les séquences dialogales et non pas le récit. En effet, dès que le personnage Hasni commence à parler dans le roman, la manifestation de nombreuses apostrophes indiquant les graphèmes supprimés est bien marquée. L'analyse de la première partie de l'œuvre intitulée « La route de Qandahar », nous a permise de relever 72 occurrences d'ellipses dont 69 concernent les paroles de Hasni et 03 occurrences dans les paroles de Ken. Cependant, dans la seconde partie intitulée « La halte à Paris », Hasni ne participe pas aux dialogues des premières pages délimitées entre 131 et 210. Les occurrences d'ellipses sont d'un nombre de 11 seulement, réparties entre 04 personnages : 07 dans les paroles de Kacem ; 02 dans les paroles de Kaddour ; une seule occurrence dans les paroles de Léa et une seule aussi dans les paroles de Sellami. En revanche, dans les dernières pages délimitées entre 211 et 260 (marquées par le retour de Hasni), nous avons noté 20 occurrences d'ellipses dont 17 concernent les paroles de ce personnage et 03 seulement dans les paroles de Sadjia. Ainsi,

parmi les 103 occurrences d'ellipses représentées dans l'œuvre, les paroles de Hasni tiennent 86 alors que les paroles des autres personnages ne comportent que 17. Ces constats statistiques peuvent être récapitulés dans le tableau

Parties	N° d'occurrences et personnages	Total
1 ^{ère} partie : pp. 11/128	Hasni (69) Ken (03)	(72)
2 ^{ème} partie : pp. 131/209	Kacem (07) Kaddour (02) Léa (01) Sellami (01)	(11)
2 ^{ème} partie pp. 211/ 260	Hasni (17) Sadjia (03)	(20)
Le roman	(103)	

La fréquence des ellipses vocaliques et consonantiques dans les paroles de Hasni signifie une indication sur la classe sociale de ce personnage. Adoptant les traits phoniques d'un registre très familier, voire populaire (en addition à d'autres traits syntaxiques et lexicaux que nous allons étudier dans les prochains chapitres), H. Tengour désigne que le personnage de Hasni est issu d'un milieu populaire. Nous remarquons aussi que les traits phoniques représentés dans le roman caractérisent la langue française parlée. L'aspect algérien est perçu à travers l'usage des expressions arabes.

Le roman *Paris plus loin que la France* (2000) se caractérise par la représentation d'une prononciation relâchée, traduite sous forme d'interférences phonétiques. Ghania Hammadou indique la classe sociale de ses personnages par le biais de cette représentation. Le phénomène concerne les paroles des personnages d'Ammi Salem, de Lila, de Zahra et d'Ammi Akli. Même si nous n'avons noté dans le roman que la transcription de 11 termes, ce procédé suffit pour caractériser les personnages et montrer qu'ils parlent un français algérianisé.

Le trait phonique qui caractérise *L'Étoile d'Alger* (2002) se manifeste dans l'usage fréquent de la forme *ouais*, prononciation relâchée de *oui*. Ce procédé d'oralité ne concerne pas seulement les paroles des personnages, mais qualifie également les séquences narratives. Le texte de Chouaki est donc fortement oralisé. En effet, parmi les 27 occurrences de la forme *ouais*, 17 apparaissent dans le récit et 10 dans les dialogues (Il s'agit ici des propos de Rachid, Moussa, Bill, Djelloul et Rabah). Il est tout à fait naturel d'utiliser la forme *ouais* dans les dialogues, puisqu'on cherche à imiter les conversations authentiques et l'écrivain cherche à

rendre familier le parler de ses personnages. L'usage de cette forme dans le récit signifie que le romancier cherche à briser l'écart qui existe entre la langue du narrateur et celle des personnages. Par le biais de ce récit oralisé, Chouaki tente de bouleverser la langue française littéraire.

Conclusion

En guise de conclusion, nous pouvons dire que malgré que l'oralité représentée à travers les marques relevant des deux niveaux phonique et prosodique affecte dans certains romans les dialogues et la narration, elle demeure une oralité fictive. Malgré tous les efforts fournis par les écrivains, l'effet mimétique reste toujours faible. Autrement dit, le lecteur ne peut pas déterminer d'une manière précise le niveau de hauteur, ni la variation de la voix qui parle dans le roman. Par contre, les locuteurs dans les conversations authentiques maîtrisent parfaitement le niveau de hauteur de la voix.

Quant à la distinction sociale, les romanciers tentent de la présenter à l'aide de certains procédés phoniques employés pour une représentation de l'économie du langage. Toutefois, ces procédés peuvent être employés dans les conversations authentiques par n'importe quel locuteur, de quelque niveau social qu'il soit.

Chapitre v

*Analyse et interprétation de
l'oralité : Aspect syntaxique*

Introduction

La syntaxe ne manque pas d'être sillonnée par les traits caractéristiques de la langue parlée. D'une part, les interlocuteurs cherchent à réduire le temps de la parole par tous les moyens, c'est pourquoi ils parlent en utilisant des abréviations et des élisions qui entraînent l'économie articulatoire ; d'autre part, ils cherchent à faire passer le message car les paroles s'échangent sur un fond de bruits divers, c'est pourquoi ils font appel aux différentes formes de redondance.

Étant donné que les écrivains algériens d'expression française tentent de préserver dans leurs œuvres les caractéristiques syntaxiques de l'oral, ils opèrent un choix parmi toutes les particularités de la langue parlée afin de les intégrer à l'écrit. D'une part, ils représentent le principe de l'économie du langage, et d'autre part, ils emploient les différentes formes de redondance. Cependant, dans leur travail d'intégration de l'oralité à l'écrit, les romanciers utilisent-ils les mêmes procédés ? Représentent-ils les mêmes caractéristiques syntaxiques de la langue parlée ? L'analyse et l'interprétation des procédés syntaxiques employés dans les cinq romans du corpus nous permettront d'apporter quelques réponses à ces questions.

V. 1. Économie du langage : quels procédés syntaxiques pour quels effets ?

Le principe de l'économie du langage, la familiarité et la spontanéité de la langue qui accompagnent le lexique et la phonétique qualifient les constructions syntaxiques des phrases à l'oral.

Le premier souci des écrivains est de codifier dans une stricte correspondance l'oral sous une forme écrite. Comme la langue parlée se caractérise par une réduction dans le temps de la parole, les romanciers tentent de conserver cette particularité dans leurs textes écrits. La chute du pronom *je*, indice de la première personne du singulier, la chute du pronom *il*, indice de la troisième personne, la négation abrégée, que nous allons étudier ci-dessous, représentent des illustrations morphologiques typiques du principe de l'économie du langage, trait spécifique de la langue parlée.

V. 1. 1. La chute du pronom personnel *je*

La chute du pronom personnel sujet *je* est un phénomène qui caractérise la langue parlée. Son absence dans les œuvres représente un trait typique du principe d'économie du langage. Il est tout à fait naturel de marquer la suppression du pronom personnel sujet *je* dans les propos des personnages, étant donné que par leur nature, les dialogues sont proches des conversations authentiques.

Or, dans *L'Étoile d'Alger* (2002), le phénomène de la suppression concerne même la langue du narrateur, comme le montrent les exemples ci-dessous :

À un moment, quelqu'un s'approche de Moussa et demande à lui parler en privé. Intrigué, Moussa se lève, branche les radars, non, **connais** pas. (p. 76).

n, peut pas compren pas lui expliquer. (p. 141)

La chute du pronom de la première personne du singulier dans la narration indique que le récit est fortement oralisé. Cette marque d'oralité est également omniprésente dans les propos des personnages.

Dans le roman *On dirait le sud* (2007) de Djamel Mati, la chute du pronom personnel *je* ne concerne que les dialogues, comme dans les propos du Directeur du zoo :

« Je me présente : **suis** le directeur du zoo, tu vas visiter la plus belle ménagerie de tout le Sud et de tous les déserts ». (p. 103).

« **Sais** pas. Le plan est élaboré par les prescripteurs. Moi, je l'exécute ». (p. 105).

En revanche, les autres romans du corpus ne comportent aucun exemple illustrant la chute du pronom personnel *je*. Cela est dû au fait que les écrivains opèrent un choix parmi l'ensemble des caractéristiques syntaxiques de la langue parlée. Par d'autres termes, les romanciers choisissent d'utiliser d'autres procédés syntaxiques pour avoir d'autres effets d'oralité.

V. 1. 2. La chute du pronom *il*

Dans la langue parlée familière on supprime couramment le pronom *il* devant certains verbes. L'effacement du pronom *il*, indice de la troisième personne, est en fait une survivance de l'ancienne langue. En effet, comme le note Alfons Haase au XVII^{ème} siècle encore, le pronom sujet et notamment « le pronom *il* neutre »²²⁷ était couramment omis et c'est à partir du XVII^{ème} siècle que son emploi s'est à peu près généralisé.

Catherine Rouayrenc classe la suppression du pronom *il* parmi les « dénoteurs morphosyntaxiques »²²⁸ qui reviennent le plus fréquemment dans les œuvres où on veut marquer des traces de l'oralité. En effet, dans les romans du corpus d'étude, les écrivains marquent cet écrasement phonique dans les paroles des personnages et même dans la narration (comme le cas de *L'Étoile d'Alger* (2002) d'Aziz Chouaki). Ce phénomène concerne le verbe de modalité *falloir*, l'expression *valoir mieux* et le présentatif *il y a*, transcrit le plus souvent *y a*.

Dans *L'Étoile d'Alger* (2002), le phénomène d'oralité concerne le discours mais aussi le récit. Tout le texte se présente comme un semblant de discours oral. En effet, le pronom *il* est supprimé dans les paroles des personnages ainsi que dans la narration. Nous pouvons même affirmer que dans ce roman, la voix narrative est plus oralisée que les dialogues : le récit comporte 46 occurrences de la chute du pronom *il*, alors que les dialogues

²²⁷ Haase, Alfons, *Syntaxe française du XVII^{ème} siècle*, Paris, Librairie Delagrave, 1935, p. 15.

²²⁸ Rouayrenc, Catherine, op. cit. p. 23.

ne comportent que 23 occurrences, c'est-à-dire la moitié. Voici quelques exemples sur l'effacement du pronom *il* dans le récit :

Moussa reprend de plus belle. Soudain, i casse une corde de son mand merde...rafistoler la corde, un bon nœud et ça ira, du moins pour aujourd'hui. Mais **faut** pas vite prévoir un jeu de cordes. (p. 16).

Moussa pose une demi-fesse sur le cageot de Kamel, on veut lui commander à boire, le serveur est débordé, **voit** plus rien. (p. 53).

Y avait le petit jeune, là, gueule d'Américain, cheveux longs et raides comme de la soie, jouait très bien de la guitare, chantait les Beatles à merveille. (p. 59).

L'exemple qui suit illustre la chute du pronom *il* dans les paroles du personnage de Rachid. La suppression concerne le verbe *falloir*.

« Ça alors, j'étais sûr que tu arriverais. Mais aussi vite ... **faut** pas hésiter, pas une seconde, c'est la chance de ta vie. En plus je connais Bill, il est brillant, un vrai artiste, c'est un musicien de jazz, aussi. **Faut** foncer, expliquer aux copains, **faut** qu'ils pigent ». (p. 92).

Dans d'autres pages du roman, nous remarquons l'effacement du pronom *ils*, indice de la troisième personne du pluriel. Les 08 occurrences apparaissent uniquement dans les séquences narratives, comme le montrent les exemples ci-dessous :

Moussa regarde les gens, Kamis, barbes, banderoles FIS, versets du Coran. **Savent** même pas vivre la mer, ah devraient vivre dans le désert, les oasis tout ça, ouais, comme les bédouins. (p. 85).

Moussa revient vers la chambre, il regarde le poster de Michel Jackson et le sien, côte à côte, se calmer, oui, **vont** se faire foutre, continuer, bosser, bosser, tenir, la musique. (p. 66).

Moussa se reconstruit le psychique, tenir bon, il sait que seule la musique, tenir bon, **peuvent** pas comprendre, peut-être un jour ... (p.18).

Cependant, dans le roman *Le Poisson de Moïse* (2001) de H. Tengour, la suppression fréquente du pronom *il* concerne principalement les paroles des personnages. La voix narrative du roman comporte peu de marques d'oralité. Parmi les 55 occurrences de la chute du pronom *il* dans le roman, 38 concernent les paroles du personnage de Hasni, 16 occurrences réparties entre les autres personnages, et une seule occurrence dans la narration. Voici le seul exemple où Tengour supprime le pronom *il* dans le récit :

Devant elle, il était maladroit et pleutre. Se butait à un rien. Il se repliait sur lui-même. **Faisait** la sourde oreille. (p. 185).

Dans la réplique suivante de Hasni, la suppression du pronom *il* concerne le verbe *falloir* et le présentatif *il y a* :

« ... Je condamne pas tes choix mais, si tu décides de partir, **faut** t'en donner les moyens [...] **Faut** pas se casser les méninges plus que ça... Plus d'un million de ! On a pas le ! Ce qui doit être ! a qu'à s'y soumettre. Nous verrons bien... ». (p. 51).

Quant au roman *On dirait le sud* (2007) de Mati, le pronom *il* est supprimé 08 fois dans les dialogues : 04 occurrences dans les propos du directeur du zoo, 03 occurrences dans les paroles de Zaïna, et une seule occurrence dans les paroles de la tenancière. Le récit ne comporte aucune suppression. La réplique suivante de Zaïna illustre la chute du pronom *il* devant le verbe *falloir* et le présentatif *il y a* :

« Je suis désolée pour la dernière fois, je t'avais rudoyée, mais **faut** dire que tu étais une sacrée rivale. [...] Mais, t'es folle ou quoi ? **Y'** a rien à bouffer ici, je peux te rouler un joint avec moi, après, je partagerai avec toi une galette ». (p. 171).

Suite à cet exemple, nous constatons que Mati fait appel à l'apostrophe pour marquer la chute du pronom *il* dans le présentatif *il y a*, alors que les autres romanciers suppriment le pronom dans leurs œuvres sans aucune indication typographique.

La chute du pronom *il* dans le roman *Paris plus loin que la France* (2000) se manifeste deux fois : d'abord dans les paroles du personnage de Moh, ensuite dans les propos de la folle. Le phénomène concerne également le verbe *falloir* et le présentatif *il y a*, comme le montrent les répliques suivantes :

« Je ne veux pas faire d'orphelins..., Les puits c'est traître. **Faut** pas s'y fier ! ». (p. 26).

« ...Combien de fois t'ai-je dis de ne pas t'attarder à regarder le ciel. **Y'** arien à voir, c'est vide ! ». (p. 91).

Quant au roman *La nuit du Henné* (2007), nous constatons que le romancier choisit d'autres procédés syntaxiques pour représenter l'oralité dans son œuvre. Nous n'avons relevé aucune occurrence illustrant la suppression du pronom *il*, ni dans les propos des personnages, ni dans la narration.

V. 1. 3. La négation abrégée

Le troisième phénomène qui a retenu notre attention et qui se montre déjà clair dans les exemples précédents est l'absence de la particule *ne* de la négation, appelée aussi « négation abrégée ». ²²⁹ Blanche Benveniste déclare qu'« il y a environ 95% d'absence de *ne* dans les conversations, quels que soient les locuteurs ». ²³⁰ En effet, la chute de *ne* est une illustration typique du principe d'économie, trait spécifique de la langue parlée : «Cette

²²⁹ Cf. Meizoz, Jérôme, *L'âge du roman parlant (1919-1939) : Écrivains, critique, linguistes et pédagogues en débat*, Genève, Droz, 2001.

²³⁰ Blanche-Benveniste, Claire, *Approches de la langue parlée en français*, p. 39.

simplification, surtout, est dans le droit fil de la tendance au raccourci, d'autant qu'elle n'entraîne aucune ambiguïté de sens. Elle est structurellement normale ».²³¹

La suppression de la première partie de la négation est un fait de langue courant l'oral. Philippe Martinon signale à ce propos que :

« Le peuple a pris l'habitude de considérer *pas, point, plus, jamais, rien, personne* comme des négations véritables et de supprimer *ne* devant tous les verbes : *je sais pas (tu sais pas ? en interrogation), je l'ai pas vu, je l'ai dit à personne*. Ce sont des façons de parler qu'on se permet quelquefois dans un débit très rapide, mais dont on ferait mieux de s'abstenir en toute circonstance, et il n'est pas probable que cela devienne correct, même d'ici un fort long temps ! ». ²³²

Suite à cette citation, nous pouvons conclure que certains *ne* tombent facilement pour des raisons euphoniques ou morphologiques. Autrement dit, le locuteur supprime des phones volontairement ou non pour avoir une certaine harmonie de sons dans ses propos.

Toutefois, Françoise Gadet relève principalement trois facteurs sociaux de l'omission : la jeunesse des locuteurs, leur extraction défavorisée,²³³ le contexte de non-surveillance, c'est-à-dire la conversation "entre soi". Elle affirme aussi que :

« La chute des *ne* est l'un des stéréotypes les plus fréquemment soulignés comme signe d'un discours négligé, bien qu'il n'y ait, de fait, aucun locuteur pour les réaliser toujours ou les omettre toujours. Il semble d'ailleurs que la maîtrise de *ne* ne soit acquise par les enfants que tardivement par rapport à l'usage du forclusif ». ²³⁴

Le forclusif désigne ici le deuxième élément qui forme la négation que ce soit *pas, rien, ou plus*.

En effet, au niveau de l'écrit, la négation abrégée est considérée comme une marque d'oralité mais aussi comme signe d'un discours négligé. Dans les romans du corpus, certains personnages suppriment le *ne* de négation alors que d'autres le conservent. Nous tentons donc d'étudier l'effet recherché par les écrivains à travers l'omission de la première partie de la négation.

Dans *L'Étoile d'Alger* (2002), Aziz Chouaki utilise fréquemment des négations abrégées même dans la narration. Voici quelques exemples illustrant ce constat :

Moussa bave de joie, réalise **pas** encore, on dirait que c'est **pas** lui. (p. 25).

Moussa pose une demi-fesse sur le cageot de Kamel, on veut lui commander à boire le serveur est débordé, **voit plus rien**. (p. 53).

De même, ce procédé d'oralisation est omniprésent dans les propos des personnages, comme le montre cet extrait de dialogue entre Mokrane et Ferhat :

- Oui, mais faut **pas** rigoriser, quand même, y a des vérités géostratégiques.
- Quoi ? Qui c'est qui rigorise ? C'est eux, c'est les Arabes ! C'est eux qui disent : rigoureusement interdit. Ils ont qu'à nous donner notre terre, le sang de nos ancêtres ...

²³¹ Molinié, Georges, *Le français moderne*, collection Que sais-je, PUF, Paris, 1991, p. 67.

²³² Martinon, Philippe, *Comment on parle en français*, Paris, Larousse, 1927, p. 260.

²³³ Pour une réflexion sur la notion ambiguë de « langage populaire », voir Pierre Bourdieu « Vous avez dit populaire ? », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 48, mars 1983, pp. 98-105.

²³⁴ Gadet, Françoise, *Le français ordinaire*, Armand Colin, Paris, 1997, p. 127.

- Là, je suis **pas** d'accord, je suis **pas** pour la sécession, trop de choses dans la marmite... (p. 121).

L'usage de la négation abrégée dans *L'Étoile d'Alger* (2002) peut être présenté dans le tableau suivant :

	pp. 13 / 71	pp. 75 / 128	pp. 133 / 184	Total
Récit	35	58	36	129
Dialogues	40	30	20	90

Suite à ces résultats, il apparaît clairement que la négation abrégée se manifeste principalement dans le récit. En partant du point de vue de Gadet cité ci-dessus, la langue du narrateur dans le roman *L'Étoile d'Alger* (2002) représente donc un discours négligé, non conforme au discours narratif littéraire. Ceci est caractéristique des romans populaires.

Cependant, dans *Le Poisson de Moïse* (2001) les négations du récit sont complètes. La négation abrégée concerne principalement les paroles du personnage de Hasni, sans négliger d'autres personnages secondaires comme Kaddour et Kacem. Selon le point de vue de Gadet, qui affirme que la chute de *ne* de négation est un stéréotype et signe d'un discours négligé, nous pouvons donc affirmer que l'écrivain utilise ce procédé d'oralisation pour indiquer la classe sociale de ses personnages, appartenant à un milieu social défavorisé. Ce que pourrait être illustré par les répliques de Hasni et de Kacem :

Hasni s'immobilise : « [...] Nos ablutions, elles lavent **pas** les taches. Y a **pas** d'eau et pas d'savon pour ça. Elles **peuvent** pas disparaître. Regarde bien, les taches sont indélébiles. Toi et moi, on le sait. Nous sommes marqués. **Pas** la peine de faire du chichi ». (p. 51).

Il [Kacem] dit : « ...**Y a pas** de boîte à lettres. Sur la porte aussi, **y a pas** de nom. Hasni, il préfère l'anonymat. Le code fonctionne **pas** toujours très bien... ». (p. 144).

Le Poisson de Moïse (2001) est un roman qui se compose de deux parties. Dans la première partie, le personnage de Hasni intervient souvent dans les dialogues. Cependant, dans la seconde partie, les paroles de Hasni s'absentent des dialogues pour réapparaître à partir de la page 211. Le tableau ci-dessous montre l'usage de la négation abrégée dans le roman :

	1 ^{ère} partie	2 ^{ème} partie	
Négation abrégée	pp. 11 / 128	pp. 131 / 209	pp. 211 / 260
	228 occurrences	67 occurrences	65 occurrences

Suite aux résultats présentés dans le tableau ci-dessus, il apparaît clairement que dans les pages où le personnage de Hasni participe aux dialogues, le nombre d'occurrences de la négation abrégée augmente, contrairement aux pages où Hasni n'a pas. Les 67 occurrences qui apparaissent entre les pages 131 / 209 sont réparties entre les autres personnages de l'œuvre. Ainsi, par le biais de la négation abrégée – mais aussi par d'autres procédés linguistiques (comme l'élision du pronom *tu* ou la chute du *e* muet) – Habib Tengour indique l'appartenance sociale de Hasni et des autres personnages secondaires qui suppriment comme lui le *ne* de négation. À travers cette marque d'oralité, nous constatons que ce personnage utilise un langage populaire, signe d'un milieu social défavorisé. Pour confirmer cette remarque, Habib Tengour apporte des explications sur le niveau culturel de Hasni en précisant que :

Hasni n'a **guère dépassé l'école primaire** mais il n'y a que devant Mourad qu'il se sent un peu intimidé et handicapé à cause de son **bas niveau scolaire** [...] Il était devenu un des prédicateurs les plus renommés de la Seine-Saint Denis, malgré son **faible niveau d'instruction**... (p. 17).

Dans le roman *On dirait le sud* (2007) de Djamel Mati, la négation abrégée ne concerne que les paroles du Directeur du zoo (05 occurrences). Selon le point de vue de Gadet cité auparavant, ce personnage est issu donc d'un milieu social défavorisé, comme l'illustrent les répliques suivantes :

« Y a **pas** à dire, cette bête doit sniffer dur ! ». (p. 103).

« Attends, tu restes te reposer un peu et reprendre des forces, je t'en donnerai, t'en fais **pas** ! ... ». (p. 104).

- **Sais pas** le plan est élaboré par les prescripteurs. Moi je l'exécute.
- Vous voulez dire, ces cons de pachydermes.
- Heu ... oui, ensuite à voix basse. **Faut pas** les appeler comme ça ! (p. 105).

Il est important de signaler qu'en opposition aux paroles du Directeur du zoo, les négations du récit et des autres personnages du roman sont complètes. Par le biais de la négation abrégée, l'écrivain tente donc de distinguer linguistiquement et socialement le Directeur du zoo des autres personnages du roman.

Ce constat se confirme et s'applique aussi sur le roman *Paris plus loin que la France* (2000) de G. Hammadou, où la négation abrégée se réalise une seule fois dans les paroles de la folle :

« ... Combien de fois t'ai-je dit de ne pas t'attarder à regarder le ciel. **Y a rien** à voir, c'est vide ! ... ». (p. 91).

Dans la réplique précédente, l'omission du *ne* de négation s'accompagne avec la chute du pronom impersonnel *il*. Ces marques d'oralité suffisent pour distinguer la langue de la

folle de celle des autres personnages ou de celle du récit. Elle appartient donc à un milieu social défavorisé.

Quant à *La nuit du henné* (2000) toutes les négations du récit et sont complètes. L'auteur opte pour d'autres procédés syntaxiques pour une représentation de l'oralité dans son œuvre.

V. 1. 4. l'usage de la *parataxe* contre l'*hypotaxe*

Le dictionnaire de linguistique de Jean Dubois et *al.* définit la *parataxe* comme : « un procédé syntaxique consistant à juxtaposer des phrases sans expliciter par une particule de subordination ou de coordination le rapport de dépendance qui existe entre elles dans un énoncé, dans un discours, dans une argumentation... »²³⁵ ; par opposition à l'*hypotaxe* qui représente aussi un procédé syntaxique consistant à expliciter le rapport de dépendance existant entre deux phrases par une conjonction de coordination ou de subordination.

Par l'usage de la *parataxe*, les romanciers cherchent à retrouver l'expressivité de l'oral. C'est le renoncement à la subordination au profit de la coordination, voire de la simple juxtaposition. Ce procédé est fortement exploité dans *L'Étoile d'Alger* (2002) de Chouaki, comme le montrent les séquences narratives suivantes :

Station de taxis, Moussa ne prend que le taxi, le bus jamais, trop de monde, les nerfs, alors il préfère. Remarque il a les moyens. (p. 52).

Fatiha ne peut pas venir à la plage, ses parents, tout ça... dommage. (p. 81).

Dans le premier exemple, le rapport de la cause est implicitement exprimé. Nous pouvons réécrire l'énoncé en l'explicitant à l'aide par exemple, des connecteurs logiques *parce que* et *car* : « Station de taxis, Moussa ne prend que le taxi, le bus jamais **parce qu'**il y a trop de monde, les nerfs, alors il préfère le taxi **car** il a les moyens ».

Dans le second exemple, le rapport exprimé est toujours la cause. Nous pouvons réécrire la phrase comme suit : « Fatiha ne peut pas venir à la plage **à cause de** ses parents, tout ça... dommage ».

Dans l'exemple suivant, l'auteur exprime implicitement le rapport de but :

Moussa met ses lunettes noirs, rien voir, il fonce, gravit les escaliers et plonge dans son lit. (p. 111).

Si nous explicitons le rapport logique exprimé, nous pouvons dire : « Moussa met ses lunettes noirs **pour ne** rien voir, il fonce, gravit les escaliers et plonge dans son lit ».

Affranchi du temps pour mettre en relation les éléments du message, le scripteur subordonne. À l'inverse, à l'oral, le locuteur ne dispose que d'un minimum de temps : il juxtapose.

²³⁵ Dubois, Jean *et al.* (1973), *Dictionnaire de Linguistique*, Paris, Larousse.

De même, Chouaki juxtapose au lieu de subordonner. En traquant la subordination, il tente de mimer une voix qui parle. Si nous comparons *L'Étoile d'Alger* (2002) avec les autres romans du corpus, nous remarquons que Chouaki juxtapose plus qu'il subordonne. Phénomène qui concerne les dialogues et le récit.

Nous avons même remarqué dans d'autres exemples que Chouaki juxtapose et supprime à la fois d'autres éléments de la phrase comme le pronom personnel sujet et le verbe. Il favorise ainsi dans son texte l'usage des phrases elliptiques :

Supplice de Tantale, la plupart des gens n'achètent pas, **viennent** saliver, **pas** les moyens. (p. 93).

(« Supplice de Tantale, la plupart des gens n'achètent pas, **ils** viennent saliver, **car ils n'ont** pas les moyens »).

Dans la séquence narrative suivante, nous constatons que la virgule marque la suppression de la préposition (à) ainsi que le pronom possessif (**ses**)

Très grand, barbe noire et regard austère, le prof discute, **collègues**. (p. 162).

Quant aux autres romanciers, ils favorisent l'usage de l'hypotaxe contre la parataxe dans leurs œuvres, c'est-à-dire qu'ils procèdent par la subordination en explicitant les rapports logiques à l'aide des connecteurs qui les expriment.

V. 1. 5. L'usage des phrases elliptiques

Si nous tentons de définir la phrase elliptique, nous pouvons dire qu'elle sous-entend son verbe, son sujet ou son sujet et son verbe à la fois. Par sa construction, la phrase elliptique produit un effet d'accélération du rythme.

Dans le même ordre d'idée, c'est-à-dire dans le cadre de l'économie du langage, Chouaki supprime des énoncés complets. Il laisse le soin au lecteur de déduire les passages omis, qu'il indique par trois points de suspension. Dans la réplique suivante, le personnage de Slimane s'adresse à Moussa en utilisant des phrases elliptiques, marquées par les points de suspension :

« Tu ... juste 200 dinars, Dieu te les ... ». (p. 19).

Les éléments omis dans cet énoncé qui se compose de deux phrases juxtaposées sont les verbes. En lisant cette réplique, le lecteur peut déduire, par exemple, l'énoncé suivant : « Tu **me donnes** juste 200 dinars, Dieu te les **récupère** ».

Cependant, dans d'autres pages du roman, le lecteur se trouve en face de certains passages où la suppression des éléments de la phrase n'est pas indiquée par les trois points de suspension, comme le montrent les extraits narratifs suivants :

Mais là, aujourd'hui, çà y est, décidé, quelque chose veut se rallumer en lui. Le vieil or de l'étoile, oui, de nouveau désir briller, oui, vraiment, celle d'Alger, se battre, foutre le camp vite avant **que**. (p. 168).

Moussa avale vodka sur vodka, tout se mélange, Fatiha qui le quitte, le FIS **qui**, quatorze-dans-trois-pièces, Lahbib. (p. 143).

Pour e (p. 168), Chouaki supprime un énoncé complet laissant le soin au lecteur d'imaginer la suite.

Pour le second exemple (p. 143), Chouaki supprime le verbe dans l'expression *le FIS qui gagne*. Par cette phrase elliptique, l'auteur tente de représenter graphiquement le principe de l'économie du langage, caractéristique de la langue parlée. De plus, il cherche à réduire le temps de lecture en intégrant des tirets entre les mots qui composent l'expression *quatorze dans trois pièces*, tentant ainsi d'inciter le lecteur à prononcer rapidement l'expression, comme s'il s'agit d'un seul mot.

Dans d'autres pages du roman nous remarquons l'absence de l'auxiliaire :

... Rien **compris**, voir avec Rachid. (p. 62).

Le *se* du verbe pronominal *se fermer* est supprimé dans cette séquence narrative :

Gabès se redresse, ferme l'armoire métallique qui ne **ferme** pas et brandit fièrement une pompe à eau toute neuve. (p. 34).

Dans une autre séquence narrative, la conjonction de coordination *ou* est supprimée et remplacée par le tiret :

Il ouvre son sac, Moussa, déploie large son ambition, ça lui fait bien **six-sept** bières, sa langue court toute seule. (p. 58).

Dans la séquence suivante, les trois derniers substantifs sont juxtaposés. Chouaki a supprimé des passages entiers en gardant seulement des noms. Il tente ainsi de mimer une voix qui parle rapidement :

Mohand lui explique, son frère Moussa, **coma, dans la voiture, civière**. (p. 173).

Nous pouvons déduire l'énoncé suivant : « Mohand lui explique **que** son frère Moussa **est** coma dans la voiture **et il a besoin d'une** civière ».

Le phénomène de la réduction dans la langue parlée concerne également les structures interrogatives, où les interlocuteurs suppriment des énoncés tout entiers dans leurs questions comme dans leurs réponses.

Ce procédé d'oralisation est aussi employé par les romanciers dans leurs œuvres. Nous nous intéressons aux dialogues, où la réduction atteint principalement les structures : questions / réponses. Le chef d'œuvre de cette tendance est sans doute Djamel Mati qui cherche à réduire les questions et les réponses dans les dialogues de son roman *On dirait le sud* (2007), comme dans les conversations entre les deux personnages d'Iness et Neil :

- Était-elle belle ?
- **Oui !** [*elle était belle*]
- [*était-elle*] **Plus jolie que moi ?**
- [*elle était*] **Différente.**

- **Plus jeune ?** [*que moi*]
- **Non.** [*elle n'était pas plus jeune que toi*] (p. 94).

- Vers où se dirigeait-elle ?
- [*elle se dirigeait*] **Vers le sud, vers ici, peut-être.**
- Et elle est à combien de journées d'ici, cette caravane ?
- **Trois.** [*journées*]. (p. 277).

Ces extraits de dialogues montrent clairement que le phénomène de la réduction atteint à la fois les questions et les réponses. Nous signalons que ce qui est écrit en italique et mis entre deux crochets représente les énoncés omis.

Les personnages du roman *L'Étoile d'Alger* (2002) réduisent également leurs questions et leurs réponses, comme l'illustre cet extrait de dialogue entre Moussa et l'enseignant de sa sœur :

- Bonjour monsieur, excusez-moi de vous déranger, je suis le frère de mademoiselle Boudjiri. Il paraît qu'il y a des ... problèmes ?
- [*il y a des*] **Problèmes ?** (p. 162).

L'élision dans la structure interrogative est aussi présente chez les personnages de *La nuit du henné* (2007), comme le montre cette conversation entre le taleb et Maâmar :

- Vous voulez connaître les signes ?
- **Oui ! Oh oui !** [*je veux connaître les signes*]. (p. 103).

L'oral subit une double contrainte contradictoire : d'une part, il faut réduire le temps de la parole par tous les moyens, d'où les abréviations et les élisions qui entraînent l'économie articulatoire ; d'autre part, il faut faire passer le message, c'est-à-dire employer la redondance, la mise en relief, etc.

Dans leurs tentatives d'imitation et de représentation de la langue parlée, les écrivains prennent en considération dans leurs œuvres un ensemble de caractéristiques syntaxiques de l'oral. Nous avons déjà abordé dans le chapitre précédent les procédés phonologiques qui servent à représenter graphiquement le principe de l'économie du langage, comme nous avons aussi traité dans ce présent chapitre les procédés syntaxiques. Il est aussi important de mettre en évidence les différentes formes de redondance employées par les écrivains pour une représentation de l'oralité.

V. 2. Les formes de redondance

Les échanges linguistiques se font presque souvent dans des conditions qui sont loin d'être idéales : il est absolument exceptionnel qu'ils se réalisent dans un silence absolu. Les paroles s'échangent sur un fond de bruits divers. En outre, il est fréquent que l'attention de l'auditeur soit partagée entre le message que son locuteur cherche à lui transmettre et ses

préoccupations personnelles. C'est pourquoi André Martinet affirme que : « Les nécessités pratiques de la communication exigent donc, de la forme linguistique, qu'elle soit constamment et sur tous les plans largement redondante »²³⁶ Il n'est donc pas nécessaire de produire des phrases impeccablement grammaticales, si elles échappent à l'attention de l'auditeur.

Le rôle de la redondance serait donc de compenser la perte d'informations par des surplus d'informations telles que les répétitions, les reprises pronominales... ; c'est pourquoi le langage oral est très répétitif par rapport à l'écrit, où on tente de supprimer tout ce qui est *inutile* pour ne retenir que l'essentiel et le fonctionnel.

Dans toutes leurs tentatives de passage à l'écrit, le premier souci des écrivains est de codifier dans une stricte correspondance l'oral sous une forme écrite. De ce fait, ils préservent les caractéristiques de l'oral (comme par exemple la répétition) et tentent de les présenter à l'écrit.

V. 2. 1. Les répétitions

À l'oral, les locuteurs produisent souvent des répétitions de mêmes éléments dans des positions syntaxiques identiques. La répétition est souvent interprétée comme un procédé favorisant une meilleure perception du discours produit par le locuteur. Dans le même ordre d'idée Hagège affirme que : « La répétition est foncièrement constructrice de l'oral ».²³⁷ C'est pourquoi, Hélène Tissières la considère comme une forme d'oralité dans le texte écrit. Elle la définit comme :

« Un procédé de l'art oral qui permet au public de mieux saisir le sujet traité et met l'accent sur des faits précis, en insistant sur l'importance d'un événement inhabituel. Elle fonctionne également comme une pause et implique l'auditeur à participer au déroulement du récit en lui permettant de reconnaître certaines phrases. Elle éclaircit la récitation, rythme le débit par un retour au déjà dit et permet au public de bien comprendre la trame ».²³⁸

Selon Tissières, répéter n'est pas seulement dire le même mais aussi le dire autrement, en utilisant un ton différent, une gestuelle nouvelle. On cherche ainsi à interrompre momentanément le récit pour faire appel à la musique et au refrain mélodique. Elle affirme : « la répétition rassure. Elle donne l'occasion d'approfondir la réflexion engagée, d'y méditer davantage avant de passer à autre chose, offrant éventuellement le temps d'y percevoir d'autres dimensions ».²³⁹ Quant à Édouard Glissant, il pense que « la répétition est une des formes de la connaissance dans notre monde ; c'est en répétant qu'on commence à voir le petit bout d'une nouveauté, qui apparaît ».²⁴⁰

²³⁶ Martinet, André, *Éléments de linguistique générale*, Paris, Armand Colin, 1991, p. 180.

²³⁷ Hagège, Claude, *L'homme de paroles*, Paris, Fayard, 1985, p. 111.

²³⁸ Tissières, Hélène, *Écritures en transhumance entre Maghreb et Afrique subsaharienne*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 96.

²³⁹ Ibid.

²⁴⁰ Glissant, Édouard, *Introduction à une poétique du divers*, Paris, Gallimard, 1996, p. 33.

À l'écrit, la répétition joue avec tous ces divers aspects cités, et c'est au lecteur lui-même d'en saisir le sens. Dans les romans du corpus d'étude, la répétition est omniprésente. L'effet recherché par les écrivains est de créer une certaine musicalité.

Dans *L'Étoile d'Alger* (2002) de Chouaki, la répétition atteint même le récit, cherchant ainsi à l'interrompre momentanément pour faire appel à la musique et au refrain mélodique, comme l'illustrent ces séquences narratives :

Le cœur profil bas, Moussa sort de chez Rachid sonné, une seule envie, **boire, boire, boire**. Il se pointe dans un bar miteux, **bière, bière, bière...** (p.144).

[...] Et une fois arrivé au guichet, tu prends enfin ton thermos chinois géant. **Mais, mais, mais, mais, mais**. (p. 156).

Dans le roman *On dirait le sud* (2007), Mati utilise le procédé de la répétition dans les dialogues, comme le montre cette réplique d'Iness, où la répétition est considérée comme un procédé d'insistance :

« Oui, bien sur, j'en ai rencontré des tas, mais celui-là me paraît **bizarre**, l'atmosphère est **bizarre**, l'air qu'on respire est **bizarre**, le soleil est **bizarre**, les couleurs sont **bizarres** ». (p. 68).

Le récit du roman ne manque pas de répétitions :

Zaina en vomit ses tripes. **Encore une fois** un leurre, **encore une fois** une déception **encore une fois**. (p. 108).

La nuit du henné (2007) est un roman où la répétition se manifeste principalement dans les dialogues, comme le montre cet exemple tiré des paroles de Maâmar, et où la répétition est considérée comme un procédé d'hésitation :

« **Mais... mais...** comment est-il venu ? ». (p. 102).

Dans la réplique suivante, la répétition est considérée dans les propos de Jade comme un procédé d'insistance :

« **Mais si ... mais si ...** ça va très bien ! ». (p. 119).

La répétition dans les dialogues du roman *Le Poisson de Moïse* (2001) peut indiquer une énumération, fonction qui pourrait être illustrée par les paroles de Sadjia :

« ...C'est toi qui prétendais que c'était un chef d'œuvre à ne pas manquer. Tu disais que le réalisateur était génial **et tout et tout** ». (p. 240).

La répétition est employée aussi dans le roman comme un procédé d'insistance, comme dans cette réplique de Hasni :

« ...Tu crois que je vais tuer pour du fric ? **C'est ça, hein, c'est ça** ? C'est ce que tu penses ? ». (p. 52).

La répétition, qui peut être considérée comme une forme d'oralité dans le texte écrit, est loin d'être la seule forme de redondance employée par les romanciers. Il existe

également dans les romans du corpus d'autres formes de redondance comme les constructions disloquées, procédé syntaxique caractérisant aussi à son tour la langue parlée.

V. 2. 2. Les constructions disloquées

Michel Dabène oppose la *concision de l'écrit* à la *redondance de l'oral*. Ainsi, tout ce qui peut être syntaxiquement interprété comme de l'emphase est vu comme un surplus, caractéristique de l'oral. Dabène précise que « La cohésion syntagmatique de l'écrit ou le "phrasé" qui s'oppose à la redondance de l'oral résulte de la nature spécifique de l'ordre scriptural qui va dans le sens d'une économie des référents textuels ». ²⁴¹

Ainsi, les constructions disloquées ont toujours été considérées comme caractéristiques du langage spontané et de l'oralité. Selon Ulla Tuomarla, une construction disloquée : « consiste en un syntagme qui se trouve à la droite ou à la gauche d'une proposition dont il semble avoir été "détaché", et qui est représenté dans cette proposition par un pronom ou un adjectif coréférentiel ». ²⁴² Puisque la dislocation, ou le détachement, est généralement traitée comme un phénomène d'oralité, lorsqu'on la rencontre dans des textes écrits, ce serait comme le dit Jean-Pierre Seguin la marque du « retour de l'oralité dans l'œuvre écrite ». ²⁴³

En effet, plusieurs personnages du roman *L'Étoile d'Alger* (2002) utilisent dans leurs propos des formes de dislocation. Voici une réplique de Saliha illustrant cet usage :

« Eh, dis, quand est-ce que tu ramènes la pompe à eau ? **Le moteur il** va couler, tu avais dis aujourd'hui ! ». (p. 21).

La dislocation qui lie l'expression *le moteur* et le pronom *il* est vue comme une forme de redondance propre à l'oral.

Le phénomène qui attire l'attention dans ce roman est la manifestation des constructions disloquées dans le récit :

C'est quand tu crois que tout est foutu que des fois **la vie elle** te met une beigne de joie en pleine tronche. (p. 90).

Le récit chouakien est donc redondant du point de vue où il comporte de nombreuses répétitions et de nombreuses formes de dislocation.

Toutefois, le récit du roman *Le Poisson de Moïse* (2001) n'apparaît pas redondant puisqu'il ne renferme pas des formes de dislocation. Or, plusieurs personnages parlent dans le roman en utilisant des constructions disloquées. Nous citons à titre d'exemples les répliques de Hasni, de Mourad, de Kacem et de Mir Sayd :

²⁴¹ Dabène, Michel, *L'adulte et l'écriture. Construction à une didactique de l'écrit en langue maternelle*, Bruxelles, De Boeck, 1987, p. 98.

²⁴² Tuomarla, Ulla, « Le discours direct de la presse écrite : un lieu de l'oralisation de l'écrit », *Oral-Écrit : Formes et théories*, n° 13, Paris, Ophrys, 1992, p. 221.

²⁴³ Seguin, Jean-Pierre, « L'ordre des mots dans le *Journal* de J. L. Menetra », *Grammaire des fautes et français non conventionnel*, Acte du IV^e colloque international du GEHLF, décembre 1989, Presses de l'École Normale Supérieure de Jeunes Filles, Paris, 1992, pp. 29-37.

« ...**Le Coran**, on **le** lit pas comme tu fais ». (p. 15).

« ...**Ton affaire**, je ne **la** sent pas ! ». (p. 58).

». (p. 153

« ...**Ta Rolex**, **elle** peut pas dire le contraire ! ». (p. 86).

Maâmar, le héros du roman *La nuit du henné* (2007) emploie souvent dans ses propos des formes de dislocation, comme dans cet exemple où il s'adresse à sa femme Jade en rigolant :

« **Il** n'est pas mal **le matricule** de Nassima ... ». (p. 71).

Il existe également des constructions disloquées dans les paroles de Zaïna, l'héroïne du roman *On dirait le sud* (2007), mais leur usage est beaucoup moins fréquent que dans les autres romans du corpus :

« **Elle** n'est pas donnée à tous le monde **la chance** d'aimer ». (p. 64).

Les formes de redondance ne sont pas fréquentes chez les personnages du roman *Paris plus loin que la France* (2000), mais il existe quelques constructions disloquées dans les propos de la grand-mère Aïcha et ceux du compagnon de Moh :

« ...**Ce figuier noir**, il **l'**a planté pour son garçon ... **Lui, il** le verra grandir... ». (p. 34).

« Hé, Moh ! Tu **l'**a trouvé **ta sirène** ? ». (pp. 26-27).

L'analyse des cinq romans du corpus, nous a permise de constater que la construction disloquée se manifeste principalement dans la reprise pronominale. Des redondances des pronoms *moi*, *toi* repris par les pronoms *je* et *tu* sont très souvent employées dans les œuvres. Voici l'un des nombreux exemples qui se présentent dans les dialogues du roman *Le Poisson de Moïse* (2001), où les pronoms *moi* et *toi* sont antéposés par rapport aux pronoms personnels *je* et *tu*. Hasni dit à Mourad :

« **Moi, je** dois continuer la lutte en Algérie. J'aurais voulu te voir avec moi, **toi, tu** veux autre chose ». (p. 50).

De même, *L'Étoile d'Alger* (2002) ne manque pas de reprises pronominales, comme le montre cette réplique de Rachid en s'adressant à Moussa :

« **Moi, je** roule vodka. Une vodka-orange ? ». (p. 24).

Dans d'autres pages du roman, les pronoms *moi* et *toi* sont postposés par rapport aux pronoms *je* et *tu*. Les propos de Mohand et de Gabès illustrent cet usage :

« Comment tu veux que je fasse ? Obligé, on se débrouillera, **je** sais pas **moi** ». (p. 98).

« **Tu** dois être né sous la main de la chance, **toi** ! ». (p. 34).

Les reprises pronominales des pronoms *moi* et *toi* sont aussi présentes dans le roman *On dirait le sud* (2007), comme le montrent ces répliques :

« **Moi, je** ne suis pas rassurée, ... Mais **toi, tu** t'obstines à nous y rendre ». (p. 226).

« **Toi, tu** y arriveras peut-être là où nous n'avons jamais osé aller ». (p. 75).

Les personnages du roman *La nuit du hen* (2000) font également reprises pronominales, comme le montre l'extrait de dialogue suivant entre Maâmar et Jade :

- **Moi, je** n'en ai vu aucune !
- Et **moi** alors **je** compte pour des prunes ! (p. 47).

La reprise pronominale se manifeste une seule fois dans le roman *Paris plus loin que la France* (2000), et plus précisément dans les propos de Mahmoud, le grand-père maternel de Meriem :

« **Je** ne savais pas que **je** comptais tant pour la France, **moi** un ignorant ! ». (p. 32).

Les répétitions et les constructions disloquées sont loin d'être les seules formes de redondance qui existent dans les romans du corpus. Nous avons également remarqué l'usage des constructions clivées.

V. 2. 3. Les constructions clivées

La phrase clivée joue, dans beaucoup de langues, un rôle de première importance au moment d'aligner les constituants de la phrase selon leur valeur informationnelle. Elle est utilisée dans un but de focalisation ou de création de cohésion textuelle.

Dans la langue française parlée, les constructions clivées caractérisent les conversations authentiques parce qu'elles contribuent à la mise en relief de ce qui va être dit, et attirent l'attention de l'auditoire. Il est aussi important de signaler que l'arabe dialectal algérien ne manque pas de constructions clivées, c'est pourquoi nos écrivains les utilisent dans leurs œuvres pour représenter une caractéristique de leur langue maternelle. Il s'agit donc d'un procédé d'oralisation syntaxique présent dans les deux langues : le français, la langue d'écriture, et l'arabe algérien, la langue maternelle des cinq romanciers.

En effet, la construction clivée se présente dans plusieurs dialogues du roman *L'Étoile d'Alger* (2002), comme le montrent ces répliques des personnages de Saliha et de Fatiha, qui s'adressent toutes les deux à Moussa :

« ...J'en ai marre, déjà que **c'est moi qui paye l'assurance** ... ». (p. 21).

« Comme tu veux, qu'est-ce que tu veux que je te dise ? **C'est toi qui sais** ». (p. 51).

Dans le premier exemple, la phrase *c'est moi qui paye l'assurance* est issue d'une phrase relativisée dans une autre : (quelqu'un paye l'assurance + ce quelqu'un est moi).

Dans le second exemple, la phrase *c'est toi qui sait* est aussi issue d'une phrase relativisée dans une autre : (une personne sait + cette personne est toi).

La phrase *c'est toi qui sait* représente à la fois une forme de redondance propre à la langue française et une forme empruntée de la langue maternelle de l'écrivain. En arabe dialectal, on

dit souvent [nta li taʔraf] ou [nta li ʔlabalek]. C'est-à dire que Chouaki utilise le même procédé syntaxique pour représenter à la fois deux formes d'oralité : une redondance caractérisant la langue française et traduction d'une expression souvent employée en arabe algérien.

Dans *Le Poisson de Moïse* (2001), il existe aussi des formes de redondance présentées dans des constructions clivées, comme le montre cette réplique de Hasni :

« **C'est en Algérie qu'il faut mener le combat !** ». (p. 126).

La phrase *C'est en Algérie qu'il faut mener le combat* est issue d'une phrase relativisée dans une autre : (il faut mener le combat dans un pays + ce pays est l'Algérie).

Les constructions clivées sont également présentes chez les personnages du roman *La nuit du henné* (2007). Nous citons à titre d'exemple les propos de Jade qui dit à son mari :

« [...] **C'est moi qu'il faudrait plaindre** si je n'avais pas changé de nom ! ». (p. 21).

La phrase *c'est moi qu'il faudrait plaindre* est issue d'une phrase relativisée dans une autre : (il faudrait plaindre quelqu'un + ce quelqu'un est moi).

Les dialogues du roman *On dirait le sud* (2007) ne manquent pas de constructions clivées, comme le cas de cet extrait de dialogue entre Noure et Za'ha :

- Oh, c'est vous, Dieu ?
- [...] Hélas, non, petite Za'ha, je n'ai pas cette prétention. Tu ne te souviens donc pas de moi ? [...] **C'est moi qui t'ai donné les trois coquillages ...** ». (p. 178).

Dans ses monologues, Za'ha utilise des constructions clivées. Elle réfléchit en se disant sur le Dieu, le diable et les hommes :

« [...] **Ce sont eux qui ont fait les déserts et ce sont eux qui profèrent que toute vie mérite d'être vécue !** ». (p. 142).

La phrase *c'est moi qui t'ai donné les trois coquillages* est issue d'une phrase relativisée dans une autre (quelqu'un t'a donné les trois coquillages + ce quelqu'un est moi). Dans le second exemple, les deux propositions sont issues de deux propositions relativisées dans une phrase (certaines personnes ont fait le désert et profèrent que toute vie mérite d'être vécue + ces personnes-là sont eux).

Meriem, l'héroïne du roman *Paris plus loin que la France* (2000) utilise aussi des constructions clivées dans ses propos. Elle dit à sa grand-mère :

« Nous serons tous là, Oumeyma et kheireddine aussi. **C'est lui qui cueillera la figue.** C'est son arbre, je n'ai fait que le surveiller ». (p. 59).

(Une personne cueillera la figue + cette personne est lui).

Ainsi, les constructions clivées sont d'un usage large dans les cinq romans du corpus, parce qu'elles représentent un procédé d'oralisation syntaxique facile à intégrer dans le texte écrit.

V. 2. 4. Les constructions pseudo-clivées

Les constructions pseudo-clivées sont aussi considérées comme des formes de redon. À l' cette espèce de redondance est un moyen de lutte contre le environnant, contre l'inattention de l'auditoire, et évite de perdre le terme important de la phrase.

Dans leurs tentatives d'imitation de la langue parlée, les écrivains utilisent la transformation de pseudo-clivage dans le but d'attribuer à leurs œuvres une couleur d'oralité. Neil, un personnage principal dans le roman *On dirait le sud* (2007), utilise dans ses propos cette transformation de pseudo-clivage. Il dit dans un dialogue avec Iness :

- Serait-ce pour la retrouver ?
- Franchement, je ne sais pas. Peut-être ? Mais tu n'as rien n' à craindre. D'ailleurs, existe-t-elle vraiment ? **Ce que** je cherche en premier, **c'est** moi [...] ». (p. 165).

Cet exemple représente la transformation de pseudo-clivage qui convertit la phrase : « je me cherche en premier ».

La transformation de pseudo-clivage est aussi présente chez les personnages du roman *Le Poisson de Moïse* (2001). Voici des exemples tirés respectivement des propos de Hasni et de Kadirou :

« [...] **Ce que** je sais, moi, **c'est** que Dieu a établi une loi qu'il faut respecter et faire respecter ». (p. 38).

« **Ce que** je sais, **c'est** qu'elle va attendre longtemps pour rien ». (p. 95).

Pour le premier exemple, la transformation de pseudo-clivage est portée sur la phrase : « Dieu a établi une loi qu'il faut respecter et faire respecter ». Pour le second exemple, la transformation de pseudo-clivage est portée sur la phrase : « elle va attendre longtemps pour rien ».

Les dialogues du roman *La nuit du henné* (2007) ne manquent pas de formes de pseudo-clivage. Ce qui pourrait être illustré par cette réplique du taleb qui s'adresse à Maâmar, en lui précisant :

« **Ce qui** est étrange, **c'est** que vous avez porté secours à votre femme ». (p. 93).

Pour ce dernier exemple, la transformation de pseudo-clivage est portée sur la phrase « le fait d'avoir porté secours à votre femme est étrange ».

Pour conclure ce point de redondance, nous pouvons dire que dans la communication orale, les formes produites par le canal vocal ne sont qu'un des éléments de la communication, comportant la présence physique des deux interlocuteurs, regardés constamment par celui qui parle, qui lui-même est regardé par celui qui l'écoute. Les mouvements des lèvres, les gestes des mains, les grimaces du visage, par exemple facilitent la compréhension lorsque la communication se déroule dans des conditions qui ne sont pas

toujours optimales. Tous ces facteurs sont des faits qui augmentent la redondance nécessaire à une communication efficace.

, dans la communication écrite, quand il s'agit d'une redondance graphique où les facteurs précédents sont absents, on demande au lecteur un trop gros effort d'attention. Il peut se trouver par exemple en face de plusieurs répétitions qui pourraient parfois compliquer sa lecture.

Il semble donc important de réfléchir aux procédés scripturaux qui peuvent être susceptibles d'accroître la redondance d'un message, jusqu'au seuil nécessaire pour garantir une communication efficace ; bien entendu, tout en sachant que ces procédés ne sont pas les mêmes que ceux qui contribuent à l'efficacité de la communication orale.

V. 3. L'usage des *ligateurs* et des *ponctuants*

L'oralité peut se manifester au niveau de l'écrit par l'usage de certains termes ou expressions dont le statut est souvent mal défini. Ces mots ont différentes appellations du type : *petits mots* ; *marqueurs de discours* ; *particules énonciatives* ; *marqueurs de structuration* ; *interjections* ; *connecteurs phatiques* ; *balises sonores* ; etc.

Jean-Pierre Davoine²⁴⁴ appelle les unités constituées sur une base verbale telles que (*penses-tu / tu penses, écoutez, dis donc, allez, tiens, tu sais, tu vois, tu comprends, ...*) des « connecteurs phatiques », parce qu'ils sont formés sur une deuxième personne de l'indicatif ou de l'impératif et ils sollicitent ou renforcent le contact avec le destinataire. Ces connecteurs phatiques ont été considérés par les grammaires traditionnelles comme des éléments remplissant une « fonction émotive » et ils n'ont pas d'autres rôles. Aussi, on peut les supprimer sans changer le sens de la phrase. Davoine pense que ces connecteurs sont très importants pour la compréhension du discours, il cite plusieurs raisons qui expliquent leur importance :

- Ils facilitent le découpage du message dans sa continuité en permettant de repérer des propositions qui s'articulent ;
- Ils favorisent ainsi le résumé interprétatif des propositions énoncées et facilitent le stockage des informations dans le processus de mémorisation réinterprétation ;
- Ils permettent d'anticiper sur le discours, de prévoir la suite de créer une prévisibilité grâce à l'orientation argumentative qu'ils indiquent.²⁴⁵

²⁴⁴ Davoine Jean-Pierre, « Des exercices pour les connecteurs de l'oral », *Didactique des langues étrangères*, actes du colloque tenu à l'université Lyon 2, mars 1981, éd. PUL, pp. 109-130.

²⁴⁵ Cf. Ibid, p. 112.

Quant à Jocelyne Fernandez-Vest, elle adopte le terme très général de *particule énonciative* pour désigner ce que Daniel Luzzati appelle *appuis de discours*. Fernandez-Vest la définit ainsi :

« La particule énonciative au sens strict - celle que nous classerons parmi les particules "nucléaire"- est brève (généralement monosyllabique) ; elle est subordonnée prosodiquement à un autre mot ; extérieure au contenu propositionnel de l'énoncé, elle résiste à toute spécification lexicale ; elle peut se présenter comme détachée du reste de l'énoncé sans renoncer à l'influencer (le moduler) ».²⁴⁶

Fernandez-Vest justifie son choix terminologique de *particule énonciative* de préférence aux autres appellations (*punctuants, adverbes modaux / de phrase, connecteurs, gambits, etc.*) par son importance au niveau discursif et pour mettre en valeur sa légèreté sur le plan phonique et syntaxique. Ainsi, elle associe le mot *particule* à l'adjectif *énonciatif* qui réfère au domaine de l'énonciation en linguistique.

En fonction de leur position, Daniel Luzzati distingue les phatiques (*hein, bon, quoi, euh*) comme sorte de ponctuation orale. Ils ont une fonction structurelle moins forte que les articulateurs (*ben, alors, si, quand*). Leur rôle est d'effectuer une communication plus que transmettre un message.²⁴⁷ Quant aux fonctions de ces particules, nous rejoignons Dominique Delomier²⁴⁸ qui lie la présence des particules énonciatives à la spontanéité de la conversation et aux différents troubles de la prononciation qui caractérisent la parole. À l'inverse, ces particules montrent une attitude affective du locuteur dans son discours. Ainsi, il est plus proche et en accord avec son interlocuteur.

Dans cette étude, nous adoptons les appellations de M. A. Morel et L. Danon-Boileau²⁴⁹ qui classent ces *petits mots* selon leurs fonctions : certains jouent le rôle de *ligateurs*, d'autres sont des *punctuants*. Ils leur attribuent quatre fonctions différentes :

- La régulation de la coénonciation, qui permet d'explicitier la position de l'énonciateur par rapport à celui auquel il s'adresse (ex : *tu vois, en tout cas, hein*) ou par rapport à lui-même (ex : *ah bon, oh la la, quoi*). Nous pouvons trouver une accumulation de ligateurs au début de l'énoncé (ex : *oui oui non mais bon*).
- La modulation de la qualification du référent (ex : *disons, enfin, je sais pas*).
- La restriction du champ référentiel (ex : *pour, sur, question, niveau, genre, style, etc.*).

²⁴⁶ Fernandez-Vest Jocelyne, *Les particules énonciatives*, Paris, PUF, 1994, p. 1

²⁴⁷ Luzzati Daniel, « Ben appui du discours », *Le Français moderne*, n° 50, 1982, pp. 193-207.

²⁴⁸ Delomier Dominique, « Hein particule désémantisée ou indice de consensualité ? », *Faits de langue*, n°13, 1999, pp.137-149.

²⁴⁹ Cf. Morel, Mary-Annick et Danon-Boileau Laurent, *Grammaire de l'intonation. L'exemple du français oral*, Paris, Ophrys, 1998.

- La scansion du discours (ex : *donc, alors, et puis, et, etc.*).²⁵⁰

Quelque soit la dénomination, ces *petits mots* représentent un phénomène d'oralité, employés souvent par le locuteur pour faire participer ses interlocuteurs à son discours et attirer leur attention. Leur émergence dans un texte écrit représente sans aucun doute une marque d'oralité.

V. 3. 1. L'usage des *ligateurs*

Morel et Boileau utilisent le nom de *ligateurs* pour désigner l'ensemble des termes qui servent à lier ce qui va se dire avec ce qu'il l'a déjà été. Les écrivains font appel aux *ligateurs* dans les dialogues afin de donner au lecteur l'impression qu'il s'agit d'un discours qui s'énonce comme dans les conversations authentiques.

Il existe une variété de *ligateurs* dans les romans du corpus. Nous pouvons citer à titre d'exemples les couples : *Écoute / écoutez, tu sais / vous savez, dis, allez, tiens, etc.*

- *Écoute / écoutez*

Dans la communication orale, lorsque le locuteur commence ses propos par *écoute* ou *écoutez*, cela veut dire qu'il lance une certaine invitation à son interlocuteur pour qu'il lui tende l'oreille vers ce que ce dernier n'a pas su entendre jusqu'alors. Étant donné que dans la communication verbale, on parle et on réfléchit simultanément, le couple *écoute / écoutez* pourrait représenter aussi un moyen que le sujet parlant se sert pour gagner du temps dans sa communication.

Dans la communication écrite, lorsque l'écrivain introduit ces termes dans les dialogues, cela signifie qu'il tente d'imiter les conversations authentiques. Le même but est recherché par H. Tengour, qui emploie fréquemment dans son roman *Le Poisson de Moïse* (2001) le couple *écoute / écoutez*, comme le montre cette réplique de Si Moussa qui s'adresse à Mourad en lui disant :

« **Écoute**, petit, tu n'es pas en situation d'exiger quoi que ce soit, dit Si Moussa ». (p. 255).

Quant à Mourad, il s'adresse à Si Moussa en utilisant le *ligateur écoutez* parce que ce dernier est plus âgé que Mourad et parce que les deux personnages ne se connaissent pas :

« **Écoutez**, monsieur, Hasni et moi avons une affaire importante à régler et qui traîne depuis un an ». (p. 207).

Dans *Le Poisson de Moïse* (2001), l'usage du marqueur *écoute* est plus fréquent qu'*écoutez* : il existe 18 occurrences pour *écoute* contre 03 seulement pour *écoutez*. Cela est dû au rapport de familiarité qu'entretiennent les personnages entre eux.

²⁵⁰ Cf. *ibid.*

Dans *L'Étoile d'Alger* (2002), le ligateur *écoute* est employé dans les dialogues par plusieurs personnages (09 occurrences), comme par exemple Courval qui se rapproche de

« **Écoute**, sois gentil avec moi, Moussa, tu auras un visa d'un an ». (p. 180).

Le marqueur *écoute* apparaît deux fois dans le roman *La nuit du Henné* (2007), d'abord dans les paroles de Maâmar, ensuite dans celles de Jade :

« **Écoute** chérie, moi je suis comblé avec toi,... ». (p. 44).

« **Écoute**, on va prendre rapidement le petit déjeuner avant l'arrêt du service ... ». (p. 144).

Aldjia utilisent le marqueur *écoutez* en s'adressant à Maâmar et Jade. Elle leur dit :

« **Écoutez**, il n'y a pas un moment à perdre ! ». (p. 145).

Quant au roman *On dirait le sud* (2007), il ne comporte qu'une seule occurrence du marqueur *écoute* dans les propos de la vieille qui s'adresse à Za'ha et lui dit :

« **Écoute**, lorsque la quête de celui ou de celle qui est déjà en marche rencontrera la fougue et l'audace, le lien se fera ». (p. 190).

- ***Tu vois / vous voyez***

Quelque soit la place du marqueur *tu vois*, (placé à l'initial de l'énoncé comme *ligateur* ou à la fin comme *ponctuant*), il sert à constituer un appel à la prise en considération de ce qui se dit. Il indique que l'interlocuteur n'a pas l'esprit tourné vers l'objet du discours que lui propose le locuteur. Il s'agit donc d'une absence d'attention partagée. Morel et Danon-Boileau traduisent le marqueur *tu vois* ainsi : « Je vois que nous ne nous comprenons pas, mais je voudrais que "tu vois" ce dont je veux te parler, que tu acceptes d'en discuter ». ²⁵¹

Le ligateur *tu vois* est très souvent employé dans les romans du corpus ; par contre, pour le ligateur *vous voyez*, il n'apparaît qu'une seule fois dans *Le Poisson de Moïse* (2001). Voici l'exemple où Si Moussa tient une certaine distance vis-à-vis de Mourad, qui vient de faire sa connaissance :

« **Vous voyez**, cela fait rire. Pourtant vous n'avez pas l'air de goûter le comique de situation ». (p. 206).

Par opposition au marqueur *vous voyez*, le ligateur *tu vois* apparaît 08 fois dans les propos des personnages, comme dans cette réplique de Léa qui dit à Mourad :

« **Tu vois**, j'ai des idées fixes moi aussi ». (p. 192).

Quant au personnage de Sharif Shah, il emploie dans ses propos le marqueur *tu vois* comme ponctuant, en fin de l'énoncé, mais sous une forme inversée. Il dit à Mourad :

²⁵¹ Morel, Mary-Annick et Danon-Boileau Laurent, op., cit., p. 96.

« [...] L'essentiel n'est pas de tomber juste dans ses conclusions mais de se faire un point de vue immédiat pour consolider ses arrières au cas où. Il faut être rapide. C'est tout u » (p. 14)

De même, dans *L'Étoile d'Alger* (2002), *tu vois* apparaît comme ligateur (02 occurrences) et aussi comme ponctuant (une seule occurrence). Voici un exemple qui illustre son usage comme ligateur dans les propos de Wahiba qui s'adresse à Moussa et lui dit :

« **Tu vois**, j'ai besoin de feu. Je suis comme une cigarette, j'ai besoin de feu pour vivre ». (p. 109).

Moussa emploie le marqueur *tu vois* comme ponctuant. Il précise à Réda :

« Moi, c'est pas du traditionnel, mon style c'est plutôt... Prince, Michel Jackson, **tu vois** ». (p. 40).

Dans le roman *On dirait le sud* (2007), le ligateur *tu vois* se manifeste trois fois, comme dans cette réplique d'Iness qui dit à Neil :

« **Tu vois**, tu reconnais que tu l'aimes, j'en étais sûre ! [...] ». (p. 159).

Ce même ligateur apparaît une seule fois dans le roman *La nuit du henné* (2007), et plus précisément dans les propos de Jade qui dit à son mari Maâmar :

« **Tu vois**, tu n'a pas que le 7, mais aussi le 5 ! On a vraiment décroché le gros lot, Mamou ! ». (p. 123).

- *Tu sais / vous savez.*

En le comparant avec *tu vois*, le marqueur *tu sais* est plus insistant. Il sert à engager des connaissances supposées partagées entre les deux interlocuteurs. S'il est placé à l'initial de l'énoncé, il joue le rôle d'un *ligateur* ; s'il se trouve à la fin, il joue le rôle d'un *ponctuant*.

Dans *Le Poisson de Moïse* (2001), le ligateur *vous savez* se manifeste une seule fois dans les propos de Sellami qui s'adresse à la journaliste en la vouvoyant :

« **Vous savez**, c'est pas comme aujourd'hui. À l'époque, il y avait du travail partout ». (p. 200).

Quant au marqueur *tu sais*, il se manifeste six fois dans l'œuvre comme ligateur et trois fois comme ponctuant. Dans l'exemple suivant, il apparaît comme ligateur dans les propos de Mourad qui s'adresse à Sadjia :

« **Tu sais**, je ne crois pas tellement aux rêves ... ». (p. 247).

Léa utilise dans ses paroles le marqueur *tu sais* comme pontuant. Elle insulte Mourad :

« Tu es un vrai salaud, **tu sais** ». (p. 174).

Dans *L'Étoile d'Alger* (2002), le ligateur *tu sais* apparaît 13 fois, comme le montre cette réplique du père de Fatiha qui répond Moussa en lui disant :

« **Tu sais**, mon fils, qui peut assez garantir l'avenir de ses enfants, aujourd'hui ? ». (p. 139).

De même le ligateur *tu sais* apparaît 13 fois dans le roman *La nuit du henné* (2007). Voici un exemple tiré des propos de la mère de Jade qui enseigne sa fille et lui dit :

Tu , ma fille, les hommes ont le mensonge faci . Ne dis rien et observe son comportement. Il te renseignera plus que mille paroles qui ne sont que du vent dans la bouche d'un homme. [...] ». (p. 141).

En revanche, le ligateur *vous savez* apparaît une seule fois dans le roman, et cela dans les propos de Maâmar, qui dit souvent lorsqu'il voit qu'il est en perte d'arguments :

« **Vous savez**, moi qui suis diplômé en philosophie, ce que j'ai appris de la bouche de Socrate ... ». (p. 71).

Le ligateur *tu sais* apparaît cinq fois dans le roman *On dirait le sud* (2007), comme dans cette réplique du dirlo :

« **Tu sais**, Zaïna, à la minute où je t'ai vue, j'ai presque oublié mes antilopes favorites [...] ». (p. 107).

Quant au roman *Paris plus loin que la France* (2000), il ne comporte aucune occurrence du ligateur *tu sais*.

- **Tiens**

Le ligateur *tiens* est très souvent utilisé par les romanciers. Il se manifeste dans les cinq romans du corpus. Il se met toujours à l'initial de l'énoncé, c'est-à-dire qu'il joue toujours le rôle de ligateur et ne peut pas se manifester comme ponctuant.

Le phénomène qui attire l'attention de tous les lecteurs de *L'Étoile d'Alger* (2002) est la présence du ligateur *tiens* dans le récit (09 occurrences). Cela signifie que la voix narrative est fortement oralisée dans ce roman, et que Chouaki cherche à briser les frontières qui existent entre la langue du narrateur et celle des personnages. Voici un exemple illustrant ce constat :

Grande terrasse étalée face au square Port- Saïd, le Tantonville abrite de tout : dealers, macs, taxis clandestins, pickpockets, tout vit autour de la musique, du spectacle. **Tiens** y a même Bouras l'illusionniste, avec sa poule d'assistante Nadia, fausse blonde, que tout bon fréquenteur de boîtes s'est envoyée. (p. 75).

Dans *Le Poisson de Moïse* (2001), le ligateur *tiens* se présente 05 fois dans les dialogues, comme dans cette réplique de Mourad qui pique Sadjia en lui disant :

« **Tiens**, tu parles comme ton cousin Hasni ! ». (p. 237).

Le ligateur *tiens* apparaît cinq fois dans le roman *On dirait le sud* (2007), ce qui pourrait être illustré par cette réplique d'Iness qui fait remarquer à Senin et Lies :

« **Tiens**, c'est aussi le nom de ma chamelle, dit Iness ». (p. 74).

Dans *La nuit du henné* (2007), ce ligateur se manifeste deux fois, comme dans l'exemple ci-dessous tiré des propos de Jade qui soupçonne Maâmar, :

« **Tiens, tiens**, on dirait que tu es content ... ». (p. 141).

La romancière de *Paris plus loin que la France* (2000) utilise rarement les ligateurs et les ponctuels dans ses dialogues. Toutefois, il existe deux occurrences du marqueur *tiens*, d'abord dans les propos de Salem, ensuite dans ceux de Meriem :

« ... **Tiens, tiens** ! elle aussi, elle a bien duré ! ». (p. 77).

« **Tiens**, voilà El Djaadi qui bat ses gosses ». (p. 85).

- *Allez / allons*

Le ligateur *allez* est fréquemment utilisé dans les romans du corpus, puisqu'il est souvent employé aussi dans la langue parlée. Tengour l'utilise 04 fois dans son roman *Le Poisson de Moïse* (2001). Voici un exemple tiré des propos de Hasni qui s'adresse à Mourad :

« ... Tu vas voyager bientôt ! **Allez**, mets-toi à l'aise ». (p. 219).

Quant au marqueur *allons*, il se manifeste deux fois dans l'œuvre : d'abord dans les propos de Mourad, ensuite dans ceux de Si Moussa :

« ... Tu ne rigole pas, non ? **Allons**, détends-toi ! ». (p. 122).

« ... **Allons**, jeune homme, souriez ». (p. 206).

Les dialogues du roman *La nuit du henné* (2007) comportent 03 occurrences du ligateur *allez* alors que *allons* n'apparaît qu'une seule fois. Voici un exemple où Maâmar, invite sa femme et lui dit :

« **Allez**, chéri on plonge ». (p. 44).

Au restaurant, il lui demande de se lever pour sortir :

« Ce n'est pas un raisin, c'est un cafard ! **Allons**, c'en est trop ! ». (p. 54).

Dans le roman *L'Étoile d'Alger* (2002), le marqueur *allez* se manifeste dans les dialogues mais aussi dans le récit. Il existe 05 occurrences dans la narration et 05 aussi dans les dialogues. Les exemples suivants illustrent son usage d'abord dans le récit, ensuite dans les propos du personnage de Merzak :

Dans la rue, voitures rechignant à démarrer. **Allez**, mets en deuxième, on va pousser, oh hisse, il y a des bras, des milliers de bras robustes et dormants. **Allez** pousse, pousse, les bougies ? La batterie ? (p. 12).

« **Allez**, rentre dans ta loge, va, t'as rien vu, c'est bon ... ». (p. 80).

Enfin, dans le roman *On dirait le sud* (2007), le ligateur *allez* n'apparaît qu'une seule fois dans les propos de Zaïna qui chasse la chèvre en lui disant :

« **Allez** ouste, poufiasse ! Va te trouver un bouc ». (p. 98).

Le couple *Allez / allons* n'est pas présent dans le roman *Paris plus loin que la France* (2000). Pour représenter l'oralité dans son œuvre, la romancière opte pour d'autres caractéristiques syntaxiques de la langue parlée.

- *Dis*

Si nous comparons son usage par rapport aux ligateurs précédents, *dis* n'est pas souvent employé dans les romans du corpus. Nous avons noté 06 occurrences dans *Le Poisson de M* (2001), une seule occurrence dans *L'Étoile* (2002), et une unique occurrence aussi dans *Paris plus loin que la France* (2000), comme l'illustrent respectivement les exemples ci-dessous :

« **Dis** donc, tu remarques beaucoup de choses, toi ! ». ²⁵²

« Eh, **dis**, quand est-ce que tu ramènes la pompe à eau ? ». ²⁵³

« **Dis**, est-ce qu'il est très grand ? ». ²⁵⁴

V. 3. 2. L'usage des *ponctuants*

Les *ponctuants* sont désignés par des termes aussi divers que *particules énonciatives*²⁵⁵, *marqueurs discursifs*, *inserts*²⁵⁶, etc. Nous avons adopté la terminologie de Morel et Danon-Boileau qui parlent de *ponctuants* étant donné que ces termes se situent, dans la plupart des cas en fin d'énoncé. Cette appellation permet de les différencier des *ligateurs* qui se situent toujours au début d'un énoncé.

- *Hein*

M. A. Morel et L. Danon-Boileau précisent que le rôle du *ponctuant Hein* est de participer à la construction de points de vue : « On peut la gloser ainsi : “ garantis-moi que tu as compris ce que j'ai préalablement dit, et assure-moi que tu partage cette opinion, car ce que je dis est une explicitation de ce que tu n'as pas encore pris en compte ” ». ²⁵⁷

Hein s'interprète donc comme un appel à l'autre pour l'attirer sur la position qu'on lui propose. C'est, en effet, le but recherché par nos romanciers, comme le montre l'exemple suivant tiré des propos de Mohamed, un personnage du roman *Le Poisson de Moïse* (2001), et qui appelle Mourad à prendre ses précautions :

« Fais bien gaffe, **hein** ! Kaddour porte bien son nom, c'est une vraie crapule ». (p. 138).

Par l'usage du *ponctuant Hein*, Chouaki cherche aussi le même but. Voici un exemple illustratif tiré de son roman *L'Étoile d'Alger* (2002), où le musicien s'assure que Moussa a bien appris la leçon. Il l'insulte :

« Tu vas lui foutre la paix ? **Hein**, ou je te nique la gueule que ta mère elle pourra plus te reconnaître ! ». (p. 89).

Le *ponctuant Hein* se manifeste aussi dans le roman *La nuit du henné* (2007). Dans la réplique suivante, Maâmar cherche à attirer l'attention de sa femme Jade :

²⁵² Tngour, Habib, op. cit., p. 230.

²⁵³ Chouaki, Aziz, op. cit., p. 21.

²⁵⁴ Hammadou, Ghania, op. cit., p.21.

²⁵⁵ Cf. Kerbrat-Orecchioni, Catherine, *Le discours en interaction*, Paris, Armand Colin, 2005.

²⁵⁶ Cf. Biber, Douglas et al., *A Grammar of Spoken and Written English*, London, Longman, 1999.

²⁵⁷ Morel, Mary-Annick et Danon- Boileau Laurent, *Grammaire de l'intonation. L'exemple du français oral*, 1998, p. 102.

« Franchement, **hein**, cet ange qui m'a mis le henné, que pourrait-il me faire si je ne veux pas ? [...] ». (p. 142).

Le ponctua *He* une interruption provisoire de l'échange. Son rôle s'explique dans le cadre d'une volonté de la part de l'énonciateur d'obtenir l'accord de l'interlocuteur sur la proposition qu'il énonce ; comme le propose Dominique Delomier : « Nous avons proposé d'expliquer cet emploi comme une volonté de la part de l'énonciateur d'obtenir l'accord de l'interlocuteur sur la proposition qu'il vient d'énoncer, et d'atténuer une interruption prévisible du scénario habituel d'un tel échange (...) ». ²⁵⁸

Cette fonction peut-être illustrée par cette réplique de Hasni, personnage principal dans le roman *Le Poisson de Moïse* (2001), qui cherche à travers l'usage de *Hein*, l'accord de son ami Mourad :

« ... Tu crois que je vais tuer pour du fric ? C'est ça, **hein**, c'est ça ? C'est ce que tu penses ? » Hasni s'est tu. Il attend fulminant une réponse. (p. 52).

Le marqueur *hein* à valeur interrogative est d'un usage fréquent dans les romans du corpus, comme le montrent ces exemples illustratifs, tirés des différentes œuvres :

« Je t'accompagne parce qu'il me faut ce fric pour partir. C'est tout, **hein ?** ». ²⁵⁹

« Suce le canon, suce, tu dois aimer ça, sucer, **hein ?** ». ²⁶⁰

« T'as pas vu les palmiers, ils sont jolies, **hein ?** C'est moi qui les agrémentés ! C'est beau, **hein ?** ». ²⁶¹

« On s'appelle, **hein ?** ». ²⁶²

Enfin, quelque soit la valeur du ponctuant *Hein*, sa présence dans les œuvres représente une marque d'oralité : les romanciers l'intègrent dans leurs dialogues afin de rapprocher la langue de leurs personnages à celle des interlocuteurs dans les conversations authentiques. Ils cherchent ainsi à codifier dans une stricte correspondance l'oral sous une forme écrite.

- *Quoi*

M. A. Morel et L. Danon-Boileau pensent que la valeur du marqueur *quoi* pourrait être interprétée par : « “Je me donne comme étant seul à penser ce que je pense” ou encore : “Je clôture en disant que je donne un contenu qualificatif qui m'est personnel, dont je suis le seul à pouvoir énoncer les propriétés distinctives” ». ²⁶³

²⁵⁸ Delomier, Dominique, « Hein dans les dialogues finalisés », *Le français et ses usages à l'écrit et à l'oral*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2000, p. 235.

²⁵⁹ Chouaki, Aziz, op., cit., p. 78.

²⁶⁰ Ibid., p. 86.

²⁶¹ Mati, Djamel, op., cit., p. 128.

²⁶² Grine, Hamid, op., cit., p. 115.

²⁶³ Morel, Mary-Annick et Danon-Boileau Laurent Laurent, op., cit., p. 102.

Le ponctuant *quoi* se manifeste uniquement dans deux romans du corpus. Il apparaît 03 fois dans *Le Poisson de Moïse* (2001), comme dans cette réplique du personnage de Kacem, qui exprime à Mourad ce qu'il pense de son ami Hasni

« [...] Il va revenir très bientôt. Peut-être ce soir ou demain. Il dit jamais. Secret absolu. Mais il reste jamais plus d'une semaine, en gros **quoi** ! [...] ». (p. 144).

Il est également employé dans *L'Étoile d'Alger* (2002), avec deux occurrences seulement dans les dialogues contre six occurrences dans le récit. La réplique suivante illustre son usage dans les propos de Rachid qui dit à Moussa :

« Super, faut bien étudier le topo, préparer les réponses, professionnel, **quoi** [...] ». (p. 27).

L'usage du ponctuant *quoi* dans le récit joue le rôle d'une fonction sommaire, comme dans cette séquence narrative :

En descendant au dernier niveau, Moussa observe les boutiques de luxe, belles femmes maquillées, bien mises, on se croirait à Genève. Du monde attablé aux terrasses, filles, garçons, fraîcheur de richesse, la vie normale, **quoi**. (p. 94).

Il est tout à fait naturel que les personnages clôturent leur propos par le ponctuant *quoi*, puisque par leur nature, les dialogues sont proches aux conversations authentiques dans la langue parlée. Or, le phénomène qui attire l'attention de tout lecteur de l'œuvre est la fréquence d'emploi du marqueur *quoi* dans le récit plus que dans les dialogues. Cela signifie que Chouaki tente de briser la différence entre récit et dialogues, afin de généraliser le procédé d'oralisation sur toute l'œuvre.

- *Voyons*

Le ponctuant *voyons* se situe dans le même ordre d'idée que les *ponctnants* précédents, du point de vue qu'il représente une marque d'oralité. Or, son usage dans les romans du corpus n'est pas aussi fréquent que les autres marqueurs. Il se présente uniquement deux fois : une occurrence dans *La nuit du henné* (2007), dans les propos de Jade qui assure son mari en lui disant :

« Mais je te taquine, **voyons** ! C'est juste pour te montrer que ce sont des histoires pour enfants ». (p. 123).

Une autre occurrence dans *L'Étoile d'Alger* (2002) et plus précisément dans les propos de Krimo qui corrige à Moussa :

« Pas d'amalgame, j'essaye juste d'analyser, je suis pas pour l'intégrisme, **voyons** ! [...] ». (p. 56).

Mati change la valeur du marqueur *voyons*. Il l'emploie dans son roman *On dirait le sud* (2007) comme ligateur et non pas comme un ponctuant, comme le montre cette réplique de Neil qui s'adresse à Iness en lui disant :

« Mais je me trouve tout juste à côté de toi. **Voyons**, ma chérie, c'est ta chamelle qui a disparu, pas moi ! ». (p. 272).

- **Ma parole / tu parles**

Certains personnages des romans clôturent leurs propos par des marqueurs tels que *ma parole* ou *tu parles*. Or, l'usage de ces marqueurs dans les romans du corpus est moins fréquent que les ponctuants précédents, mais ils représentent quand même des marques d'oralité.

Le ponctuante *ma parole* se manifeste seulement une fois dans *Le poisson de Moïse* (2001), comme dans cette réplique de Mourad qui s'exclame devant son ami Hasni :

« [...] Tu dérailles complètement ! Je cauchemarde, **ma parole** ! ». (p. 20).

Il apparaît également une seule fois dans le récit de *L'Étoile d'Alger* (2002), comme le montre cette séquence narrative :

Sous la photo, une légende en gras : « Dans la voie de Takfarinas », putain, encore Takfarinas... ils ont que ça à la bouche, **ma parole**... (p. 62).

De même, il se présente une seule fois aussi dans le roman *On dirait le sud* (2007), et plus précisément dans les propos de la matrone qui demande à Za'ha :

« Mais tu sors d'où, **ma parole** ? ». (p. 127).

Quant au ponctuante *tu parles*, il apparaît deux fois dans le récit de *L'Étoile d'Alger* (2002). Voici la séquence narrative où il est intégré :

Touchante parano, Moussa sourit, connaît le refrain par cœur, trente ans de FLN, **tu parles** : le monde entier est en train d'ourdir un complot permanent contre notre noble et invincible pays, jalousie interstellaire, on a des preuves, on les produira en temps voulu. **Tu parles** ... (pp. 133-134).

Pour conclure ce point, nous pouvons affirmer que l'usage des ligateurs et des ponctuants dans la littérature romanesque représente une marque d'oralité, ayant pour but de faire correspondre les dialogues aux conversations authentiques. Chouaki intègre ces marqueurs dans le récit afin de briser la distinction qui existe entre discours familier et discours littéraire.

V. 4. L'usage du pronom démonstratif ça

L'usage du pronom démonstratif *ça* représente en lui-même un trait caractérisant l'oral. Ainsi, sa présence à l'écrit représente une forme d'oralité. André Goosse a signalé l'évolution concernant le traitement de la forme *ça* dans le Dictionnaire de l'Académie Française : avant 1992, cette forme n'avait aucune entrée dans le Dictionnaire. En 1992, elle en obtient une. Certes, elle est présentée comme « familière », mais on lui reconnaît enfin le

statut de forme pronominale à part entière.²⁶⁴ Concernant l'emploi de cette forme, Maurice Grevisse note qu' « il s'est largement et solidement installé dans l'usage général, tout en restant cependant m que »²⁶⁵ Cependant, Ferdinand Brunot : Il est taxé quelque fois encore de forme populaire. En réalité, Écoutez ça, donnez-moi ça etc....sont universellement employés ».²⁶⁶

Le pronom démonstratif *ça* figure dans tous les textes du corpus sans exception. Il apparaît soit indépendamment, soit dans la locution adverbiale *comme ça*. Dans le premier cas, il remplace le démonstratif *cela*. Dans le second cas, la locution adverbiale *comme ça* remplace généralement l'expression *de la manière suivante*.

La voix narrative est volontairement antiacadémique dans le roman *L'Étoile d'Alger* (2002) d'Aziz Chouaki par deux écarts par rapport à la norme : l'usage du pronom démonstratif *ça* à la place de *cela* et la locution adverbiale *comme ça* au lieu de *de la manière suivante*. Voici l'un des nombreux exemples tirés du récit :

Ils trinquent, Moussa n'en revient jamais de chez Rachid, c'est incroyable, tu te croirais à Paris ou à New York, **ça** doit être toujours **comme ça**. (p. 25).

Dans l'exemple ci-dessus, *comme ça* remplace l'expression *de cette façon* ou *de cette manière*. Or, dans l'exemple suivant tiré d'une séquence narrative, elle peut exprimer *tout simplement* :

... Elle s'est sauvée une dizaine de fois, jusqu'au jour où il l'a répudiée, **comme ça**, peffff, la justice de l'islam ... (p. 38).

La réplique suivante illustre l'usage du pronom *ça* et la locution adverbiale *comme ça* dans les propos du personnage de Lahbib :

« De toute façon, dès que le master est prêt, on l'écoute ensemble et si **ça** te plaît pas, on change, pas de problème. **Ça** te va **comme ça** ? ». (p. 127).

Dans le roman *Le Poisson de Moïse* (2001), le pronom démonstratif *ça* est fréquemment employé dans les dialogues, comme dans cette réplique de Hasni qui s'adresse à Mourad et lui dit :

« Les prétendants au pouvoir dans ce pays, ils sont très nombreux, tu le sais **ça** ! Chacun veut contrôler Kaboul ; chacun veut diriger le pays **comme ça** lui chante ». (p. 19)

De même, ce démonstratif est souvent utilisé dans les dialogues du roman *On dirait le sud* (2007), comme dans cette réplique de Mouloud qui précise à Zaïna :

²⁶⁴ Pour plus d'informations sur ce point, voir Goosse, André, *Histoire de la langue française, 1945-2000*. Sous la direction d'Antoine G. Cerquiglini B. Paris, CRNRS, 2000, p. 109.

²⁶⁵ Grevisse, Maurice, *Le bon usage, grammaire française avec des remarques sur la langue française d'aujourd'hui*, 8^{ème} édition, 3^{ème} tirage, Édition Duculot, Gembloux, Belgique, 1964, p. 447.

²⁶⁶ Brunot, Ferdinand, et Bruneau, Charles, *Précis de grammaire historique de la langue française*, Paris, Masson, Édition de 1965, p. 146.

« J'ai connu aussi une autre Zaina. **Ça** ne doit pas être la même, celle-là habite un bordel ». (p. 212).

Ou même da

- Vous voulez dire, ces cons de pachydermes ?
- Heu Oui, ensuite à voix basse. Faut pas les appeler **comme ça** ! ». (p. 105).

La même remarque concerne également le roman *La nuit du henné* (2007) : le pronom *ça* est souvent employé dans les dialogues, comme le montrent ces répliques de Jade :

Jade dit à son époux : « **Ça** me rappelle les soirées du Mouloud de jadis ». (p. 76).

« Enfin, je te retrouve ! C'est **comme ça** que je t'aime chéri ! ». (p. 39).

Hammadou n'a pas aussi hésité d'introduire dans son roman *Paris plus loin que la France* (2000) la forme *ça*, comme le montrent les exemples ci-dessous, tiré des propos de Meriem et d'Ammi Salem :

« Baris... ? Plus loin que la France... C'est où **ça** exactement ? ». (p. 120).

« Tant mieux si Aïcha est toujours sur la terre d'Allah, **comme ça**, quand je partirai, il y aura quelqu'un pour chanter mes louanges au près des miens,... ». (p. 76).

Ainsi, le pronom démonstratif *ça* est souvent employé dans tous les textes du corpus. Cela est peut être dû à l'influence qu'exerce la langue maternelle sur la langue d'écriture des romanciers : en arabe algérien, quelque soit l'accent adopté, nous utilisons fréquemment le démonstratif *ça* (/hada/) et la locution adverbiale *comme ça* (/hakda/).

V. 5. Oralité et ordre des mots

Les procédés syntaxiques qui servent à représenter l'oralité à l'écrit ne se limitent pas aux marques précédentes. Les romanciers perturbent le déroulement syntagmatique de l'énoncé en dérangeant l'ordre des mots, tentant ainsi de recréer dans l'écrit la liberté et l'expressivité de l'oral. Pour ce faire, ils procèdent de diverses manières :

L'adjectif attribut du sujet normalement post-posé est anté-posé, comme le montre cet extrait narratif tiré du roman *La nuit du henné* (2007) :

Elle était sûre que la réceptionniste ne la croira pas, **subjuguée** qu'elle était par le taleb. (p. 143).

Le même procédé syntaxique est employé par Chouaki dans son roman *L'Étoile d'Alger* (2002), comme dans ces extraits tirés du récit :

Au bout d'un siècle, Moussa arrive au guichet, il tend son bon :

Rouquin, bouclé, l'employé :

« - Pas valable ici, faut aller au dépôt de la Côte Rouge, à Léveilley ». (p. 153).

Moussa se ronge les ongles de plus en plus. Une question le dévore **ardente**. (p. 134).

Chez Chouaki, nous avons remarqué dans une séquence narrative une déformation du verbe pronominal *se fatiguer*, pris dans un sens particulier. L'écrivain utilise le caractère italique pour attirer l'attention du lecteur sur l'utilisation particulière de ce ve

En fait Moussa comprend : Yacine **a fatigué**. En fait, c'est comme ça que tu tombes islamiste, c'est quand tu **fatigues**. De rêver, d'aimer, de vivre. Les meilleurs copains sont tombés comme ça, à force de **fatiguer**, tu peux plus rien voir venir. (p. 32).

Selon la norme, les verbes pronominaux se conjuguent avec l'auxiliaire *être* dans les temps composés. Or, le verbe *se fatiguer* dans l'exemple ci-dessus est conjugué avec l'auxiliaire *avoir*, car il n'est pas pris dans sa forme pronominale. En français, le verbe *fatiguer* n'existe pas ; alors qu'en arabe il existe : (/taʔiba/), ou /tʔab/ comme on le dit en arabe algérien. L'écrivain utilise donc le verbe selon son usage en langue maternelle.

Le complément d'objet direct qui se met normalement après le verbe est placé avant lui. Ce phénomène se trouve dans les propos de Ken, personnage secondaire dans le roman *Le Poisson de Moïse* (2001), qui dit à Hasni :

« [...] Toi, **la Bible** connaît pas ! Goûter la musique est une grâce. Tu n'es pas dans la tribu, toi ! ». (p. 99).

On le trouve aussi dans les propos de Léa qui précise à Mourad :

« [...] **Une vraie zombie**, j'étais ! ». (p. 181).

L'adverbe qui se met normalement avant le nom est placé après. Voici des exemples tirés des propos du directeur du zoo dans le roman *On dirait le sud* (2007) :

« Y'a des z'animaux **beaucoup** ». (p. 104).

« Zaïna, tu constates que je suis puissant, riche et surtout j'en ai dans la tête **beaucoup** ». (p. 107).

Ainsi, les écrivains déforment la syntaxe de la langue française au biais de celle de la langue maternelle. Ils recourent donc à une sorte de manipulation conceptuelle qui imprègne leur français d'images et d'évocation puisées dans la source algérienne, tentant ainsi de représenter les caractéristiques d'une langue arabe parlée par une langue française « travaillée ».

V. 6. Oralité et structures interrogatives

L'interrogation est une modalité expressive de la phrase qui sert à exprimer une question. Elle se distingue de la phrase assertive par l'usage des pronoms interrogatifs ou de particules spécifiques, par une intonation particulière, par un ordre différent des mots. On distingue deux types d'interrogation : l'interrogation totale qui porte sur l'ensemble de la phrase, et l'interrogation partielle portant sur l'un des éléments (identité, circonstances de temps, de lieu, etc.). Il existe trois types d'interrogation totale :

- L'interrogation intonative : dans laquelle nous gardons le même ordre des mots de la phrase assertive en attribuant une intonation ascendante. Cette forme est fréquemment utilisée à l'oral. Sa présence à l'écrit représente donc une marque d'oralité.
- L'interrogation en *est-ce que*, forme très fréquente aussi à l'oral.
- L'interrogation inversée : dans laquelle nous inversons le sujet et le verbe de la phrase assertive, forme convenable à l'écrit.

Quant à l'interrogation partielle, elle se caractérise par l'usage d'un segment interrogatif²⁶⁷ tel que : comment, combien, pourquoi, qui, que, quel, ... etc.

Notre étude consiste à mettre en évidence les différentes formes d'interrogation employées dans les romans du corpus, pour pouvoir préciser ensuite les procédés d'oralité utilisés à travers les phrases interrogatives.

V. 6. 1. L'interrogation dans *L'Étoile d'Alger* (A. Chouaki)

L'Étoile d'Alger (2002) est un roman qui comporte plusieurs catégories d'interrogations, dans ses dialogues comme dans son récit.

- L'interrogation totale

L'auteur utilise différentes formes de questions totales dans les dialogues et dans la narration de son œuvre. Or, les questions intonatives sont d'un usage plus fréquent que les autres formes, étant donné qu'elles sont les plus employées dans la langue parlée. Voici un exemple tiré des propos du gendarme qui interroge Moussa :

Chanteur ? Dis-moi, c'est du khôl que tu mets aux yeux ? Tu mets pas du maquillage aussi ? Tu serais pas pédé par hasard ? Sale race de dégénérés... alors comme ça tu es chanteur ? (p. 86).

Le récit chouakien ne manque pas d'interrogations intonatives :

Dans un coin sur la gauche, Moussa remarque sa cassette en vente : « MASSY, le nouveau Takfarinas », une vraie merde. **Coup de tête contre la vitrine ? Lui niquer sa mère ? À qui ? Voir Lahbib pour le reste du fric ?** (p. 159).

Il est important de signaler que tous les personnages de Chouaki posent des questions intonatives dans leurs dialogues. Il existe une seule interrogation totale inversée dans les propos de Courval (personnage secondaire), qui s'adresse à Moussa en lui demandant :

« ... Je ne sais comment vous remercier. **Voulez-vous de l'argent ?** ». (p. 179).

Le récit comporte également une seule question inversée :

²⁶⁷ Nous empruntons cette appellation à Haillet, Pierre Patrick, *Pour une linguistique des représentations discursives*, Bruxelles, De Boeck, 2007, p. 113.

Moussa se ronge les ongles de plus en plus. Une question le dévore ardente : **est-ce la fin du début ou le début de la fin ?** (p. 134).

Les interrogations totales *ce* ne sont pas présentes dans l'œuvre, ni dans les dialogues ni dans la narration. L'expression *est-ce que* accompagne beaucoup plus les interrogations partielles.

- Les interrogations partielles

Concernant les questions partielles, Chouaki utilise dans son œuvre deux sortes d'interrogations : celles qui portent des marques d'oralité (ce que nous allons appeler dans cette thèse *les partielles oralisées*) et celles qui ne portent pas de marques (que nous appelons *les partielles non oralisées*). Pour la première catégorie, nous visons les questions partielles qui portent par exemple, l'usage du pronom démonstratif *ça*, une forme de redondance, la négation abrégée, une hésitation ou encore l'une des autres marques d'oralité que nous avons déjà relevées auparavant dans ce chapitre ou dans celui qui le précède. Nous allons d'abord relever à partir du roman toutes les questions partielles, pour les classer ensuite et montrer la catégorie la plus fréquente. Enfin, nous tentons d'expliquer l'effet recherché à travers cet usage.

Comme les questions totales, les interrogations partielles se présentent dans les dialogues et dans le récit. Nous avons noté dans la narration 16 questions partielles oralisées contre 11 questions non oralisées. Quant aux dialogues, ils comportent 26 questions oralisées et 26 questions non oralisées. Voici quelques exemples illustrant l'usage des unes et des autres dans les propos des personnages de Baïza et de l'ombre qui demandent à Moussa :

« Paix sur vous, notre frère. **Comment vas-tu ?** ». (p. 41).

« **Qui va là ? Qu'est-ce tu veux ?** ». (p. 29).

Dans les exemples ci-dessus, la première forme d'interrogation partielle *comment vas-tu ?* ne comporte aucune marque d'oralité. Pour poser la question, l'auteur utilise un segment interrogatif *comment* et l'inversion du sujet et du verbe, forme très convenable à l'écrit. De même, pour la question *qui va là ?*, il n'existe pas des marques d'oralité. Nous considérons donc ces deux interrogations comme des questions partielles non oralisées. Or, la question *qu'est-ce tu veux ?* se compose de deux marques d'oralité : l'usage de l'expression *est-ce que* et la suppression du pronom *que* pour une économie du langage, caractéristique de la langue parlée. Ainsi, nous considérons la question *qu'est-ce tu veux ?* comme une interrogation partielle oralisée.

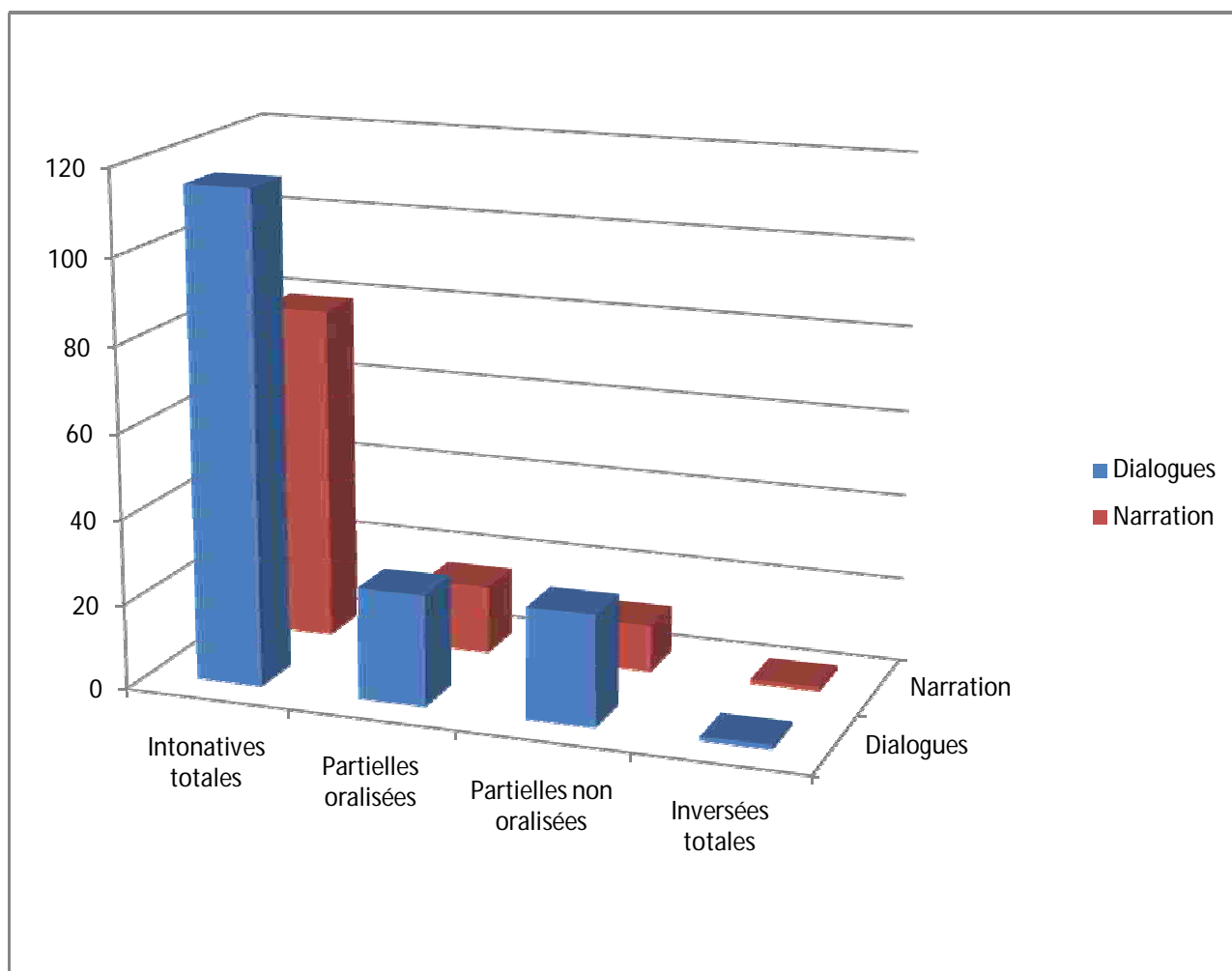
Comme nous l'avons noté plus haut, le récit ne manque pas de questions partielles oralisées et non oralisées. Les exemples suivants illustrent l'usage des unes et des autres dans le récit :

Ils connaissent tous Moussa Massy, passé deux fois à la radio, et un quart de colonne sur le journal, page 16, jeune espoir de la chanson kabyle moderne. **Pourquoi Moussa Mas**

Encouragé et embêté, Moussa envisage la chose, quelle corvée, **comment leur balancer ça ?** (p. 92).

Pour ce dernier exemple, la marque d'oralité qui se manifeste dans la question *comment leur balancer ça ?* se présente dans l'usage du pronom démonstratif *ça*, caractéristique de la langue parlée. Ce qui nous mène à classer cette question parmi les partielles oralisées.

L'histogramme suivant représente l'usage des différentes formes d'interrogations totales et partielles employées dans l'œuvre :



À travers ce graphique, il apparaît clairement que les interrogations totales intonatives sont souvent employées dans l'œuvre, que ce soit dans les dialogues ou dans la narration, elles tiennent ainsi le premier lieu. À l'oral aussi, en arabe ou en français, les interlocuteurs posent souvent des questions intonatives. Cette forme est suivie dans le graphique ci-dessus des questions partielles oralisées, c'est-à-dire les questions qui portent dans leur structure des marques d'oralité, forme également employée dans la langue parlée arabe et française. Le

troisième lieu est occupé par les partielles non oralisées, suivies par les inversées totales, formes convenables à la norme de la langue écrite.

Il est tout à fait naturel que les dialogues soient marqués par ces formes de questions, puisqu'ils représentent les paroles des personnages que l'écrivain tente de rapprocher aux paroles des interlocuteurs dans les conversations authentiques. Cependant, le phénomène qui attire l'attention des lecteurs du roman, est l'usage des questions oralisées dans le récit. La voix narrative se veut donc antiacadémique. Si le discours narratif littéraire comporte des marques d'oralité, cela signifie que l'écrivain tente de ne pas distinguer entre la voix du narrateur et celle des personnages, pour que le récit soit produit dans une langue fortement oralisée.

V. 6. 2. L'interrogation dans *Le Poisson de Moïse* (H. Tengour)

Dans *Le Poisson de Moïse* (2001), il existe différentes formes d'interrogations totales et partielles dans les dialogues et dans le récit.

- Les interrogations totales

Dans les dialogues, les intonatives totales sont d'un usage très large, étant donné qu'elles sont fréquemment employées dans la langue parlée. Voici des exemples tirés des propos de Hasni :

« ...**Le salut dans la fuite, hein ? Tu crois que c'est bien ça ? Ça te ressemble pourtant pas ! T'es pas un rat, Mourad ! Tu veux toujours prendre ton bateau pour l'Australie ?** ». (p.15).

De même, le récit ne manque pas d'interrogations intonatives, comme le montre la séquence suivante :

La dernière fois ? Il refuse de s'en souvenir, mais le souvenir est tenace. Incandescent dans la mémoire. Il cogne à la porte comme un fugitif aux bois. Une rue assez large, bordée d'arbres feuillus. **Le nom des arbres ?** (p. 219).

Les interrogations inversées sont aussi présentes dans la narration. Voici un exemple illustrant leur usage :

Le vieux cadi de Cordoue parlait-il d'expérience ? Avait-il, jeune homme, éprouvé les tiraillements de la sédition dans sa chair ? Le démon lui aurait-il apparu sur le minuit ? (p. 173-174).

Les propos de certains personnages comportent des interrogations inversées, mais cette forme de question n'est pas fréquente par rapport aux intonatives. Nous citons à titre d'exemple ces questions posées dans les monologues de Mourad :

« **L'obéissance aux parents n'est-elle pas une obligation ?** Le lien de parenté est un rameau divin, **qu'ai-je fait ?** Je l'ai cassé ! Je suis un misérable ! Une ordure ! ». (p. 77).

Quant aux interrogations en *est-ce que*, l'œuvre comporte neuf dans les dialogues, comme dans cette réplique de Hasni qui demande à son ami :

ce que je peux te dem » (p. 22)

Or, dans le récit il n'existe aucune interrogation totale en *est-ce que*. Cette expression, considérée comme une marque d'oralité, accompagne beaucoup plus les questions partielles.

- **Les interrogations partielles**

Comme dans *L'Étoile d'Alger* (2002), dans *Le Poisson de Moïse* (2001) deux sortes de questions partielles sont employées : les oralisées et les non oralisées, dans les dialogues et dans le récit, mais avec une différence concernant la fréquence d'emploi. Pour les partielles oralisées, nous pouvons illustrer leur usage dans les dialogues par les exemples suivants, tirés respectivement des propos de Mourad et de Hasni :

Il se ressaisit et interroge : « **Qui ça, ils ? Qu'est-ce que tu as entendu ?** ». (p. 244).

Hasni est interloqué. Il bafouille en le retenant : « Espèce de con, **qu'est-ce qui t'prends ?** ». (p. 250).

Dans le premier exemple, la question *qui ça, ils ?* est une partielle oralisée pour l'usage du pronom démonstratif *ça*. Quant à la deuxième question *qu'est-ce que tu as entendu ?*, la marque d'oralité se manifeste dans l'expression *est-ce que*.

Dans le second exemple, la question de Hasni est une partielle oralisée pour l'ellipse portant sur le *te*, caractéristique de la langue parlée. La chute du *e* est marquée graphiquement par l'apostrophe.

La langue du narrateur est aussi affectée par les partielles oralisées. Les marques d'oralité se présentent généralement dans l'usage du pronom démonstratif *ça* et l'expression *est-ce que*, comme le montre la séquence narrative suivante :

Depuis tout à l'heure, il a envie d'intervenir pour mettre fin à cet interrogatoire. **Qu'est-ce que ça apporte de nouveau ?** Tout ça a été rabâché des milliers de fois. C'est comme ça qu'on étrangle une histoire. **La fille, en quoi ça la concerne ?** (p. 200).

Pour la première question *Qu'est-ce que ça apporte de nouveau ?*, les marques d'oralité se manifestent dans le pronom démonstratif *ça* et l'expression *est-ce que*. Pour la seconde question *la fille, en quoi ça la concerne ?*, en addition à la présence de *ça*, il existe une forme de redondance concernant le sujet *la fille*, repris par le pronom *la*. Cette forme qui caractérise l'oral est donc considérée comme une marque d'oralité.

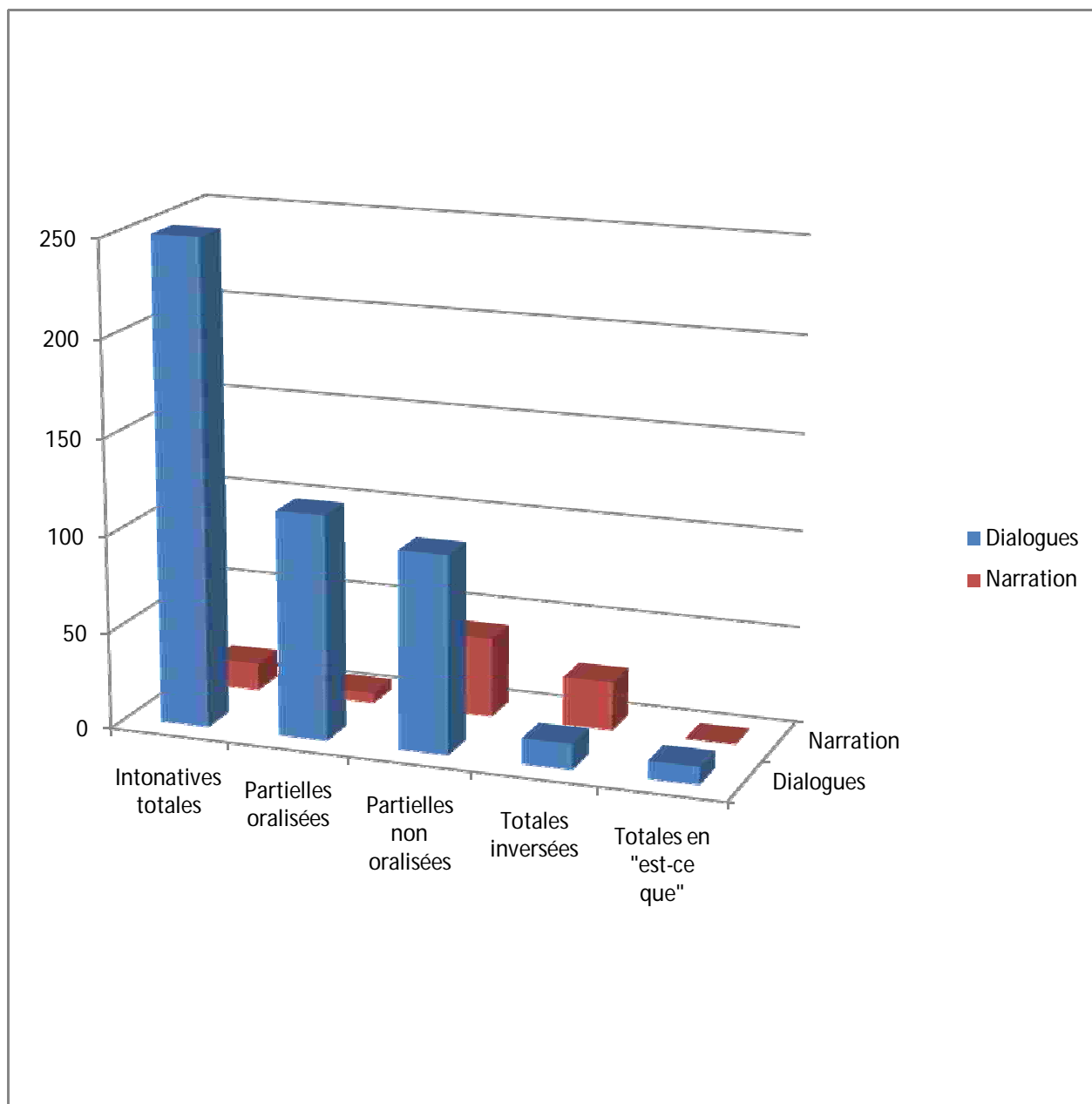
Le récit comporte aussi des questions partielles non oralisées, comme dans cette séquence narrative :

Mourad l'interrompt avec colère. La mansuétude de Hasni l'agace. **Pour qui le prend-il à la fin ? Pense-t-il vraiment le manœuvrer comme un jobard ?** (p. 18).

Les paroles des personnages ne manquent pas d'interrogations partielles non oralisées. Voici un exemple tiré des propos de Kaddour qui demande à Mourad :

Il est comment ce ? Il est ai jamais entendu (p. 140).

L'histogramme ci-dessous représente toutes les interrogations employées dans l'œuvre :



À travers cette représentation graphique, les interrogations intonatives totales employées dans les dialogues tiennent le premier lieu. Cette forme de questions est fréquemment utilisée dans les conversations authentiques en arabe ou en français. Le deuxième lieu est occupé par les questions partielles qui comportent des marques d'oralité ; suivies par les questions partielles non oralisées. Dans *Le Poisson de Moïse* (2001), peu de personnages utilisent dans leurs propos des questions totales inversées, forme convenable à l'écrit. Quant aux interrogations en *est-ce que*, elles occupent le dernier lieu, malgré que cette

forme de question est fréquente à l'oral. Ainsi, les personnages de Habib Tengour s'interrogent entre eux en favorisant l'usage des interrogations intonatives pour les questions ; et les partielles oralisées pour les questions partielles. Les deux formes de questions caractérisent les conversations authentiques dans la langue parlée.

Quant au récit, les formes de questions les plus fréquentes sont les inversées pour les interrogations totales, et les partielles non oralisées pour les questions partielles. Cela est tout à fait naturel dans le discours narratif littéraire. Or, la narration dans ce roman ne manque pas de marques d'oralité dans la structure interrogative : nous avons quand même noté 14 interrogations intonatives totales et 05 questions partielles oralisées. Tengour tente d'introduire l'oralité dans le discours narratif, même si ce n'est pas d'une manière audacieuse comme nous l'avons constaté chez Chouaki, mais dans plusieurs séquences narratives le récit est oralisé.

V. 6. 3. L'interrogation dans *On dirait le sud* (D. Mati)

On dirait le sud (2007) est un roman qui comporte également différentes formes d'interrogations totales et partielles.

- Les interrogations totales

Dans cette œuvre, les interrogations intonatives sont d'un usage fréquent par rapport aux autres formes de questions totales. L'extrait de dialogue entre Zaïna et le directeur du zoo illustre leur usage dans le roman :

- Il y a quelques jours, un couple est passé par là. Une nana targuie et un type du Nord, mais ils ont refusé de rentrer ... **Ce sont eux ?**
- **Peut-être ?** Je ne peux l'affirmer ... (p. 104).

Les personnages de Mati utilisent aussi dans leurs propos des interrogations inversées, comme le montre cette série de questions que pose Zaïna à Neil :

« Le pôle Nord et le pôle Sud se rejoignent-ils ? Le chaud et le froid cohabitent-ils ? L'eau et le feu s'épousent-ils ? Pourquoi la vie sépare-t-elle toujours les antagonistes qui possèdent les mêmes intensités ? ». (p. 280).

Les totales en *est-ce que* se manifestent également dans les propos de certains personnages comme Neil qui se pose la question :

« Est-ce que je viens enfin de rencontrer mon rêve ? ». (p. 253).

Quant au récit, deux sortes d'interrogations totales sont employées : les intonatives et les inversées. La séquence narrative suivante illustre l'usage d'une série de questions intonatives :

Des jours durant, par soubresauts les plus petits cailloux se laissent soulever par un vent faible. **Hésitant ? De mauvaise foi ?** Ensuite, la gravité les happe vers le sol. Tout comme chutent lourdement toutes les baves épicées au fond du ventre. Et ça

recommence en plus long, en plus rapide. Le sirocco belliqueux tournoie sournoisement. Il s'en approche. **Inquiétant ?** Il tourne tel un serpent qui ondule puis s'enroule autour de sa proie avant de la gober. Immobile, pénitente, soumise et prête à finir, Zaïna ne fait rien pour l'éviter. Elle a l'air à ces instants, de savourer un affolement naissant. **Peut-être pour mieux souscrire à son angoisse ?** (p. 144).

Si nous observons l'extrait narratif ci-dessus, nous remarquons que Mati utilise une syntaxe correcte, des figures de style qui relèvent d'un travail formel, caractéristique de tout discours littéraire. Or, nous constatons parallèlement l'usage des questions intonatives, caractéristique du discours oral. Ainsi, le texte acquiert une particularité stylistique partagée entre l'oralité et l'écrit.

Les interrogations totales inversées sont aussi utilisées dans le récit, comme le montre cet exemple :

L'anormalité de la situation lui fait subitement peur. **Est-ce son esprit saturé qui lui joue des tours ou est-ce une image virtuelle inventée par un miroir magique ? Y a-t-il quelque chose de prémonitoire dans cette subite apparition ?** (p. 82).

- **Les interrogations partielles**

Les dialogues du roman *On dirait le sud* (2007) comportent les deux sortes de questions partielles : oralisées et non oralisées. Pour la première catégorie des interrogations partielles, il existe différentes marques d'oralité dans les propos des personnages. Dans la réplique suivante, Zaïna demande à Mouloud :

« **Il est à qui, le violon ?** ». (p. 218).

Dans ses monologues, Zaïna se pose des questions partielles oralisées :

« D'abord, il faut que je me fasse belle. Oui, c'est ça, belle et attentionnée, après je préparerai le dîner, un excellent dîner, après, ... **je ... je fais quoi ?** ». (p. 257).

Dans l'exemple suivant, Iness demande à Zaïna :

« **T'es où ?** Donne-moi ta main ». (p. 272).

Pour la première phrase interrogative *il est à qui, le violon ?*, nous constatons que la marque d'oralité se présente dans la forme de redondance portant sur le sujet (le violon repris par *il*). Dans le deuxième exemple, la marque d'oralité qui se manifeste dans la question *je...je fais quoi ?* est l'hésitation, représentée par la répétition du pronom personnel *je* et les trois points de suspension. Quant à la dernière phrase interrogative *t'es où ?*, la marque d'oralité se présente dans la forme apocopée *t'* à la place de *tu*. Ainsi, toutes ces marques d'oralité transforment les questions en interrogations partielles oralisées.

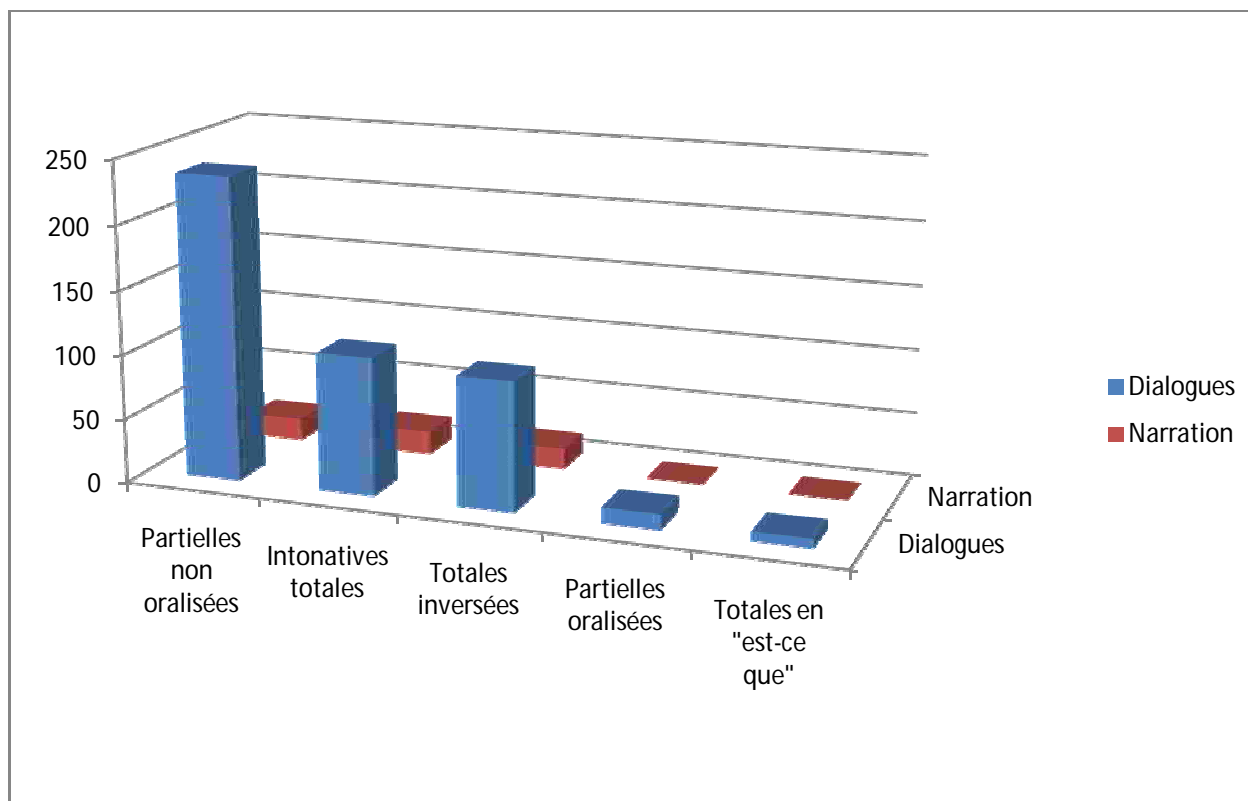
Les personnages de Mati s'interrogent entre eux en utilisant aussi des questions partielles non oralisées. Cette forme de questions est fréquemment employée chez un grand nombre de personnages comme Zaïna, qui s'interroge dans ses monologues :

« Quel dieu sacré avaient-ils profané ? Quelle malédiction avaient-ils déclenchée pour mériter de purger leur pénitence dans des sentines aussi avilissantes ? ». (p. 12

Quant au récit, il se caractérise par l'usage des questions partielles non oralisées, alors qu'il n'existe aucune interrogation partielle oralisée. Voici un exemple illustratif, tiré à partir d'une séquence narrative :

Après une longue journée de marche, elle arrive au pied d'une immense dune, décide de l'escalader, espérant découvrir de nouveaux horizons. **Qui sait ?** (p. 186).

Pour une bonne représentation des questions totales et partielles dans le roman de Mati, nous pouvons se référer à l'histogramme ci-dessous :



À première vue, il apparaît clairement que les dialogues comportent le plus grand nombre de questions par rapport au récit. Le graphique montre également que Mati favorise l'usage des interrogations partielles non oralisées dans les propos de ses personnages. On explique ce vaste emploi des questions partielles par rapport aux questions totales par le fait que la totalité des interrogations employées dans l'œuvre portent essentiellement sur les conditions de temps, de lieu, de manière, de cause, etc. (quand ? où ? comment ? pourquoi ?, etc.). Quant à la question d'oralisation, c'est-à-dire la fréquence des partielles non oralisées à la place des oralisées dans les dialogues, nous pensons que cela est dû aux rapports qu'entretiennent les personnages entre eux, et au registre de langue qu'adopte chacun d'eux (voir le chapitre suivant). La majorité des personnages de l'œuvre éprouvent une certaine distance les uns vis-à-vis des autres. C'est pourquoi, les marques d'oralité affectant les structures interrogatives ne sont pas fréquentes dans le roman.

Pour les questions totales, il est tout à fait ordinaire que les dialogues se caractérisent par l'usage des intonatives totales, étant donné que cette forme de questions est fréquemment employée dans les conversations authentiques. Or, le graphique ci-dessus montre que les personnages du roman utilisent parallèlement dans leurs propos les totales inversées, forme qui n'est pas très fréquente à l'oral. Nous expliquons ce constat par les relations qu'entretiennent les personnages entre eux, et le registre de langue adopté par chaque personnage.

Les partielles oralisées et les interrogations totales en *est-ce que* caractérisent la langue parlée. Toutefois, leur usage n'est pas fréquent dans les dialogues du roman. Ainsi, les marques d'oralité affectent rarement la structure interrogative des dialogues même si ces derniers sont, par leur nature, proches aux conversations authentiques dans la langue orale. Quant au récit, Mati utilise seulement trois formes de questions : les intonatives totales, les totales inversées et les partielles non oralisées. Ces deux dernières formes de questions caractérisent généralement le discours narratif. La présence des intonatives totales dans le récit traduit l'intégration de l'oralité dans le discours narratif. C'est pourquoi nous concluons que l'oralité atteint principalement dans ce roman la structure interrogative du récit.

V. 6. 4. L'interrogation dans *La nuit du henné* (H. Grine)

Dans *La nuit du henné* (2007), il existe les mêmes formes de questions totales et partielles comme dans les autres romans du corpus, mais avec une différence de fréquence.

- Les interrogations totales

Les intonatives totales apparaissent souvent dans les propos des personnages, comme le montre ces questions que pose Maâmar à sa femme Jade :

« **Me violer ?** Impossible. Pour être violé par une femme, l'homme doit être consentant et excité ; **tu vois ce que je veux dire chérie ?** En revanche, il n'a besoin d'aucune collaboration de la femme pour la posséder. Il lui suffit juste d'employer la force. **Tu comprends ?** ». (pp. 142-143).

Cette sorte de questions existe également dans la narration :

... **Et s'il était malade ? Et si les péripéties de la journée avaient fait fléchir son pauvre cœur ?** ... Pour son cœur, il commença à guetter. **Et s'il avait des palpitations, hein, ou même un souffle, et s'il était au bord de l'infarctus ?** (p. 106).

Les interrogations totales inversées se manifestent dans les dialogues et dans le récit. Voici un exemple tiré à partir d'une séquence narrative :

Son angoisse est à son paroxysme : **se pourrait-il que ce soit l'œuvre du démon ? Se pourrait-il que ce soit un signe ?** (p. 129).

Dans l'exemple qui suit, le taleb interroge Maâmar en utilisant des totales inversées :

« **Avez-vous mis un parfum de votre femme ou un autre élément féminin avant de dormir ?** ». (p. 154).

Les dialogues, et particulièrement les propos de Jade, comportent une seule et unique interrogation totale en *est-ce que*, forme qui n'existe pas dans le récit du roman. Elle demande au taleb :

« **Est-ce que je vais le boire en infusion ou peut-être le manger ?** ». (p. 110).

- Les interrogations partielles

Le récit du roman *La nuit du henné* (2007) ne comporte qu'une seule interrogation partielle oralisée :

Elle a appris que, souvent derrière l'humour, il y a une vérité cachée. **Et qui lui a appris ça ?** (p. 54).

La marque d'oralité dans la question *et qui lui a appris ça ?* se manifeste dans l'usage du pronom démonstratif *ça*.

Toutefois, nous trouvons dans les dialogues des partielles oralisées avec diverses marques d'oralité. Dans les deux répliques suivantes, Maâmar pose ses questions au taleb en faisant appel à des partielles oralisées :

« **Et ça signifie quoi, cette boîte de chique ?** ». (p. 153).

« **Mais ... mais ... comment est-il venu ?** ». (p. 102).

En utilisant la même catégorie d'interrogations, il pose ses questions à sa femme Jade :

« **Mmmmais ... Quand est ce que tu as appelé ta mère ?** ». (p. 124).

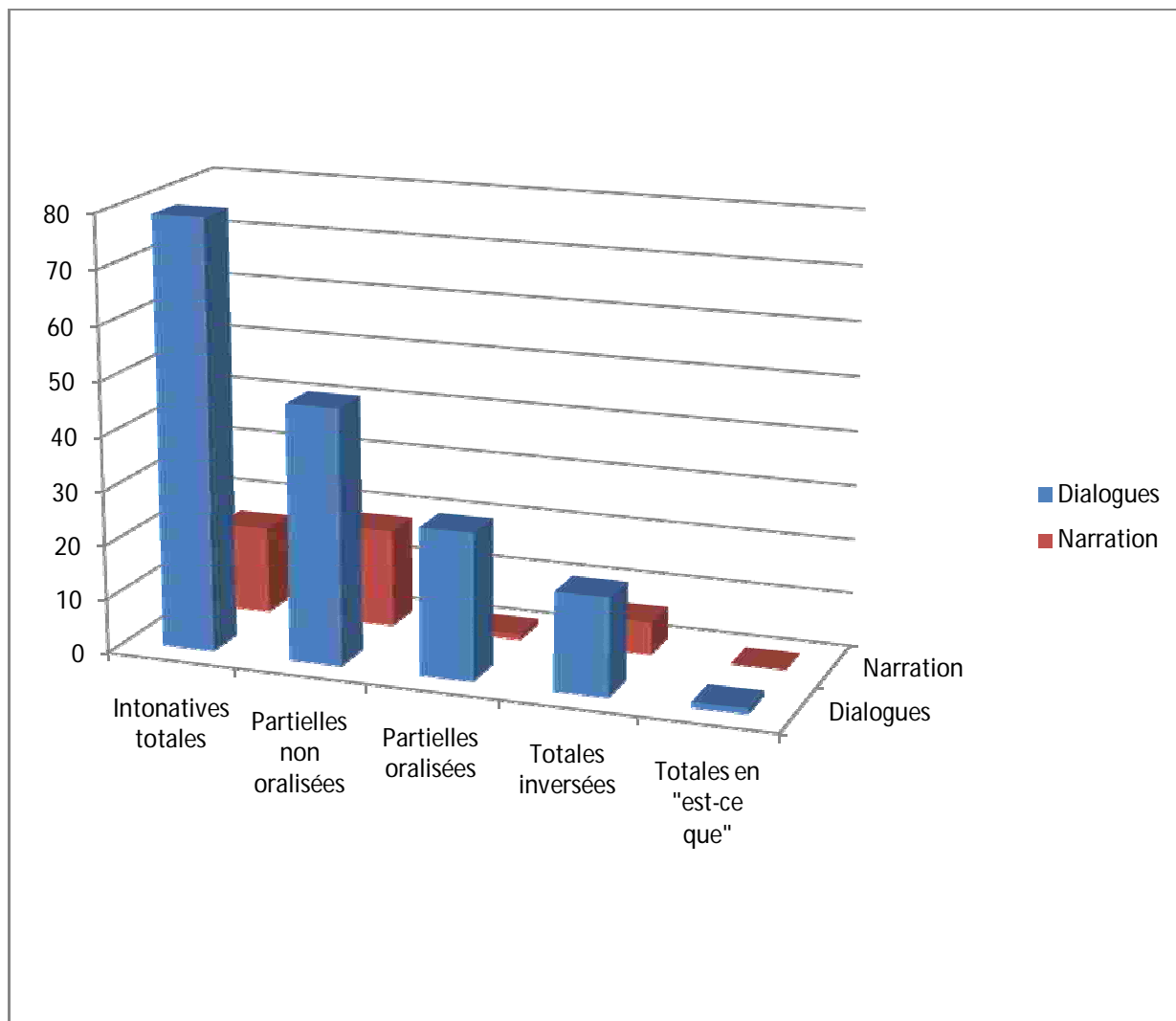
« **Comment ... comment tu as pu me laisser seul ?** ». (p. 157).

Pour le premier exemple, *et ça signifie quoi, cette boîte de chique ?* la marque d'oralité se manifeste dans l'usage du pronom démonstratif *ça*. Dans le deuxième exemple tiré de la page 102, la marque d'oralité se manifeste dans l'hésitation représentée par la répétition de la conjonction *mais*, ainsi que la pause marquée graphiquement par les points de suspension. Quant à la troisième interrogation *Mmmmais ... Quand est ce que tu as appelé ta mère ?* la marque d'oralité se présente dans le bégaiement exprimé à travers le doublement du phonème /m/ et de la conjonction de coordination *mais*. Pour le dernier exemple, la répétition du segment interrogatif *comment* représente une marque d'oralité dans la question *Comment ... comment tu as pu me laisser seul ?*

Les dialogues du roman ne manquent pas d'interrogations partielles non oralisées. La question que pose Maâmar à sa femme Jade illustre cet usage :

« **Pourquoi tu ne m'as pas dit que la récitation du Coran pourrait nous protéger ?** » (p. 124).

Voici ci-dessous une représentation graphique de toutes les interrogations employées dans le roman :



Selon ce graphique, il est remarquable que les personnages du roman de Grine favorisent l'usage des questions intonatives totales dans leurs propos (cela est naturel puisqu'on cherche à imiter la langue parlée et rapprocher les dialogues de l'œuvre des conversations authentiques). Cependant, pour les questions partielles, ils favorisent l'usage des partielles non oralisées. Les partielles oralisées sont présentes dans les dialogues, mais elles occupent le troisième lieu. Cette forme de questions est suivie par les interrogations totales inversées (forme peu fréquente à l'oral). Enfin, l'usage de l'interrogation totale en *est-ce que* occupe le dernier lieu dans les dialogues de l'œuvre, malgré qu'elle représente une forme fréquente à l'oral. Cela signifie que les personnages de Grine adoptent des registres de langue différents.

Quant au récit, la forme interrogative la plus employée se manifeste dans les interrogations partielles non oralisées. Or, les totales intonatives sont aussi présentes. L'oralité atteint donc le discours narratif à travers cette forme de questions. Enfin, les interrogations totales inversées sont également présentes dans le récit mais elles ne sont pas fréquentes par rapport aux questions partielles oralisées et aux intonatives totales.

V. 6. 5. L'interrogation dans *Paris plus loin que la France* (G. Hammadou)

Si nous comparons le roman *Paris plus loin que la France* (2000) avec les autres romans du corpus, nous remarquons que le nombre de questions utilisées dans l'œuvre est très réduit (50 questions seulement dans la narration et 51 dans les dialogues). Cependant, roman comporte une variété de formes interrogatives :

- **Les interrogations totales**

Les interrogations totales se manifestent dans les dialogues et même dans la narration. Les totales intonatives sont d'un usage fréquent notamment dans les propos des personnages, comme le montre l'exemple suivant tiré des propos d'Ammi Salem :

« **Aïcha ? ... Aïcha bent El Hadj? ... Elle est toujours vivante, celle-là ?** ». (p. 76).

De même, le récit ne manque pas d'interrogations intonatives totales :

Soudain, sur l'étroite passerelle tendue entre l'embarcadère et le navire, entre le présent si sombre et l'avenir trop inconnu, les assurances de zahra s'étaient estompées. **Et si la voie qui s'ouvrait devant elle n'était qu'un chemin hasardeux, tout aussi miné que celui laissé derrière ?** (p. 125).

Or, la forme de questions la plus employée dans le récit se manifeste dans les totales inversées :

Qui ramasse les œufs en son absence, **et les poules sont-elles aussi capricieuses ? Le figuier a-t-il reverdi**, quelle promesse de fruit annonce-t-il ? **El Djaadi bat-il toujours ses enfants ? Boualem le possédé est-il réapparu au village ?** (pp.143-144).

Quant aux dialogues, il n'existe que trois questions totales inversées, comme par exemple ces interrogations que pose Meriem à sa grand-mère :

« Oumeyma ! Oumeyma, **veux-tu quelque chose ? Veux-tu que je t'apporte ton tapis de prière ?** ». (p. 59).

De même, les dialogues de l'œuvre ne comportent que 02 interrogations en *est-ce que*. Voici les deux répliques de Meriem où se manifeste cette catégorie de questions :

« Dis ! **Est-ce qu'il est très grand ?** ». (p. 21).

« Oumeyma, si je plante une branche, **est-ce qu'il poussera un pommier ?** ». (p. 114).

- **Les interrogations partielles**

Dans le roman *Paris plus loin que la France* (2000), l'usage des interrogations partielles non oralisées caractérise les dialogues et le récit. La séquence narrative suivante se compose d'une série de questions partielles ne comportant aucune marque d'oralité :

Pourquoi le soleil ardent ne le fortifiait-il pas comme les autres petits qu'elle voyait courir pieds-nus, sans essoufflement, dans les cours voisines ? Pourquoi

restait-il assis à regarder frémir sur le sol l'ombre des branches du jasmin au lieu de poursuivre les poules comme les autres bambins ? Pourquoi ces cris et ces étouffements, ces silences et ces balancements, ce corps projeté en avant et en arrière, une sorte de monologue intérieur qui se concluait par des crises de larmes, parfois des convulsions ? (pp. 62-63).

L'extrait ci-dessus montre que la langue du narrateur est soigneusement recherchée : il existe une certaine musicalité entre les mots (jasmin / bambins ; arrière / intérieur) ; des figures de style comme l'anaphore (répétition de *pourquoi* au début de chaque phrase), des comparaisons. Ainsi, les marques d'oralité sont quasiment absentes. Cela est tout à fait naturel dans un discours narratif. Toutefois, l'usage fréquent des questions partielles non oralisées atteint également les propos des personnages, comme le montre cette réplique :

« Ammi Salem, **depuis combien d'années connais-tu Aïcha la veuve ? Qui de vous deux est le plus âgé ?** ». (p. 76).

Cela n'empêche pas la présence des questions partielles oralisées dans les dialogues, comme le montre cette réplique de Lila qui interroge Meriem :

« **Et pourquoi ça n'existerais pas ?** ». (p. 121).

Une question partielle oralisée se présente aussi dans cette réplique du militaire qui demande à Zahra :

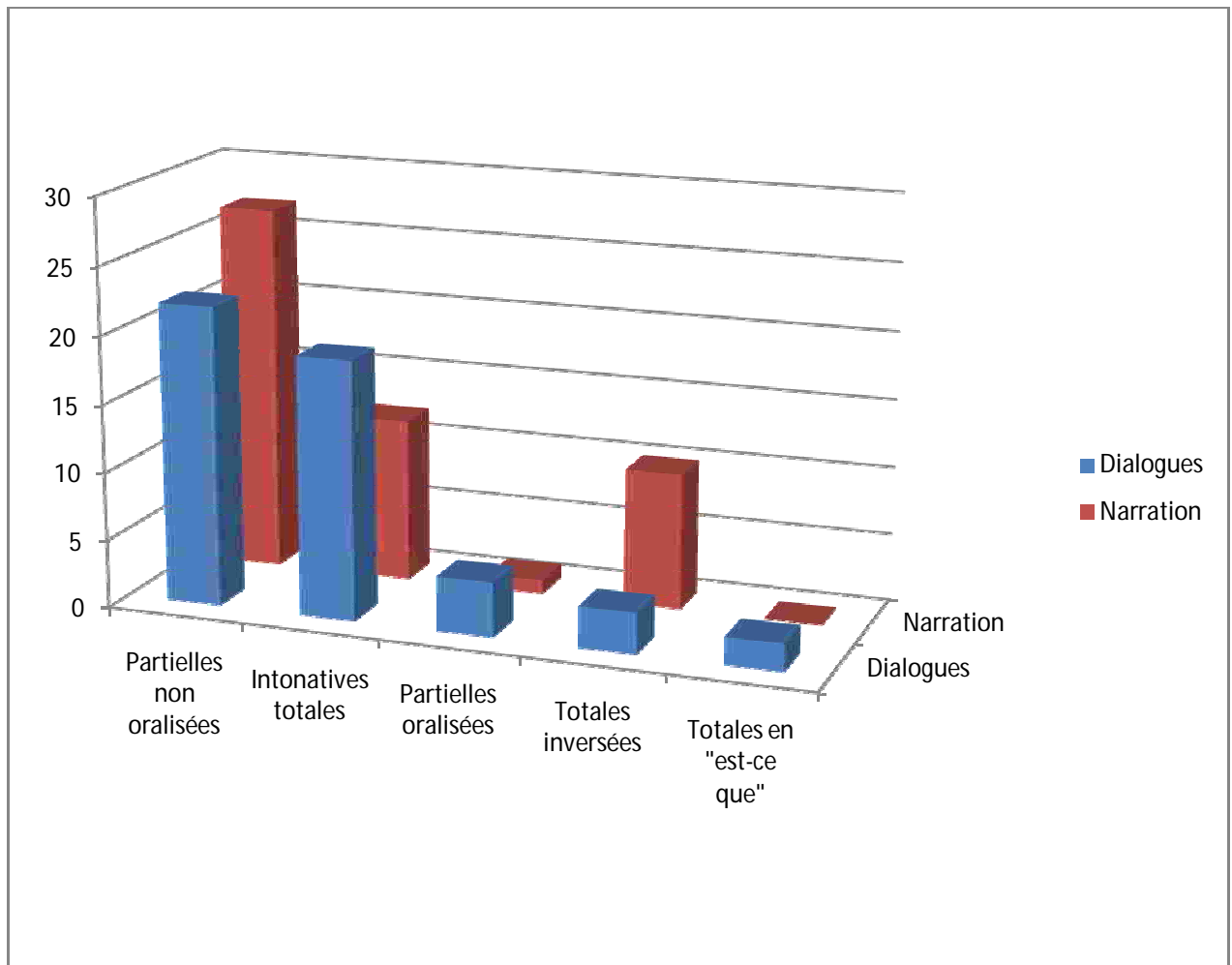
« Dis-moi, **comment nourris-tu ta marmaille ?** ». (p. 116).

Dans le premier exemple, la marque d'oralité se manifeste dans l'usage d'un procédé morphosyntaxique qui est le pronom démonstratif *ça*. Quant à l'interrogation *comment nourris-tu ta marmaille ?*, nous constatons que la marque d'oralité se présente dans un procédé lexical qui est le terme *marmaille*. Ce mot appartenant au langage familier signifie *troupe de petits enfants*.

Le récit ne comporte qu'une seule interrogation partielle oralisée, la marque d'oralité se présente dans l'expression *est-ce que* :

Plus de campagne, pas l'ombre d'un arbre ou d'un buisson aux alentours immédiats.
Qu'est-ce que c'est que ce pays où personne n'a pensé à planter de figuier ! Passe encore pour le figuier, mais les pommiers ? (p. 131).

Pour une vision plus précise sur l'usage des phrases interrogatives dans le roman, nous référons à l'histogramme ci-dessous :



À travers ce graphique, il apparaît que les personnages du roman *Paris plus loin que la France* (2000) s'interrogent entre eux en utilisant fréquemment des interrogations partielles non oralisées. Les questions partielles oralisées sont d'un usage peu fréquent dans les dialogues (elles occupent le troisième lieu). Cela s'explique par le fait que les personnages de l'œuvre s'interrogent sur les conditions de temps, de lieu, de cause, etc. dans une langue plus proche à l'écrit qu'à l'oral. Toutefois, ils utilisent fréquemment des interrogations intonatives totales. Cela se comprend puisque les dialogues se rapprochent par leur nature aux conversations authentiques. Les inversées totales (forme peu fréquente à l'oral) et les totales en *est-ce que* se présentent d'une manière plus ou moins timide dans les dialogues.

De même, Le discours narratif du roman se caractérise par l'usage des questions partielles non oralisées. Il n'existe d'ailleurs qu'une seule question partielle oralisée dans tout le récit. Quant aux questions totales, la forme la plus fréquente dans la narration est bien les intonatives totales. Les interrogations inversées se présentent également dans le récit. Cela signifie que la romancière se conforme tantôt au discours narratif littéraire académique ; tantôt elle intègre des marques d'oralité pour dénoncer ce discours conforme à la langue littéraire et au système traditionnel.

Conclusion

Pour conclure ce chapitre, il apparaît clairement que la syntaxe de tous les romans du corpus est proche à la langue parlée, par l'intégration de certaines marques d'oralité communes dans toutes les œuvres (tel que l'usage du pronom démonstratif *ça*, des répétitions, des constructions disloquées, etc.) ; et d'autres procédés qui diffèrent d'un écrivain à un autre. Ainsi, les écrivains opèrent un choix parmi les caractéristiques syntaxiques de la langue parlée pour représenter l'oralité dans leurs œuvres. L'intégration de cette oralité dans le texte écrit peut toucher seulement des parties notamment les dialogues. L'auteur offre donc au lecteur des échantillons de discours oral, intercalés dans un discours marqué par la tradition scripturale.

Toutefois, l'oralité intégrée dans le texte écrit peut concerner son ensemble (comme le cas de *L'Étoile d'Alger* (2002)) – y compris le récit – où tout le texte se présente comme un semblant de discours oral. Il s'agit donc d'un *récit oralisé* selon l'expression de Jérôme Meizoz qu'il explique comme un procédé « qui donne l'illusion qu'on vous parle directement à l'oreille. Qui cherche à imposer la sensation de parole vive, et à faire oublier la lettre, le texte écrit, qui s'interpose entre l'auteur de l'énoncé romanesque et le lecteur. Cette technique consiste à oraliser la voix narrative, jusqu'à donner lieu à de véritables récits (fictivement) oralisés ». ²⁶⁸ Le récit oralisé est donc ce texte « qui donne à entendre l'acte narratif comme une parole et non comme un écrit », ²⁶⁹ une sorte de parole écrite dans laquelle l'écriture tire un matériau de l'oral puis « le reconfigure dans sa logique propre ». ²⁷⁰

Dans cette optique, il n'y a alors pas un auteur qui utilise la langue oralisée de la même façon dans ses textes, chacun remodelant la langue orale pour l'intégrer à l'écrit d'une manière différente et le récit oralisé, en ce sens, est donc une fabrication.

²⁶⁸ Meizoz, Jérôme, op., cit., p. 16.

²⁶⁹ Ibid., p. 35.

²⁷⁰ Ibid., p. 468.

Chapitre vi

*Analyse et interprétation de
l'oralité : Aspect lexical*

Introduction

Le lexique est peut-être ce qui connote le plus fortement l'oral. À côté du vocabulaire littéraire standard, existe un vocabulaire plus courant, familier ou populaire. Les romanciers algériens d'expression française dénoncent dans leurs textes l'impérialisme de l'écrit. Des termes inhabituels pour le contexte littéraire surgissent et ils parviennent à inventer un français fictif, inspiré en partie de la langue parlée. Les romans de notre corpus d'étude représentent un échantillon sur une littérature où l'effet de la langue orale, familière et parfois populaire est dû pour l'essentiel au lexique.

Nombreux sont les écrivains algériens qui se singularisent par une pluralité linguistique, c'est-à-dire par la co-présence déséquilibrée d'au moins de deux normes linguistiques. La première (A) correspond aux langues parlées par les secteurs populaires comme l'arabe dialectal, le kabyle, etc. ; alors que la seconde (B) est constituée par les langues apprises à l'école (arabe standard, français, anglais, etc.). Dans leur représentation littéraire de la langue parlée, les écrivains illustrent, en dehors de la « langue » à proprement parler, toute la culture orale des collectivités évoquées dans les textes. En effet, ce n'est pas seulement leur langue qui est représentée, mais plutôt leur « discours », leur culture, leur façon de communiquer, leur mémoire ou leur vision du monde.

Ainsi, il est utile d'évoquer les stratégies employées par les écrivains pour introduire la langue parlée dans leurs textes écrits. Le présent chapitre se propose de mettre en lumière, à travers les textes du corpus, les procédés lexicaux servant à représenter l'oralité dans l'écrit.

VI. 1. Arabiser la langue d'écriture : quels procédés pour quels effets ?

Grand nombre d'écrivains algériens contemporains utilisent dans leurs textes la langue française en la bouleversant afin de « se décoloniser » de la langue du colonisateur. La décolonisation linguistique se manifeste entre autre par la diglossie. Les romanciers se servent de deux systèmes linguistiques : dans leurs travaux d'écriture, ils changent constamment d'un français standard, de temps en temps archaïque, à un français algérianisé parsemé de mots et d'expressions arabo-islamiques, voire même berbères. Ainsi, les écrivains parviennent à créer un français arabisé qui force le français standard à référer aux langues et à la culture de l'Algérie. De cette façon, le lecteur européen se trouve aussi obligé de se plonger dans la culture algérienne afin d'élargir son horizon. Pour éviter les problèmes de décodage, pour que leurs textes soient accessibles au lecteur européen monolingue, les écrivains contextualisent les mots arabes, en intégrant des explications en français soit avant ou après le terme.

Or, puisque les romanciers algériens d'expression française s'adressent à un double public (algérien et européen), pourquoi ils utilisent des mots et des expressions arabes dans leurs œuvres ? S'agit-il d'un acte de résistance qui vise à bouleverser la langue française

littéraire, ou bien parce que le français est une langue incapable de traduire parfaitement les mots arabes et la culture algérienne ? Quelles sont les différentes stratégies d'emploi du lexique arabe dans ces œuvres francophones ? Elles commencent entre les écrivains ? Enfin, ces romans parsemés d'expressions arabes, voire même berbères, peuvent-ils être accessibles au lecteur européen monolingue ? Nous tentons de répondre à ces questions après avoir analysé le lexique arabe intégré dans les textes du corpus :

VI. 1. 1. Le lexique arabe et berbère dans *L'Étoile d'Alger* (Aziz Chouaki)

À première vue, tout lecteur peut facilement constater que *L'Étoile d'Alger* (2002) est un roman écrit dans une langue française parsemée de mots arabes et berbères. Cela revient aux origines de l'écrivain et à son bagage linguistique varié entre quatre langues : la langue berbère, l'arabe algérois, le français et l'anglais. Comme son personnage narrateur Moussa, Aziz Chouaki est un écrivain Kabyle qui a vécu à la banlieue d'Alger. La langue berbère est sa première langue maternelle ainsi que l'arabe algérois. Influencé par ces deux langues, il tente de les intégrer dans son œuvre, écrite en français. Puisque Chouaki a suivi des études en anglais à l'université, cette langue trouve également sa place dans son roman.

Dans *L'Étoile d'Alger* (2002), il existe 45 mots et expressions arabes et 05 mots et expressions kabyles (sans compter les mots et expressions qui se répètent plus d'une fois). La plupart de ces mots se rapportent à la vie quotidienne des jeunes algérois pendant les années 90.

- Domaines du lexique arabe et berbère

Dans le roman de Chouaki, le vocabulaire arabe et berbère renvoie à plusieurs domaines : des mots indiquant les lieux ; des termes culturels ; des termes politiques, des termes et expressions religieux.

D'abord, le cadre spacio-temporel du roman : c'est Alger dans les années 90. Il existe un bon nombre de noms arabes désignant l'habitat des Algérois, leurs quartiers et les villes qui les entourent. Pour les quartiers, nous avons noté la basse *Casbah*, *Bab Azoun*, *Bab El Oued* (p. 115) ; *Kouba* (p. 123) ; *Bouhar* (p. 127) ; *El Harrach* (p. 128) ; *la rue Didouche* (p. 158) ; *Birkhadem* (p. 179) ; *Laâkiba* (p. 93). Parmi les villes périphériques, Chouaki cite *Tizi Ouzou* (p. 48), *Boufarik* et *Miliana* (p. 127). Or, l'écrivain n'apporte ni des explications géographiques, ni des indications typographiques pour désigner ces lieux. Il laisse le soin au lecteur de situer les événements dans l'espace.

Il existe dans le roman une autre catégorie de mots arabes qui a un rapport étroit avec la culture algérienne. Ce sont souvent des termes dont il n'existe pas un équivalent adéquat en

français. Par exemple des termes qui indiquent l'habillement comme *kamis* (p. 17), *gandoura* (p. 115), *hidjab*, *saroual* (p. 23) ; des termes en rapport avec la toilette comme *khôl*, *musc* (p. 30) ; des termes en rapport avec la musique *derbo* (p. 78), *Chaâb* (p. 12) ; des termes en rapport avec le manger comme *harissa* (p. 31). Il y a aussi des termes en rapport avec la vie quotidienne des jeunes algérois comme *tchitchi* (p. 89), *kif* (p. 32), *trabendo* (p. 17), *zombretto* (p. 36)²⁷¹. Quant au lexique politique, il se manifeste d'une manière timide dans le roman : nous n'avons qu'un seul terme politique arabe : *Oumma* (p. 55).

Les termes et expressions religieuses sont aussi présents dans l'œuvre. Nous pouvons citer à titre d'exemple les expressions : *Allah Ouakbar* (p. 35), *Salam Alikoum* (p. 41). Il y a également les termes *Djihad* (p. 43), *Inchallah* (p. 44), *chariaâ* (p. 65), *Essounna* (p. 116), *l'imam* (p. 31).

L'écriture de Chouaki se caractérise par un vocabulaire péjoratif et vulgaire dans les dialogues mais aussi dans le récit. Le personnage narrateur Moussa utilise souvent dans ses récits le terme *zeb* (p. 78) et le verbe *niquer* (p. 30). Le premier terme se répète deux fois mais le verbe *niquer* se répète treize fois dans le roman. Le discours du narrateur dans *L'Étoile d'Alger* (2002) est « troué d'intrusions lexicales et d'expressions propres à la communauté linguistique représentée dans le récit ».²⁷² L'utilisation par le narrateur des termes vulgaires bouleverse les conventions littéraires habituelles et la codification langagière.

Chouaki utilise aussi dans son œuvre le procédé de la traduction littérale, comme le montre ce proverbe traduit littéralement de l'arabe au français :

« Il ne reste de l'oued que ses cailloux ». (p. 137).

Quant aux expressions berbères employées dans l'œuvre, elles ont rapport avec le domaine de la musique, car elles représentent des titres de chansons kabyles : *Ayadho* (p. 68), *Way Telha* (p. 79), *Avava Inouva* (p. 104), *Zwits Erwits* (p. 105). Seul le terme *Ayeneken* (p. 26) renvoie à une sorte de boisson alcoolisée kabyle.

- **Stratégies d'emploi du lexique arabe et berbère**

Dans *L'Étoile d'Alger* (2002), Chouaki se sert de quelques procédés d'écriture pour insérer le lexique arabe et berbère dans son roman. Il utilise quelques méthodes d'emploi, des stratégies pour visualiser les traces de la langue arabe ou berbère typographiquement. Voici les principales stratégies d'intégration employées dans son œuvre :

²⁷¹ Il est nécessaire de signaler que les termes *trabendo* et *zombretto* sont très souvent employés dans le roman. Le mot *zombretto* se répète 24 fois, il signifie une sorte de boisson alcoolisée préparée par les jeunes eux même. Le mot *trabendo* se répète 16 fois dans l'œuvre, et signifie le marché noir. Ces termes étaient très répandus dans le parler des jeunes algérois pendant les années 90. Toutefois, nous tenons à signaler que les mots *tchitchi*, *trabendo* et *zombretto* ont actuellement disparus du lexique des jeunes algérois.

²⁷² Gauvin, Lise, *Les langues du roman : du plurilinguisme comme stratégie textuelle*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1999, p. 66.

- Des termes arabes et kabyles sans aucune indication typographique ;
 - des termes arabes et kabyles en italique ;
- explicat
- des termes précédés par des explications ;
 - des termes arabes intégrés dans la langue française.

Ce sont les mêmes stratégies de « contextualisation » élaborées par Chantal Zabus²⁷³ pour catégoriser les méthodes d'emploi du lexique arabe dans le texte francophone.

La plus grande partie du lexique arabe employé dans le roman n'est pas marquée typographiquement. Dans les extraits narratifs suivants, les mots arabes *Essounna*, *baraka* sont utilisés sans aucune explication ou signe typographique. Ainsi, ces termes ne se distinguent pas typographiquement du reste du texte français :

Versets du Coran, larsen, hauts-parleurs de la mosquée, **Essounna** juste derrière. (p. 116).

C'est comme ça, dès que quelqu'un réussit à l'avoir, tout le monde veut le voir physiquement, le visa, le caresser, l'embrasser, on sait jamais, la **baraka**. (p. 175).

Dans le premier exemple, le terme *Essounna* appartient au domaine de la religion islamique. *Essounna* est « l'ensemble des paroles et des faits du Prophète Mohamed ». Quant au mot *baraka*, il est employé ici dans le sens « d'avoir de la chance ». L'absence d'un contexte explicatif de la plupart des mots arabes intégrés dans l'œuvre influence sur la compréhension du lecteur monolingue qui demeure incertain. Cela crée des difficultés de décodage, ce qui rend le texte francophone soumis à des contraintes.

L'absence d'un contexte explicatif dans l'œuvre de Chouaki est peut-être dû au fait que l'écrivain considère les algérianismes intégrés dans son roman comme étant des éléments qui font partie de la norme « algéro-française ». Comme le mentionne Rainier Grutman : « Une variété de langue est alors élevée au rang de langue standard ».²⁷⁴ Comme ces termes sont inexistantes en français et qu'ils appartiennent au registre de la langue standard « algéro-française », il n'est pas problématique de les insérer dans le roman.

Dans *L'Étoile d'Alger* (2002), il y a des mots et des expressions arabes et berbères qui sont mis en italique. Ce caractère concerne les expressions religieuses comme *Allah Ouakbar* (p. 35), *Salam Alikoum* (p. 41), *Inchallah* (p. 44) ; les titres de chansons arabes : *El Beida mon Amor* (p. 48), *El Herraz* (p. 125), *Zombretto* (p. 69), et des chansons berbères : *Ayadho* (p. 68), *Way Telha* (p. 79), *Avava Inouva* (p. 104), *Zwits Erwits* (p. 105) ; ainsi que le mot *tchitchi* (p. 89).

²⁷³ Cf. Zabus, Chantal, *The African Palimpsest: Indigenization of Language in the West African Europhone Novel*, Amsterdam, Rodopi, 1991.

²⁷⁴ Grutman, Rainier, *Des langues qui résonnent : l'hétérolinguisme au XIXe siècle québécois*, Montréal, Fides, 1997, p. 38.

L'italique est une typographie créée par Francesco Raibolini à la demande de l'imprimeur vénitien Alde Manuce en 1499. On explique dans la deuxième édition du Dictionnaire de l'Académie française, qu'« ordinairement on se sert de l'ital pour imprimer ce que l'on veut distinguer du reste du discours ». ²⁷⁵ En édition, l'usage veut que les langues étrangères apparaissent en italique, « pointant le caractère étranger au narrateur et à sa langue des paroles des personnages ». ²⁷⁶ Souligner les termes par l'italique revient donc à faire des registres de langue auxquels ils appartiennent des langues étrangères qui s'opposent à la langue normative utilisée par le narrateur.

Or, malgré que le texte de Chouaki comporte de nombreux termes arabes et berbères (langues étrangères par rapport à la langue française), l'italique n'est pas largement exploitée par l'écrivain. De même, les mots et expressions mis en italique ne sont pas expliqués. L'absence d'un contexte explicatif pour les titres de chansons ne pose pas de problème au niveau du décodage du texte. Toutefois, les formules religieuses ainsi que le terme *tchitchi* nécessitent quand même des explications, notamment pour le lecteur monolingue. C'est pourquoi, Chouaki tente parfois de contextualiser certaines expressions. À travers l'extrait narratif suivant, on comprend que *Salam Alikoum* est une formule de salutation islamique :

Arrivé à leur hauteur, il leur concède un bref *Salam Alikoum*, qu'on lui rend complet, avec toute la tirade à la mémoire du prophète. (p. 41).

Le terme *tchitchi* est employé dans l'œuvre tantôt comme un nom féminin, tantôt comme adjectif qualificatif. Dans les deux cas, le lecteur monolingue comprend le sens du terme à travers le contexte :

Le Triangle ? C'est la plus grande boîte d'Algérie, le temple de **la jeunesse branchée**, la *tchitchi*, tout le monde en parle à Alger. (p. 89).

Clientèle très *tchitchi*, **gosses de riches, de généraux, nanas lookées branchées** schschsch, Algerian Graffiti. (p. 106).

Dans le premier exemple et selon le contexte, *tchitchi* est une dénomination qu'on donne aux « jeunes issus de familles aisées ». Dans le second exemple, le mot signifie : « chic ».

Cela n'est pas toujours le cas pour les autres expressions et mots arabes écrits en italique, comme dans cette réplique de Gabès qui s'adresse à Moussa :

- [...] Tout le monde va payer, c'est le Jugement dernier ... *Allah Ouakbar* ! (p. 35).

Ou cet extrait de dialogue entre Baïza et Moussa :

- [...] Maintenant je vais te laisser dormir, je sais qu'on peut compter sur toi. À bientôt, *Inchallah*.

²⁷⁵ « Italique », *Les dictionnaires de l'Académie française : 1687-1798*. [CD-ROM], Paris, Champion électronique, 2000.

²⁷⁶ Lilti, Anne-Marie, *Écriture poétique, langue maternelle et langue étrangère : contribution à une histoire polyglossique de la poésie française*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 86.

- *Inchallah*. (p. 44).

Allah Ouakbar : formule islamique qui signifie : « Dieu est le plus Grand » ; *Inchallah* est aussi une formule islamique qui signifie : « si Dieu le veut ».

Le caractère italique est aussi employé dans les titres. En effet, le mot *Zombretto* par exemple, est écrit en italique dans certaines pages du roman (pp. 69 et 118) car il indique le titre d'une chanson. Toutefois, dans d'autres pages, ce mot ne se distingue pas du reste du texte français (où il renvoie à une boisson alcoolique).

Dans quelques cas, Chouaki contextualise les termes arabes soit par une introduction explicative, soit par une explication qui suit directement le terme. Dans le passage suivant, le mot *Oumma* est précédé par un synonyme dans la langue française « État ». Chouaki distingue ce terme du texte français en utilisant le caractère italique, et en rajoutant une explication en français :

Pour eux la notion de République n'existe pas, ils n'ont jamais revendiqué de République islamique, ils parlent d'*État* islamique, c'est différent. Dans leur démarche, seule la **Oumma** existe, la grande mère des musulmans, c'est-à-dire une donnée subjective, fondée sur un sentiment : la foi. (pp. 54-55).

De même, dans la séquence narrative suivante, une explication précède le mot *taleb* :

Une fois, il lui a même proposé d'aller voir un **guérisseur** à Colomb Béchar, un très bon **taleb**, pour conjurer le Malin. (p. 151).

Dans l'exemple ci-dessous tiré des propos de Moussa, le mot *Allah* est accompagné d'un synonyme dans la langue française (Dieu) :

« Je témoigne qu'il n'est d'autre Dieu qu'**Allah** et que Mohamed est son prophète ». (p. 42).

Pour faire comprendre à son lecteur ce que signifie le mot *zombretto*, dérivant de l'arabe algérien, Chouaki intègre une explication qui suit directement le terme :

Plus de vin, lueur de folie dans le regard, Gabès propose un **zombretto** en se frottant les mains. Il sort deux bouteilles, alcool à brûler et sirop de grenadine. Après avoir mélangé les deux dans une bouteille vide, il secoue le tout vigoureusement. (p. 36).

Le même procédé est utilisé pour expliquer le mot berbère *Ayenken* :

Putain, Farid, il y a de la **Ayeneken**, de la bière kabyle, oh ! (p. 26).

À l'époque coloniale, le français a emprunté de nombreux mots arabes. Chouaki a utilisé dans son œuvre certains de ces termes qui se sont intégrés dans la langue française. Ces emprunts de l'arabe sont insérés dans les dictionnaires français, comme par exemple les mots *raï* (p. 115), *imam*, *Djihad* (p. 31), *chariaâ* (p. 65), *oued* (p. 137), *hammam* (p. 172).

La langue des personnages de *L'Étoile d'Alger* (2002) est variée. Certains s'expriment en arabe, d'autres en kabyle et d'autres en français. Chouaki signale aux lecteurs cette variété

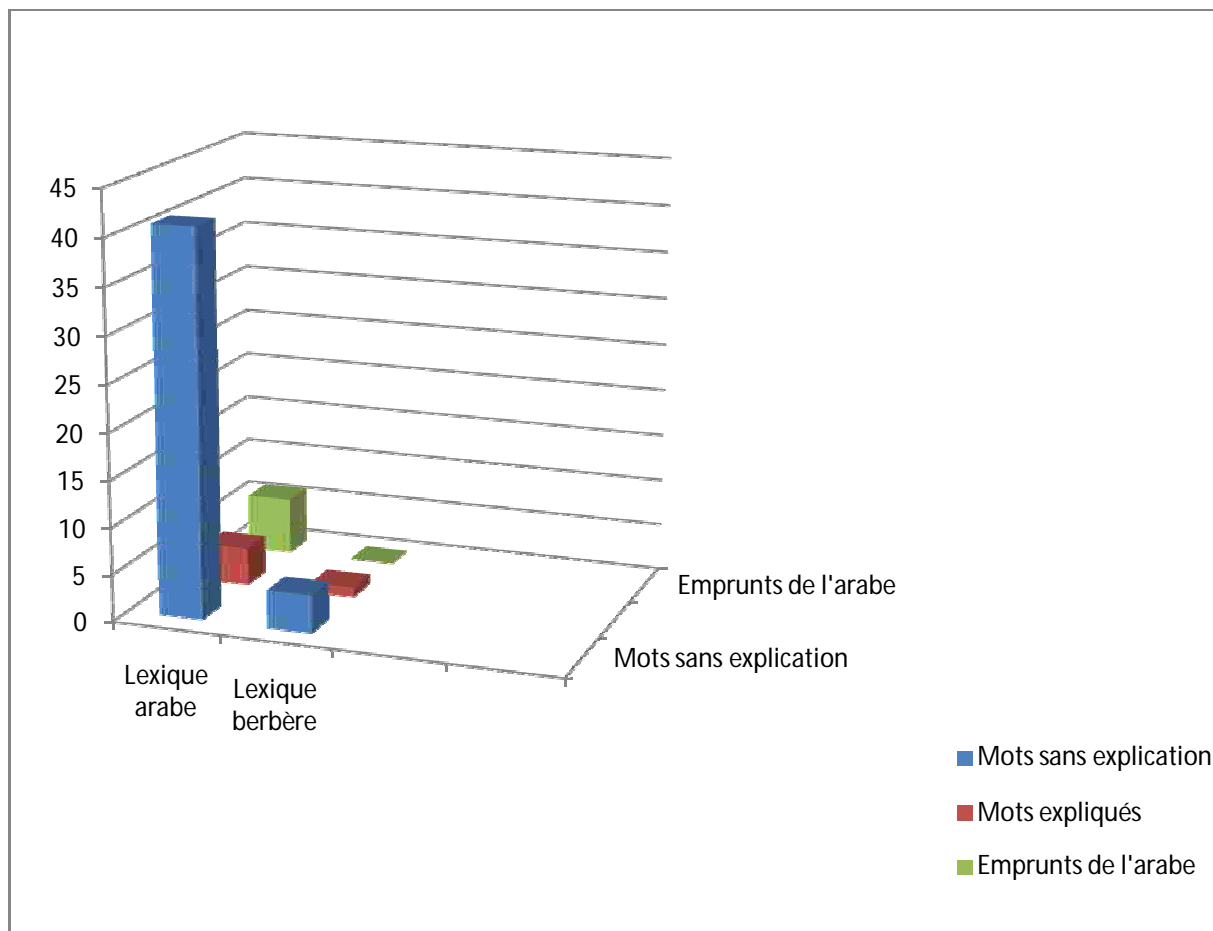
de langues en précisant à la fin de chacun des énoncés ci-dessous la langue utilisée par ses personnages :

[...] On parle un peu de tout et de rien, de la famille, e la vie chère, des pénuries, de politique. **On parle en kabyle**, bien sûr. (p. 138).

Elle râle de jouir en criant « doucement mon frère » **en arabe**. Moussa la rejoint tout de suite, en grognant très fort **en kabyle**. (p. 110).

Manifestations du FIS, centaines de milliers de barbes, Kamis, versets du Coran, le meurtre aiguise les regards. Parlent **en arabe**. Contre-manifestations de démocrates, cravates, lunettes, moustaches, féministes en jeans, clopes et porte-voix. Parlent **en français**. (p. 146).

D'une manière générale, il existe 45 mots arabes et 05 expressions berbères dans *L'Étoile d'Alger* (2002). Ce lexique se présente dans l'œuvre selon différentes stratégies d'écriture : la plus grande partie du lexique arabe est écrite sans indications typographiques, c'est-à-dire que nous ne la distinguons pas du texte français. D'un total de 38 mots arabes, 34 termes sont intégrés sans aucune explication et 04 seulement se présentent avec des synonymes ou des explications en français. La seconde catégorie de mots arabes est écrite en utilisant le caractère italique. Il existe dans l'œuvre 07 mots arabes mis en italique mais sans explication. Quant au lexique berbère, 04 expressions sont mises en italique et sans explication ; alors que le seul mot qui est écrit sans indication typographique est suivi d'une explication. Ces statistiques pourraient être présentés graphiquement de la manière suivante :



Le graphique montre que la plus grande partie des mots arabes et des mots berbères est intégrée dans le roman sans explications. Cela signifie que la lecture de *L'Étoile d'Alger* (2002) peut entraîner chez le lecteur monolingue européen des difficultés de décodage. Pour une bonne interprétation de l'œuvre, le lecteur doit se référer au contexte.

Ainsi, à travers l'analyse des différentes stratégies d'emploi du lexique arabe et berbère dans *L'Étoile d'Alger* (2002), nous concluons que l'écrivain utilise le caractère italique seulement dans les titres (de chansons) ou dans certaines formules religieuses. La plus grande partie du lexique arabe et berbère est intégrée directement dans le corps du texte français sans aucune indication typographique. Le phénomène ne concerne pas uniquement les dialogues mais s'étend même au récit. Le romancier tente donc d'oraliser mais aussi d'arabiser la langue du narrateur.

Oraliser et arabiser la voix narrative remet donc en cause ce que Jérôme Meizoz a appelé le « cloisonnement des voix ». Dans *L'âge du roman parlant (1919-1939)*, Meizoz explique que jusqu'aux années 1930 : « Il y a une tendance à [...] un "cloisonnement des voix" [qui] sépare le discours familier du littéraire : le récit se donne en français national, alors que les dialogues des personnages transposent à leur gré des formes orales socialement marquées ».²⁷⁷

²⁷⁷ Meizoz, Jérôme, op. cit. p. 23.

Chouaki ne met pas de distance entre la voix des personnages et celle du narrateur. Il intègre de nombreux algérianismes dans les dialogues et dans le récit sans avoir recours aux indications typographiques. Pour comprendre en profondeur le langage de Chouaki, il est utile de poser un regard bakhtinien sur les textes qui la composent. Si la voix du narrateur est décloisonnée par rapport à la voix des personnages au sens où l'entend Meizoz, les procédés mis en place par Chouaki pour opérer ce décloisonnement seront ici rapprochés du concept de « construction hybride » bakhtinien qui est définie comme étant « le mélange de deux langages sociaux à l'intérieur d'un seul énoncé, [...] la rencontre [...] de deux consciences linguistiques, séparées par une époque par une différence sociale, ou par les deux ».²⁷⁸

Dans le cas de *L'Étoile d'Alger* (2002), nous parlons plutôt de différence sociale et non pas d'époque, car l'auteur mettait en scène des sujets qui lui étaient contemporains et s'efforçait plutôt de faire jouer les différents registres de langue. Pour Bakhtine, cette construction hybride doit être intentionnelle et, lorsque c'est le cas comme nous le postulons chez Chouaki : « [...] Il ne s'agit pas seulement (et pas tellement) du mélange des formes et des indices de deux styles et de deux langages, mais avant tout du choc, au sein de ces formes, des points de vue sur le monde. C'est pourquoi un hybride littéraire intentionnel n'est pas un hybride sémantique abstrait et logique (comme en rhétorique), mais concret et social ».²⁷⁹

Comme le soutient Bakhtine, l'hybridation intentionnelle dans le roman a pour but de créer une représentation littéraire du langage,²⁸⁰ une stylisation du langage. Bakhtine affirme même que « la création des représentations des langages est le problème stylistique primordial du genre romanesque ».²⁸¹ Pour arriver à une stylisation efficace, Bakhtine soutient qu'il est nécessaire d'avoir au moins deux langages fusionnant dans le texte :

« Le langage contemporain donne un éclairage spécial du langage à styliser : il en dégage certains éléments, en laisse d'autres dans l'ombre, crée des accents particuliers, des harmoniques spéciales entre le langage à styliser et la conscience linguistique contemporaine, en un mot, crée une libre image du langage d'autrui, qui traduit non seulement la volonté de ce qui est à styliser, mais aussi la volonté linguistique et littéraire stylisante ».²⁸²

Dans *L'Étoile d'Alger* (2002), les constructions hybrides passent souvent par l'utilisation d'expressions populaires algériennes à l'intérieur d'un texte français. Le texte chouakien est alors le résultat de l'interpénétration d'une langue normative (la langue française) et d'une langue oralisée anormative (l'arabe algérien).

VI. 1. 2. Le lexique arabe dans *Le Poisson de Moïse* (Habib Tengour)

Le lexique arabe intégré dans *Le Poisson de Moïse* (2001) se compose de mots et d'expressions provenant de l'arabe algérien, et d'autres dérivant de l'arabe classique. Certes,

²⁷⁸ Bakhtine, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Daria Olivier (trad.), Paris, Gallimard, 1978, pp. 175-176.

²⁷⁹ Ibid., p. 177.

²⁸⁰ Ibid., p. 182.

²⁸¹ Ibid., p. 182.

²⁸² Ibid., p. 179.

le lexique religieux domine dans l'œuvre, mais il existe également d'autres domaines différents.

Le vocabulaire arabe intégré dans *Le Poisson de Moïse* (2001) renvoie principalement aux domaines suivants : des termes religieux, des termes culturels et des noms de lieux. La religion islamique prend une place importante dans l'œuvre. Les termes et les expressions religieuses sont le plus souvent traduits littéralement de l'arabe vers le français. Tengour utilise dans son roman 17 traductions de versets coraniques, dont voici un exemple :

À Dieu nous appartenons, à Lui nous reviendrons... O toi ! Ame apaisée ! / Retourne vers ton Seigneur, satisfaite et agréée / entre donc avec mes serviteurs / entre dans mon Paradis ! Amen ! (p. 44).

Nombreux sont les mots religieux qui se manifestent dans le roman sans explications : *Es-sunna* (p. 27) ; *Fatiha* (p. 44) ; *Kaâba* (p. 44) ; *Zaouia* (p. 72) ; *Moudjahidin* (p. 13) ; *Djihad* (p. 22) ; *imam* (p. 23) ; *taleb* (p. 55) ; *Eblis* (p. 58) ; *l'Açer* (p. 59) ; *halâl* (p. 135) ; *Basmallah* (p. 229). Nous proposons à ces termes les définitions suivantes selon leur contexte :

Le mot *Es-sunna* est employé dans le roman pour désigner le nom d'une mosquée.²⁸³ La *Fatiha* désigne « un verset du Coran » ; *Kaâba* signifie : « un lieu sacret construit par le Prophète Ibrahim et son fils Ismaïl en Arabie Saoudite, et où des millions de musulmans font leur pèlerinage ». *Zaouia* est « une école où on apprend le Coran » ; *Moudjahidin* est un mot qui désigne « les combattants religieux » ; *Djihad* est « une guerre sainte dans laquelle tout musulman doit s'engager pour défendre l'Islam ». *Imam* est « un dignitaire religieux musulman » alors que *taleb* désigne « un guérisseur qui chasse le Mal en récitant des versets du Coran ». *Eblis* signifie : « le Diable » ; *l'Açer* est « une prière » ; *halâl* désigne « ce qui est permis en Islam » ; la *Basmallah* désigne la formule « An nom de Dieu Clément et le Miséricordieux ».

Le Poisson de Moïse (2001) comporte aussi une autre catégorie de vocabulaire arabe, ayant rapport à la culture algérienne. Ce sont souvent des mots dont il n'existe pas un équivalent adéquat en français. Il y a des termes qui ont rapport avec la nourriture : *Merguez* (p. 135) qui désigne « saucisse fraîche et pimentée à base de bœuf ou de mouton ». *Couscous* (p. 224) qui désigne « un plat traditionnel » ; *baqlawas* (p. 222) : « des gâteaux traditionnels ». Il y a aussi des mots en rapport avec la vie quotidienne des jeunes : *trabendo* (p. 39), *kif* (p. 145), *shilum* (p. 221) qui désigne : « une plante qu'on fume en Afghanistan ». Un terme en rapport avec l'habillement : *Djellaba* (p. 148) : « une robe longue à capuchon,

²⁸³ Soulignons ici que ce terme existe dans *L'Étoile d'Alger* (2002) et signifie « l'ensemble des paroles et des faits du Prophète Mohamed ».

portée par l'homme ou la femme ». Il existe également dans le roman des termes et expressions en rapport avec la musique : *Nass al Ghiwan* (p. 249) : « c'est un groupe de chanteurs *Y â* (p. 1 : titre d'une chanson algérienne) ». La orientale est aussi présente dans le roman : *Enta omri* (p. 131) : « titre d'une chanson de la chanteuse égyptienne Oum Kelthoum » ; *layta lil barrâqi 'aynan fatarâ* (p. 139) : « paroles d'une chanson d'Ismahan, (chanteuse également égyptienne) ».

Tengour emploie aussi dans son œuvre des noms de lieux en Algérie : *Arzew* (p. 66) ; *Bab el Oued* (p. 27) ; *Aurès, Timgad, Karachi* (p. 88) ; *Timimoun, Sidi Blâl* (p. 126) ; *Ras al Ghoul* (p. 135).

Dans *Le Poisson de Moïse* (2001), il existe des titres religieux, comme *imam* (p. 28) *émir* (p. 23) : « gouverneur dans l'Islam » ; et *mollah* (p. 17) : « en Islam, c'est un titre donné aux personnalités religieuses ».

- **Stratégies d'emploi du lexique arabe**

Pour arabiser la langue d'écriture, Tengour utilise des stratégies d'écritures représentées principalement dans la traduction littérale des versets coraniques. Cette stratégie de traduction ne visualise pas clairement la langue source qui est l'arabe dialectal. Pour visualiser typographiquement les traces de la l'arabe algérien, Tengour emploie les méthodes suivantes :

- des termes arabes sans indication typographique ;
- des termes arabes intégrés dans la langue française ;
- des termes arabes en italique ;
- des termes arabes en italique suivis d'explications.

L'auteur du roman *Le Poisson de Moïse* (2001) intègre souvent des mots arabes dans le texte français sans aucune indication typographique. D'une part, il existe des mots qui sont plus ou moins incorporés dans la langue française comme *kilim* (p. 44) : « un mot d'origine turque désignant un tapis d'Orient » ; *fondouk* (p. 54) : « un hôtel ». D'autres termes ont été déjà cités et expliqués plus haut : *Moudjahidin* (p. 13), *mollah* (p. 17), *Djihad* (p. 22), *imam* (p. 28), *émir* (p. 23), *merguez* (p. 135), *couscous* (p. 224), *djelleba* (p. 148). Or, il y a aussi des mots dont le sens est inconnu par le lecteur francophone qui demeure incapable de déchiffrer le lexique arabe : *trabendo* (p.39), *bougnoule* (p. 100) : « quelqu'un qui ne comprend rien ».

Dans *Le Poisson de Moïse* (2001), une partie de mots arabes est mise en italique. L'usage de cette typographie signale au lecteur que le terme ainsi relevé ne fait pas partie de

l'usage normatif²⁸⁴ et fait de la langue oralisée « l'objet d'un discours littéraire qui l'englobe. Elle n'atteint pas une position autonome d'énonciation ».²⁸⁵ Les termes et expressions en italique se subdivisent en deux catégories : certains mots sont expliqués par l'auteur, a d'autres se présentent sans explications. Parmi les 16 mots et expressions mis en italique, 03 seulement sont expliqués et une seule expression est traduite. Voici les quatre extraits illustrant ce constat :

« Notre *Dahra* est une pépinière de saints au charisme exceptionnel ». (p. 73).

« [...] Ni lui traduire le proverbe qui lui traversa instantanément l'esprit : *Kfi l-gedra 'la fummu yasbah ummu*. Un Algérien reste toujours accroché aux basques de sa mère ». (p.181).

« On avait adapté une vieille chanson : *Yâ l-menfi*, ça parlait de tous nos déboires et de la vie de château ». (p. 199).

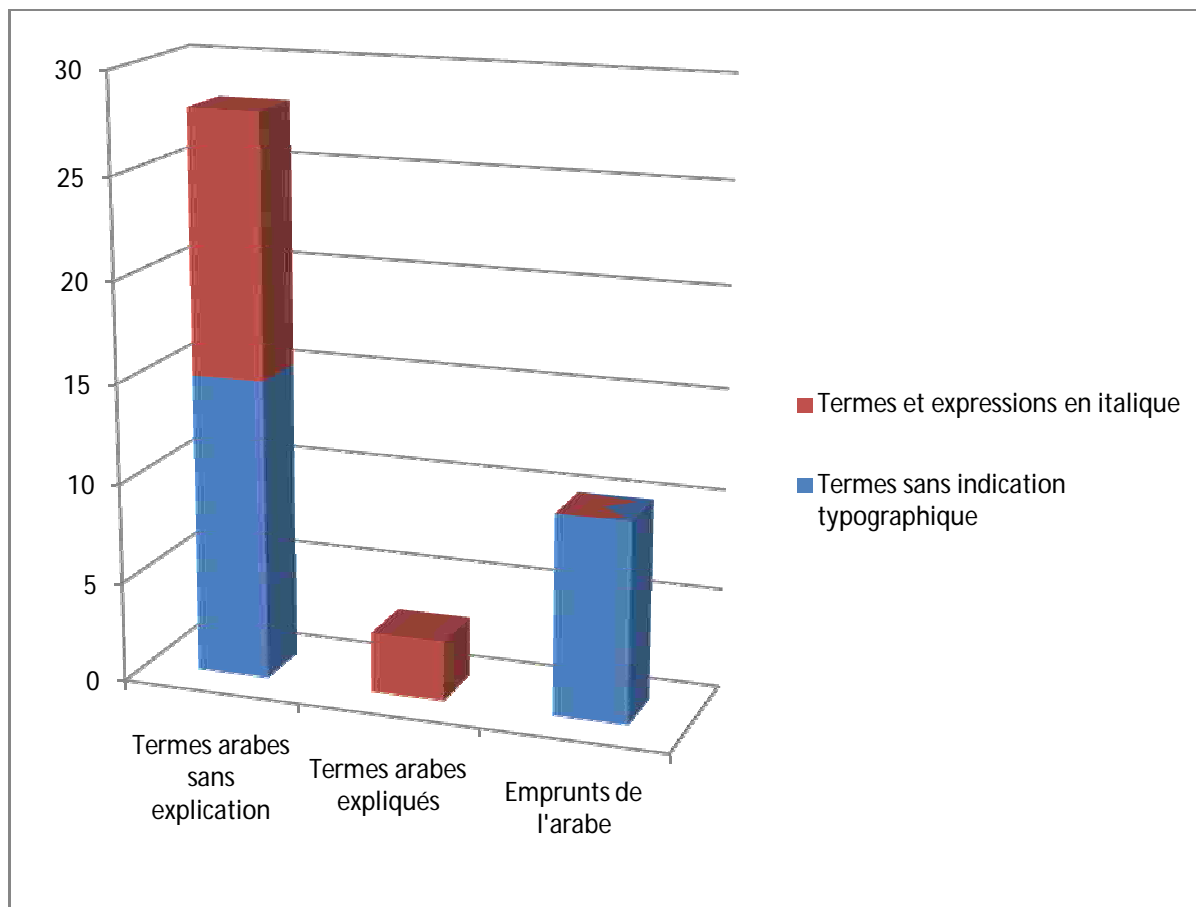
« Ils ont pointé les mitraillettes sur nous et hop, dans le **taxi d'amour** ; on appelait comme ça en arabe le panier à salade : *taxi l-gharâm*. C'était le film avec Farid al Atrache ». (p. 201).

La seconde catégorie des mots et expressions mis en italique, c'est-à-dire ceux qui ne sont pas expliqués, représente des noms de lieu, des titres ou des paroles de chansons : *Es-sunna* (p. 27) ; *Djezaïr* (p. 137) ; *Nass al Ghiwan* (p. 249) ; *enta omri* (p. 131) ; *layta lil barrâqî 'aynan fatarâ* (p. 139). D'autres mots appartiennent à des domaines différents sont aussi mis en italique : *Fatiha*, *Kaâba* (p. 44), *Zaouia* (p. 72), *halâl* (p. 135), *shilum* (p. 221), *baqlawas* (p. 222). Enfin, Tengour utilise dans son roman le caractère italique pour noter le mot *bledman* (p. 161), terme inventé par le romancier pour désigner les gens qui viennent du bled, sachant que le mot *bled* désigne dans ce roman l'Algérie.

D'une manière générale, la stratégie d'emploi la plus appliquée dans le roman est celle qui représente des termes arabes sans indication typographique : Parmi les 41 termes et expressions intégrés dans l'œuvre (sans compter les mots qui se répètent plus d'une fois), on compte 25 termes sans indication typographique contre 16 mots et expression mis en italique. Quant au sujet d'explication, nous nous référons au graphique suivant pour montrer la stratégie d'écriture la plus fréquente dans l'œuvre :

²⁸⁴ Vigh, Árpád, *L'écriture Maria Chapdelaine : le style de Louis Hémon et l'explication des québécoisismes*, Sillery, Québec, Éditions du Septentrion, 2002, 248 p.

²⁸⁵ Meizoz, Jérôme, op. cit., p. 23.



Suite aux résultats présentés dans le graphique ci-dessus, il est remarquable que la plus grande partie du lexique arabe intégré dans l'œuvre ne soit pas expliquée. Ce qui pourrait entraîner des difficultés de décodage et d'interprétation chez le lecteur monolingue. Les termes intégrés dans la langue française comme des emprunts ne sont pas très courants, le lecteur doit se référer au dictionnaire pour en connaître le sens.

Si nous comparons les stratégies d'emploi du vocabulaire arabe avec les différents domaines des mots arabes employés dans l'œuvre, nous constatons qu'il n'y a pas vraiment une relation logique entre le domaine et la stratégie choisie. Pourquoi donc Tengour se sert de l'italique pour distinguer certains termes arabes du reste du texte français, alors qu'il incorpore d'autres directement sans aucune indication typographique ? La réponse à cette question nous mène à supposer que l'écrivain n'accorde pas une grande importance à la typologie de son texte, ce qui entraîne un usage abusif de l'italique.

VI. 1. 3. Le lexique arabe dans *On dirait le sud* (Djamel Mati)

On dirait le sud (2007) est le titre adéquat pour un roman où domine un lexique arabe ayant rapport avec le désert (le sud d'Algérie). Ce vocabulaire se réfère aux domaines suivants : des désignations de lieux, des termes culturels et religieux, et des mots relevant de domaines différents.

Les événements du roman se déroulent en Algérie. L'espace de référence est le désert algérien. Beaucoup de termes se réfèrent à la vie des Touaregs dans le Sahara. Il y a des mots de lieux : *Ksour* (p. 220) : « pluriel du mot *Ksar* qui désigne un village traditionnel dans le

désert ». *Guelta* (p. 48) et le pluriel *gueltate* (p. 230) : « des étendues d'eau dans le Sahara ». *Harem* (p. 99) : « une sorte d'appartements dans le désert ». *Oued* (p. 89) : « une rivière au (p. 186 : lieu où se reposent les animaux qu'on ève au Sahara comme les moutons, les chameaux, les chèvres, etc ». *Fondouk* (p. 202) : « sorte d'hôtel dans le désert », et le mot *khan* (p. 202) : « abri pour les voyageurs ». Tous ces termes se réfèrent au Sahara. *Khaïmates* (p. 46) pluriel de *khaïma* (p. 43) : « tente construite par les cuirs de chèvres et de mouflons, tannées avec les feuilles d'acacias ». Mati emploie aussi le mot *guitoune* (p. 233) pour désigner le même sens que *khaïma*. *Casemates* (p. 117), pluriel de *casema* : « abri enterré d'un fort ».

De même, les termes culturels concernent également la vie quotidienne des Touaregs. Il y a des mots qui ont rapport avec l'habillement comme : *djellaba* (p. 48) et *hidjab* (p. 106) ; des mots en rapport avec la musique et la poésie comme : *bendirs* (p.197) : « une sorte de tambours » ; *l'imzad* (p. 43) : « une sorte de violon » ; *ahal* (p. 47) : « concours de poésie ». Il y a un terme en rapport avec la nourriture des Touaregs : *tagualla* (p. 47) : « galette cuite dans le sable » ; un terme en rapport avec la toilette des femmes : *khôl* (p. 248) : « matière noire et grasse qu'utilise les femmes pour le maquillage des yeux ».

Quant au domaine religieux, il se limite dans les deux formules : *Incha Allah* (p. 277) et *Salam Oualikom* (p. 199). Ces deux expressions sont transcrites selon leurs prononciations en arabe classique. Dans la page 211, Mati note la dernière expression ainsi : *Es salam Oualikoum*, prononciation propre à l'arabe classique. Nous tenons de rappeler que dans *l'Étoile d'Alger* (2002), les deux formules sont écrites de la manière suivante : *Inchallah et Salam Alikoum*, selon leurs prononciations en arabe algérien.

On dirait le sud (2007) est un roman où se manifeste aussi un lexique en rapport avec l'art. Il s'agit d'un certain nombre de chansons et poèmes traduits de l'arabe au français. On compte 02 extraits de chansons et 04 poèmes traduits. Mati choisit une typographie particulière présentée dans le caractère italique pour signaler au lecteur les passages traduits :

La femme chante doucement accompagnée de son instrument : « *La vache pleure, figée sur la pierre tout comme ses sœurs. Les larmes coulent sur ses joues, elle pleure la venue du désert et l'homme derrière. La vache pleure. Ses sœurs et elle se meurent* ». (p. 45).

Elle répète le poème, auquel elle change certains mots, celui qu'elle récitait le jour où Neil l'avait rencontrée pour la première fois au bord de la guelta : « *Et le sable se liquéfie sous un soleil de sang. Et le temps oublie ses errants, réveillant les djinns en les offusquant. Et le ciel s'embrouille du levant jusqu'au couchant. Et le lac trompeur envahie le désert en l'affligeant. Et tous les cœurs se serrent pour longtemps, très longtemps. Les mirages attirent les amants qui finirent par périr d'inanition* ». (p. 70).

Elle se rappelle un vieux poème targui que récitait les épouses abandonnées par leur compagnon : « *derrière l'horizon d'une femme s'ouvre encore l'horizon d'une autre ou d'autres femmes pour les hommes qui voyagen* » (p. 112)

Il est important de signaler que Mati ne se contente pas de traduire littéralement les chansons et les poèmes arabes (et targuis), mais il tente aussi de conserver l'aspect esthétique des poèmes. Les vers se terminent par une certaine musicalité car il tente de garder la même rime. Cela relève d'un travail intensif et artistique de la part de l'écrivain.

Il existe également dans l'œuvre un terme français dont la notation et donc la prononciation sont déformées. Il s'agit du mot *Sibikafi* (p. 17) dérivant du mot *cybercafé*. Nous pensons que l'intention de Mati est de montrer une différence dans la signification. Il s'agit d'une sorte de métaphore : dans un cybercafé, on se connecte à l'Internet alors que dans la cabane *sibirkaifi*, les personnages se connectent à leurs rêves. Ce terme est d'un usage fréquent dans le roman, il renvoie à un lieu souvent visité par les personnages.

- **Stratégies d'emploi du lexique arabe**

En se basant sur l'analyse lexicale du roman, nous avons distingué les stratégies suivantes pour visualiser les traces de la langue arabe typographiquement :

- des mots et expressions arabes mis en italique ;
- des mots sans aucune indication typographique ;
- des mots intégrés dans la langue française ;
- des mots et des expressions suivis par des explications.

La plus grande partie du lexique arabe employé dans l'œuvre est mise en italique. Il existe des mots en italique intégrés sans explications comme par exemple : *imzad* (p. 43), *khaïmates* (p. 46), *zériba* (p. 186), *meïda* (p. 188) : « petite table » ; *mektoub* (p. 195) : « c'est-à-dire le destin en français » ; *nafâkh* (p. 204) : « nom d'agent indiquant celui qui souffle » ; *gueïla* (p. 210) : « la période de la sieste » ; la formule de salutation *Salam Oualikoum* (p. 199). Il existe également dans l'œuvre certains mots et expressions mis en italique et suivis par des explications contextualisées. Voici quelques extraits illustrant ce constat :

À leur centre se dresse une immense *khaïma*, richement décorée, **façonnée d'un vélum de cent cuirs de chèvres et de mouflons, tannés avec les feuilles d'acacias.** (p. 43).

[...] une deuxième famille lui offre du thé et de la *tagualla*, **galette cuite dans le sable.** [...] le soir, ils se réunissent autour du rituel du thé et organisent des *ahal*, **concours de poésie**, ou écoutent de la musique jouée par les femmes. (p. 47).

« *El Dar el meskouna ! C'est donc toi qui habites dans la **cabane hantée !*** ». (p. 188).

Une autre catégorie de termes mis en italique est incorporée dans la langue française, comme par exemple les mots : *bendirs* (p. 197), *oued* (p. 89), *hasch* (p. 34), abréviation de *hasch* du chanvre indien qu'on fu

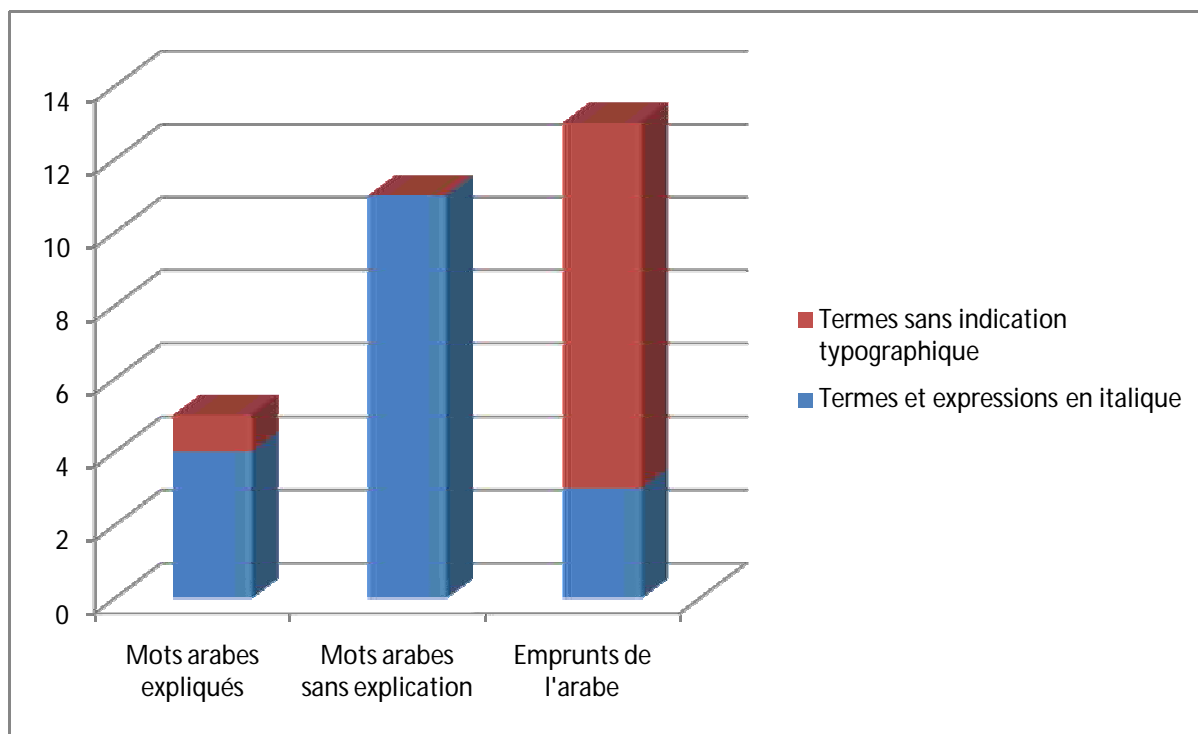
Ainsi, les termes mis en italique se subdivisent en trois catégories : 11 termes se présentent sans explication ; 03 termes et une expression sont suivis par une sorte d'explications contextualisées ; 03 mots sont intégrés dans la langue française comme des emprunts.

Certains emprunts de l'arabe sont intégrés dans l'œuvre sans indication typographique. Le romancier ne distingue pas typographiquement cette catégorie de mots du texte français, car ils existent déjà dans les dictionnaires. Il s'agit ici des mots : *Djellaba* (p. 48), *harem* (p. 99), *hidjab* (p. 106), *casemates* (p. 117), *djinns* (p. 199), *khan*, *fondouk* (p. 202), *ksour* (p. 220), *guitoune* (p. 233) et *khôl* (p. 248).

Seul le terme *M'âlma* qui n'est pas intégré dans la langue française est noté sans indication typographique mais suivi d'une sorte d'explication contextualisée :

« Ici, tout le monde me prénomme **M'âlma**. **C'est moi qui m'occupe de la khâïma** ». (p. 132).

Suite à cette étude lexicale, il est bien remarquable que Mati utilise seulement deux stratégies typographiques pour intégrer le vocabulaire arabe dans son œuvre : d'un total de 30 mots, 17 termes arabes sont mis en italique alors que 13 termes se présentent dans l'œuvre sans indication typographique, comme le montre l'histogramme suivant :



À travers ce graphique, la plus grande partie du vocabulaire arabe intégré dans le roman *On dirait le sud* se présente dans les emprunts. Ainsi, le lecteur francophone ne trouve pas des contraintes d'interprétation car, en se référant aux dictionnaires français, il trouve les

explications des termes. C'est pourquoi le romancier juge qu'il n'est pas nécessaire de les traduire dans l'œuvre. Mati intègre également dans son roman des mots arabes sans explication, mais il les distingue typographiquement du texte français par l'usage de l'italique. La troisième catégorie des mots arabes employés dans l'œuvre se présente dans les termes qui sont suivis par des explications contextualisées, et dont la majorité se distingue typographiquement du texte français par le caractère italique.

Pour le roman *On dirait le sud* (2007), le choix de la stratégie n'est pas fait d'une manière abusive comme nous l'avons remarqué dans *L'Étoile d'Alger* (2002) ou dans *Le poisson de Moïse* (2001). Mati se sert de l'italique pour marquer un certain écart entre les deux systèmes linguistiques : l'arabe et le français. Le romancier fait suivre les algérianismes intégrés dans son texte d'explications en français et les reprend par la suite en s'assurant d'utiliser le caractère italique. Il privilégie ainsi une écriture classique où la langue arabe est employée avec vigilance, afin de ne pas compliquer la lecture de son public (notamment le lecteur européen monolingue).

VI. 1. 4. Le lexique arabe dans *La nuit du henné* (Hamid Grine)

La nuit du henné (2007) est un roman qui comporte 47 mots et expressions arabes (sans compter les mots et expressions qui figurent plus d'une fois). C'est aussi un roman où se manifeste une variété de domaines du vocabulaire arabe : il y a des mots de lieux ; des termes culturels ; des termes et expressions religieux ; des noms de titres ; des interpellations dans les conversations interpersonnelles ; et des termes de domaines différents.

Le cadre spatio-temporel du roman c'est Alger dans les années 80. Il existe des mots arabes qui désignent certaines périphéries de la ville d'Alger : *Aïn Naâdja* (p. 17) ; *Sidi Fredj* (p. 31) ; *Zéralda* (p. 141). Il y a aussi le mot *bled* (p. 72) qui signifie dans le roman la banlieue d'Alger. Or, ces expressions ne sont pas toutes expliquées.

Plusieurs mots arabes relèvent du domaine culturel algérien. Nous avons remarqué l'usage de mots arabes qui ont un rapport avec l'habillement. Ces termes désignent en général l'habillement traditionnel algérien : *seroual*, *burnous*, *chèche* (p. 56) ; *hidjab* (p. 76) ; *gandoura* (p. 84). Il y a des mots en rapport avec la cuisine : *Hbak*, *Batata* (p. 21) : « basilic, pomme de terre » ; *méchoui* (p. 78) : « de la viande rôtie ».

La religion islamique occupe une place importante dans *La nuit du henné* (2007). Plusieurs mots et expressions figurent dans l'œuvre, comme par exemple : *Chahada* (p. 55) : « la confession islamique » ; *Allah* (p. 85) ; *Kaâba* (p. 87) ; *minbar* (p. 102) : « la chaise à prêcher dans une mosquée » ; *sourate* (p.124) : « verset du Coran » ; la formule de salutation *Salam Alikoum* (p. 119) ; *Aïd El-Adha* (p. 18) et *Mouloud* (p. 76) : « des fêtes religieuses dans l'Islam » ; *Ramadhan* (p. 46) : « mois sacré dans l'Islam, durant lequel les

musulmans jeûnent du lever jusqu'au coucher du soleil » ; *Le Kawthar* (p. 125) : « nom d'une sourate du Coran ».

Le roman comporte un nombre de noms personnages, principalement des personnages religieux : *El-Hadj* (p. 77) et le féminin *El-Hdja* (p. 76) : « titre que prend tout musulman qui a effectué le pèlerinage à la Mecque » ; *taleb* (p. 72) et *imam* (p. 102). Il y a aussi le titre de *Sidi* (p. 76) qui renvoie au *taleb* dans le roman. Il existe également des noms de profession : *chouaffate* (p. 28), pluriel de *chouaffa* (p. 67) : « voyante ».

Beaucoup de mots arabes sont utilisés dans les conversations car ils fonctionnent comme des interpellations. Grine emploie dans son œuvre l'expression *ya si*, comme le montre cette réplique du directeur qui s'adresse à Maâmar et lui dit :

« [...] Il faut savoir ce que tu veux, **ya Si Mohamed** ! » au seul ton de son directeur dont le « **Si Mohamed** », lancé à l'interlocuteur annonçait toujours la tempête, Maâmar fit marche arrière à une vitesse vertigineuse. (p. 19).

Cette formule d'appellation est également présente chez El-Hadja qui interpelle le *taleb* en lui disant :

« **Ya Si** El-Hadj, voici le couple qui nous a été recommandé par Aldjia qui a tenu les accompagner ». (p. 84).

Dans le premier exemple, le directeur interpelle Maâmar par l'expression *ya Si Mohamed*, formule très fréquente en arabe algérien. Il s'agit ici d'interpeller n'importe quel homme quelque soit son prénom par Mohamed (prénom du Prophète). Dans cet exemple, la fonction discursive de l'expression *ya si* est d'attirer l'attention.

Quant au second exemple, la vieille femme interpelle le *taleb* par *ya Si El-Hadj*, titre qu'on accorde généralement aux personnes âgées, par respect. La fonction discursive de l'expression *ya si* ici est la valorisation de la personne.

Il existe aussi dans l'œuvre des termes et expressions appartenant à des domaines différents : *Bghal*, *Guerba* (p. 21) : « mulet, outre » ; *Maâmar* (p. 21) : « plein » ; *meïda* (p. 22) ; *Katal* (p. 35) : « nom d'un produit qu'on utilise contre les insectes » ; *djinns* (p. 63) : « esprits bienfaisants ou les démons » ; *cheikh* (p. 78) : « vieux » ; *baraka* (p. 78) ; *haschich* (p. 97) ; *s'hour* (p. 112) ; *yek* (p. 136) : « interjection employée en arabe dialectal consistant à insister sur les paroles qui suivent » ; *El fel* (p. 62) : « le présage » ; *Rahala* (p. 146) : « Nomades » ; *b'khour* (p. 147) : « brouillard de fumigations de parfums ». Enfin l'expression *Fi youm ou lila* (p. 69) : Paroles d'une chanson de Ouarda : « en un jour et une nuit ».

- **Stratégies d'emploi du lexique arabe**

Grine se sert de certaines stratégies d'écriture pour intégrer le lexique arabe dans son œuvre. En effet, il emploie les méthodes suivantes :

- Des termes arabes présentés sans indication typographique ;

- des termes arabes suivis d'explications ;
- des termes arabes intégrés dans la langue française ;
- des termes et expressions arabes entre guillemets.

La plus grande partie des termes arabes employés dans le roman se présentent sans indication typographique. Toutefois, une bonne partie de ces mots sont intégrés dans la langue française. D'autres termes et expressions sont suivis par des explications. D'un total de 47 mots arabes, nous comptons 41 termes et expressions intégrés sans indication typographique, dont 21 sont incorporés dans la langue française ; 09 sont suivis par des explications contextualisées ; et 11 mots se présentent dans le roman sans explications.

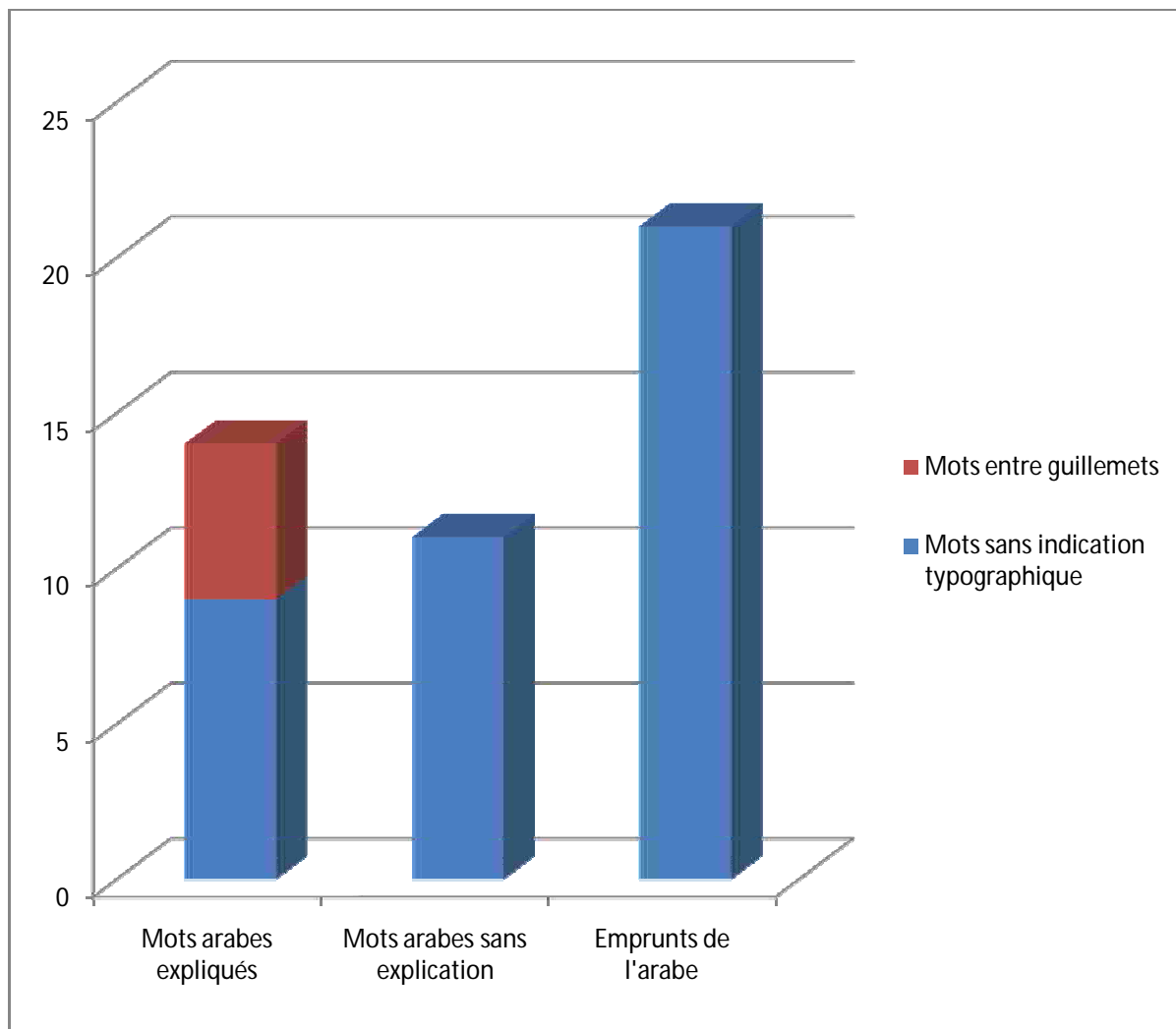
Il existe dans *La nuit du henné* (2007) une nouvelle stratégie d'intégration du lexique arabe dans le texte français, qui se manifeste dans l'usage des guillemets. Cette typographie est définie pour la première fois en français en 1718, dans la deuxième édition du *Dictionnaire de l'Académie française*. Les Académiciens n'y attribuent qu'un seul usage, celui de marquer les citations.²⁸⁶ Lorsqu'ils sont utilisés dans la narration, les guillemets ont donc pour fonction de rapporter ce qui a été dit par d'autres. En ce sens, il est logique que les termes de langue oralisée ou étrangère (algérianismes) présents dans le roman soient placés entre guillemets : l'auteur montre que le terme existe et qu'il est utilisé, mais qu'il fait partie d'un vocabulaire étranger par rapport à la langue d'écriture.

Les termes mis entre guillemets dans *La nuit du henné* (2007) sont : *El-fel* (p. 62) ; *Rahala* (p. 146) ; *Le Kawthar* (p. 125) ; et l'expression *Fi youm ou lila* (p. 69). Tout ce qui est entre guillemets est suivi par des explications contextualisées. Seul le mot *b'khour* (p. 147) est mis entre parenthèses, cela est dû peut-être, au fait qu'il soit précédé par une explication :

Le maître, lui, était assis, les jambes croisées. **Un brouillard de fumigations de parfums (b'khour)** l'enveloppait. (p. 147).

Les différentes stratégies d'emploi du lexique arabe dans l'œuvre se présentent selon le graphique ci-dessous :

²⁸⁶ « Guillemets », *Les dictionnaires de l'Académie française : 1687-1798*, [CD-ROM], Paris, Champion électronique, 2000.



Ce graphique montre que la plus grande partie des termes arabes sont intégrés dans le roman sans indication typographique, d'une manière où on ne les distingue pas du texte français. Toutefois, ces termes sont soit des emprunts de l'arabe intégrés dans la langue française, soit des mots arabes suivis d'explications. Quant aux mots mis entre guillemets, ils sont également expliqués dans l'œuvre. Il existe 11 termes seulement insérés dans le roman sans explications. Ainsi, un lecteur monolingue n'aura pas beaucoup de contraintes dans le décodage et l'interprétation de l'œuvre. L'objectif de l'écrivain est donc double : d'une part, il tente d'arabiser et d'oraliser la langue d'écriture, la travailler pour une représentation d'une identité et d'une culture proprement algériennes ; d'autre part, il insère de nombreux synonymes et explications en langue française afin de ne pas compliquer la lecture de son public.

VI. 1. 5. Le lexique arabe dans *Paris plus loin que la France* (Ghania Hammadou)

Paris plus loin que la France (2000) est un roman où sont intégrés de nombreux termes et expressions arabes. Ce lexique appartient à des domaines différents : des mots culturels, des mots religieux, des termes désignant des lieux, et d'autres mots appartenant à des domaines variés.

- Domaines du lexique arabe employé dans le roman

L'espace de référence dans le roman se répartie entre Alger et Paris. Hammadou utilise aussi dans son œuvre la dénomination arabe *El Djazaïr* (p. 145) pour désigner l'Algérie afin de souligner l'identité algérienne des personnages. Par exemple, le *do* (p. 9) un terme arabe employé par la romancière pour désigner le mot « village ». Il existe aussi d'autres mots arabes qui désignent des lieux : *Hydra* (p. 73) : « nom d'un quartier à Alger » ; *Atlas* (p. 72) : « nom d'une chaîne de montagnes en Algérie » ; *souk* (p. 156) : « marché arabe » ; *l'oued* (p. 12) : « rivière » ; *Sahel* (p. 67) : « la côte ».

Paris plus loin que la France (2000) comporte un bon nombre de termes arabes qui renvoient au domaine culturel. Ce sont souvent des mots qui n'ont pas d'équivalents dans la langue française, comme par exemple les termes ayant rapport à la cuisine : *tajines* (p. 33), *tchatchouka* (p. 60), *chorba* (p. 25) : « plats traditionnels algériens ».

Il existe également des mots arabes ayant rapport avec l'habillement traditionnel algérien : *kachabia* (p. 32) : « sorte de robe longue à capuchon tissée de laine portée par les hommes » ; *mendil* (p. 63) : « sorte de châle enserrant les hanches porté par les femmes » ; *fouta* (p. 91) : « serviette » ; *haïk m'rama* (p. 157) : « grand voile rectangulaire que portent les femmes et fait d'une soie fine » ; *chéchia* (p. 31) : « sorte de chapeau tissée en fil » ; *saroual* (p. 117) : « pantalon traditionnel très large » ; *caraco* (p. 157) : « ensemble qui se compose d'une veste et une sorte de pantalon large avec fentes ». Le *caraco* représente un habit traditionnel typiquement algérois. Le roman comporte aussi des termes qui renvoient au domaine de la musique, et qui désignent des instruments de musique : *derboukas*, *bendirs* (p. 81) ; un terme de profession : *meddaha* (p. 78) qui signifie : « chanteuse ».

Le lexique politique qui se réfère à la période coloniale en Algérie est aussi présent dans *Paris plus loin que la France* (2000), comme le mot *Djebha* (p. 12) : « le FLN (Front de Libération Nationale) » ; le mot *fdayin* (p. 120) : « combattants qui travaillent dans la ville, et qui diffèrent des Moudjahidines qui combattent au *Djebel* » ; *Djebel* (p. 12) : « la montagne » ; *fellaga* (p. 116) : « appellation des moudjahidines par les Français ». Hammadou emploie aussi le mot *l'Istiqlal* (p. 146) : « l'Indépendance », et l'expression *Tahia El Djazaïr* (p. 145) qui signifie : « vive l'Algérie ».

Dans *Paris plus loin que la France* (2000), il existe de nombreux termes et expressions arabes qui renvoient au domaine de la religion islamique : *hadji* (p. 69) ; *Bismi Allah* (p. 78) : « au nom de Dieu » ; *Allah Ghaleb* (p. 79) : « dommage » ; *hallal*, *Fatiha*, *fitna* (p. 83) ; *taleb* (p. 95) ; *Koufars* (p. 97) : « les non-musulmans » ; *l'Aïd* (p. 17) ; *Allah* (p. 69) ; *Imam* (p. 83) ; *maghreb* (p. 93) : « la prière » ; *zaouiïa* (p. 72) : « école coranique » ; *kouba* (p. 10) ; *Sidna Issa*, *Iblis* (p. 135) : « le Christ et le Diable ».

Le roman comporte des noms de personnages et des titres. Ces termes varient entre des personnages religieux, des personnages de famille et des titres de profession. Pour les

personnages religieux, on note les mots : *Imam* (p. 83), *taleb* (p. 95), *marabouts* (p. 53) et *wali* (p. 71) : « des personnages saints » ; *oulémas* (p.72) : « orthodoxes religieux ». Quant aux personnages de famille, il y a les m *lal* (p. : la bel (p. 15 : « maman » ; *oumeyma* (p. 45) : « la grand-mère » ; *khalti* (p. 70) : « la tante maternelle » ; *Ammi* (p. 76) : « l'oncle paternel ». Il existe aussi dans le roman des titres de personnages arabes légendaires : *Schéhérazade* (p. 50) ; *Ali baba* (p. 157). Comme il y a aussi quelques noms de profession : *Caïd* (p. 33) : « un chef » ; *El-kahouadji* (p. 37) : « serveur dans un café » ; *tayaba* (p. 54) : « femme qui travaille dans un hammam » ; *fellah* (p. 13) : « paysan ».

De nombreux mots et expressions arabes employés dans le roman renvoient à des domaines différents et variés. Nous les citerons et expliquerons dans le point suivant qui consiste à mettre en évidence les stratégies d'emploi du lexique arabe.

- **Stratégies d'emploi du lexique arabe**

Pour visualiser les traces de la langue arabe dans son œuvre, Hammadou fait appel aux stratégies suivantes :

- Des termes arabes sans indication typographique ;
- des termes arabes en italique ;
- des termes arabes en italiques suivis d'explications ;
- des termes arabes en italiques précédés par des explications ;
- des termes arabes entre guillemets ;
- des termes arabes intégrés dans la langue française ;
- des notes explicatives en bas de page.

Certains mots arabes ne se distinguent pas typographiquement du texte français, mais ils sont suivis ou précédés par des explications, comme le montrent les exemples ci-dessous :

Se faisant face ou en se tournant le dos, c'était selon, ces maisons de **toub**, **blocs de terre glaise mélangée à de la paille**, avaient en commun d'être glacées l'hiver et caniculaires l'été. (p. 10).

[...] la plupart des familles se réclamèrent bientôt d'une descendance directe d'Aïssa dont le **tombeau**, une **kouba** blanche, le seul monument du cimetière se dressant solitaire [...] (p. 10).

D'autres mots et expressions arabes sont intégrés dans le roman sans indications typographiques mais ils sont également insérés dans la langue française comme emprunts. Il s'agit des mots : *gourbi* (p. 11) ; *oued* (p. 12) ; *fellah* (p. 13) ; *l'Aïd* (p. 17) ; *chéchia* (p. 31) ; *tajines*, *caïd* (p. 33) ; *marabouts* (p. 53) ; *hammam* (p. 53) ; *sahel* (p. 67) ; *derbouka*, *bendir*, *baroud* (p. 81) ; *imam* (p. 83) ; *djinns* (p. 104) ; *souk* (p. 157) ; *fellaga* (p. 116) ; *sarouals* (p.

117). En rencontrant ces termes, le lecteur monolingue ne trouve pas des difficultés de compréhension car il peut retrouver l'explication dans les dictionnaires français.

Toutefois, il existe dans l'œuvre des termes et expressions arabes qui ne se pas typographiquement du texte français et qui ne sont pas expliqués. Il s'agit des mots : *douar* (p. 9) ; *chorba* (p. 25) ; *lalla* (p. 34) ; *El-kahouadji* (p. 37) ; *oumeyma* (p. 45) ; *Allah* (p. 69) ; *khalti* (p. 70) ; *Atlas* (p. 72) ; *Oulémas* (p. 72) ; *Hydra* (p. 73) ; *Ammi* (p. 76) ; *yemma* (p. 153) ; *l'Istiqlala* (p. 146) ; *séguia* (p. 112) ; *Ben* (p. 9) : « fils de... » ; *fissa* (p. 116) : « dépêche ». Sans oublier les expressions : *Beni'Arian* (p. 81) : « ici l'expression renvoie aux gitans », et *Tahia El Djazair* (p. 145).

Paris plus loin que la France (2000) comporte 02 notes en bas de page qui renvoient à l'expression *Sidna Issa* (p. 135) qui signifie « Jésus Christ », et au mot *Iblis* (p. 135) c'est-à-dire « le Diable ».

Ainsi, parmi les 42 termes et expressions intégrés dans le roman sans indication typographique, on compte 18 termes insérés dans la langue française comme emprunts de l'arabe ; 18 mots et expressions se présentent sans explications ; 04 termes sont suivis ou précédés par des explications et 02 mots sont expliqués par des notes en bas de page.

Hammadou se sert du caractère italique pour intégrer le lexique arabe dans son œuvre. On compte 44 termes et expressions qui se subdivisent en :

- Termes en italique précédés ou suivis d'explications ;
- termes en italique intégrés dans la langue française ;
- termes en italique présentés sans explication.

Il existe dans le roman 11 termes mis en italique et précédés ou suivis d'explications. Voici deux exemples illustrant cette catégorie :

Le front, *djebha* en arabe se confondant facilement avec « djebel ». (p. 12).

Elle craignait plus les réactions de la *djmaa* de son village – **cette assemblée informelle mais intransigeante, constituée d'anciens qui dissertaient du bien et du mal, du bon et du mauvais, de l'acceptable et de l'inacceptable** ... (p. 96).

Il y a aussi les mots *bahri* (p. 48) : « le vent marin » ; *tayaba* (p. 54) ; *figura* (p. 77) « pour le caractère ingrat du visage » ; *hadji* (p. 69) ; *Zahra* (p. 124) : « fleur » ; *m'rama* (p. 157) ; *boukalate* (p. 49) pluriel de *boukala* : « poème dédié à une personne » ; *rouhanyate* (p. 104) : « des êtres démoniaques féminins » ; *le fel* (p. 50).

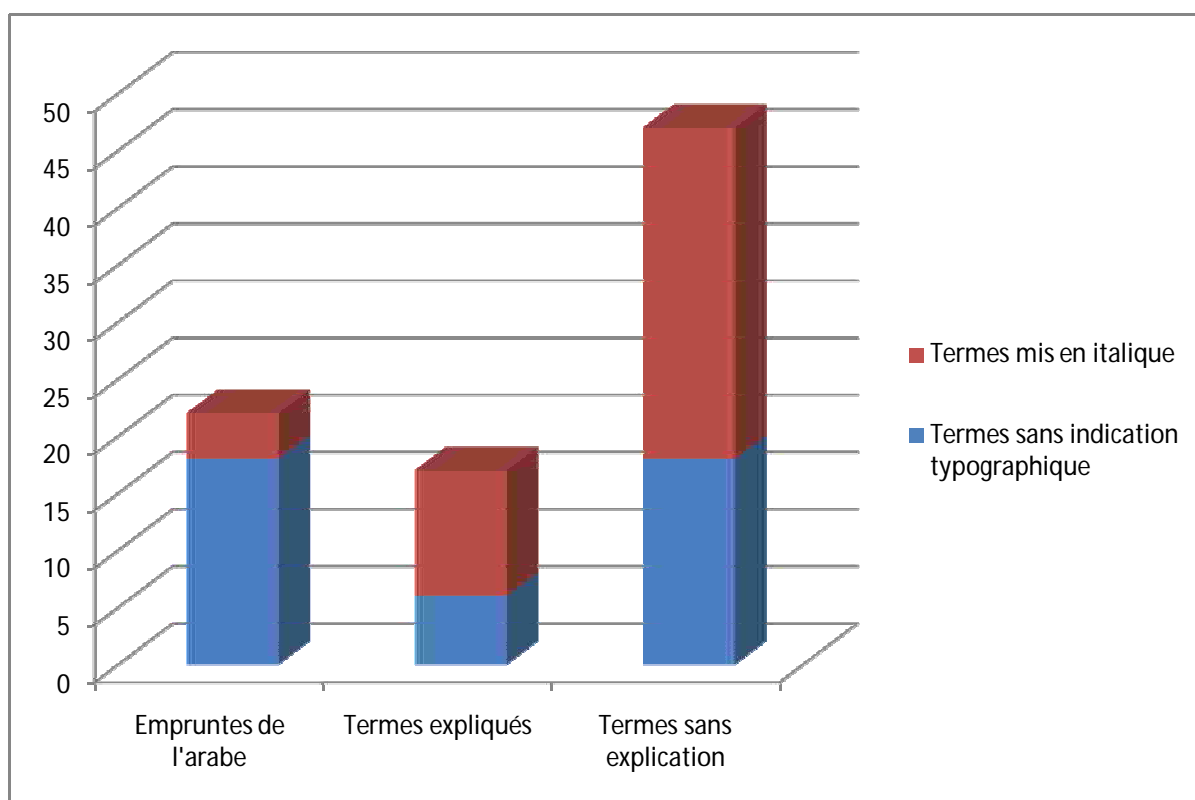
Quant à la seconde catégorie, on compte 04 mots mis en italique et intégrés dans la langue française comme emprunts : *wali* (p. 71) ; *zaouia* (p. 72) ; *hallal* (p. 83) ; *haïk* (p. 93) ; *caraco* (p. 157).

La plus grande partie des mots et expressions mis en italique se présente dans l'œuvre sans explications (29 mots et expressions) : *meïda* (p. 25) ; *kachabia* (p. 32) ; *ziarate* (p. 53) pluriel

de *ziara* : « visite » ; *t'fal* (p. 55) : « l'argile » ; *tchatchoukha* (p. 60) ; *mendil* (p. 63) ; *gouar* (p. 68) : « non-musulmans (il s'agit ici des Français) » ; *meddaha* (p. 78) ; *mektoub* (p. 79) ; *meski* (p. : pauvre, misérabl *rouha* (p. *fitna*, *Fatih* (p. *fout* (p. 91) ; *maghreb* (p. 93) ; *taleb* (p. 95) ; *koufars* (p. 97) ; *medjnoun* (p. 105) : « fou » ; *ghouls* (p. 107) : « ogres » ; *roumia* (p. 114), féminin de *roumis* (p. 121) : « un Français » ; *fedayin* (p. 120) ; *whin* (p. 121) : « pronom interrogatif qui signifie où ? » ; *roude* (p. 142) : « la route » ; *saboun* (p. 143) : « savon ». Les expressions *Bismi Allah* (p. 78), *Allah Ghaleb* (p. 79), *l'ouïle sangô* (p. 143) : « l'huile sans gout », *wast-ad-dar* (p. 24) : « au centre de la maison », sont mises en italique mais elles ne sont pas expliquées dans l'œuvre.

Quant aux guillemets, Hammadou les utilise une seule fois pour le mot *djebel* (p. 12), afin de désigner peut-être un sens particulier de ce mot : le premier sens attribué au *djebel* est « montagne », alors qu'il ne s'agit pas d'une montagne ordinaire mais de toutes celles qui se trouvent en Algérie et où se fait la guerre de libération.

L'histogramme ci-dessous représente les différentes stratégies d'emploi du lexique arabe dans le roman :



Ce graphique montre clairement que la plus grande partie du lexique arabe employée dans le roman se présente sans indications explicatives. Or, une grande partie de ces termes est mise en italique. Par le biais de ce caractère, la romancière tente de montrer au lecteur qu'il s'agit d'algérianismes qu'il faut distinguer du texte français. En second lieu, apparaît la partie des mots intégrés dans la langue française comme des emprunts de l'arabe. La romancière trouve qu'il n'est pas nécessaire de distinguer tous ces termes typographiquement car ils sont déjà concernés comme des mots français. En dernier lieu apparaît les mots

expliqués dont la plus grande partie est écrite en italique. Ainsi, nous pouvons conclure que malgré l'absence d'un contexte explicatif pour certains mots ou expressions arabes, Hammadou te e quand même d'avertir le lecteur monolingue sur l'étrangeté de ces mots q reflètent une culture et une vision du monde purement algériennes.

En guise de conclusion, le lexique arabe est souvent présent dans les romans algériens d'expression française des années 2000. En effet, quelque soit le domaine de ce lexique, et quelque soit la stratégie de son emploi, le français et l'arabe coexistent dans les œuvres pour former ce qu'on appelle « un métissage linguistique ». Ce métissage s'explique par le fait que les romanciers algériens tentent de représenter à travers l'intégration de la langue arabe, leur culture et leur identité algériennes.

Les procédés de représentation de l'identité et de la culture algériennes diffèrent d'un écrivain à un autre. Chouaki et Tengour choisissent d'intégrer une grande partie de leur lexique arabe sans indications typographiques ni explications. Le lecteur qui ne serait pas en mesure d'en comprendre la signification ne pourrait alors que s'appuyer sur le contexte pour avoir une idée à propos du sens du mot. Ce choix de ne pas traduire donne une légitimité aux algérianismes. En effet, comme le souligne Vigh, « du point de vue stylistique ou de technique littéraire [...] plus l'expliquant est direct et immédiat, moins il a de valeur, puisqu'il est moins susceptible de participer fonctionnellement à l'organisation du discours ».²⁸⁷

En refusant d'introduire un expliquant, Chouaki et Tengour doivent s'appuyer uniquement sur leur habileté à décrire correctement les situations d'énonciation pour en permettre la compréhension. De plus, sans expliquant, les mots arabes ne sont plus alors présentés comme pouvant être remplacés par des termes de la langue française. La tension qui peut exister entre la langue orale et la langue écrite s'efface chez ces romanciers au profit de la construction hybride bakhtinienne et du décroisement des voix meizoziennes.

D'autres écrivains comme Mati et Hammadou intègrent dans leurs œuvres une grande partie de mots arabes sans explications mais qui se distinguent du texte français par le biais de l'italique. L'usage de l'italique signale au lecteur que le terme ainsi relevé ne fait pas partie de l'usage *normatif* de la langue française, selon l'expression de Vigh.

Quant à Grine, il favorise dans son roman l'intégration des mots arabes accompagnés d'explications. Il fait donc une sorte de juxtaposition au sens comme l'entend Vigh, et du *cushioning*, terme emprunté à Chantal Zabus et qui désigne, dans les travaux de cette dernière, l'acte de traduction et d'explication d'une langue étrangère dans le texte.²⁸⁸

²⁸⁷ Vigh, Árpád, op. cit., p. 43.

²⁸⁸ Zabus, Chantal, op., cit., p. 7.

Árpád Vigh explique, dans *L'écriture Maria Chapdelaine*, les différentes possibilités d'agencement des termes de langue oralisée (l'expliqué) et de langue normative (l'expl

« *Linguistiquement*, on peut considérer qu'un expliquant suit ou devance immédiatement son expliqué lorsque, *dans la même phrase*, il lui est juxtaposé de façon mécanique (on pourrait l'appeler une *glose*), ou bien qu'il forme avec lui une relation syntaxique quelconque [...]. *Logiquement*, un expliquant est encore immédiat lorsqu'il apparaît *dans la même situation de discours* (dans la même scène de conversation ou dans la description d'un même phénomène). Cette situation de discours peut être composée de nombreuses phrases, et les deux éléments du rapport explicatif séparés l'un de l'autre par un espace parfois considérable, néanmoins l'un renvoie toujours à l'autre. *Stylistiquement*, du point de vue de la technique littéraire et de l'effet produit, la différence est importante entre une juxtaposition mécanique où l'expliquant sort à peine du rôle lexicographique, et une solution contextuelle, qu'elle soit grammaticale ou logique, où l'expliquant est « noyé », pour ainsi dire, dans le discours environnant de l'expliqué ».²⁸⁹

Pour répondre aux questions qui ont été posées au début de ce chapitre, nous pensons que la présence des mots et expressions arabes dans des œuvres francophones représente en elle-même un acte d'oralité et de résistance visant à bouleverser la langue française littéraire. Les romanciers écrivent en français, mais il s'agit d'un français enraciné dans leur culture arabo-islamique.

Toutefois, malgré tous les efforts fournis par certains écrivains pour ne pas compliquer la lecture de leurs œuvres, la représentation d'une langue, d'une culture et d'une vision du monde proprement algérienne peut entraîner des difficultés de décodage et d'interprétation, notamment chez le lecteur monolingue européen, qui ne pourrait alors que s'appuyer sur le contexte pour avoir une idée à propos du sens du mot. Quant aux romanciers, ils doivent s'appuyer uniquement sur leur habileté à décrire correctement les situations d'énonciation pour en permettre la compréhension.

La présence du lexique arabe dans les textes du corpus représente donc une marque d'oralité, conçue comme moyen de transposer des concepts culturels, des valeurs et des mœurs. Or, cela n'est pas le seul moyen lexical car les écrivains font appel à d'autres marques d'oralité, visant la représentation d'une identité et d'une culture proprement algériennes : il s'agit par exemple de l'usage des proverbes et des chants.

VI. 2. L'usage des proverbes et des chants

Les proverbes et les chants sont considérés comme des genres développés par l'oralité. Leur point commun est qu'ils font partie d'un bagage collectif propre à une communauté linguistique.

VI. 2. 1. Procédés d'intégration du proverbe dans le texte écrit

Le proverbe se caractérise par la brièveté et la condensation d'images. C'est une parole collective et anonyme, représentant les valeurs et les observations d'une communauté. Sa présence dans une œuvre littéraire n'est pas seulement considérée comme une marque

²⁸⁹ Vigh, Árpád, op. cit., p. 42.

d'oralité mais aussi comme un moyen qui sert à traduire une culture propre à cette communauté. Le proverbe se caractérise aussi par une certaine musicalité qui facilite son enregistrement d'une génération à une autre. C'est pourquoi Tissièrre le définit comme « sagesse ancienne qui contient une signification cachée, déplacée. Sa forme lapidaire est légère, symétrique et faites de métaphores et de métonymies, facile à mémoriser. Les rimes, les assonances, les allitérations, les anaphores en caractérisent la sonorité musicale (...) ». ²⁹⁰

L'effet recherché par l'intégration du proverbe dans un texte littéraire se manifeste dans la volonté des écrivains de transmettre aux lecteurs un message précis, faisant appel à un savoir ancestral, mêlant le passé au présent. Ainsi, on cherche indirectement la transmission d'un message, d'un conseil, afin de modifier une situation. Tous les textes du corpus comportent des proverbes. Cependant, les procédés d'intégration de ces proverbes diffèrent d'un romancier à un autre : certains écrivains optent pour le procédé de la traduction, c'est-à-dire qu'ils traduisent le proverbe de l'arabe algérien à la langue française ; alors que d'autres préfèrent la transcription du proverbe tel qu'il existe et se prononce en arabe algérien. Cela nous pousse à se demander si, d'un point de vue significatif, ces deux procédés ont-ils le même effet sur le lecteur ? Nous ne pouvons répondre à cette question qu'après avoir observé et analysé les proverbes employés dans les romans du corpus.

Dans *L'Étoile d'Alger* (2002), Chouaki intègre ses proverbes en utilisant le procédé de la traduction :

« **Il ne reste de l'oued que ses cailloux** ». (p. 137).

« **Celui qui ignore, il est perdu** ». (p. 139).

D'un point de vue typographique, Chouaki emploie les guillemets pour mettre en valeur le proverbe par rapport au texte.

Le même procédé de la traduction est employé par Grine dans son roman *La nuit du henné* (2007) qui comporte trois proverbes :

« **Pour que l'Arabe puisse jouir de son bonheur, il lui faut connaître d'abord le bâton** ». (p. 37).

« **Le danseur ne cache pas son visage** ». (p. 151).

Vis tu verras. (p. 144).

Pour les deux premiers proverbes, Grine utilise les guillemets, alors qu'il intègre le dernier proverbe directement, sans aucune indication typographique. Cela s'explique peut-être, par le fait que le proverbe *Vis tu verras* existe aussi en langue française. C'est pourquoi, l'écrivain pense qu'il n'est pas nécessaire de le mettre en valeur ou de le distinguer du texte français.

Le seul proverbe que comporte le roman *Paris plus loin que la France* (2000) est également traduit de l'arabe au français :

²⁹⁰ Ibid., p. 99.

« **Celui qui vend sa terre, vend sa raison** ». (p. 85).

Toutefois, dans *Le Poisson de Moïse* (2001), les proverbes se présentent selon une stratégie différente de celle que nous avons rencontrée dans les autres romans du corpus.

sont en quelque sorte contextualisés dans les paroles des personnages, comme ce proverbe que l'auteur intègre dans les propos de Léa qui s'adresse à Mourad en lui disant :

« [...] Oui, c'est certainement ça, puisque *l'amour est aveugle* ! [...] ». (p. 188).

Ou ce proverbe algérien prononcé par Hasni qui dit à Mourad :

« [...] Ces villageois, c'est que **des légumes sur un plat de couscous** ! [...] ». (p. 120).

D'un point de vue typographique, Tengour intègre le premier proverbe en utilisant le caractère italique ; alors que le second proverbe se présente sans aucune indication typographique. Les deux proverbes sont intégrés dans l'œuvre sans explications ou traductions. Ce qui n'est pas le cas pour le proverbe suivant, tiré à partir d'une séquence narrative :

[...] Mais ça, il ne veut pas le lui dire. Ni lui traduire le proverbe qui lui traversa instantanément l'esprit : *Kfi l-gedra 'la fimmu yasbah ummu*. Un Algérien reste toujours accroché aux basques de sa mère. Il ne mange à satiété que les mets qu'elle lui prépare. Il ne s'endort paisiblement qu'après son souhait de bonne nuit. C'est congénital ! [...]. (p. 181).

Dans l'exemple ci-dessus, le proverbe est transcrit tel qu'il se prononce dans la langue maternelle de l'écrivain. Il utilise le caractère italique pour le distinguer du texte français. Afin de ne pas entraîner des difficultés de décodage, l'auteur accompagne ce proverbe arabe par une explication en français.

Suite à ces exemples tirés des romans du corpus, il apparaît clairement que le procédé de la transcription directe du proverbe conserve mieux sa fonction sémantique référentielle et culturelle, notamment si le lecteur partage la même langue maternelle que l'auteur. Cependant, si le lecteur est monolingue, la transcription directe de l'arabe entraîne des difficultés de décodage. L'écrivain se trouve obligé de traduire le proverbe. C'est pourquoi, la majorité des romanciers présentent les proverbes algériens dans leurs œuvres en faisant appel au procédé de la traduction au lieu de les transcrire directement dans leur langue source.

VI. 2. 2. Intégration du chant dans le texte écrit

Au niveau de l'oral, le chant touche les émotions et allie musique et parole. Il engage le rythme, une mélodie ainsi que la voix humaine et transmet les vibrations qui traversent l'être. La sonorité vocale émet les joies et les angoisses du quotidien, miroirs des sentiments habitant l'individu et la société. Le chant sert à libérer et dénoncer les difficultés, proposant des solutions, montrant une voie cachée par la composition musicale.

Au niveau de l'écrit, l'insertion du chant dans un texte romanesque signifie l'insertion de l'une des caractéristiques propres au verbal. Ainsi, nous pouvons dire que le chant sert à relier le roman à l'art. C'est justement l'effet recherché par certains romanciers tentent de représenter les chants à l'aide du procédé de la traduction. Le travail de l'écrivain est donc double : d'une part, il doit conserver le sens de la chanson ; d'autre part, l'écrivain doit conserver le côté esthétique, c'est-à-dire la musicalité des paroles. Cette stratégie est prise en considération par Chouaki qui écrit dans *L'Étoile d'Alger* (2002) :

« Là, tout un peuple râle et demande à manger
Famine dans Oran, famine dans Alger
Voilà ce que nous fait cette France superbe !
Disent-ils. Ni maïs ni pain. Ils broutent l'herbe
Et l'Arabe devient épouvantable et fou ». (p. 157).

Quant au roman *On dirait le sud* (2007), il comporte six chansons. Le procédé employé est toujours celui de la traduction littérale. L'auteur utilise le caractère italique pour distinguer les chansons typographiquement :

« *Le désert est en deuil solennellement, c'est sa princesse qu'on enterre majestueusement ; taisez-vous vents, levez-vous brises légères aujourd'hui, le soleil se fera moins ardent. Notre souveraine nous quitte pour le reste du temps. Le désert pleure la princesse qu'on enterre ...* ». (p. 198).

Voilà comment l'écrivain traduit le poème targui tout en conservant l'aspect musical. Cela relève d'un travail intensif et artistique de la part du romancier. Quant aux autres textes du corpus, les écrivains optent pour d'autres procédés lexicaux dans leur représentation de l'oralité.

Les proverbes et les chants sont donc considérés comme des marques d'oralité dans le texte écrit. Nous avons montré, à travers les exemples proposés plus haut, que les écrivains recourent au procédé de la traduction littérale pour les présenter dans leurs œuvres. Afin de conserver les caractéristiques de ces genres, les auteurs effectuent un travail sur la langue d'écriture. Or, le proverbe ou la chanson présentés ainsi, perdent une partie de leur originalité. Si les écrivains optent pour le procédé de la transcription directe de l'arabe algérien, ils conservent l'aspect original du proverbe ou de la chanson, mais ils risquent d'être face aux difficultés de décodages que peut confronter le lecteur.

Les marques d'oralité dans le roman algérien des années 2000 ne se limitent pas à l'usage d'un lexique arabe ou à celui des proverbes et des chants. Les écrivains algériens d'expression française n'hésitent pas d'introduire dans leurs œuvres des mots et des expressions argotiques appartenant à la langue d'écriture. Cela relève aussi de l'oralité, mais on cherche ici l'oralisation de la langue française. Ainsi, après avoir arabisé la langue

d'écriture, les romanciers cherchent son oralisation : quels sont donc les procédés employés et quels sont les effets recherchés ?

VI. 3. Le recours à l'argot : quels procédés pour quels effets ?

Avant d'aborder l'usage de l'argot dans les textes du corpus, avant de montrer l'effet recherché à travers cet usage, nous pensons qu'il est d'abord essentiel d'évoquer une brève définition du concept. Étant donné que les textes du corpus sont écrits en français, nous allons donc s'intéresser au statut de l'argot en France qui s'est peu à peu modifié depuis son explosion sociale au XIX^{ème} siècle, avec un élargissement de sa base de locuteurs. Même ceux qui ne l'emploient pas connaissent quelques expressions argotiques.

- Étymologie du mot *argot*

L'origine du mot argot est passionnante mais mystérieuse. Dans son *Dictionnaire universel*,²⁹¹ l'écrivain Antoine Furetière relie le mot *argot* à la ville d'Argos en Grèce car il contient un bon nombre de mots grecs. Pour Jacob Le Duchat,²⁹² le mot proviendrait de Ragot, capitaine des Gueux. Certains trouvent son origine dans les mots latins *ergo* qui signifie « donc » ou *argutus*, c'est-à-dire « piquant dans le langage ». Charles Nodier renvoie son étymologie à *narquois*, *nargot*, mendiant, d'où argot. D'autres encore avancent l'hypothèse selon laquelle *argot* ne serait qu'une altération ou une interprétation du mot *jargon* (par proximité phonétique).

- Qu'est-ce que l'argot ?

La définition du mot *argot* est une tâche difficile car il s'agit d'un langage qui exprime la sensibilité et parfois les fantasmes de son époque. C'est pourquoi, chaque époque et même chaque argotologue (personne qui étudie l'argot) ont une approche différente. Selon le lexicographe Pierre Richelet,²⁹³ l'argot est défini comme « le langage des gueux et des coupeurs de bourse, qui s'expliquent d'une manière qui n'est intelligible qu'à ceux de leur cabale ». Cette définition qui paraît aussi dépassée aujourd'hui sera valable jusqu'au milieu du XX^{ème} siècle.

Alfred Delvau²⁹⁴ écrit dans son *Dictionnaire de la langue verte* (1866) : « En France, on parle peut-être français ; mais à Paris on parle argot, et un argot qui varie d'un quartier à l'autre, d'une rue à l'autre, d'un étage à l'autre ». Suite à cette approche, l'argot est donc perçu comme la langue du petit peuple.

²⁹¹ Furetière, Antoine, *Dictionnaire universel*, 1690. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k50614b.r=.langFR>.

²⁹² Le Duchat, Jacob, *Remarques de feu M. Jacob Le Duchat sur divers sujets d'histoire et de littérature*, Amsterdam, 1738, 2 vol. n° 8

²⁹³ Cf. Richelet, Pierre, *Dictionnaire françois*, Genève, J. H. Widerhold, 1680. <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb351540398>.

²⁹⁴ Cf. Delvau, Alfred, *Dictionnaire de la langue verte*, Paris, C. Marpon et E. Flammarion, 1883. <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb35153786g>

Dans son dictionnaire *Langue verte et noirs desseins*, Auguste Le Breton reprend la même idée et insiste sur le fait que « L'argot, langage des rues, n'est pas exclusivement employé par ceux qui vivent en marge des lois... Un chauffeur de taxi, un couvreur sur son toit, un mécanicien dans son garage, etc. usent couramment de la langue verte ».²⁹⁵

L'argot est défini par *Le Nouveau Petit Robert* comme « langue familière contenant des mots argotiques passés dans la langue commune ».²⁹⁶ Cette définition fait preuve des changements effectués au fil des années.

Dans son article intitulé : « De l'argot traditionnel au français contemporain des cités », J. P. Goudaillier affirme que :

« Toute langue possède une dimension argotique ; en effet, toute société humaine fonctionne avec des interdits, des tabous, entre autres, d'ordre social, politique, religieux, moral, qui sont véhiculés par la (ou les) forme(s) légitimée(s) de la langue. Comment peut-il être dès lors imaginé une société au sein de laquelle aucune personne, aucun groupe ne chercherait à se doter de moyens pour contourner ces interdits et ces tabous, ne serait-ce que par transgression langagière ? ».²⁹⁷

Selon Goudaillier, les argots existent dans toutes les langues du monde. Les locuteurs ont toujours cherché à contourner les tabous. Les formes argotiques d'une langue représentent des preuves des stratégies d'évitement, de contournement des interdits et des tabous sociaux mis en œuvre par les locuteurs qui produisent de telles formes. Le langage courant témoigne d'une certaine retenue à évoquer explicitement certaines réalités. L'argot permet alors de désigner ces réalités par un langage détourné, dépourvu des connotations immédiates liées aux mots du registre habituel.

La fonction des termes argotiques lorsqu'ils sont intégrés en littérature romanesque se manifeste dans le fait d'évoquer « un effet-fiction » représenté par l'intégration d'une langue parlée dans la langue écrite : ce n'est ni tout à fait un « effet de réel » de la langue parlée, ni une écriture parfaite de la langue écrite communément admise et attendue. Autrement dit ; la notation argotique ne peut pas être simplement une notation de réel cherchant à reproduire une langue parlée, parce que, même si à un premier niveau de sens l'argot dénote la langue parlée, et que à un deuxième niveau de sens il connote cette même langue, à un troisième niveau de sens, il évoque un effet-fiction inscrit dans un contexte qu'il montre du doigt comme la tentative d'une mise en fiction d'une langue parlée dans la langue écrite.

Écrits en français, les romans algériens des années 2000 n'échappent pas à ces parlars argotiques qui sont particulièrement révélateurs de pratiques linguistiques, qui relèvent de l'oral et sont soumises à des faits d'évolution particulièrement rapides. L'argot a toujours

²⁹⁵ Cf. Le Breton, Auguste, *Langue verte et noirs desseins*, Paris, Presses de la cité. 1960.

²⁹⁶ Cf. Josette Rey-Debove et Alain Rey, *Le Nouveau Petit Robert de la langue française, Dictionnaires Le Robert*, 2009.

²⁹⁷ Goudaillier, Jean-Pierre, « De l'argot traditionnel au français contemporain des cités », *La linguistique, revue de la société internationale de linguistique fonctionnelle*, Vol. 38, Fasc. 1, Paris, Presses universitaires de France, 2002, p. 05.

existé avec ce que l'on appelle par habitude « langue populaire ».²⁹⁸ Pour élaborer un parler argotique, les sujets parlants recourent à différents moyens. Le plus important est lexical : on associe d'ailleurs généralement l'argot uniquement à un vocabulaire particulier. Pierre Guiraud affirme que trois éléments entrent dans la constitution de ce langage :

- « Un vocabulaire technique exprimant des notions, des activités propres au monde du vol, de la prostitution, de l'escroquerie, de la mendicité professionnelle ;
- Ensuite un ensemble de procédés de transformation lexicale qui permet de coder les mots pour créer un langage secret ;
- Enfin, ces mots techniques sous leur codage, survivent à leur fonction et constituent un langage marqué, fortement différencié par lequel l'argotier et ses émules se reconnaissent et affirment leur appartenance au « milieu », au groupe, avec ses aspirations et sa morale... Tout corps de métier a sa langue spéciale née de ses instruments, de ses techniques, de ses activités spécifiques ».²⁹⁹

Quant à Denise, François-Geiger, il affirme que « lorsqu'on parle d'argot, il faut avant tout préciser qu'un argot n'est pas une langue mais un lexique. Pour une très large part, sa phonétique et sa grammaire sont celles de la langue commune, généralement sous sa forme populaire ».³⁰⁰ C'est en ce sens que nous allons analyser la notion d'*argot* dans notre étude.

Dans les textes du corpus, nous avons remarqué qu'il existe plusieurs procédés d'élaboration lexicale de l'argot. Ces procédés d'élaboration sont de deux types : soit formels (création ou modification de mots), soit sémantiques (modification et jeu sur les sens des mots)

VI. 3. 1. L'argot dans *L'Étoile d'Alger* (Aziz Chouaki)

Les expressions argotiques dans le roman *L'Étoile d'Alger* (2002) sont formées soit par des procédés formels, soit sémantiques.

- Sur le plan formel

Lorsque l'élaboration lexicale est formelle, on assiste souvent à une déconstruction du langage courant. L'argot traditionnel recourt souvent à un procédé de créativité : la **dérivation** ou la **resuffixation** de mots existants au moyen de suffixes populaires. Comme le montre ce monologue de Moussa :

Ah putain, je rêve de faire ma propre cassette, mes propres morceaux ! N'importe quel **connard** a déjà sorti une cassette, pas de raison. (p. 17).

Dans l'exemple ci-dessus, **-ard** est un suffixe péjoratif. Il est employé pour marquer une déformation du terme : (*connard* signifie « con, imbécile »).

²⁹⁸ Comme le rappelle Gadet, Françoise : « La notion de français populaire est plus interprétative que descriptive : la qualification de "populaire" nous apprend davantage sur l'attitude envers un phénomène que sur le phénomène lui-même », *Le français populaire*, Paris, PUF, « Que sais-je ? », n° 1172, 1992, p. 122.

²⁹⁹ Guiraud, Pierre, *L'argot*, Paris, « Que sais-je ? », PUF, 1956, p. 7.

³⁰⁰ François-Geiger, Denise, « Panorama des argots contemporains », *Langue française*, n° 90, Paris, Larousse, mai 1991, p. 5.

L'argot se forme aussi dans le roman par le procédé de **redoublement** d'une syllabe, comme dans ces extraits narratifs :

Tiens, Saliha est déjà là, prof de maths à Kouba, dans un C'est **chouch** de la famille, Saliha, prof de maths, c'est normal. [...]. (p. 20).

La crise se termine au petit jour, Moussa sanglotant en silence dans les bras de la **mémé** qui lui murmure une douce berceuse kabyle... (p. 161).

Chouchou signifie ici « la préférée de la famille » ; *mémé* signifie dans le langage enfantin « la grand-mère ».

Parmi les procédés lexicaux les plus fréquents dans *L'Étoile d'Alger* (2002), se trouve la **troncation** qui est souvent résultat de ce qu'on appelle « économie du langage ». Cette troncation se présente dans l'œuvre à travers le procédé de **l'apocope** qui consiste à supprimer certaines syllabes à la fin du mot. Ce phénomène concerne le récit :

Rachid connaît tout le monde à Alger, les artistes, les **intellos**. (p. 27).

Lahbib l'embobine, c'est rien, après tu vas voir au mixage, tu vas plus te reconnaître, la **réverb'**, les effets. (p. 123).

Et concerne également les propos des personnages, comme le montre cette réplique de Moussa qui dit à Réda :

« [...] La **manif'** des démocrates, oui, j'y étais, là on était plus d'un million [...] ». (p. 39).

Intellos est apocope d'*intellectuels* ; *manif'* apocope de *manifestation* ; *réverb'* apocope de *réverbérations*. Il existe encore dans l'œuvre d'autres exemples d'apocopes : *pub* (p. 24) apocope de *publicité* ; *sympa* (p. 39) apocope de *sympathique* ; *obs'* (p. 53) apocope de *observation* ; *bénéf'* (p. 54), apocope de *bénéfice* ; *promo* (p. 58) apocope de *promotion* ; *disco* (p. 95) apocope de *discothèque* ; *pap'* (p. 103) apocope de *papillon* ; *l'intro* (p. 105) apocope de *l'introduction* ; *micro* (p. 106) apocope de *microphone* ; *clim'* (p. 108) apocope de *climatisation* ; *infos* (p. 120) apocope de *informations* ; *prof* (p. 120) apocope de *professeur* ; *mécano* (p. 20) apocope de *mécanicien* ; *musicos* (p. 147) apocope de *musicographes* ; *pédé* (p. 35) apocope de *pédéraste* ; *fac* (p. 83) apocope de *faculté* ; *expo* (p. 120) apocope de *exposition*.

Pour marquer la troncation des termes, Chouaki utilise pour certains mots l'apostrophe (*réverb'*, *manif'*, *obs'*, *bénéf'*, *clim'*) ; alors que pour d'autres mots, la troncation n'est désignée par aucun moyen typographique.

Le phénomène qui attire l'attention de tout lecteur du roman est la troncation des noms propres. Le prénom *Lynda* est souvent noté *Lynd'*. Voici un exemple tiré d'une séquence narrative, illustrant ce constat :

Rachid est venu jeudi passé avec **Lynd'**, comme elle est belle, **Lynd'**, ressemble aux filles de Dallas. (p. 83).

La troncation des noms propres est un phénomène qui caractérise principalement la langue kabyle (langue maternelle de l'auteur). Chouaki est donc influencé par sa langue maternelle c'est pourquoi il représente, par le biais de la troncation, l'une des caractéristiques phoniques de cette langue.

Certains termes argotiques dans le roman sont des emprunts à d'autres langues. La place de l'emprunt parmi les procédés de la formation du vocabulaire argotique est ambiguë. Pierre Guiraud³⁰¹ le cite parmi les procédés sémantiques qu'il regroupe sous l'appellation de substitutions de sens. Un autre argotologue, Michèle Verdelhan-Bourgade³⁰² examine les emprunts dans la partie de l'organisation lexicale. Dans cette étude, nous nous intéressons à analyser l'emprunt en tant que procédé contribuant à la formation du vocabulaire de l'argot.

- **Mots d'origine anglo-américaine**

L'argot anglo-américain constitue une source particulièrement importante et dynamique des argots français contemporains. Il est à remarquer que la majorité des termes sont des emprunts récents. Les raisons de ce phénomène sont dues à l'omniprésence de l'anglo-américain en tant que langue internationale dans la vie quotidienne par l'intermédiaire de la musique, du cinéma, de la publicité ; à l'apprentissage de l'anglais à l'école ou encore à l'université (comme le cas de Chouaki qui a fait des études universitaires en anglais, et qui est influencé par cette langue, il l'intègre souvent dans ses écrits).

Dans son roman *L'Étoile d'Alger* (2002), il existe de nombreux emprunts qui dérivent de l'anglais et qui concernent même le récit :

Fêter ça, Rachid ressert à boire et branche Moussa sur sa carrière, **look**, médias, producteurs, image, contrats. [...]. (p. 28).

[...] Il en voit une autre, genre trop modèle afro, et une autre, style années 30, long **drink** à la main, et une autre, et une autre ...mais alors ... (p. 102).

Et Mohand qui doit se marier l'an prochain, il a 45 ans, ça fait déjà trois ans qu'il reporte, pas de logement, pourtant il a un bon **job**. (p. 21).

Cool, pas le contrarier, Moussa boutonne sa chemise jusqu'au col... [...]. (p. 85).

Retour au Triangle, ni vu ni connu, **ciao**, à bientôt. [...]. (p. 110).

Les personnages de Chouaki utilisent aussi dans leurs propos des emprunts de l'anglais, comme dans cette réplique du journaliste Kamel qui explique à son collègue :

« Attends, attends, je vais t'expliquer, moi, le **business**. [...] ». (p. 53).

³⁰¹ Pierre Guiraud, *L'argot*, Paris, «Que sais-je?», PUF, 1956, p. 54.

³⁰² Verdelhan-Bourgade, Michèle, « Procédés sémantiques et lexicaux en français branché », *Langue française*, n° 90, mai 1991, p. 69.

Look signifie « allure, style » ; *dingue* : « fou » ; *business* : « affaire » ; *drink* : « boisson alcoolisée » ; *job* : « travail, emploi » ; *cool* : « bien » ; *ciao* interjection qui signifie au revoir. Nous avons également relevé les *meetin* (p. 113), à dire réunions pu organisées par un parti » ; *steward* (p. 176) pour désigner « un garçon à bord des avions » ; *showbiz* (p. 117) : « industrie ».

Dans d'autres pages du roman, nous remarquons l'usage volontiers de l'anglais à la place de la langue française, comme le montrent ces extraits narratifs :

Clientèle très tchitchi, gosses de riches, de généraux, nanas lookées branchées schschsch, **Algerian** Graffiti. Musique **top hits** des **best pop charts**, bon **Dee Jay**... (p. 106).

À la fin du morceau, Bill annonce Mahfoud, le célèbre chanteur des **Algier's**. (p. 108). C'est de Rachid ce truc, paraît que c'est un truc américain, « **don't Bogart the joint** », passe à l'autre. (p. 68).

Rien oublié ? Non, jeu de cordes pour le mandole, trouvé **in extremis**... (p. 66).

Yacine, le **play-boy** de la Madrague, le plus grand descendeur du vin rouge et des crevettes ... (p. 32).

Algier's est employé à la place de « algériens » ; *play-boy* est pris dans le sens de : « jeune joueur ». Il est important de signaler que les mots anglais se présentent dans l'œuvre sans aucune indication typographique (absence des guillemets, et de l'italique).

- Mots d'origine de diverses langues

Généralement, les emprunts sont présents dans le langage argotique, comme la présence des immigrés vivant en France. Ils représentent une source d'enrichissement du vocabulaire de l'argot français.

Comme Chouaki fait partie de ces immigrés, il tente alors de représenter ces langues dans ces écrits. Nous allons donc citer quelques sources principales de **l'italien** que le romancier intègre dans la narration :

[...] Kamel et Fouad lui font remarquer que dans les statuts même du FIS, c'est écrit noir sur blanc que la démocratie est impie, et qu'une fois au pouvoir, **finito** les partis, la bière, les roses. [...]. (p. 56).

D'ailleurs Moussa ne parle presque plus, grognements, monosyllabes, laconique au possible, l'essentiel, et **basta**. (p. 164).

Finito signifie ici « fini », *basta* : interjection qui signifie « ça suffit ».

La langue **portugaise** est également présente dans *L'Étoile d'Alger* (2002), comme le montre le passage suivant :

Sur scène, l'orchestre, **bossa-nova**, son feutré, mais c'est Sam et Farid ? Clins d'œil complices. (p. 102).

Bossa-nova est un mot portugais qui signifie : « musique de danse brésilienne proche de la samba ». ³⁰³

Chouaki fait recourt dans son œuvre. Voici le seul exemple qui existe les propos d'un personnage secondaire :

« Eh, vise la **meuf** dans la caisse ... ». (p. 46).

Meuf c'est-à-dire « femme ».

En réalité, le verlan est utilisé en France depuis la première moitié du XIX siècle. Son emploi concerne particulièrement des quartiers défavorisés. Il est, sans aucun doute, l'un des procédés argotiques les plus productifs. Pour transformer un mot en verlan, il suffit de décomposer le mot en deux syllabes et d'en inverser l'ordre, comme le montre l'exemple du mot *femme* transformé en *meuf*.

Il existe également dans l'œuvre d'autres termes argotiques dont la formation n'est pas construite à l'aide des procédés précédents :

Gosses (p. 11) : « enfants » ; *boulot* (p. 19) : « travail » ; *quéquette* (p. 22) : « sexe d'un petit garçon » ; *popotin* (p. 23) : « fesse » ; *balles* (p. 29, p. 169) : « dinars, francs » ; *flic* (p. 35) : « policier » ; *fric* (p. 36) : « argent » ; *nana* (p. 50) : « prostituée, maîtresse » ; *bosses* (p. 44) : « travailler » ; *bagnole* (p. 52) : « voiture » ; *piger* (p. 54) : « comprendre » ; *bouffer* (p. 58) : « manger » ; *filer* (p. 59) : « s'en aller » ; *gueule* (p. 60, p. 86) : « visage, bouche » ; *me* (p. 62) : « homme » ; *taf* (p. 68) : « bouffée de cigarette » ; *zigouiller* (p. 65) : « tuer » ; *pédale* (p. 86) : « pédéraste » ; *tapette* (p. 86) : « homosexuel » ; *pépète* (p. 108) : « argent » ; *kif* (p. 120) : « pareil » ; *greluche* (p. 140) : « fille » ; *gueuler* (p. 142) : « crier ».

Chouaki ne se limite pas à ces procédés, mais il tente d'enrichir le vocabulaire de son roman par des mots qu'il invente lui-même. Par exemple, il modifie l'adjectif *berbère* selon le sens qu'il cherche à présenter à son lecteur. Tantôt, il l'accorde au suffixe *-ant*, tantôt au suffixe *-iste* :

Ambiance **berbérissante** dans la salle, expo parallèle de bijoux, livres berbères. [...]. (p. 120).

Moussa se sent investi par une lourde tâche, c'est vrai qu'il est berbère, mais pas... **berbériste**, parce que la politique... pas trop se mêler, ça lui rappelle l'histoire de Sahnoun, c'est comme ça qu'il a fini autiste. (p. 123).

De même, dans l'exemple suivant, Chouaki crée dans le discours narratif un nom d'agent, dérivant du terme *trabendo* de l'arabe algérien (qui signifie « marché noir ») :

De toute façon, plus personne n'écoute quoi que ce soit, brame ce que tu veux, faune soulignée **trabendistes**, bourrés de dinars faciles, se vautrant dans le whisky frelaté et la bave de vieilles putes. (pp. 144-145).

³⁰³ Définition tirée du Dictionnaire encyclopédique *Le petit Larousse illustré*, éd. Larousse, Paris, 1997.

Trabendistes est employé ici comme un nom d'agent qui signifie : « les personnes qui exercent le trabendo ».

Lorsque l'élaboration lexicale est sémantique, on assiste souvent à un jeu sur les multiples sens des mots. Il s'agit ici d'un procédé propre à l'argot et à la langue populaire : des incertitudes de sens, des confusions qui attestent une singulière imprécision dans les moyens d'expression. C'est ce qui explique l'importante polysémie. Les jeux sur les multiples sens des mots concernent les propos de certains personnages de l'œuvre. Nous citons respectivement à titre d'appui les répliques du jeune garçon, de Bill, de Rachid et de Moussa :

« [...] Six mille **balles** français, donc cinq **patates** en dinars. [...] ». (p. 169).

« [...] Oh, faut que je me **casse**. [...] ». (p. 107).

« Farid et Sam se sont **taillés** à Paris, Bill aussi avec Yasmine, ça sent mauvais ici, ça va **péter** ». (p. 142).

« [...] Moi, je suis un niqué de la tête, je vous préviens, le premier qui **bronche**, je **lui ouvre sa mère**. [...] ». (p. 164).

Le récit chouakien comporte également des jeux sur les multiples sens des mots, comme le montrent ces extraits narratifs :

Moussa racle ses économies, demande à la mémé et réunit 6000 francs français, pour cinq **briques** en dinars, prix d'ami. (p. 169).

Ils **gueulent** en même temps au téléphone. (p. 142).

Dans le premier exemple, *balle* signifie « francs » (dans d'autres pages, l'auteur l'utilise pour « dinars » comme dans la page 29, par exemple). Quant à *patates*, le mot signifie ici « cinq paquets de 10000 dinars, c'est-à-dire 50000 dinars algériens ». Pour dévaloriser la somme en dinars, le romancier a utilisé le terme *patates*. Il s'agit d'une forme de métaphore. Dans l'autre exemple tiré de la page 169, le mot *brique* est employé dans l'arabe algérien pour désigner la somme de 10000 dinars. Cinq *briques* signifient cinq « paquets de 10000 dinars ». Le romancier cherche donc à montrer que la somme est considérable en dinars. Ainsi, nous remarquons que le même référent est désigné par deux termes différents, selon le contexte, selon le sens visé par le romancier.

Quant aux autres exemples, le verbe *se casser* signifie « s'en aller » ; le verbe *gueuler* : « crier » ; *se tailler* : « s'enfuir » ; le verbe *péter* veut dire « se compliquer » ; le verbe *broncher* : « s'approcher » et enfin l'expression *ouvrir sa mère* signifie « tuer ».

Certes nous nous sommes limitée à ces courts exemples, mais il est utile de rappeler que nombreux sont les extraits qui comportent ce genre de tournures de sens dans le roman. Ainsi, le recours à l'argot est fréquemment exploité par le romancier, non seulement dans les propos

des personnages mais aussi dans le récit. Ce qui nous permet de classer *L'Étoile d'Alger* (2002) parmi les romans populaires.

VI. 3. 2. L'argot

(Habib

Les expressions argotiques dans le roman de Tengour sont formées soit par les procédés de troncation, de ressufixation, de redoublement ; soit par des procédés stylistiques à travers les quels on assiste à une déformation du sens des mots grâce à la polysémie. Sur le plan formel, les procédés employés sont :

- Ressufixation en *-ard*

« Je suis plus parisien que pas mal de **franchouillards** ! ». (p. 212).

« Dieu miséricordieux, ce **connard** a failli nous renverser ». (p87).

Rien de palpitant pour ces gens démobilisés, ramassis de jeunes **zonards**. (p. 22).

Pense-t-il vraiment le manœuvrer comme un **jobard**. (p. 18).

Franchouillards : « mot présentant des défauts attribués aux Français » ; *connard* : « con, imbécile » ; *zonards* : « personnes qui viennent de la banlieue pauvre » ; *jobard* : « très naïf ».

- Doublement de syllabes

« Toi et moi, on le sait. Nous sommes marqués. Pas la peine de faire du **chichi** ». (p. 51).

« J'aime pas les **cocos**, mais ils vous l'ont mis ! Et ça fait mal, hein ? C'est sûr qu'ils mettent pas le beurre pour que ça glisse tout seul ». (p. 100).

Chichi : « façon maniérée » ; *cocos* : « œufs, dans le langage enfantin »³⁰⁴.

- Troncation à travers le procédé de l'apocope

Les exemples qui illustrent l'usage du procédé de l'apocope sont nombreux. Voici quelques répliques pour l'illustration :

« Des **profs** de physique, on en demande toujours dans les lycées ». (p. 237).

« C'est toi le chef, tu es un **fell** ! Avoue si t'es un homme ! ». (p. 201).

« Je n'ai pas confiance dans Hasni, c'est un fou **mégalo** ». (p. 245).

« Je surveille pas les clients, je suis pas **indic** ! ». (p. 140).

« Arrête tes sentences et regarde la route devant toi, je n'ai pas envie d'avaler mon extrait de naissance sur le **périf** ! ». (p. 217).

« T'es dingue ! Complètement **louf** ! Qu'est-ce qui te prends ? ». (p. 230).

Profs est l'apocope de *professeurs* ; *fell* apocope de *fellaga* : mot de l'arabe algérien qui signifie « combattant » ; *mégalo* apocope de *mégalomane* ; *indic* apocope de *indicateur de police* ; *périf* apocope de *boulevard périphérique* ; *louf* apocope de *loufoque* : « fou ».

- Emprunts à d'autres langues

³⁰⁴ Les significations sont tirées du *Dictionnaire Le petit Larousse illustré*, Paris, Larousse, 1997.

De l'**anglais**, nous avons noté les exemples suivants, tirés à partir d'une réplique de Ken qui ordonne Hasni :

C'est pas le !... Je vous attendrai avec Sharif Shan devant principale. **Ciao** ». (p. 82).

Job : « mission, travail » ; *ciao* : « au revoir ».

L'usage de l'anglais dans le roman ne se limite pas seulement à des termes, nous avons également remarqué l'usage d'expressions anglaises dans les dialogues, comme le montrent ces répliques de Hasni et de Mourad :

« [...] Calme-toi, mon vieux ! **Take it easy**, comme dit Ken ! ». (p. 21).

« [...] Laisse-toi aller et pense à rien. **Keep cool**. Dieu est notre maître à tous ». (p. 78).

« Tu as la tête dure ! **I was joking** ! ». (p. 122).

L'usage des expressions anglaises concerne même le récit :

Les ferronneries **modern style** de certains balcons ont été bouchées avec des nattes de roseaux ou remplacées par des parpaings obstruant toute vue. (p. 66).

Chez Salman, le décor mélange outrageusement l'ambiance du cabaret oriental telle que la conçoit l'imaginaire victorien à celle du **speak easy** des belles années d'Elliot Ness. (p. 75).

Take it easy : « prends les choses avec aisance » ; *modern style* : « style moderne » ; *keep cool* : « sois bien » ; *speak easy* : « parle facilement » ; *i was joking* : « je rigole ».

Suite à ces exemples, nous constatons que Tengour utilise pour certaines expressions anglaises le caractère italique (exemples pp. 122 et 75), afin de montrer une certaine distance vis-à-vis de la langue d'écriture. Or, l'italique n'est pas employé dans l'intégration des autres termes anglais.

Le romancier ne se limite pas à cela, il tente même d'inventer un terme qu'il intègre dans le récit en employant l'italique :

Ne l'avait-elle pas pris de haut la première fois qu'elle l'avait vu ? Un ***bledman***, lui avait-elle laissé entendre qu'il était ! (p. 161).

Bledman est un mot dont le sens est péjoratif, il signifie ici « quelqu'un qui vient du bled ».

De l'**italien** nous avons relevé l'exemple suivant, tiré d'une réplique de Mourad qui dit à Hasni :

« Arrête ton cirque ! S'il te plaît, **Basta** ! On s'en va. J'ai à faire ! ». (p. 228).

Basta est une interjection qui signifie en français : « ça suffit ! ».

Il existe aussi dans l'œuvre d'autres termes argotiques dont la formation n'est pas construite par les procédés précédents :

Ça gaze (p.11) : « ça va bien » ; *barda* (p. 15) : « sac » ; *pognon* (p. 18) : « argent » ; *boulot* (p. 20) : « travail » ; *bidasse* (p. 26) : « simple soldat » ; *turlupiner* (p. 35) : « tracasser » ;
: réf *pi* (p. : : *ménin* (p. : :
« esprit » ; *fric* (p. 52) : « argent » ; *pipeau* (p. 52) : « ce qui n'est pas sérieux » ; *mec* (p. 55) :
« homme » ; *bagnole* (p. 67) : « voiture » ; *flouze* (p. 78) : « argent » ; *chialer* (p. 78) :
« pleurer » ; *cinglé* (p. 96) : « fou » ; *sinoque* (p. 106) : « fou » ; *plouc* (p. 121) : « paysan » ;
fliqué (p.122) : « surveillé par les flics, la police » ; *bossier* (p. 164) : « travailler » ; *baffe* (p.
169) : « gifle » ; *crotte* (p. 169) : « sans valeur » ; *picoler* (p. 174) : « boire de l'alcool » ;
gueule (p. 182) : « visage » ; *cavaler* (193) : « courir » ; *malabar* (p. 196) : « homme
fort » ; *piffer* (p. 196) : « supporter » ; *gars* (p. 197) : « hommes » ; *popote* (p. 197) :
« cuisine » ; *piaule* (p. 197) : « chambre » ; *faire gaffe* (p. 201) : « faire attention » ;
amocher (p. 202) : « détruire » ; *flics* (p.202) : « policiers » ; *frousse* (p.202) : « peur » ; *se
chamailier* (p. 212) : « se disputer » ; *magot* (p. 215) : « l'argent » ; *jacasser* (p.
217) : « bavarder » ; *micmac* (p. 221) : « affaire » ; *boulonner* (p. 253) : « travailler »
; *abouler* (p. 258) : « donner » ; *grouille-toi* (p. 258) : « dépêche-toi » ; *baratin* (p. 38) :
« bavardage » ; etc.

Tengour se sert aussi dans son œuvre des **procédés stylistiques** qui consistent à mettre en jeu les multiples sens des mots. Nous avons affaire à des métaphores et à d'autres figures de style. Voici quelques exemples tirés des propos des personnages et d'autres tirés du récit :

« Je ne te juge pas, tu sais. Je n'ai aucun droit. **Tu mènes ta barque comme tu l'entends** ». (p. 174). L'expression en gras signifie : « tu fais ce que tu veux ».

«Écoute, Sadjia, ne t'occupe pas de moi, s'il te plaît. **Reste dans ton cocon** ». (p. 230) : « occupe-toi de tes affaires ».

« Je voulais pas **t'embringuer dans cette salade**, mais je suis coincé ». (249) : « je ne voulais pas te faire entrer dans cette affaire ».

Hasni n'interroge pas son ami mais parle plutôt pour lui-même. Il s'attriste un peu de constater qu'**ils ne vibrent pas tous les deux au même diapason**. (p. 36) : « ils ne s'entendent pas ».

« Je suis sûr que tu me caches quelque chose, Hasni ? Vas-y **accouche** ! ». (217). Le verbe *accoucher* signifie ici « avouer ».

Nous signalons qu'il ne s'agit ici que de quelques exemples parmi le grand nombre de tournures de sens qui se manifestent dans l'œuvre.

VI. 2. 3. L'argot dans *On dirait le sud* (Djamel Mati)

Dans le roman de Mati, les termes argotiques sont formés selon des procédés variés, le phénomène concerne le récit et les dialogues :

- **Ressuffixation en -ard**

Esclaves de insatiables fantasmes, Zaïna n'a jamais consenti les délires **vicelards** de cette bête faite homme. (p. 55).

conn possède des yeux qui big ». (p. 9

« Lui, il avait peur même du vent ... l'imbécile de **froussard** ». (p. 215).

« Cette **connasse** veut le faire partir ». (p. 256).

Comme dans les exemples ci-dessus, le suffixe **-ard** est employé dans un sens péjoratif (suffixe populaire) : *vicelards* : « vicieux » ; *connard* et le féminin *connasse* : « imbécile » ; *froussard* : « peureux ».

- **Ressuffixation en -on**

« Et puis, les **nichons** qui n'attendent strictement rien de personne, je ne vois pas à quoi ils peuvent servir ! ». (p. 171).

Nichons signifie ici « les seins de la femme ».

- **Troncation par l'apocope**

« Alors, elles se font monter par qui paye le mieux : singes, gorilles, éléphants et même cet obsédé de **dirlo** ». (p. 107).

Dirlo est l'apocope de *directeur*.

- **Doublement de syllabes**

« Est-ce que tous les mecs regardent leur **zizi** en souriant béatement, après leur rut, comme le fait cet anthropocentrique attardé ? ». (p. 53).

Zizi signifie « le sexe masculin ».

- **Emprunts à d'autres langues**

On dirait le sud (2007) est certes un roman écrit en français, mais qui comporte également d'autres langues comme **l'arabe** (que nous avons déjà étudié), **l'anglais** et **l'italien**. De **l'anglais**, nous avons relevé les exemples suivants, tiré du récit :

Bonjour, en voilà une surprise qu'elle est bonne ! S'écrie l' « **elephant-man** » des zones arides en se branlant le nez. (p. 103).

Tous les participants de cette « **desert-party** » sont dans un état léthargique. (p. 128).

Dans ce duel optique, elle finit par s'imposer au point où le **leader** des faux barbus est troublé et détourne la tête. (p. 130).

Pour les deux premiers exemples, Mati utilise les guillemets dans l'intégration des mots composés qui dérivent de la langue anglaise. Or, il inclut le dernier terme *leader* qui signifie ici : « guide » sans aucune indication typographique. Nous remarquons également que la langue anglaise s'introduit dans le récit. En revanche, le seul terme **italien** que nous avons relevé de l'œuvre se trouve dans les paroles de Zaïna qui se dit :

« Maintenant, **basta** ! Fini ! Mes cauchemars et les dégénérés que j'ai croisé ne me font plus peur ! ». (p. 246).

Il existe également dans l'œuvre des termes argotiques qui ne sont pas formés à l'aide de procédés précédents :

Bouffer (p. 103) : « manger » ; *nana* (p. 104) : « maîtresse » ; *piger* (p. 104) : « comprendre » ; *bidasses* (p. 121) : « petits soldats » ; *bosses* (p. 121) : « travailler » ; *babiole* (p. 123) : « sans valeur » ; *bamboula* (p. 128) : « fête » ; *matrone* (p. 128) : « grosse femme » ; *pédale* (p. 129) : « pédéraste » ; *fagotée* (p. 129) : « habillée ».

Ce sont donc les principaux procédés formels que Mati avait utilisés dans la formation des termes argotiques.

- Sur le plan sémantique

Comme dans les romans que nous avons déjà étudiés plus haut, Mati joue sur les multiples sens des mots. Le phénomène concerne principalement les dialogues, comme le montre cette réplique de Zaïna qui s'adresse au directeur du zoo :

« Un zoo, d'accord. Bon, maintenant je me **casse** ». (p.104).

Le verbe *casser* signifie ici : « s'en aller ».

VI. 3. 4. L'argot dans *La nuit du henné* (Hamid Grine)

Les expressions argotiques sont incorporées dans *La nuit du henné* (2007) selon plusieurs procédés de formation. Sur le plan formel, le romancier emploie les procédés suivants :

- Troncation par l'apocope

Il a compris que le **psy** a besoin d'un **psy**. (p. 13).

« Je trouve que Guereche est **sympa** ». (p. 77).

« Tu as vu sa **pub** à la **télé** française ? ». (p. 96).

« **Gynéco**, c'est un métier d'hommes, de mâles, je veux dire, tu piges, fils ? ». (p. 113).

« Mais quoi, le prendrait-il pour un **homo** ou un **travelo** ? ». (p. 154).

Psy est l'apocope de *psychologue* ; *sympa* apocope de *sympathique* ; *pub* apocope de *publicité* ; *télé* apocope de *télévision* ; *gynéco* apocope de *gynécologue* ; *homo* apocope de *homosexuel* et *travelo* de *travesti*.

- Doublement de syllabes

« Elle est tellement gênée qu'elle ne sent même pas que j'ai remplacé mon doigt par **bibi** ... Maâmar a compris que « bibi » est le nom qu'il donne à son sexe ». (p. 113).

« Allez, fais **dodo** Mamou ! ». (p. 130).

« Il en est resté **baba** ! ». (p. 14).

« S'il voit que quelque part tu es **zinzin**, il se dira que ça ne vaut pas vraiment la peine de s'abattre sur un fou ». (p. 18).

signif dans le langage : *zinz*

- Emprunts à d'autres langues

Dans *La nuit du henné* (2007), Grine favorise l'usage des adverbes dérivant de **l'italien** et des adjectifs dérivant de **l'anglais**. L'intégration d'un langage étranger par rapport à la langue d'écriture concerne principalement le récit, comme le montrent les exemples ci-dessous :

Maâmar se dit **in petto** : « Adieu à la tête de sa mère ! ». (p. 114).

Il arbora illico **presto** alors le masque de l'homme **groggy** par la tuile qu'il vient de recevoir sur sa tête. (p. 142).

Il n'y avait en tout et pour tout qu'un matelas disposé en canapé arabe, une petite meïda et une télé **made in** Algérie dont le design rappelait les années de sa création. (p. 22).

In petto est un adverbe italien qui signifie : « en secret » ; *presto* est aussi un adverbe italien qui signifie : « rapidement » ; *groggy* est un adjectif anglais qui signifie : « assommé par un choc » ; *made in Algérie* c'est-à-dire : « fabriqué en Algérie ».

La langue **espagnole** est également présente dans le récit :

Macho Maâmar ? Ni plus, ni moins qu'un autre, seulement lui assume. (p. 32).

Macho signifie ici « l'homme qui domine la femme ».

Grine utilise aussi dans son œuvre d'autres termes argotiques qui ne sont pas formés à l'aide des procédés précédents :

Boulot (p. 13) : « travail » ; *bouffer* (p. 18) ; *chou* (p. 32) : « enfant » ; *popote* (p. 34) ; *gueule* (p. 38) : « bouche » ; *gourde* (p. 42) : « maladroite » ; *flics* (p. 89) ; *piger* (p. 113) ; *pipo* (p.149) : « polytechnicien ».

Dans la séquence narrative suivante, Grine invente un terme formé à l'aide du suffixe péjoratif **-ard** :

Les **blédards** fronçaient les sourcils et rétorquaient en regardant sa mère ... (p. 72).

Le mot *blédards* dérive du mot *bled* et signifie « les gens qui viennent du bled, en général des villageois ». Rappelons que Habib Tengour, dans *Le Poisson de Moïse* (2001) avait employé le terme de *bledman* pour désigner ces personnes-là. Cela relève de la particularité stylistique de chaque écrivain.

Sur le plan **sémantique**, Grine joue avec les différents sens des mots. Voici quelques exemples :

« Il n'est pas mal le **matricule** de Nassima ! ». (p. 71).

« Il me paraît un peu limité pour **se payer ma tête** ! ». (p. 92).

« Ne me raconte pas d'histoires, **tu fais la gueule** ! ». (p. 119).

Le matricule signifie ici « les fesses » ; *se payer ma tête* c'est-à-dire : « se moquer de moi » ; *tu fais la gue* signifie ic :

Quant au roman *Paris plus loin que la France* (2000), on remarque que Ghania Hammadou ne recourt pas à l'argot, ni dans les dialogues, ni dans le récit. Les expressions argotiques sont presque absentes de l'œuvre. Pour une représentation de l'oralité, la romancière opte pour d'autres procédés lexicaux. Toute l'œuvre comporte uniquement ces deux termes argotiques dont l'un est prononcé par le gendarme, un personnage secondaire, alors que l'autre est employé par le narrateur :

« Dis-moi, comment nourris-tu ta **marmaille** ? ». (p. 116).

[...] Il sait que sa grosse Gauloise est la « **pro** » de la cour Balzac. (p. 136).

Dans le premier exemple, *marmaille* signifie : « bande d'enfants ». Dans le second exemple, le mot *pro* est l'apocope de : *professionnelle*.

Après avoir présenté les différents procédés de formation des termes argotiques employés dans les textes du corpus, il nous semble important d'aborder l'effet recherché par cet usage. Une question fondamentale est donc posée : l'usage de l'argot dans le texte littéraire, représente-il une simple marque d'oralité ? Pour répondre à cette question, il est nécessaire d'évoquer les points de vue de certains linguistes comme Albert Dauzat,³⁰⁵ qui voit que l'argot, au sens propre du mot, est le langage des malfaiteurs. Il adopte donc presque la même opinion qui a été prononcée par Littré en 1863,³⁰⁶ consistant à qualifier l'argot comme un langage propre aux vagabonds, aux voleurs, aux mendiants, etc. Marcel Cohen, lui, ne considère pas l'argot isolément mais comme un aspect de la langue française :

« L'argot proprement dit est un langage parasite qui ne se distingue du parler commun ni par la prononciation, ni par la grammaire (sauf exceptions minimales), mais par le doublement du vocabulaire au moyen des termes qui lui sont propres. Les argots naissent dans les groupes restreints qui ont une forte conscience de leur isolement et qui se défendent plus ou moins contre les groupes environnants. La connaissance de l'argot a plus ou moins un caractère d'initiation, suivant d'immémoriales coutumes ».³⁰⁷

Esnault considère l'argot comme l'ensemble oral des mots non techniques qui plaisent à un groupe social.³⁰⁸ Quant à Henri Bonnard, il attribue à l'argot le sens de langue triviale, partie la plus vulgaire du lexique populaire, connue et comprise dans toutes les couches sociales.³⁰⁹ Enfin, selon Calvet,³¹⁰ l'argot est devenu une façon de se situer par rapport à la norme linguistique et du même coup par rapport à la société.

³⁰⁵ Dauzat, Albert, *Les Argots : caractères, évolution, influence*, Paris, Delagrave, 1956, p. 5.

³⁰⁶ Desirat, Claude, Horde, Tristan, *La langue française au XXe siècle*, Paris, Bordas, 1976.

³⁰⁷ Cité par Robert L'Argenton, Françoise, « Larlepem larligomuche du louchébem », *Langue française*, n° 90, Paris, Larousse, mai 1991, p. 114.

³⁰⁸ Ibid. p. 49.

³⁰⁹ Bonnard, Henri, *Procédés annexes d'expression*, Paris, Éd. Magnard, 1989, pp. 82, 83.

³¹⁰ Calvet, Louis-Jean, *L'Argot*, Paris, PUF, « Que sais-je », 1994.

En tenant compte de toutes ces opinions citées, il serait possible de résumer que l'argot pénétrant le texte littéraire, n'est pas considéré seulement comme une marque d'oralité, mais il peut traduire les registres les plus bas. Il conserve ainsi des connotations populaires, voire même vulgaires.

VI. 4. L'usage d'un lexique vulgaire

Parmi les procédés langagiers, mots, expressions ou énoncés, qui entrent dans le vocabulaire vulgaire nous pouvons citer : les insultes et les injures,³¹¹ qui sont des paroles choquantes dirigées contre autrui ou contre soi-même.

Étymologiquement, *insultare* signifie « sauter sur » ou « contre, frapper » ou « heurter des pieds », puis au sens figuré « danser sur, être insolent » ; alors que *injuria* signifie d'abord « injustice » puis « atteinte à l'honneur, dommage ».³¹² Il y a aussi les gros mots (jurons, blasphèmes et autres imprécations) définissables essentiellement par leur caractère de transgressions gratuites. Ces catégories, qui ne sont pas à confondre, malgré leur forte proximité sémantique et fonctionnelle, s'inscrivent directement dans le registre de la grossièreté, de la malséance et de l'obscénité, en raison de leur rapport au sexe, à l'infirmité, à la mort et à la matière fécale. Les « gros mots » ne sont pas seulement des mots grossiers qui impliquent une forte dépréciation de soi et de l'autre ; ils se définissent aussi comme des « bas mots » en raison de leur usage essentiellement oral, comme le signale Henri Barbusse qui affirme que le gros mot existe incontestablement et c'est un phénomène foncièrement oral ;³¹³ et de leur fréquence particulièrement élevée dans les classes sociales dites populaires qui en sont, du reste, les principaux producteurs. La notion de « gros mot » est donc « fondamentalement sociale et de ce fait susceptible de variation, variation selon les sociétés, le groupe social, variation dans le temps »,³¹⁴ selon le point de vue de Catherine Rouayrenc. C'est pour cela que Pierre Guiraud remarque que le gros mot est certes l'affaire du linguiste puisqu'il est d'abord signe linguistique, mais celle aussi du psychologue et du sociologue, voire de l'anthropologue.³¹⁵ Toutefois, les gros mots « n'ont de sens que s'ils sont compris et utilisés par tout le monde ».³¹⁶

Quant à leur fonction, les gros mots ont une fonction référentielle évidente : nommer l'innommable, dire l'indicible. D'autres ont une valeur expressive remarquable : extérioriser les sentiments intérieurs du sujet parlant ou écrivant : ce sont les jurons comme par exemple *Merde !* D'autres encore ont clairement une fonction impulsive : blesser la victime

³¹¹ La différence entre ces deux termes réside dans le fait que l'insulte est un jugement asserté comme vrai et vérifiable alors que l'injure est un jugement au delà de la vérité voire de la vraisemblance : l'insulte s'apparente à la médisance alors que l'injure est une accusation mensongère.

³¹² Collectif, *Transhumances V : Résistance au sujet, résistance du sujet*, Namur, Presse universitaire de Namur, juillet 2003, p. 50.

³¹³ Cf. Barbusse, Henri, *Le feu*, Paris, Flammarion, 1965 (1^{ère} éd., 1916) chap. XIII : « Les gros mots ».

³¹⁴ Rouayrenc, Catherine, *Les gros mots*, Paris, PUF, « Que sais-je ? », 1998, p. 5.

³¹⁵ Guiraud, Pierre, *Les gros mots*, Paris, PUF, « Que sais-je ? », 1975, p. 8.

³¹⁶ Rouayrenc, Catherine, *Les gros mots*, op., cit. p. 106.

ou choquer le lecteur, en l'influençant de quelque manière : ce sont les insultes et les injures qui ne se distinguent des autres catégories que par leur tonalité et leur intentionnalité, puisque les formes util peuvent rigoureusement les mê selon le ton qu'on y et. Par exemple *Merde*, il se situe sur le pôle du référent en tant que mot désignant une notion réputée obscène : la merde. Il est expressif en tant que juron : *Merde !* Il est impressif en tant qu'injure, c'est-à-dire un énoncé dégradant à l'encontre du destinataire.

En tout cas, notre étude ne s'intéresse pas aux différentes fonctions sémantiques des gros mots, mais au fait que leur présence dans le texte littéraire représente non seulement une marque d'oralité, mais peut traduire également un registre populaire, voire vulgaire.

Le phénomène le plus facile à repérer dans *L'Étoile d'Alger* (2002) est bien le recours à ce vocabulaire grossier, cru et constant chez l'écrivain qui parvient parfois à décourager certains lecteurs, qui refusent de devenir complices de cette vulgarité par le biais de la lecture. Les personnages du roman recourent à un lexique vulgaire, ce qui pourrait refléter leur appartenance sociale. Le registre de langue adopté par ces personnages est donc un registre populaire. Moussa, le personnage narrateur du roman est le chef-d'œuvre de cet usage, comme le montrent ces répliques :

« Écoute-moi bien, si tu recommences, je te **nique** pour de vrai, compris ? ». (p. 18).

« Bandes de rats, tenez mon **zeb ! Enculés**, va ! ». (p. 148).

« Ah **putain**, je rêve de faire ma propre cassette, mes propres morceaux ! ». (p. 17).

Moussa n'est pas le seul personnage *vulgaire* dans le roman. Le vocabulaire obscène se manifeste également dans les propos de certains personnages comme Gabès, Lahbib, Djelloul et l'infirmier :

« Les frères veillent, on va **niker le bordel**, waaaah ! ». (p. 35).

« Écoute, tu veux me **niker** ou quoi ? ». (p. 124).

« Le Triangle ? **Putain** mais ça y est ! Tu l'as mis ! Ouais, **bordel** : tu es arrivé ». (p. 91).

« On en reçoit des comme ça tous les jours. Des fois des tout jeunes, complètement **nikés** ». (p. 174).

Le récit chouakien ne manque pas de mots obscènes :

Penaud et vidé, il rentre à pied, **putain** de la race de la **putain** du monde d'**enculés** de la race de ce **putain** de pays de **merde** ! (p. 177).

Moussa se lève en gémissant, se retourne vers eux et leur montre ses **couilles** en ricanant. (p. 149).

Suite à tous ces exemples, on constate que récit et dialogues sont parsemés de mots grossiers. Ces termes dérivent de deux langues : du français (*putain, merde, enculés, cul,*

couilles, salaud, etc.), mais aussi de l'arabe algérien, la langue maternelle de l'écrivain « *zeb, niquer* ». Narrateur et personnages sont donc socialement déclassés.

Le Poisson de M (2001) est un roman com ent de nombreux mots vulgaires, notamment dans les propos des personnages. Voici des exemples tirés respectivement des propos de Kadirou (pp. 53 et 83), de Ken, de Mourad et des policiers :

« J'ai vraiment le **cul** bordé de nouilles ! ». (p. 53).

« **Putain**, j'aime pas les contretemps ! Ça bousille tout mes plans. J'avais rendez-vous avec Yaminé cet après-midi. **Merde**, comment je vais faire maintenant ? C'est bien ma veine ! Elle va attendre, **putain de merde** ! ». (p. 83).

« Tu es **con** ! s'écrie Ken ... ». (p. 96).

« Non, là tu profites de mon infirmité, **salaud** ! ». (p. 125).

« Debout ! Debout ! Magne-toi le **cul** ». (p. 198).

À travers ces répliques, nous pouvons facilement constater que *Le Poisson de Moïse* (2001) est un roman où l'usage de l'argot et des expressions populaires est largement exploité par les personnages. Il s'agit donc d'une forte intégration de la langue parlée dans la langue écrite, c'est-à-dire d'une forte exploitation des procédés lexicaux servant à intégrer l'oralité dans l'écrit.

En addition aux termes argotiques, *On dirait le sud* (2007) est un roman qui comporte également des termes et des expressions obscènes. Ce sont notamment des insultes tirées à partir des propos des personnages :

« Ce **crétin** mangeur de **merde** n'est qu'un pantin ! ». (p. 108).

« Tu sais petite, un homme, c'est **con** et bête à la fois ... ». (p. 132).

« Des **putes** ... En fait, ce sont elles qui mènent le bal, mais ces ahuris de mecs ne voient que du **cul**. (p. 133) ».

« Cette **salope** d'illusion squatte toujours son esprit ! ». (p. 162).

« **Salaud** ! Tu sais bien ce que tu es venu chercher, toi ». (p. 255).

Le vocabulaire vulgaire employé dans le roman *La nuit du henné* (2007) se résume seulement dans quelques insultes intégrées dans les dialogues, mais aussi dans le récit :

« Quel **taré** ! Quel **crétin** ! » Puis il ajouta, insulte suprême : « Quelle **tête noire** ! ». (p. 64).

C'est une vraie **conne** doublée d'une ... (p. 118).

Mais raisonnablement pouvait-il lui dire qu'il l'a vue **forniquer** en rêve avec son double ? (p. 136).

Pour conclure ce point, on remarque que la grossièreté du langage va souvent de paire avec la laideur des personnages, au physique comme au moral. Ce langage permet d'effectuer des distinctions sociales entre ces personnages.

Or, dans d'autres textes du corpus, comme dans *Paris plus loin que la France* (2000), la grossièreté du langage est quasiment absente. Cela est dû, peut être, au fait que certains romanciers refusent de choquer le lecteur par des expressions crues et vulga

La présence d'un vocabulaire vulgaire dans les propos des personnages est tout à fait naturelle car, même dans les conversations authentiques, les interlocuteurs s'expriment en utilisant ce genre de lexique. Le phénomène qui attire notre attention est la manifestation d'un vocabulaire obscène dans le récit. C'est le cas de *L'Étoile d'Alger* (2002) où la narration est parsemée d'expressions vulgaires dérivant des deux langues : l'arabe algérien et le français.

Pour les critiques, la narration est le lieu du savoir écrire de l'auteur. C'est là où il doit faire la preuve de sa maîtrise du code du langage littéraire et faire état de son style. Le narrateur devrait selon la tradition, avoir un discours neutre et normatif et se distancier au maximum de la langue des personnages. Dans cette optique, Meizoz se demande : « Que devient la régie littéraire, si le narrateur commence à s'exprimer comme un personnage, si le récit est donné comme un dire immédiat, avec des accents, des tournures familières voire vulgaires et même des "fautes" ? ». ³¹⁷ Il répond qu'un tel choix provoque l'accablement des milieux littéraires : « La plupart des écrivains qui ont, d'une manière ou d'une autre, recouru à la transposition narrative du parler se sont vu, à un moment ou à un autre, reprocher l'incorrection de leurs usages. [...] Pour les grammairiens normatifs et les critiques professeurs, le recours à un registre différent s'assimile à une faute de langue ». ³¹⁸

Dans ce contexte, Lise Gauvin n'hésite pas d'affirmer que l'écrivain qui se risque à écrire dans une langue vulgaire verra son lectorat diminuer grandement et risque d'être taxé d'écrire « mal ». Il pense que :

« Écrire devient alors un véritable "acte de langage", car le choix de telle ou telle langue d'écriture est révélateur d'un "procès" littéraire plus important que les procédés mis en jeu. Plus que de simples modes d'intégration de l'oralité dans l'écrit, ou que la représentation plus ou moins mimétique des langages sociaux, on dévoile ainsi le statut d'une littérature, son intégration/définition des codes et enfin toute une réflexion sur la nature et le fonctionnement du littéraire ». ³¹⁹

Cependant, certains critiques pensent que le recours à la vulgarité dans la littérature romanesque, relève de l'art. Mais il s'agit ici d'un art propre à la communauté restreinte des écrivains dignes de ce nom. Dans l'usage de l'argot, de l'obscénité, il y a un projet de renversement de la langue littéraire classique et d'enrichissement de la langue populaire. Tout est organisé pour donner l'illusion la plus parfaite de l'improvisation absolue. ³²⁰ Ainsi,

³¹⁷ Meizoz, Jérôme, op., cit., p. 6.

³¹⁸ Ibid. p. 27.

³¹⁹ Gauvin, Lise, *Les langues du roman : du plurilinguisme comme stratégie textuelle*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1999, p. 10.

³²⁰ Cf. Louis-Ferdinand Destouches, dit Louis-Ferdinand Céline, « L'invention d'une langue », http://www.larousse.fr/encyclopedie/personnage/Louis_Ferdinand_Destouches_dit_Louis-Ferdinand_C%3%A9line/112296

lorsque l'écrivain recourt dans son œuvre à l'argot et à la vulgarité, il cherche à franchir un degré nouveau dans le travail sur la langue, et accroître l'expressivité de son roman.

En évoquant le concept d'expressivité, il est nécessaire de signaler qu'il existe d'autres marques d'oralité que les écrivains intègrent dans le texte écrit pour le rendre expressif, comme un énoncé oral. Il s'agit des interjections et des onomatopées que produit tout interlocuteur.

VI. 5. L'usage des interjections et des onomatopées

Il n'est pas toujours aisé de distinguer l'interjection de l'onomatopée précisément parce que toutes les deux suggèrent un son produit par l'être ou la chose qu'il dénote. Selon les définitions du dictionnaire de linguistique, l'interjection est un « mot invariable, isolé, formant une phrase à lui seul, sans relation avec les autres propositions et exprimant une réaction affective vive »;³²¹ tandis que l'onomatopée est une « unité lexicale créée par imitation d'un bruit naturel (...) ».³²²

Dans *Le bon usage*, Grevisse accorde aux interjections un statut linguistique assez marginal, et les rattache à l'expressivité spontanée, naturelle : « une sorte de cri que l'on jette dans le discours pour exprimer un mouvement de l'âme, un état de pensée, un ordre, un avertissement, un appel ».³²³ Pourtant, le caractère linguistique de l'interjection est bien attesté par ses variations d'une langue à l'autre. Il s'agit bel et bien d'une unité de langue, qui en tant que telle, fait par exemple l'objet d'un apprentissage,³²⁴ et dont l'usage est soumis à des conditions précises.³²⁵ Mais ses propriétés la différencient assez profondément des autres unités du lexique. La plupart des auteurs s'accordent sur les points suivants :

- d'un point de vue formel, les interjections se définissent de façon essentiellement négative : ce sont des mots invariables, isolés, qui n'entretiennent aucune relation syntaxique avec les autres mots ;
- fonctionnellement, elles constituent l'équivalent d'une phrase, « mot-phrase » ou « phrasillon » selon la terminologie de Tesnière ;³²⁶
- enfin, sémantiquement, elles sont traditionnellement considérées comme exprimant une « réaction affective vive ».

³²¹ Dubois, Jean, *et al.*, *Dictionnaire de linguistique*, Interjection, Paris, Larousse, 1973.

³²² Ibid. Onomatopée.

³²³ Grevisse, Maurice, *Le bon usage* (9^e éd.), Gembloux, Duculot, 1969, p. 1027.

³²⁴ Montes R. G., « The development of discourse markers in Spanish: Interjections », *Journal of Pragmatics*, 31, 1289-1320, 1999.

³²⁵ Wierzbicka Anna, *Cross-cultural pragmatics: The semantics of human interaction*, Berlin, Mouton de Gruyter, 1992, « The semantics of interjection », *Journal of Pragmatics*, 18, pp. 159-192.

³²⁶ Tesnière, Lucien, *Éléments de syntaxe structurale*, Paris, Klincksieck, 1959.

Notre étude ne se concentre pas sur la distinction entre onomatopée et interjection, mais sur le fait qu'elles représentent toutes les deux des marques d'oralité. Leur rôle dans la littérature romanesque est de rendre le texte expressif. Les écrivains font une utilisation des onomatopées et des interjections, parce que ces petits mots appartiennent au discours oral et apportent leur coloration spontanée affective aux textes artificiellement agencés, leur accordant l'apparence de la langue parlée. Les interjections et les onomatopées contribuent donc à la production d'un discours très proche de l'oralité ; raison pour laquelle, les écrivains les exploitent dans leurs textes, pour exprimer les réactions affectives vives de leurs personnages.

VI. 5. 1. L'usage des interjections

L'apparition de l'interjection dans les textes du corpus va donc de soi ; son emploi ne se produit pas par hasard, mais de façon tout à fait consciente et voulue. Les romanciers recherchent l'interjection, d'une part, parce qu'elle est véritablement très employée dans la langue parlée réelle et parce qu'elle est apte à rendre les affects et les idées spontanées des personnages, et d'autre part, parce qu'elle participe à tous les égards de la langue parlée littéraire qui caractérise les dialogues : celle qui transmet au lecteur l'impression de vie, de dynamisme et d'action.

Toutefois, il est parfois difficile de décoder les interjections parce qu'elles sont polysémiques : les interjections *Ah* et *Oh* par exemple, peuvent exprimer la joie, la peine, la surprise, l'étonnement, etc. C'est donc le contexte qui permet leur interprétation.

Lors de leur actualisation dans le discours, les interjections (ainsi que les onomatopées) produisent des effets sur l'interlocuteur. Elles impliquent, dans le discours oral, les mimiques, les attitudes, les jeux physiologiques, etc. ; ce qui ne pourrait pas être présenté à l'écrit. C'est pourquoi, les effets produits lors de la communication orale diffèrent catégoriquement de ceux qui sont produits lors de la communication écrite.

- L'interjection *Ah*

L'usage de l'interjection *Ah* dans les textes du corpus est fréquent. Les romanciers l'utilisent dans les paroles des personnages et même dans la narration. Elle marque le plus souvent l'étonnement, la vraie surprise. Elle peut signaler aussi un fait qui s'impose brusquement dans la situation, ou qui surgit dans la pensée. Dans les romans du corpus d'étude, plusieurs significations peuvent être attribuées à cette interjection. Quant à sa fonction, l'interjection *Ah* sert à « marquer le stockage d'une nouvelle connaissance en

mémoire. Pour déterminer exactement cette connaissance, une analyse fine du protocole est nécessaire ».³²⁷

L'Étoile (2002), l'interject est souvent employée dans dialogues (25 occurrences) mais aussi dans la narration (12 occurrences). Sa traduction est parfois indiquée par le narrateur, comme le montre l'exemple suivant où elle exprime la désolation :

Moussa demande tout de suite ce qu'il doit, Gabès **prend l'air désolé** : **Ah**, notre frère, ils ne craignent pas Dieu ! (p. 34).

La paraphrase *prend l'air désolé* sert donc à guider le lecteur qui doit choisir entre plusieurs interprétations de *Ah*.

Dans d'autres exemples, la signification de *Ah !* n'est pas précisée par le narrateur :

Ah, le Maroc, les hôtels, les boîtes, la mer, tu te croirais à Acapulco. (p. 158).

Dans l'exemple ci-dessus, *Ah* exprime la joie. Mais elle peut exprimer aussi un fait qui s'impose brusquement dans la situation, comme dans cette séquence narrative :

Dans la poche de son vieux jean déchiré aux genoux, il retrouve l'autocollant du FIS, qu'il avait confisqué à Slimane. Bien coincé au fond de la poche, du mal à le retirer, **ah !** le voilà. (p. 164).

L'analyse de ces exemples nous mène à poser une question fondamentale : quelle est la différence entre une information transmise à l'aide d'une interjection et celle exprimée au moyen d'une paraphrase accompagnant une interjection ? En répondant à cette question, Ducrot dit que la différence réside dans la manière dont le sujet parlant représente sa propre énonciation qu'il est en train d'accomplir. Dans le cas des interjections, un sentiment comme *la souffrance, le plaisir, l'étonnement*, etc. sert de relais entre la situation de l'énonciation. En disant une interjection, on colore sa propre parole de tristesse, de joie, etc : si la parole fait connaître ces sentiments, c'est dans la mesure où elle est elle-même triste ou joyeuse.³²⁸ En d'autres termes, l'information transmise par une paraphrase qui accompagne l'interjection est exprimée d'une façon explicite alors que, dans le cas des interjections, elle est exprimée d'une façon « attestée », pour reprendre le terme de Ducrot.

Dans *La nuit du henné* (2007), l'usage de l'interjection *Ah* est plus fréquent dans la narration (07 occurrences) que dans les dialogues (03 occurrences seulement). La voix narrative se veut donc expressive. Quant à sa fonction, elle exprime généralement le souhait, comme le montre cette réplique d'Aldjia :

« **Ah !** Si seulement c'était vrai ! Que la vérité sorte de ta bouche mon frère ! ». (p. 81).

³²⁷ Caron-Pargue, Josiane et Caron, Jean, « Les interjections comme marqueurs du fonctionnement cognitif », *Cahiers de praxématique* [En ligne], 34 | 2000, mis en ligne le 21 juillet 2009, consulté le 02 mai 2014. URL : <http://praxématique.revues.org/398>.

³²⁸ Cf. Ducrot, Oswald, *Le dire et dit*, Paris, Minit, 1984, p. 200.

Mais elle peut exprimer aussi le regret, comme dans la séquence narrative suivante :

Ah ! Comme il était si bien au chaud dans la maison paternelle sans avoir à lutter chaque jour pour gagner sa vie. (p. 135)

Toutefois, dans *Le Poisson de Moïse* (2001), l'usage de l'interjection *Ah* dans les dialogues est plus fréquent que dans le récit. Nous avons compté 16 occurrences dans les propos des personnages contre deux occurrences seulement dans la narration. Voici une réplique de Ken où l'interjection *Ah* exprime l'étonnement :

« **Ah** ! Et artiste avec ça ! siffle Ken. Tout y est. Excellent ! [...] ». (p. 93).

Or, elle exprime dans l'extrait narratif suivant, un fait qui surgit dans la pensée :

L'intonation changea brusquement : « Ta mère était très étonnée. Elle te croyait à Paris, avec moi. » **Ah**, oui, sa mère... (p. 180).

Dans l'extrait de dialogue suivant entre Hasni et Tahar, cette interjection n'est pas notée comme dans les exemples précédents. L'aspiration est mise, cette fois-ci, avant la voyelle. Elle est employée pour exprimer le doute, mais ce changement typographique n'a pas de rapport avec sa traduction :

- Faut pas faire attention, il a un chagrin d'amour.
- **Ha** bon ! fait Tahar, suspicieux. (p. 254).

Dans le roman *On dirait le sud* (2007), l'interjection *Ah* est utilisée 03 fois dans les dialogues. Le récit ne comporte aucune interjection. Cependant, elle n'est pas notée de la même manière. Dans l'extrait de dialogue suivant entre Iness et Neil, *Ah* exprime un écart dans les points de vue :

- Tu m'as paru fatiguée aujourd'hui.
- Fatiguée ? Non. Je réfléchissais...
- **Ah** ! (p. 225).

La même interprétation est exprimée dans cet extrait de dialogue entre Zaïna et Neil, mais avec une notation différente de celle du dialogue précédent. Le romancier supprime la consonne *h* pour ne garder que la voyelle accentuée *a* :

- [...] Elle habitait une oasis, c'est la fille d'un chef de tribu touareg.
- **À** bon ! Je pensais que... (p. 262).

Dans le roman *Paris plus loin que la France* (2000), l'interjection *Ah* est employée d'une manière plus ou moins timide. Nous avons noté 02 occurrences seulement, l'une se trouve dans la narration et l'autre dans les propos d'El Djaadi. Selon le contexte, cette interjection est employée dans le récit pour exprimer la honte ; alors qu'elle exprime dans les paroles du personnage un fait qui surgit dans la pensée :

(**Ah**, laisser une femme de treize ans aller par les routes sans voile pour apprendre à lire et à compter dans la langue des koufars !). (pp. 96-97).

« [...] Et toi, tu veux ta ration ? **Ah** oui, vous n'avez pas encore goûté de mon gourdin aujourd'hui et ça vous manque déjà ! ». (p. 91).

Ainsi, quelque soit la notation de l'interjct , son déc n'est pas toujours précisé par le narrateur. Dans les textes du corpus, il existe plusieurs traductions qui correspondent à l'une des acceptions de cette interjection, et c'est au lecteur de décoder le sens.

Quant à la diversité d'orthographe, nous pensons qu'elle est due, peut-être, à la difficulté de représenter nettement par l'écriture le mouvement de l'organe dans l'espèce de cri inarticulé que nous arrache une émotion vive. C'est pourquoi certains romanciers écrivent indistinctement les interjections *Ah !* et *Ha !* , *Oh !* et *Ô !*, *Eh !* et *Hé !* On ne sait pas exactement où se fait l'aspiration : tantôt elle est mise après la voyelle, tantôt avant.

Dans son *Manuel du jeune orthographe*, Alexandre Boniface explique la différence d'orthographe de l'interjection *Ah !* Il pense que si l'on éprouve un sentiment de joie, de douleur, une émotion vive, on l'exprime en proférant le son *a* prolongé (*Ah !*), et c'est le *h* qui, placé après ce son, montre cette durée. Boniface donne l'exemple d'un homme qui, plongé dans ses réflexions, marche sans regarder devant lui. Quand il trouve un obstacle qui l'arrête (un fossé par exemple), il fait un mouvement, et dans sa surprise il s'écrie : « *Ha !* ». Le son ici n'est pas prolongé. La voix s'arrête sur *a*, qui est déjà précédé par une aspiration causée par la peur.³²⁹ Toutefois, cette explication ne s'applique pas sur cet exemple tiré du roman *Le Poisson de Moïse* (2001) :

« **Ha** bon ! fait Tahar, suspicieux ». (p. 254).

Le *Ha bon !* exprime ici le doute.

- **L'interjection *Oh***

Oh marque le plus souvent la surprise désagréable, la désapprobation, l'écart des points de vue. Dans les textes du corpus, plusieurs exemples illustrent cette affirmation. Elle est notée dans les romans selon différentes manières. Or, sa représentation typographique n'a pas de rapport avec sa traduction.

L'interjection *Oh* est souvent utilisée dans le roman *L'Étoile d'Alger* (2002), (avec 17 occurrences dans les dialogues et 03 occurrences dans le récit). Elle se traduit selon le contexte où elle est employée, par exemple dans l'extrait narratif suivant, *Oh* marque une surprise désagréable :

Moussa reprend de plus belle. Soudain, il casse une corde de son mandole, **oh** merde... (p. 16).

Alors que dans les propos de Courval, *Oh* exprime la joie :

³²⁹ Cf. Boniface, Alexandre, *Manuel du jeune orthographe, ou Vocabulaire des mots à difficultés orthographiques*, 2^{ème} édition par J. Delalain et fils, 1871.

« **Oh**, c'est formidable ! Je ne sais comment vous remercier ». (p. 179).

Dans le roman *Paris plus loin que la France* (2000), l'interjection *Oh* est plus fréquente dans le récit (05 occurrences) que dans les dialogues (une seule occurrence dans propos des femmes). Ainsi, la voix narrative se veut expressive, comme le montre cet extrait où l'interjection *Oh* exprime la peine :

Il y a déjà des mois et des mois qu'elle a quitté l'aïeule, le figuier, le patio au jasmin, la chambre magique... Que c'est loin..., à des centaines de jours de là... **Oh**, Oumeyma ! (p. 150).

Hammadou ne représente pas l'interjection *Oh* de la même manière dans son œuvre. Dans l'exemple ci-dessous le *Ô* exprime une passion :

La terre, **ô** la terre ! Pour elle, pour un arpent, les hommes s'entretuent [...]. (p. 30).

Quant à Tengour, il emploie dans son roman *Le Poisson de Moïse* (2001) l'interjection *Oh* principalement dans les propos des personnages (06 occurrences). Le récit ne comporte qu'une seule *Oh*. Cette interjection n'est pas notée de la même manière dans l'œuvre. Voici un exemple tiré d'une traduction littérale d'un verset coranique, où l'interjection *Oh* possède une fonction appellative :

O toi ! Âme apaisée ! / Retourne vers ton Seigneur, satisfaite et agréée / [...]. (p. 44).

La même fonction est exprimée dans les propos de Hasni mais avec une orthographe différente :

« **Ô** Mourad ! C'est un nouveau djihad qui se prépare [...] ». (p. 52).

Le narrateur du roman apporte parfois des indications sur ce que peut exprimer l'interjection *Oh* :

Elle, **perplexe**, répond **sans grand enthousiasme** : « **Oh**, par ici, ils se ressemblent tous ! ». (p. 161).

Dans *La nuit du henné* (2007), l'interjection *Oh* n'existe que dans les dialogues. Cette interjection est notée tantôt *Ô* (05 occurrences), tantôt *Oh* (04 occurrences). Voici un extrait de dialogue entre le taleb et Maâmar, où elle exprime une précipitation :

- [...] Vous voulez connaître les signes ?
- Oui ! **Oh** oui ! (p. 103).

De même, dans le roman *On dirait le sud* (2007), l'interjection *Oh* est absente du récit alors qu'elle se manifeste 08 fois dans les dialogues : 05 fois sous la forme *Ô* et 03 fois sous la forme *Oh*. Elle peut exprimer la surprise, comme dans cette réplique de Zaïna :

« **Oh**, c'est Vous, Dieu ? ». (p. 178).

L'interjection *Oh* peut exprimer aussi un écart dans les points de vue, comme le montre cet extrait de dialogue entre Iness et Neïl :

- Tu ne la connais même pas !

- **Oh**, que si ! Je t'entends la décrire, lui parler et même lui faire l'amour toutes les nuits. (p. 160).

Ce ne sont que quelques exemples sur les différentes traductions de l'interjection *Oh*. Il existe dans les textes du corpus d'autres traductions, et c'est au lecteur de les décoder selon le contexte.

- **Bon / Eh bien**

Certains adverbes jouent le rôle d'interjections, tels que *Eh bien* et *Bon*. Tous les deux sont d'un usage polysémique, et c'est donc le contexte qui nous permet de les décoder. L'interjection *Bon* se manifeste fréquemment chez Chouaki (09 occurrences), mais aussi chez Tengour (08 occurrences). Or, dans les autres romans du corpus, cette interjection n'est pas employée. Elle peut marquer tantôt une décision comme dans l'exemple suivant, tiré des propos de Sadjia, personnage secondaire dans *Le Poisson de Moïse* (2001) :

« **Bon**, puisqu'il n'y a personne ici, je me casse ! ». (p. 231).

Tantôt une constatation comme dans l'exemple ci-dessous, tiré des propos de Kamel, personnage secondaire dans *L'Étoile d'Alger* (2002) :

« **Bon**, alors, tu es chanteur moderne kabyle ? ». [...]. (p. 57).

Quant à l'interjection *Eh bien*, elle se manifeste dans tous les textes du corpus (sauf dans le roman *On dirait le sud* (2007)). Son usage dans *L'Étoile d'Alger* (2002) est plus fréquent que dans les autres romans : (05 occurrences dans les dialogues et 04 occurrences dans le récit). *Eh bien* est notée *Eh ben* et est parfois remplacée dans le roman par *Ben* ou par *Bah*. Voici des exemples illustratifs :

Mais en fait, ça veut dire quoi être Algérien ? Arabe ? **Eh ben** non ! [...]. (p. 122).

« **Ben** mon ami, quelle voix ! ». (p. 116).

« **Bah**, peut-être que tu as raison ». (p. 40).

Dans *Le Poisson de Moïse* (2001), l'interjection *Eh bien* se répète 03 fois dans les dialogues. Voici un exemple tiré des paroles de Mourad et où elle exprime une hésitation dans la parole :

« Tu le disais toi-même, autrefois, qu'il n'arrive jamais rien à personne. **Eh bien**, oui. Il ne m'est rien arrivé ! ». (p. 179).

Eh bien se manifeste une seule fois dans *La nuit du henné* (2007) et une seule fois aussi dans le roman *Paris plus loin que la France* (2000). Elle est notée *Hé bien* et exprime la surprise :

« Prends ton lait maintenant, tout à l'heure après la sieste nous irons tous dans le verger pour cueillir la grosse figue du figuier. [...]. **Hé bien !** aujourd'hui, on la mangera ». (p. 62).

- **Hé / Eh**

Dans les textes du corpus, l'interjection *Hé* accompagne généralement des appellatifs, ce qui lui attribue alors une fonction appellative, comme dans cet exemple tiré du roman *Paris plus loin q* (2000)

« **Hé**, Moh ! Tu l'a trouvée ta sirène ?... ». (pp. 26-27).

La même fonction se présente dans *Le Poisson de Moïse* (2001) :

« **Hé**, qu'est-ce que tu fous ? [...] ». (p. 154).

Dans *Le Poisson de Moïse* (2001), il existe une autre interjection appellative :

« **Holà**, basta ! Trouves-toi d'autres centres d'intérêt. [...] ». (p. 230).

Dans le roman *On dirait le sud* (2007), la fonction de l'interjection *Hé* n'est pas toujours appellative. Elle est parfois employée à la place d'*Eh* :

« **Hé** oui ! tu as tout compris, la seule chose qui tue l'amour entre les humains, c'est le temps. Oui le temps ! ». (p. 208).

Quant à l'interjection *Eh*, son usage se limite au roman *L'Étoile d'Alger* (2002) avec 06 occurrences. Tantôt elle accompagne *oui* ou *ouais*, tantôt elle se joint au ponctuant *quoi*, tantôt elle s'emploie seule pour exprimer le soupir, comme le montre cette séquence narrative :

Il lui passe un bout de joint, Moussa l'allume, il se sent mieux, calme, le repos des dieux, **eh** c'est ça la vie. (p. 106).

La même interprétation est attribuée à l'exemple suivant :

Me demande si ça peut marcher entre eux, pas du même niveau, je veux dire... Nacéra est à la fac, alors que Djelloul... **eh ouais** c'est la vie... (p. 83).

Or, dans l'exemple ci-dessous, cette même interjection exprime la nostalgie :

La basse balance, Moussa sent le goût des cocotiers sur sa langue, les années 50, **eh ouais**, mon frère... (p. 105).

Si on compare *Eh* et *Hé*, il nous semble que cette dernière interjection possède un degré de force que n'a pas *Eh*. En effet, l'expression *Hé oui !* tirée du roman *On dirait le sud* (2007, p. 208) semble avoir plus de force que *eh ouais !* tirée du roman *L'Étoile d'Alger* (2002, p. 83). La force de l'interjection vient du *h* initial et non pas du *h* final, comme le montrent ces exemples illustratifs :

Hé oui ! tu as tout compris, la seule chose qui tue l'amour partagé par les humains, c'est le temps. (p. 208).

Nacéra est à la fac, alors que Djelloul ... **eh ouais**... c'est la vie... (p. 83).

Dans les textes du corpus, il existe des interjections qui servent à traduire des émotions comme le soulagement, la douleur, l'admiration, la surprise. Voici des exemples tirés de *L'Étoile d'Alger* (2002) :

Ouf, la pompe à eau est là, c'est l'essentiel. (p. 31).

Aïe, problème : les musiciens, les copains, comment leur annoncer ? (p. 91).

Ouh la la, bien roulée la pépète, elle lui fait signe, [...] (p. 108).

Page Huitième de finale de la coupe d'Algérie, NAHD/CRB, le »,
ayayayaïe, ça va barder mon frère ! (p. 47).

Le Poisson de Moïse (2001) ne manque pas de ce genre d'interjections :

Prenant les billets à poignée et les jetant en l'air, Hasni crie de toutes ses forces :
« **Olé** ». (p. 123).

Olé est employée pour exprimer la joie. Dans la réplique suivante de Sadjia, *hou* traduit que le thé est chaud :

« **Hou**, c'est chaud... mais c'est très bon ! C'est très parfumé ». (p. 231).

Toutefois, dans *La nuit du henné* (2007), cette même interjection est employée pour intimider une personne :

« Maâmar Hbak ! Maâmar Hbak ! (plein de basilic) Donne-nous-en un peu ! **Hou ! Hou ! Hou !** ». (p. 22).

Il existe aussi dans les textes du corpus des interjections qui accompagnent des gestes, comme le montrent ces exemples tirés de *L'Étoile d'Alger* (2002).

Ça y est, terminé, on n'en parle plus du tout, ni de visa, ni de rien, allez, **zou**. (p. 177).

Zou accompagne un geste brusque, invitant à sortir.

Moussa soulève les pans de son pantalon, slalom souple entre les flaques, **hop**. (p. 11).

Hop exprime un geste, un mouvement souvent rapide.

En guise de conclusion, l'analyse des textes du corpus montre que la traduction des interjections employées dans les œuvres exige de la part du lecteur une bonne connaissance de la langue parlée et de l'emploi des interjections qui en font partie. Les difficultés de traduction des interjections peuvent être dues aussi à la complexité de leurs formes, à leur « détachement » syntaxique et à leurs rapports étroits avec le cotexte et le contexte. Le dernier facteur dont il faut tenir compte dans les difficultés de traduction de l'interjection dans les romans est le fait qu'ils soient des récits, un genre littéraire qui fait vivre des personnages de fiction. Des personnes sont créées, qui possèdent un caractère propre, une personnalité propre et une façon de parler propre.

Kleiber pense que certes le contexte joue un rôle important dans l'interprétation des interjections, mais ce rôle est complémentaire. Il a observé dans les théories sémantiques classiques que l'intervention du contexte est indispensable dans quelques cas bien déterminés : pour lever les ambiguïtés, justifier les effets de sens, sauver la déviance et compléter l'interprétation. Selon Kleiber, on peut recourir au contexte lorsque la définition du mot hors contexte est difficile, ou que l'interprétation de l'énoncé ne répond pas à un « sens

littéral » calculé à partir du signifié de ses constituants.³³⁰ Dans le cas de l'interjection, le recours au contexte se justifie aussi bien pour lever les ambiguïtés que pour justifier les effets

La traduction de l'interjection en littérature romanesque dépend de la connaissance des personnages de la part du lecteur. Celui-ci doit les analyser, les examiner et les comprendre afin de rendre à chacun de ces personnages, ses caractéristiques, sa personnalité.

VI. 5. 2. L'usage des onomatopées

Dans son acception classique, le terme « onomatopée » dérive du bas latin *onomatopœia*, du grec *onomatopoiia*, c'est-à-dire création de mots. Le *Dictionnaire de français Larousse* définit le terme ainsi : « Processus permettant la création de mots dont le signifiant est étroitement lié à la perception acoustique des sons émis par des êtres animés ou des objets du monde réel ». ³³¹ *Le Petit Robert* définit l'onomatopée comme :

« Création de mot suggérant ou prétendant suggérer par imitation phonétique la chose dénommée; le mot imitatif lui-même. Motivation de l'onomatopée. Onomatopées désignant des sons naturels (ex. *atchoum, cocorico, miam-miam, toc-toc*) ou artificiels (*broum, pin-pon*). Les onomatopées servent à former des noms (*gazouillis, roucoulement*) et des verbes (*chuchoter, ronronner, vrombir*) dérivés ». ³³²

Dans *Le Bon Usage*, les onomatopées sont :

« Des mots censés reproduire des bruits. [...] Les onomatopées servent de mots-phrases : CHUT ! [...] Mais elles peuvent aussi être nominalisées pour désigner, soit le bruit lui-même, soit l'animal ou l'objet qui le produit [...] Certaines onomatopées peuvent aussi s'employer comme adverbes [...]. D'autres donnent naissance à des verbes [...] ». ³³³

À travers ces définitions, on constate que l'onomatopée désigne (selon *Le Bon Usage* excepté) le processus de création d'un mot motivé, c'est-à-dire d'un mot qui se fonde sur l'imitation d'un son. L'onomatopée telle qu'elle est définie par les dictionnaires est donc un « mot motivé », opposé au « signe arbitraire », qui est un mot totalement immotivé. L'onomatopée est un « mot imitatif » mais aussi un « mot expressif », comme le fait très justement remarquer *Le Dictionnaire raisonné des onomatopées* de Charles Nodier, qui donne à l'onomatopée un sens très large, englobant tous les mots supposés avoir une origine expressive, au nom d'une théorie « imitative » de l'origine du langage. ³³⁴

Ainsi, en littérature les onomatopées sont utilisées dans le but de rendre le texte expressif du fait qu'elles imitent des bruits réels. *L'Étoile d'Alger* (2002) est le roman qui

³³⁰ Cf. Kleiber, Georges, « Contexte, interprétation et mémoire : approche standard vs approche cognitive », *Langue française*, 103, 1994, pp. 9-22.

³³¹ *Dictionnaire de français Larousse*, www.larousse.fr/dictionnaires/francais/onomatopée/56061.

³³² *Le Petit Robert. Dictionnaire de la langue française*, « onomatopée », Paris, Le Robert, 2001.

³³³ Grevisse, Maurice, op. cit., Onomatopée.

³³⁴ Cf. Nodier, Charles, *Dictionnaire raisonné des onomatopées françaises*, Édition établie présentée et annotée par Jean-François Jeandillou, Librairie Droz, Genève, Paris, 2008.

comporte le plus grand nombre d'onomatopées par rapport aux autres œuvres. Chouaki emploie dans son œuvre 13 onomatopées (sans compter les formes qui se manifestent plus d'une fois), dont 11 formes onomatopéiques apparaissent dans le récit, et 02 présentent dans les dialogues. La voix narrative se veut donc très expressive. Toutefois, il n'est pas toujours aisé de traduire certaines formations onomatopéiques employées dans l'œuvre, comme le montrent les exemples ci-dessous tirés du récit :

Elle s'est sauvée une dizaine de fois, jusqu'au jour où il l'a répudiée, comme ça, **peffff**, la justice de l'Islam. (p. 38).

En fait, c'est au mariage de Z'hor, que ça m'a percuté pour de vrai, comme quoi la vie, des fois... tu crois que... et puis **v'lan**, tu te reçois un truc. (p. 49).

C'est quand tu crois que tout est foutu que des fois la vie elle te met une beigne de joie en pleine tronche, **fnap**, comme ça. (p. 90).

Certaines formations onomatopéiques reposent sur la base d'un redoublement consonantique ou syllabique :

Mmm, elle est délicieuse ! (p. 50).

Des adultes interviennent, des islamistes surtout, prêchant la paix des cœurs, car Dieu est Seul Juge, et **tatati** et **tatata...** (p. 18).

Tatati et tatata évoque ou résume ici de longs bavardages, ou des paroles que l'on peut deviner.

Eh, vise la meuf dans la caisse, **wouaaaaa...** (p. 46).

Wouaaaaa exprime le rire à voix forte.

S'injecter du zombretto dans l'œil, ou niquer quelqu'un pour de vrai, comme Baïza, **vrreff**, coup de couteau latéral dans la panse ? (p. 178).

Zélés et renfrognés, ils sont une bonne centaine, avançant en silence, on n'entend que **frttt**, barbes, Kamis, claquettes, **ffrft**, **ffrft**, barbes, Kamis, claquettes, **ffrftt...** (p. 148).

À travers ce dernier exemple, on constate que l'onomatopée qui imite le son provoqué par les claquettes n'est pas notée de la même manière dans l'énoncé : d'abord, le redoublement syllabique concerne les deux dernières consonnes *r* et *t*. Ensuite, l'auteur redouble les deux premières consonnes *f* et *r*. Enfin, le redoublement concerne toutes les consonnes de l'onomatopée. Nous expliquons ce travail par le fait que l'écrivain tente de représenter typographiquement, par le biais du redoublement des consonnes, l'augmentation du son évoqué par les nombreuses claquettes des islamistes.

Certaines onomatopées permettent d'imposer une attitude, comme dans l'exemple qui suit :

Djelloul lui a même dit qu'à ce train là le logement va arriver en quatrième vitesse.

Chut, chut, lui a dit Moussa, attends encore un peu. (p. 112).

L'attitude imposée par l'usage de l'onomatopée *Chut* est le silence.

Il existe encore dans l'œuvre de Chouaki d'autres onomatopées, imitant des sons différents : *Oh h* (p. 48) : son produit par les personnages en poussant des objets (la chute) ; *effff* (p. 151) : « son imitant le feu quand il s'allume » ; *vleff* (p. 84) : « son produit par le personnage Tikechbila quand il a aspiré ». Ces onomatopées ne peuvent être traduites qu'à travers leur contexte.

Le récit du roman *Le Poisson de Moïse* (2001) ne comporte que deux onomatopées lexicalisées :

Hasni trouve qu'ils ont en effet trop tardé. On ne peut pas ressusciter les morts. À quoi bon tout le **tralala** ? (p. 105).

Cette fois, ça devait être plus grave. Sans crier gare, elle avait saisi les ciseaux de la cuisine et **clac** ! (p. 169).

Tralala exprime ici « des efforts fournis pour rien » ; *clac* exprime « un bruit sec ».

On dirait le sud (2007) ne comporte également que deux onomatopées : *chut* (p. 122) et une onomatopée lexicalisée dans les propos de Zaïna :

« Allez **ouste**, poufiasse ! Va te trouver un bouc ». (p. 98).

Selon le contexte, *Ouste* est une onomatopée employée pour chasser quelqu'un.

La seule onomatopée que comporte *La nuit du henné* (2007) se manifeste dans une séquence narrative :

Il s'attendait à des mots doux, sinon de la tendresse, sinon de la reconnaissance, sinon le silence. Et puis **vlan** : une notation qui suinte la condescendance. (p. 32).

Vlan est employée pour indiquer un événement soudain.

Suite à ces exemples, on conclut que l'onomatopée n'est qu'un signe inventé pour reproduire toutes sortes de bruits et de mouvements, d'une abstraction linguistique qui est, de plus, conventionnelle. Par d'autres termes, pour savoir ce que veut dire une onomatopée dans une langue donnée, il faut apprendre la langue en question, ce qui revient à dire qu'il faut connaître par suite de quelle convention telle séquence de sons a tel ou tel sens plus ou moins déterminé. Ainsi, les sons d'objets, qui imitent les bruits de la nature, ne sont pas des données sensorielles qui se sonorisent spontanément ; on a affaire en fait à une création linguistique qui imite la réalité en se soumettant aux règles de la langue commune. C'est pourquoi, pour comprendre une onomatopée dans une langue, il faut connaître cette langue, car les onomatopées, même si elles reproduisent le même bruit, diffèrent sensiblement d'une langue à une autre, d'une convention linguistique à une autre.

Les onomatopées rendent le style de l'écrivain plus proche du style oral. Le lecteur a ainsi l'impression que les personnages évoluent devant lui, d'une façon authentique dans leur milieu social.

L'onomatopée demeure donc un phénomène purement conventionnel. Comme le disait Sauvageot, « Les images vocales n'ont de significations que dans la mesure où on est init

VI. 6. L'usage des pantonymes *truc*, *machin* et *chose*

À l'oral, les mots nous manquent souvent et nous sommes tentés d'utiliser des termes pour désigner certains objets, certaines personnes ou certaines notions plus abstraites dont nous ignorons le nom véritable. En français parlé, des unités lexicales comme : *machin*, *truc*, *bidule* et *chose* sont souvent utilisées à la place d'un signifiant précis. Pourtant, la langue française est riche et il existe un mot pour nommer chacune des réalités concrètes ou abstraites qui entourent les sujets parlants. Les locuteurs emploient ces mots en cas de panne de mémoire ou de vocabulaire, ou en cas de paresse verbale. Ce phénomène est appelé pantonymie : « La pantonymie consiste à désigner un terme par un autre [...]. Les termes *truc*, *machin*, *chose*, *bidul*, qui renvoient à des personnes, des objets ou des notions, sont des pantonymes ». ³³⁶ Ainsi, un pantonyme est un terme très général et vague comme *chose*, *truc*, *machin*, etc., qui permet d'englober d'autres termes sans les préciser.

De même, le *Dictionnaire de la langue française* définit le pantonyme comme étant « Un mot employé à la place d'un autre, en ce sens qu'il est trop vague pour définir précisément la notion abordée. Par exemple, lorsque l'on utilise des termes comme «quelque chose», « truc », « machin » au lieu d'un terme plus précis, on dit qu'il s'agit d'un pantonyme ». ³³⁷

L'usage des pantonymes *chose*, *truc*, *machin* est fréquent dans les textes du corpus d'étude. Or, la fréquence de *chose* dépasse celle des autres pantonymes, car ce mot se manifeste dans les dialogues et dans la narration où il englobe plusieurs termes. Il remplace parfois un nom d'objet, c'est-à-dire du concret, comme il peut renvoyer à l'abstrait. Voici des exemples illustratifs, tirés des romans du corpus :

« Oh, mon ami, mais tu es un angoissé, toi ! Fais-moi confiance, j'ai le nez pour ces **choses**, moi ». ³³⁸

Voyons, pour une fille de famille élevée à l'ancienne, ces **choses**-là ne se disent pas, même si elles se pensent. ³³⁹

De ces hommes et de ces femmes qui l'avaient précédé en cette plaine à une époque où elle n'était qu'un pestilentiel marécage, il savait peu de **choses**. ³⁴⁰

³³⁵ Sauvageot, Aurélien, *Portrait du vocabulaire français*, Paris, Larousse, 1964, p. 180.

³³⁶ *Pantonymie*, <http://fr.wikipedia.org/wiki/Pantonymie>. [En ligne].

³³⁷ *Dictionnaire de la langue française*, [en ligne] <http://www.linternaute.com/dictionnaire/fr/definition/pantonyme>.

³³⁸ Chouaki, Aziz, op., cit., p. 117.

³³⁹ Grine, Hamid, op. cit., p. 17.

³⁴⁰ Hammadou, Ghania, op., cit, p. 09.

Dans le premier exemple, *choses* remplace le mot « affaires ». Dans le deuxième exemple, ce pantonyme renvoie à des « paroles », alors que dans le troisième extrait *choses* peut renvoyer

De même, le pantonyme *truc* peut remplacer des noms d'objets, comme le montre cet exemple, tiré de *L'Étoile d'Alger* (2002) où il renvoie au mot « joint » :

C'est de Rachid ce **truc**, paraît que c'est un **truc** américain, « don't Bogart the joint », passe à l'autre. (p. 68).

Dans ce roman, le pantonyme *truc* est employé six fois. À chaque fois, il renvoie à des mots différents :

« Oui, on est en train de monter un groupe, jazz, blues, variétés occidentales, pour l'été, dégoter un contrat, peut-être un **truc** sur la côte, les hôtels... ». (p. 39).

« Ah oui, je voudrais bien entendre, et... tu as déjà enregistré des **trucs** ? ». (p. 40).

« Putain, faut bien tenir le **truc** ». (p. 70).

Nacéra ne s'en est pas rendue compte, je pense, à moins qu'elle fasse semblant, c'est profond et... **truc**... les femmes, tu sais jamais où elles sont dans ce qu'elles disent. (p. 83).

Dans l'exemple tiré de la page (39), *truc* renvoie à « fête » ou à « cancer ». Dans la page (40), il renvoie au mot « chansons ». Dans la page (70), ce pantonyme renvoie au mot « travail », et dans la page (83), il est employé pour remplacer le mot « remarque ».

Dans l'extrait qui suit, le pantonyme *truc* renvoie à une suite de mots, à ce qui s'est passé auparavant :

« Bien sûr, euh... pas un mot à propos de... **truc**, là, avec Courval ». (p. 181).

Dans *Le Poisson de Moïse* (2001), le pantonyme *truc* apparaît deux fois : tantôt pour renvoyer au mot « traitement », tantôt pour remplacer le mot « rêves » :

« Je n'ai jamais combattu avec les Moudjahidin, c'est quoi ton **truc** ? ». (p. 111).

« Tu te réfugies toujours dans tes **trucs** ». (p. 185).

Toutefois, dans *La nuit du henné* (2007), le pantonyme *truc* apparaît une seule fois dans les propos de Maâmar, où il remplace le mot « paroles » :

« Ah ! oui, elle avait dit un **truc** genre : 'Pas comme il faut !' ». (p. 42).

Quant au pantonyme *machin*, il n'est employé que dans *Le Poisson de Moïse* (2001), où il apparaît une seule fois pour remplacer un nom d'objet « la pipe » :

« [...] Passe un peu ton **machin**. » « Dépose ta mallette et mets-toi à l'aise », roucoule obséquieusement Hasni en lui tendant la pipe. (p. 81).

L'usage des pantonymes représente un procédé lexical important pour une forte connotation de l'oral. Les écrivains les utilisent afin d'accroître l'expressivité de leurs œuvres.

Conclusion

L'analyse lexicale des textes du corpus nous permet de conclure que l'oralité représentée à travers les procédés lexicaux concerne les deux langues employées dans les œuvres (il s'agit de l'arabe et du français, on ne prend pas en considération les emprunts des autres langues étrangères).

D'une part, les romanciers tentent d'arabiser la langue d'écriture, c'est-à-dire représenter une oralité propre à leur langue maternelle. Ils intègrent alors des termes et des expressions arabes pour représenter leur identité et leur culture algériennes : Certains écrivains comme Chouaki se permettent d'inclure des algérianismes dans la narration sans les marquer par l'italique ou les guillemets, cherchant ainsi à créer ce qu'appelle Jérôme Meizoz « le récit oralisé ».

Les critiques pensent que le travail stylistique des romanciers qui intègrent dans le récit la langue parlée, fait une place à « la revendication du critère esthétique, la recherche formelle, la libération de l'imaginaire, l'affirmation par l'écrivain de sa personnalité littéraire ». ³⁴¹ C'est le point de vue d'Annie Alexandre qui critique l'écrivain canadien Albert Laberge d'avoir intégré la langue parlée dans ses récits. Cela sous-entend que les romanciers qui introduisent la langue oralisée dans leurs textes ne maîtrisent pas le style littéraire.

Cependant, dans *Esthétique et théorie du roman*, Bakhtine soutient que le roman est un «phénomène pluristylistique, plurilingual, plurivocal » ³⁴² et qu'en ce sens « le postulat de la véritable prose romanesque, c'est la stratification interne du langage, la diversité des langages sociaux et la divergence des voix individuelles qui y résonnent ». ³⁴³ Dans cette optique, Bakhtine explique que la voix du narrateur et celles des personnages entrent en dialogue, bien qu'elles semblent absolument distinctes. Elles s'opposent et se répondent d'une manière que, conjointement, elles permettent de dévoiler les pensées de l'auteur :

« Le polylinguisme introduit dans le roman (quelles que soient les formes de son introduction), c'est le discours d'autrui dans le langage d'autrui, servant à réfracter l'expression des intentions de l'auteur. Ce discours offre la singularité d'être bivocal. Il sert simultanément deux locuteurs et exprime deux intentions différentes : celle - directe - du personnage qui parle, et celle - réfractée - de l'auteur. Pareil discours contient deux voix, deux sens, deux expressions. En outre, les deux voix sont dialogiquement corrélées, comme si elles se connaissaient l'une et l'autre (comme deux répliques d'un dialogue se connaissent et se construisent dans cette connaissance mutuelle), comme si elles conversaient ensemble ». ³⁴⁴

Ainsi, selon le point de vue de Bakhtine, le discours du narrateur est donc ouvert à la voix des personnages. Même dans un texte présentant un narrateur faisant un usage tout à fait normatif de la langue, Bakhtine démontre que le discours de ce dernier est également marqué par les paroles des personnages qui « exercent presque toujours une influence (parfois

³⁴¹ Annie, Alexandre, « Albert Laberge : aux bords de l'ombre vague », *Voix et Images*, vol. 10, n° 3, printemps 1985, p. 111.

³⁴² Bakhtine, Michael, op. cit., p. 87.

³⁴³ Ibid., p. 90.

³⁴⁴ Ibid., p. 144.

puissante) sur le discours de l'auteur, le parsèment de mots étrangers (discours caché du personnage), le stratifient, et donc y introduisent le polylinguisme ». ³⁴⁵

La narration d'un e littéraire peut donc être porteuse 'u construction hybride » qui brise l'image d'un narrateur en pleine possession de ses moyens et pouvant se dissocier au maximum de ses personnages. Le langage est considéré par Bakhtine comme « idéologiquement saturé, comme une conception du monde, voire comme une opinion concrète, comme ce qui garantit un maximum de compréhension mutuelle dans toutes les sphères de la vie idéologique ». ³⁴⁶ Il est évident que cette conception du monde varie selon les époques, ce qui fait que « chaque génération, dans chacune de ses couches sociales, possède son langage ; de plus en substance chaque âge a son “parler”, son vocabulaire, son système d'accentuation particulier, qui, à leur tour, varient selon la classe sociale ». ³⁴⁷

D'autre part, les écrivains effectuent un travail sur la langue française elle-même, en intégrant des caractéristiques propres à la langue orale. Ils emploient donc des expressions argotiques, des interjections, des onomatopées et des pantonymes. Tous ces procédés sont exploités dans le but de représenter des distinctions sociales entre les personnages. L'usage de l'argot populaire, par exemple, suffit pour désigner la classe sociale de tel ou tel personnage. Or, il est important de rappeler que chaque locuteur adopte des registres de langue différents selon la situation de communication où il se trouve, selon la relation qu'il établie avec ses interlocuteurs. Cela serait donc l'objet d'étude du chapitre suivant, qui traitera la variation des registres de langue adoptés dans chaque roman. C'est le chapitre à travers lequel nous exploiterons tous les procédés abordés dans les chapitres précédents (phoniques, prosodiques, syntaxiques et lexicaux), afin de mettre en lumière les différents registres de langue qu'adoptent les personnages dans leurs conversations.

³⁴⁵ Ibid., p. 136.

³⁴⁶ Ibid., p. 95.

³⁴⁷ Ibid., p. 112.

Chapitre vii

Registres et classes sociales

Introduction

L'écrivain algérien d'expression française, en tant qu'intellectuel, est un homme issu et dépositaire d'une double culture traduite dans l'écriture en français. D'une part, la langue française est le véhicule dont il use pour ses travaux intellectuels, pour ses écrits ; d'autre part, il transpose des valeurs affectives et culturelles vécues sur le mode plurilingue. En effet, la langue française ne représente qu'une partie du répertoire linguistique de l'écrivain qui tente de traduire, à travers ses textes, la réalité sociale et culturelle dans laquelle il baigne.

Ainsi, écrit en français, le roman algérien des années 2000 doit recourir à divers registres de langue pour exprimer les différents tons ou tonalités que la diversité des codes utilisés en situation orale permet de rendre. En d'autres termes, le passage de l'oral à l'écrit dans une même langue pose un véritable problème. Il pose aussi un problème de traduction d'une langue à une autre, et d'un style à un autre. Nous partageons donc le même point de vue que Bernard Mouralis en ce qui concerne les difficultés rencontrées par l'écrivain africain, pour qui le français est : « Une langue de recours, c'est-à-dire un ensemble de signes dont on estime qu'il convient d'user, en certaines circonstances, et, à la limite, indépendamment des significations impliquées par les termes eux-mêmes, de façon à produire ce qui paraît être l'essentiel : une certaine tonalité ». ³⁴⁸

Ainsi, le terme « registre » pourrait avoir d'autres résonances que celles que lui donnent les spécialistes en sociolinguistique. Il est donc important d'aborder les différentes acceptions du concept « registre ».

VII. 1. Qu'est-ce qu'un registre ?

Les spécialistes en sociolinguistique donnent au terme « registre » plusieurs définitions. Le linguiste anglais Michael Halliday par exemple, le définit comme la « variation du langage selon l'usage » (*language variety according to use*). ³⁴⁹

Selon le *Trésor de la langue française*, le terme « registre » renvoie aux usages de la langue ou du discours selon les milieux où on l'emploie ou selon les situations psychologiques dans lesquelles se trouve l'émetteur. ³⁵⁰ Largement diffusé par les approches sociolinguistiques, il désigne une variété isolable d'une langue employée dans des situations sociales définies, sans que l'on puisse arriver cependant à une superposition parfaite entre les caractères sociaux et un ensemble de variables, les locuteurs ayant en général recours à plusieurs registres à la fois. ³⁵¹

³⁴⁸ Mouralis, Bernard, *Littérature et développement*, SILEX, Paris, 1984, p. 22.

³⁴⁹ Cf. Halliday, Michael, *Register Variations*, http://www.studyplace.org/wiki/Halliday_Register_Variations [en ligne].

³⁵⁰ Cf. *Trésor de la langue française informatisé*, <http://atilf.atilf.fr/> [en ligne].

³⁵¹ Charaudeau, Patrick et Maingueneau, Dominique, *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Seuil, 2002, p. 495.

Dans son article intitulé « Vous avez dit registre ? », Georges Molinié voit que la lexie *registre* « marque apparemment, implicitement, une approche sémantique de l'ordre de la catégorisation, du ³⁵² Selon Molinié, la détermination du registre pourrait indiquer, implicitement, une catégorisation sociale.

Dans les cinq romans que nous nous proposons d'étudier, nous allons recourir aux divers sens du mot « registre », pour le charger ainsi de connotations supplémentaires à celles exprimées par le contexte. Nous traiterons donc les registres des cinq auteurs. Chaque registre est considéré comme la tonalité particulière et personnelle de chacun, et comme un ensemble de variations adoptées aux situations décrites, et constituant chacune un style identifiable. Or, avant d'aborder les différentes variations des registres lexicaux adoptés dans les romans du corpus, il est d'abord important d'évoquer la distinction entre les deux concepts : « registre » et « niveau ».

VII. 2. Registre / niveau

En examinant l'écriture romanesque du XX^{ème} siècle, de Barbusse à Pennac, qui se caractérise par l'intégration de l'oral dans l'écrit, Catherine Rouayrenc observe des « constantes langagières »³⁵³ dans cette écriture. Il apparaît ainsi un code d'écriture, un « sociolecte »³⁵⁴ de l'oral dans l'écrit. Rouayrenc pense que seule la prise en compte de ce sociolecte permet de dégager des traits idiolectaux, et un style. Elle définit ce sociolecte comme « toute irrégularité langagière perçue non comme un simple phénomène d'oralité, mais comme relevant d'un langage beaucoup plus marqué, marqué socialement ».³⁵⁵ Elle rejoint ainsi le même point de vue que Georges Molinié.

Les marques de ce sociolecte dans le roman sont appelées par Rouayrenc des « dénoteurs » dans la mesure où ils caractérisent une variante langagière et dénotent une connotation. Ces dénoteurs qui correspondent à des faits langagiers ne sont pas mis sur le même plan : elle distingue :

- 1- Des « faits de niveau » socioculturel, qui manifestent une méconnaissance de la langue de référence, et qui n'apparaissent que chez certains locuteurs, quelle que soit la situation d'énonciation ;
- 2- Des « faits de registre » qui ne sont significatifs que dans une situation d'énonciation sans contrainte, et qui sont utilisés par n'importe quel locuteur, même le plus cultivé, dans cette situation d'énonciation.

³⁵² Molinié, Georges, « Vous avez dit registre ? », Gaudi-Bordes, Lucile et Salvan, Geneviève (dir.), *Les registres : Enjeux stylistiques et visées pragmatiques*, Hommage à Anna Jaubert, n° 11, Academia Bruylant, 2008, p. 39.

³⁵³ Rouayrenc, Catherine, « Le parlé dans le roman : variations autour d'un code », *Versants*, n° 30, 1996, p. 31.

³⁵⁴ Ibid.

³⁵⁵ Ibid., p. 32.

Les écrivains des cinq romans du corpus mêlent dans leurs textes dénoteurs de registre et dénoteurs de niveau. Les marques d'oralité d'ordre syntaxique ou phonique (évoquées dans les chapitres dents) sont considérées comme des dénoteurs de registre. Les dénoteurs de niveau sont reçus dans les textes comme indices d'un parler marqué socioculturellement (comme par exemple l'intégration d'un lexique obscène). Ainsi, selon Rouayrenc, la différenciation entre « registre » et « niveau » se manifeste dans le fait que les faits de registre marquent un langage parlé, alors que les faits de niveau marquent un langage parlé populaire.³⁵⁶

De même, dans son article intitulé « Les registres : Enjeux stylistiques et visées pragmatiques », Gilles Philippe voit que la catégorie de « registre » entre en concurrence avec la catégorie de « niveau ». La première prend acte « d'une spécialisation non hiérarchisée du vocabulaire selon les univers discursifs de référence, généralement technique » ; la seconde « d'une hiérarchisation des pratiques lexicales voire grammaticales (familières ou soutenues, par exemple) ».³⁵⁷

VII. 3. La variation des registres lexicaux dans les romans du corpus

Dans son ouvrage *Éléments de stylistique française*, Georges Molinié considère que le mot « registre » concerne surtout « un ensemble définissant des aires lexicales propre à un milieu social, à un domaine d'activité humaine » associé « au vocabulaire correspondant ».³⁵⁸ Dans notre étude, nous proposons donc au concept « registre » le sens de « champs lexicaux pertinents à un contexte donné ».

VII. 3. 1. *On dirait le sud* (Djamel Mati)

Un style soutenu au service du genre lyrique domine dans le roman *On dirait le sud* (2007). Cependant, cela n'empêche pas la présence de mots familiers ou techniques qui détonnent. Nous assistons ainsi à une hétérogénéité de registres. Par exemple la description lyrique dans les pages 181 et 182 : « Ses yeux émerveillés s'ouvrent sur des mondes imaginaires, des univers plaisants et pleins de réalités où des parentales créatures fauniques l'accompagnent au milieu végétation luxuriante », contraste avec des détails appartenant au domaine de la médecine : « Elle [...] se love dans une **matrice**, un **fœtus** qui se prépare à vivre ».

L'écrivain se place tour à tour au point de vue du philosophe, du géologue, du météorologue, du théologien, voire du médecin, ce qui se traduit dans le lexique :

- **De la philosophie :**

³⁵⁶ Cf. Chouaki, Aziz, op., cit.

³⁵⁷ Philippe, Gilles, « Les registres : Enjeux stylistiques et visées pragmatiques », Gaudi-Bordes, Lucile et Salvan, Geneviève (dir.), *Les registres : Enjeux stylistiques et visées pragmatiques*. Hommage à Anna Jaubert, n° 11, Academia Bruylant, 2008, p. 28.

³⁵⁸ Molinié, Georges, *Éléments de stylistique française*, PUF, Paris, 1986, p. 23.

« La frontière entre le réel et l'irréel fluctue en fonction des perceptions de chacun ». (p. 191).

Éveillés, les hommes ne possèdent qu'un monde à partager entre eux, mais dans le sommeil, chacun se retrouve dans l'extravagance de plusieurs mondes ». (p. 239).

- **De la géologie :**

« Nous avons traversé de grandes **landes de sables**, de vastes **plaines de cailloux**, d'interminables **étendues de dunes**, escaladé des **montagnes** glabres et lacérés... ». (p. 255).

- **De la météorologie :**

« ... Tu viens de résumer la définition d'un **photométéore** : le miroir d'air est fait d'une couche d'air chaud, très près du sol, et d'une couche d'air froid juste au-dessus. Les rayons de lumière traversent l'air froid et butent sur la couche d'air chaud. Ils changent de direction et remontent vers l'atmosphère... ». (p. 67- 68).

- **De la morale :**

« L'amour est l'évolution qui attend l'être humain pour accéder à la liberté... ». (p. 75).

« Un homme de foi doit d'abord croire pour accéder au savoir... ». (p. 205).

- **De la médecine :**

« La forme sphéroïdale se transforme en **fibrome**, un **fœtus de gnome** méchant ». (p. 146).

Le registre soutenu se caractérise par un **vocabulaire recherché** et **rare**. Il évoque des **images élégantes**, des figures de style qui séduisent le lecteur. Le registre soutenu correspond à l'expression d'une **solemnité** et à une volonté de l'écrivain de **situer le texte hors de l'expérience courante**. **C'est pourquoi, Mati** utilise dans son roman un vaste répertoire de figures de style dans le but de mettre en relief ses idées et rendre son texte expressif et beau. Il est donc important d'aborder les principales figures de style employées par l'écrivain, servant à traduire un registre soutenu.

Mati favorise dans son œuvre l'usage des figures fondées sur l'opposition comme **l'antithèse**, opposition de deux termes dans une phrase ou un paragraphe afin de souligner le contraste. Cette figure de style consiste à mettre en évidence un conflit, un désaccord, un dilemme, et elle convient à l'expression des sentiments. De nombreux exemples illustrent son usage dans l'œuvre :

« [...] **Immuables** et **fluctuantes**, **stoïques** et **déliçates**, **absentes** et **présentes** à la fois » (p. 69) ; « [...] Les **jours** et les **nuits** se succèdent à leur convenance tant est

indécélable la différence entre ce qui **naît** et ce qui **meurt**, ce qui est **authentique** et ce qui est **faux**, ce qui est **reflet** et ce qui est **vrai** » (p. 87) ; « [...] Ici, le **Rien** devient **Tou** et le Tout relativise le néant. Les deux se confondent avec une origine où tout est **unité** et **ensemble**, **départ** et **arrivée**, **impulsion** et **finalité**... » (p. 200).

Le **chiasme** est une figure de style fondée également sur l'opposition. Elle consiste à souligner la logique d'une pensée et produit un effet de miroir comme le montrent les exemples suivants :

« [...] Pour fuir **les sens interdits, les interdits de sens !** » (p. 29) ; « [...] L'espace se remplit et désemplit, rendant de cette façon **le plein de vide en vide plein**... » (p. 39) ; « [...] **La fin d'un commencement, le commencement d'une fin** ». (p. 200).

Les figures fondées sur l'analogie et la ressemblance sont aussi d'un usage fréquent dans le roman. De nombreuses comparaisons et métaphores se manifestent dans l'œuvre. Voici quelques exemples illustrant l'usage de la **comparaison** à l'aide d'outils différents :

« Quoi de plus inquiétant et intrigant pour les gens qui se réveillent, largués dans ces déserts des hommes, sans repères dans le temps et dans l'espace, **comme des grains de sable qui chutent de la fiole supérieure d'un sablier** » (p. 16) ; « [...] **Le bateau ressemblait à un frêle rameau emporté par un violent torrent** » (p. 28) ; « [...] **Zaïna se lève, tel un automate, pour le suivre** ». (p. 102).

Quant à la **métaphore**, elle opère un transfert de sens d'un mot à un autre en vertu d'un rapport d'analogie, comme dans ces extraits :

« Le clair d'une lune **pleine et laiteuse dessine une ombre sur le rideau** » (p. 57) ; « [...] Le vent s'est levé pour tournoyer dans **un ciel désespérément impuissant et sous un soleil enragé** » (p. 63) ; « [...] **Zaïna jette l'ancre de son amertume au milieu des grosses pierres grises et des poussières volcaniques** pour rester amarrée à son triste destin ». (p. 143).

Pour évoquer ses personnages sous une forme poétique, Mati fait appel à la **périphrase**, procédé servant à exprimer en plusieurs mots ce que l'on aurait pu désigner en un seul. Par exemple, pour déployer les qualités et les propriétés d'Iness, Mati écrit :

« Cela fait plusieurs semaines que nous sommes ensemble et inséparables, **petite fille du désert**... » (p. 92) ; « [...] Et tu sais, toi, **la fille des dunes**, que le désert est captif et envoûteur... » (p. 93) ; « **Fille des immensités et des vents**, ne crains-tu pas que la passion te fasse perdre ta liberté ? ». (p. 227).

Parmi les figures d'insistance, le romancier favorise l'**anaphore**, qui consiste à commencer plusieurs phrases par le même mot ou groupe de mots. Ce procédé est une variété de répétition qui possède une forte valeur émotive et rythme la phrase :

« **Peut-être** suivra-t-il ces vibrations mélancoliques pour arriver jusqu'à elle ? **Peut-être** la sauvera-t-il de ce cauchemar ? **Peut-être** ... » (p. 56) ; « [...] **Ainsi**, est devenu la nouvelle _____, elle _____ ». (p. 24

L'énumération est aussi un procédé d'insistance souvent employé dans le roman de Mati. Elle cherche à cerner un sujet et produit des effets différents selon le contexte : richesse (exemples p. 119 et 220) ; précision (exemple p. 131) :

« Il remémore les attitudes et dispositions à prendre tous les jours dans les rituels du **manger, boire, marcher, s'habiller, dormir, fornicuer, prier...** » (p. 119) ; « [...] Elle est aussi bien **femme-abri, femme-nature, femme-mère, femme-étoile, femme-eau, femme-amour, et ombre accueillante** comme une fraîche oasis » (p. 220) ; « [...] Zaïna est **humiliée, faible, salie et vulnérable** ». (p. 131).

L'énumération est parfois utilisée selon une progression de sens croissante ou décroissante. Il s'agit donc d'une **gradation** qui sert généralement à produire un effet dramatique. Voici deux exemples dont le premier exprime une gradation croissante (p. 51), alors que le second illustre une gradation décroissante (p. 36) :

« Ses sens **se dérouillent, s'excitent, s'accélèrent**, tout va trop vite pour elle ». (51) ; « [...] Zaïna **piétine, s'enlise, se noie** ». (p. 36).

L'hyperbole est aussi une figure d'insistance qui se manifeste dans le roman. Il s'agit d'une exagération par laquelle un événement ou une idée est amplifiée. Elle accentue la réalité comme dans l'exemple ci-dessous, où Mati représente le sifflement du vent comme un cri diabolique :

« Seul le sifflement **diabolique** du vent dérange le silence ». (p. 118).

Une autre catégorie de figures de style se manifeste souvent dans le roman *On dirait le sud* (2007). Ce sont les figures d'animation, présentées principalement dans la **personnification**, procédé consistant à attribuer des conduites ou des traits humains à des objets ou des idées. La personnification produit un effet poétique comme dans les exemples suivants :

« Le sable **s'est retiré** pour laisser les entrailles de la Terre *vomir* les pierres du passé » (p. 141) ; « [...] Le désert qui **se met en colère** contre moi... » (p. 192) ; « [...] Lorsque la lune **devient maîtresse** des cieux, le désert serait toujours là » (p. 230) ; « [...] Le soleil **pointe timidement son nez** pour sonder d'abord les lieux... » (p. 232) ; « [...] La terre a **enfanté** des contours lisses et sensuels... ». (p. 245).

De même, Mati fait appel à l'**allégorie**, procédé qui permet également de présenter une chose ou une idée comme une personne. Elle se signale au lecteur par une majuscule et elle est dotée d'une forte puissance représentative car elle donne vie aux abstractions. Effet qui pourrait être illustré par les extraits ci-dessous :

« Ici, le **Tout** se compose du **Rien** et ce **Rien** obéit au **Tout** » (p. 139) ; [...] « Tu y es parvenu grâce à l'**Amour**... » (p. 194) ; « [...] La **Mort** est banalisée... » (p. 121) ; [...] Et c'est quoi, i ». (p. 233)

L'écrivain porte un grand intérêt à la forme de son texte, c'est pourquoi il emploie les figures de construction. **L'inversion** par exemple, est un procédé qui sert à changer l'ordre grammatical traditionnel des mots dans la proposition. Mati l'utilise pour mettre en valeur les termes déplacés. Dans l'exemple suivant, le complément du verbe *aigre-doux* est mis en relief :

« Oui, parce que pour moi, **aigre-doux** est le temps, mais chaque instant mérite d'être bien vécu ». (p. 166).

L'ordre logique de la première proposition de la phrase devrait être ainsi : « Oui, parce que pour moi, le temps est *aigre-doux* ».

Pour produire un effet de concision et donner de l'expressivité à ses phrases, le romancier utilise **l'ellipse**, procédé consistant à retrancher un mot ou une phrase du texte :

« Trop faibles, trop frêles, trop vulnérables, la volonté, les jambes ». (p. 143).

L'ellipse du verbe dans l'exemple ci-dessus condense l'expression et donne plus de puissance à l'idée exprimée.

Mati est un écrivain qui ne s'intéresse pas seulement au sens de son texte mais aussi à son harmonie qui dépend en grande partie du choix des sonorités. Il cherche à créer une sorte d'échos suggestifs et produit des effets qui soulignent le sens global du texte.

L'allitération, qui est le retour de sonorités consonantiques identiques ou voisines à intervalles rapprochées, s'accompagne d'effets divers qui seront interprétés en fonction du sens du texte. C'est un procédé servant à exprimer une harmonie imitative :

« Iness, quand tu **ailles**, tu es en **flammes**, en **arme**. Tu convoites tout à l'instant **même** [...]. Je t'**aime** ». (p. 113).

Quant à **l'assonance**, c'est le retour de sonorités vocaliques identiques ou voisines à intervalles rapprochées. Comme l'allitération, ce procédé conduit à une harmonie imitative :

« [...] Partir loin d'**ici**, quitter ce désert **maudit**, quitter cette cabane **pourrie**... ». (p. 96).

Les assonances en /i/ (voyelle fermée) traduisent l'angoisse du personnage. Voici un autre exemple sur les assonances en /ã/ (voyelle nasale) :

« Le désert est en deuil solennellement, c'est sa princesse qu'on enterre majestueusement, taisez-vous **vents**, [...] le soleil se fera moins **adent**... ». (p. 198).

La paronomase est une figure de style souvent employée dans le roman de Mati. Elle sert à rapprocher deux mots de sens différents mais de sonorités voisines. Les mots ayant des sonorités voisines créent des alliances sonores à valeur poétique :

« La femme **insiste, résiste** » (p. 36) ; « [...] Il y a aussi un Dieu pour les **voleurs** et les **voleurs...** » (p. 100) ; « [...] Zaïna [...] découvre une faune hétéroclite qui s'**agite** », « [...] **longues langue** fourchues tentent de gober la jeune femme au passage, les lézards » (pp. 116-117) ; « [...] Parce qu'ils ont voulu **faire** de l'**enfer** une religion... » (p. 124) ; « [...] il serait sorti de toutes les façons, juste pour empêcher l'affrontement des **mots**, le mûrissement des **maux...** » (p. 156).

L'auteur joue beaucoup sur les finales. Nous remarquons que les adverbes en *-ment* sont fort nombreux :

« **Certainement**, finit-elle par admettre... **invariablement ; absurdemment...** » (p. 23) ; « [...] ce damné sable [...] l'empêche de progresser **rapidement. Lentement**, à grand-peine, **douloureusement**, Zaïna piétine... » (p. 36) ; « [...] Zaïna s'installe **lentement, doucement** dans une lassitude de plus en plus cloîtrée, *progressivement* cruelle... » (p. 54) ; « [...] Anïaz marche **lentement, lourdement, calmement...** » (p. 70).

La richesse et la variété des figures de style dans le roman *On dirait le sud* (2007) traduit la dominance d'un registre soutenu, car sur le plan linguistique, ce registre se caractérise par l'utilisation de mots rares, d'images et de métaphores, qui est le fruit d'un travail savamment élaboré et non la marque d'une expression spontanée.

Cependant, il arrive parfois que le registre soutenu adopté dans la narration soit dérangé par certains dérapages relevant d'un registre familier, comme l'usage du pronom démonstratif *ça* dans les exemples ci-dessous :

« Un demi-tour puis **ça** se calme. Zaïna avale une goutte de salive » (p. 143) ; « [...] Zaïna cherche le sommeil qui fait semblant d'être là. Rien que **ça** » (p. 151) ; « [...] des tapis élimés recouvrent un sol nu, des opuscules de prières posés **ça** et là ». (p. 203).

Afin de caractériser certains personnages, de montrer leur appartenance sociale, le romancier n'hésite pas d'introduire des passages relevant d'un registre relâché. Par exemple, Cro-Mognon est un personnage appartenant à un milieu populaire, c'est pourquoi il emploie souvent un langage cru : « De l'eau ! **Salope** !... ». (p. 24).

Quant à Zaïna, elle choisit son vocabulaire selon son destinataire. En s'adressant à Cro-Mognon ou même dans ses monologues, elle utilise des mots vulgaires : « Ta tête, tu l'as entre tes **membres inférieurs, crétin de zoophile** ! » (p. 25). Or, quand elle s'adresse à Neil et Iness, par exemple, elle soigne sa langue : « Vous ne me gênez nullement, je vous en prie acceptez mon invitation... ». (p. 256).

VII. 3. 2. *Le poisson de Moïse* (Habib Tengour)

Le poisson de Moïse (2001) est un roman qui se caractérise par la domination d'un registre courant. La voix narrative du roman est rédigée dans un vocabulaire simple et usuel, l'écrivain cherche le mot juste et la clarté avant tout. Les phrases sont généralement courtes et les temps sont simples, comme le montre par exemple cet extrait descriptif :

« [...] La mauvaise conscience. Les voix se faisaient écho. Elles se confondaient. Le troublaient. Son estomac se contractait. Une nausée le submergea. L'oppression allait monter. Il ne pouvait rien y faire ». (p. 175).

Comme tout écrivain, Tengour cherche à appuyer le sens de son texte en utilisant quelques figures de style. Il favorise l'usage des figures fondées sur l'analogie et la ressemblance. En effet, dans *Le poisson de Moïse* (2001), les comparaisons se réfèrent souvent à la religion islamique, à la culture algérienne, ou encore à des références coraniques. La comparaison introduite dans l'exemple suivant souligne de façon concrète et réaliste la joie de Hasni et Kadirou :

« Ils criaient de joie comme des enfants **au milieu d'un feu d'artifice un soir de Mouloud** ». (p. 14).

Les compléments de lieu et de temps écrits en italique précisent la référence à une tradition algérienne exercée pendant une fête religieuse (la fête de Mouloud c'est l'anniversaire du Prophète Mohamed).

« Elle porte sur la tête le châle de soie blanche commun à celles qui ont accompli le **pèlerinage à la ville sainte** ». (p. 69).

« Le trajet en bus [...] semblable au passage obscur qui conduisait **Jonah dans le ventre du monstre marin** ». (p. 134).

Tengour emploie aussi dans son roman des métaphores : « Des gémissements et des appels aigus déchirent l'air » (p. 26), mais aussi des métonymies, procédé par lequel il met un mot à la place d'un autre dont il faut comprendre la signification :

« Il lui essuie les joues avec un **kleenex** ». (p. 76). (*Kleenex* est une marque de mouchoirs en papier).

« À l'arrière de la **Toyota**, Kadirou s'agite dans un malaise croissant ». (p. 95).

« Je n'ai pas envie **d'avalier mon extrait de naissance ici** ». (p. 87). (L'expression en italique signifie qu'il ne veut pas mourir).

Le recours à l'argot dans les propos des personnages suppose une bonne maîtrise des niveaux de langue de la part de l'écrivain, qui joue aussi bien sur le registre populaire que sur le jargon : « je me **casse** » (p. 231) ; « **bagnole** » (p. 67) ; « **bledman** » (p. 161) ; « **Afgh** » (p. 211)... Par l'emploi d'un registre populaire, Tengour cherche à montrer une catégorisation sociale entre les personnages. C'est le langage qu'utilisent les personnages peu instruits

(comme Hasni), ou qu'emploient volontairement d'autres personnages instruits (comme Mourad, docteur en physique).

Le poisson de (2001) est un roman qui se caractérise aussi par la d'un registre religieux. La religion islamique se présente dans l'œuvre soit à travers la traduction des versets coraniques, comme pour cet extrait tiré de *La Caverne* :

« *En tout cela, je n'agissais pas de mon propre chef. Voilà le sens caché d'actions pour toi insupportables...* ». (p. 12).

Soit à travers des références coraniques :

« Il doute toutefois de rencontrer un jour El-Khidr sur son chemin » (p. 11) ; « Joseph, il a échappé de justesse à la femme du ministre du Pharaon » (p. 55) ; « Aller l'amble comme la chamelle du prophète à Yathreb » (p. 61) ; « L'imam Ali pourfendant Ras al Ghoul avec son épée à deux pointes » (p. 135) ; « Tu ne vas pas endosser la peau de Caïn ? » (p. 226) ; « Ça sera le temps de Médine. Celui de la consultation des croyants ». (p. 48).

De même, des formules comme : « Dieu soit loué ! Dieu est Grand ! » (p. 14) ; « Dieu tout-puissant » (p. 122) ; « Dieu miséricordieux » (p. 87) ; « Dieu, qu'Il soit glorifié ! » (p. 184) ; « Grâce soit rendue à Dieu ! [...] Dieu préserve ! » (p. 205) ; « Dieu nous préserve du mal » (p. 206) ; « Que Dieu vous préserve » (p. 221) ; « Dieu fait ce qui Lui plaît » (p. 232) se répètent souvent dans les propos des personnages de l'œuvre.

Même si le registre religieux domine dans le roman, il arrive à l'écrivain d'adopter le point de vue du politicien ou même du philosophe. Nous assistons donc à une variation de registres lexicaux. Voilà par exemple comment il expose son point de vue sur la situation politique dans certains pays :

« Les Soudanais croient en la venue prochaine du Prédestiné qui extirpera tous les maux de la terre ; ils partagent cette croyance avec les Marocains et les Algériens. Les Égyptiens reprochent à la révolution iranienne de se recroqueviller sur elle-même au lieu de stimuler les partis de Dieu partout dans le monde. Les Chinois veulent abolir le contrôle des naissances et revenir à la polygynie sans pour autant rompre avec le collectivisme maoïste. Les Turcs espèrent rétablir le Califat à Istanbul et fédérer les différents peuples de l'islam sous leur autorité. Les Tunisiens penchent davantage pour une république islamique dirigée par un collège de lettrés de la petite bourgeoisie. Les Yéménites et les Maliens... ». (p. 23).

Le registre philosophique apparaît dans les paroles de certains personnages comme Si Moussa qui dit que « le monde est un large miroir qui nous reflète » (p. 206) ; Hasni qui affirme que « l'audace est la mère des batailles » (p. 121) et que « les hommes sont loin d'être des anges ! ». (p. 77).

Comme dans le roman *On dirait le sud* (2007), nous assistons à une hétérogénéité de registres lexicaux dans *Le poisson de Moïse* (2001), or c'est le registre religieux qui domine

VII. 3. 3. *La nuit du henné* (Hamid Grine)

D'une manière générale, *La nuit du henné* (2007) est un roman qui se caractérise par un ton satirique qui manie aussi bien l'humour que l'ironie. L'humour est généralement employé dans le roman pour énoncer de façon sérieuse des idées ridicules ou de façon dérisoire des idées sérieuses :

« [...] L'aveu qu'il lui a fait, sans même, sans doute, se rendre compte sur la taille de son bibi qui pouvait se confondre avec son doigt. " En lui limitant son sexe, Dieu le punit par où il pêche ! Bien fait pour lui !" » (p. 115).

La veine comique dans le roman a une valeur critique. L'auteur critique la situation sociale, politique et économique de l'Algérie pendant les années 80. Le registre comique adopté occasionnellement dans le roman se présente à travers divers procédés :

- **La paronomase** : « [...] Demain, on n'aura ni **voyeurs** ni **voyous**... » (p. 49) ; « Ils se prennent pour des **mystiques** alors qu'ils ne sont que des **moustiques** ! » (p. 95) ; « Il ne pouvait trouver nul **secours** et nul **recours** ». (p. 157).
- **Les jeux sur les mots** : fondés sur diverses techniques comme la **polysémie**, procédé servant à utiliser un mot ou une expression dans un autre sens, comme le cas de l'expression « têtes noires » qui est considérée dans la bouche du héros Maâmar comme une insulte :
« Quel taré ! Quel crétin ! puis il ajouta, insulte suprême : Quelle **tête noire** ! ». (p. 64).
L'auteur précise la signification de cette expression : « **Têtes noires** ? Dans la bouche de Maâmar, cette dénomination recouvre ce que l'Algérien a de pire en lui, sa face sombre : rétrograde, vicieux, mal élevé et opportuniste ». (p. 42).
- **La caricature** : « Elle n'a même pas remarqué les requins qui la bouffent des yeux ! » (p. 42).
- **L'usage d'un charabia incompréhensible** : « En faisant le clown devant la glace, il se rit de la vie [...]. Cette thérapie qui lui permet de relativiser ce qu'il lui arrive de bon ou de mauvais, il l'a hérité de son grand-père qui baragouinait des mots intelligibles quand il était heureux : **agabagabagabagabaga** » (p. 18) ; « **Haliabalagoulilala... haych... maych... taych... raych...** ». (p. 151).

Le registre comique s'accompagne d'un registre religieux. L'auteur fait souvent référence à la religion islamique dans son œuvre :

« Un gringalet long comme **un jour de Ramadhan** » (p. 46) ; « Le visage de Aldjia brillait de bonheur. Comme si elle avait baisé la pierre noire de **la Kaâba** elle-même »

(p. 87) ; « le taleb [...] s'exprima sentencieusement, comme un **imam sur un minbar** ». (p. 102).

De même plusieurs personnages emploient dans leurs paroles des formules la chahada :

« Il n'y a de Dieu que Dieu et Mohamed est son prophète » (p. 55) ; « Seul Dieu le sait ! » (p. 62) ; « Que Dieu me pardonne ! » (p. 77) ; « Ils comptent sur toi et sur Dieu » (p. 85) ; « Par Dieu qui voit out et explique tout » (p. 92) ; « Dieu soit loué ! ». (p. 148).

La nuit du henné (2007) est un roman où se manifeste une hétérogénéité dans le vocabulaire. Par exemple, dans une scène où le narrateur décrit le héros du roman, des termes appartenant au domaine de la médecine apparaissent :

« Son goût pour l'analyse et l'introspection aurait trouvé un bon terrain d'expression dans une population où le névrosé passe pour sain au milieu d'une foule de **schizophrènes** où **schizoïdes** et autres malades mentaux qui pullulent » (p. 13) ; « **Hypocondriaque**, il oublia sa femme pour son état ». (p. 106).

Parfois nous assistons à un registre philosophique :

« Il ne lui viendrait jamais à l'esprit que la nature, par une mystérieuse alchimie qui n'appartient qu'à elle, compense tout manque ici par un avantage là ». (p. 108).

Étant donné que la visée du roman est critique, l'écrivain n'hésite pas d'introduire dans son œuvre des passages relevant d'un registre politique :

« Ce qu'il n'arrivait pas à comprendre, c'est comment dans cette Algérie du début des années 80, cette Algérie qui se voulait aussi socialiste que matérialiste de telles pratiques qui mêlent le sexe à la magie, à la sorcellerie et sans doute au charlatanisme [...] » (p. 80) ; « En fait, l'idéal de vie de Maâmar ne se trouve pas dans cette Algérie qui s'ébroue dans le socialisme ». (p. 87).

Pour rendre son texte expressif et beau, Grine emploie quelques figures de style comme l'antithèse : « **Blanc** ou **noir** » (p. 15), « ni **belle** ni **moche** » (p. 25), « Soufflant le **chaud** et le **froid**... » (p. 33), « un homme **civilisé** et un **primitif**... » (p. 121) ; le chiasme : « Il n'y a pas de **sexe sans amour**, mais de **l'amour sans sexe** » (p. 15), « Maâmar pouvait passer [...] du **rire à la colère** et de **la colère au rire** » (p. 39), « Aujourd'hui, **les talebs ont des maisons de bourgeois** et **les bourgeois des maisons de talebs** » (p. 75) ; les assonances : « Se **fâcher** sans se **quitter**, se **mâcher** sans s'**avaler**, se **griffer** sans se **déchirer** » (p. 11), « elle le **fuit**, il la **fuit** elle le **poursuit** » (p. 26) ; la rime intérieure : « elle restait **imprenable**, **inébranlable**, **impénétrable** » (p. 25), « **collante**, **pourrissante**, **ruisselante**, **étouffante** ». (p. 34).

VII. 3. 4. *Paris plus loin que la France* (Ghania Hammadou)

Paris plus loin que la France (2000) est un roman écrit dans un registre standard. Son vocabulaire est simple et usuel, sa syntaxe est correcte. La romancière utilise des phrases simples, mais aussi des phrases com

« Émerveillée, Meriem regardait passer Yamina, à la lisière d'un autre monde, qui n'était ni le sien ni celui d'Oumeyma ; un monde à part, qu'elle ne fuyait pas comme les autres enfants, mais qu'elle n'osait pourtant pénétrer ». (p. 90).

Elle respecte les temps du récit (imparfait / passé simple) :

« Vers minuit, les vieilles poules de Meriem **commencèrent** à s'affairer dans leur cage, la porte de fer bancale **trembla**. La nuit **pesait**, dense menaçante». (p. 115).

Nous constatons aussi une hétérogénéité dans le vocabulaire. La romancière se place souvent au point de vue de l'historien :

« [...] Les légions de César avaient traversé la mer, il y a très longtemps, pour faire de la région, conquise à l'épée et à l'intrigue, le grenier de Rome ». (p. 16).

« N'était-elle pas venue au monde dans cette fertile Mitidja, lieu de passage entre le Machrek et l'Andalousie musulmane, par laquelle jadis transitèrent les grands voyageurs, illustres commentateurs de la parole du Prophète et pieux pèlerins en partance vers la Mecque ? Il était souvent arrivé qu'un de ces passagers, épuisé ou charmé par le contraste qu'offrait la verdoyante plaine et la chaîne imposante de l'Atlas, se fixa en ces lieux et fonda sa zouia [...] ». (p. 72).

Elle se place parfois aussi au point de vue du médecin :

« C'est ainsi qu'elle soignait les entorses, les foulures, consolidait les cassures, remettait en place les genoux déboîtés, les épaules luxés [...] elle savait aussi calmer les douleurs costales, soulager les lumbagos, ... ». (p. 71).

En ce qui concerne les figures de style, la romancière emploie souvent des métaphores et des comparaisons qui se réfèrent à la religion islamique (exemple p. 17), ou à la culture algérienne (exemple p. 82) :

« Mon prénom Messaoud, **comme le mouton de l'Aïd** » (p. 17) ; « La vieille fille grimait **comme une poupée de Tlemcen** ». (p.82).

Elle utilise aussi des antithèses :

« **Vrais fous** ou **faux sages** » (p. 75) ; « [...] **la vie et la mort** ... » (p. 149) ; « [...] la vraie qui faisait **pleurer et rire** ». (p. 25).

Les énumérations sont souvent longues :

« Un port ardent sous le soleil, une mer d'huile, des mouettes folles déchirant l'azur, un navire aux soutes béantes, gueules voraces avalant une cargaison de soldats gesticulant avec leur barda sur le dos ». (p. 122).

Nous avons aussi constaté l'usage d'une paronomase :

« [...] il n'y eut ni **vainqueurs** ni **vaincus** ». (p. 118).

D'une manière générale, ce roman est écrit dans un registre courant qui correspond à un langage correct, tant au point de vue lexical que syntaxique : les phrases sont complexes, les principales règles de syntaxe sont respectées, avec quelques tolérances (quelques ellipses et quelques abréviations lexicalisées). C'est le style attendu d'une écrivaine qui a déjà exercé la fonction d'une journaliste.

VII. 3. 5. *L'Étoile d'Alger* (Aziz Chouaki)

L'Étoile d'Alger (2002) est un roman qui se caractérise par la domination d'un registre populaire. Récit et dialogues se présentent dans une langue très familière, voire vulgaire. Cette langue est relâchée et non conforme au bon usage. Les expressions argotiques y sont très présentes. En effet, toutes les caractéristiques du registre populaire se manifestent donc dans le roman de Chouaki.

Sur le plan lexical, nous constatons la présence d'un vocabulaire relâché et vulgaire. Nombreux sont les exemples, voici deux extraits : « [...] On va niquer le bordel ! » (p. 35) ; « Ah, ce cul ! » (p. 25). Un vocabulaire propre à la vie quotidienne des jeunes Algérois est aussi présent : « drabendo » (p. 21), « zombretto » (p. 22), « tchitchi » (p. 42). Le roman comporte aussi de nombreux termes argotiques comme « boulot » (p. 19), « quéquette » (p. 22) ; popotin (p. 23) ; « flic » (p. 35), etc. (voir chapitre VI).

Sur le plan syntaxique, nous constatons que les phrases sont simples ; les tournures grammaticales sont généralement incorrectes :

« Le Triangle ouvre à minuit, tenue correcte, non accompagné s'abstenir » (p. 96) ; l'utilisation d'abréviation est très fréquente : « intellos » (p. 27), « manif' » (p. 39), « clim' » (p. 108), etc.

L'absence du « ne » de négation dans les dialogues et dans le récit est très fréquente aussi. Nous constatons également l'utilisation du pronom indéfini *on* à la place du pronom personnel *nous* :

« Tu nous manque beaucoup à la mosquée. On parle souvent de toi ». (p. 42).

L'utilisation de la juxtaposition à la place de la coordination :

« Fatiha doit revenir vendredi de kabylie, l'enterrement de son grand-père ». (p. 23).

Les répétitions, les ellipses et les ruptures de construction sont très fréquentes dans l'œuvre :

« Copie de copie de copie » (p. 30), « tu n'aurais pas... je... mes souliers sont déchirés ». (p. 19). (Voir chapitre V).

Sur le plan stylistique, nous constatons la présence d'hyperboles : « Jeté de l'école très tôt, Baïza a viré mauvais. [...] **Véritable vipère** » (p. 41) ; de périphrases : « Le cœur est déjà pris, oui, Fatiha, **la douce et verte prunelle de la vie** » (p. 23) ; de métonymie : « Krime

réussit à s'allumer une **Tarik** » (p. 54) ; de paronomase : « C'est **vrai**, MASSY c'est ... **frais** » (p. 107) ; « Moussa imagine déjà la **maquette** de la **jaquette**, avec Rachid pinaillant comme toujours sur les détails, » (p. 157)

Les métaphores et les comparaisons sont aussi nombreuses dans le roman : « Moussa sait qu'il va *bouffer Takfarinas, aux petits oignons*, question de temps » (p. 16) ; « Moussa écoute en prenant un air de *requin avisé* » (p. 77). De même, l'œuvre comporte de nombreuses questions oratoires dont l'effet est généralement argumentatif : « deux ou trois fois le refrain ? [...] On parie que c'est trois fois ? ». (p. 11).

Comme nous avons déjà abordé dans les chapitres précédents le lexique et la syntaxe de chaque roman, nous allons aussi examiner les procédés énonciatifs, pour pouvoir dégager les tons adoptés par les cinq auteurs.

VII. 4. L'énonciation

L'énonciation peut être définie comme la prise en charge par le locuteur de ce qu'il énonce. Émile Benveniste la définit comme « la mise en fonctionnement de la langue par un acte individuel d'utilisation ». ³⁵⁹ François Geiger ajoute : « On voit ici surgir le locuteur [...] en chair et en os ». ³⁶⁰ C'est donc ici que l'écrivain intervient. Sa manière d'intervenir ou de rester à distance dans son récit détermine toute une typologie de textes. Le registre est la résultante de ces options prises par rapport à l'instance d'écriture.

VII. 4. 1. *On dirait le sud* (D. Mati)

Pour décrire une situation, un personnage, un paysage, l'écrivain doit choisir un point de vue, c'est-à-dire décider qui perçoit les faits rapportés. L'auteur du roman *On dirait le sud* (2007) adopte un point de vue **externe**. Le narrateur du roman est simple témoin qui veut se limiter aux apparences et faire un compte rendu impartial des faits qu'il enregistre. Voici par exemple comment il décrit de façon extérieure et sur un mode objectif le réveil de Zaïna :

« Le soleil est sur le point de finir son cycle diurne lorsque Zaïna, couchée sur le sol pierreux, se réveille, la face tournée vers de cieux qui entrent en contact avec l'empire des ténèbres accompagné par une nébulosité menaçante ». (p. 114).

Le point de vue externe domine dans l'œuvre de Mati car nous remarquons que le regard du narrateur est objectif et tend à la neutralité, laissant au lecteur toute liberté d'interprétation. Cependant, il n'est pas l'unique point de vue adopté dans le roman. Dans certains passages, le narrateur sait tout des personnages mis en scène. Il s'agit dans ce cas d'un point de vue **omniscient**. Voici un passage narratif où le narrateur explique la pensée de Zaïna :

³⁵⁹ Cité par Denise François-Geiger, *À la recherche du sens*, « Des ressources linguistiques aux fonctionnements langagiers », Peeters-SELAF, 1991, p. 181.

³⁶⁰ Ibid.

« Pendant que Neil et Iness dorment, Zaïna s'affaire ; **à vouloir faire trop de choses à la fois** l'habitante du sibirkaïfi bafouille. **Elle craint ne pas se trouver à la hauteur de cet tant** C'est décidé, elle ne donnera pas son concert quadien, sûre que ses fans comprendront. **Elle a envie** de se consacrer uniquement à ses invités ... ». (p. 257).

Dans d'autres pages du roman, la présence du narrateur est beaucoup plus discrète. L'auteur laisse le soin à l'un des personnages pour présenter les événements à travers son regard et sa sensibilité. Il s'agit donc dans ce cas d'un point de vue **interne** qui est souvent signalé par un verbe de perception ou une expression permettant au lecteur d'identifier le personnage qui perçoit la scène. Voici une description introduite par le verbe *voir* précisant la perception de Zaïna :

« Le regard dérouté, elle **voit** : des hommes prédateurs qui chassent une proie femelle, des animaux aux formes bizaroïdes courant derrière leur proie... à tous coups femelles, des femelles traînées par les cheveux par terre, des femelles cultivant l'amour, des femelles portant des fardeaux de bois, des femelles attirant les chasseurs [...] ». (p. 140).

En général, les changements de points de vue donnent au texte une richesse et une complexité à la fois.

L'auteur du roman *On dirait le sud* (2007) s'adresse à un lecteur averti et complice aussi bien qu'à un étranger qui ignore la culture et les coutumes algériennes. Les mots arabes intégrés dans le corps du texte français sont généralement écrits en italique, suivis ou précédés par des explications contextualisées. (Voir le chapitre VI).

Il arrive à l'auteur d'intervenir dans son récit. Il peut faire intervenir une référence culturelle connue de son lecteur, comme le proverbe. Ainsi, l'écrivain possède une multiplicité de voix dont il gère les tonalités.

La traduction des dialogues en français pose un véritable problème. C'est pourquoi l'écrivain tente de jouer de la polyphonie que lui offre la situation d'énonciation, autrement dit le contexte multilingue. La difficulté de gérer plusieurs registres du répertoire de ses personnages conduit l'écrivain à des commentaires métalinguistiques sur le langage utilisé, comme le montre cet extrait narratif :

Le chef touareg hoche la tête lentement en direction des gardes, il s'adresse à eux discrètement en **tamahak** puis se tourne vers Neil, esquivant sa réponse. (p. 44).

VII. 4. 2. *Le poisson de Moïse* (H. Tengour)

Le point de vue qui domine dans le roman *Le poisson de Moïse* (2001) est en général, un point de vue omniscient. Le narrateur sait tout des personnages mis en scène. Il connaît leur passé, leurs pensées, leurs émotions, leurs sentiments, leurs situations, leurs projets.

Tengour adopte ce point de vue pour informer le lecteur sur la vie intérieure et sociale des personnages. Voilà, par exemple, comment il révèle les sentiments et les craintes de Hasni :

Il se sent responsable de Mourad alors qu'il a accepté la mort de Kadirou sans une larme » (p. 110) ; « Hasni se hérissé comme s'il venait de recevoir un camouflet. Il ne supporte pas d'être traité de minus ou d'incompétent » (p. 35) ; « Il détourne la tête de peur que la convoitise ne se lise sur son visage ». (p. 81).

De la même façon, le narrateur omniscient révèle les sensations et le passé du personnage de Mourad :

« Il a la sensation que tout se casse à l'intérieur de lui-même pour se ressouder instantanément » (p. 61) ; « Lycéen, Mourad n'aimait pas Lamartine, ni Musset, ni la plupart des romantiques français qu'il trouvait mièvres ». (p. 66).

Cependant, le personnage de Kacem est décrit selon le regard et la sensibilité de Mourad. Il s'agit donc d'un point de vue interne :

« Mourad le jauge d'un coup d'œil rapide. Taille moyenne. Dans les vingt-quatre ans. Sec. Nerveux. Regard fuyant. Une coupe retro et deux boucles argentées à l'oreille gauche accentuent son type arabe ». (p. 143).

L'auteur du roman *Le poisson de Moïse* (2001) s'adresse à un lecteur averti et complice qu'à un étranger ignorant les coutumes et les traditions algériennes. L'écrivain tente d'établir un pont entre les cultures, sans toujours chercher à traduire pour l'étranger les éléments de la sienne propre.³⁶¹ Le roman entier ne comporte que deux traductions : l'une explique un proverbe qui se dit dans l'ouest algérien, et l'autre le titre d'un ancien film égyptien :

« [...] Ni lui traduire le proverbe qui lui traversa instantanément l'esprit : **Kfi l-gedra 'la fummu yasbah ummu**. Un Algérien reste toujours accroché aux basques de sa mère » (p.181) ; « Ils ont pointé les mitraillettes sur nous et hop, dans le taxi d'amour ; on appelait comme ça en arabe le panier à salade : **taxi l-gharâm**. C'était le film avec Farid al Atrache ». (p. 201).

Tengour intervient dans son récit en faisant référence à un proverbe souvent employé par les Algériens : « Ces villageois, c'est que des légumes sur un plat de couscous » (p. 120). Aussi, il peut faire appel à des proverbes connus par le lecteur Français : « Les bons comptes font les bon amis » (p. 142). Voilà comment l'écrivain tente de tisser des liens entre les deux cultures, algérienne et française.

³⁶¹ Se référer à l'étude lexicale sur *Le poisson de Moïse* dans le chapitre VI.

VII. 4. 3. *La nuit du henné* (H. Grine)

Le point de vue dominant dans le roman *La nuit du henné* (2007) est également omniscient. Le narrateur sait tout des personnages. Voici par exemple, comment il explique la pensée et la crainte de Maâmar :

« Il n’osait pas lui révéler qu’il pensait à un phénomène surnaturel de peur qu’elle lui rit au nez en le traitant, au mieux, de nigaud, au pire, de peureux ». (p. 62).

Dans le passage suivant, le narrateur montre la crainte de Jade :

« Elle ne pouvait même pas faire un geste de compassion de peur de s’attirer une remarque désobligeante du taleb ». (p. 155).

Cependant, dans la page 153, la description se fait à travers le regard d’Aldjia. Il s’agit donc d’un point de vue interne pour cet extrait :

« En regardant le couple, elle n’en admira que plus la femme qui gardait une sérénité extraordinaire alors que le mari semblait dans la confusion la plus totale ». (p. 153).

Les nombreuses traductions des mots arabes employés dans le roman, désignent que l’auteur s’adresse à un lecteur averti et complice aussi bien qu’à un lecteur étranger, envers qui il ne cherche pas à compliquer la lecture.

Comme Mati et Tengour, Grine intervient dans son œuvre à travers l’usage de proverbes algériens : « Vis tu verras » (p. 144) ; « Le danseur ne cache pas son visage » (p. 151), qu’il explique : « Autrement dit, quand le vin est tiré il faut le boire ». (p. 151).

VII. 4. 4. *Paris plus loin que la France* (G. Hammadou)

Bien que le point de vue dominant adopté dans le roman *Paris plus loin que la France* (2000) soit omniscient, nous assistons parfois à des changements de points de vue. Cela donne au texte une richesse et une complexité à la fois. Voici comment la romancière passe d’un point de vue omniscient à un point de vue externe dans la même page :

« La femme sans sourires aime désormais retrouver les ambiances de bazars, le désordre exubérant des souks, la foule avec ses excès ... (*point de vue omniscient*) [...] Une petite musique chante dans son cœur et la lumière de ses yeux noirs s’est enfin rallumée. Elle rayonne ». (p. 156). (*Point de vue externe*).

Quant au point de vue interne, il est rarement employé dans l’œuvre :

« Il venait de repérer un bouc émissaire : un jeune homme accroupi face à lui, le visage posé entre les deux poings fermés, les yeux noirs charbon, petits et rapprochés ». (p. 77).

La présence de nombreux termes arabes, qui se présentent sans explication, désigne que *Paris plus loin que la France* soit un roman qui ne pourrait être accessible en partie au lecteur monolingue. (Voir le chapitre 6). La romancière s’adresse beaucoup plus à un lecteur averti.

La romancière intervient dans son œuvre à travers l'usage du proverbe algérien : « Celui qui vend sa terre, vend sa raison ». (p. 85).

(A. Chou

Parmi les particularités énonciatives du roman *L'Étoile d'Alger* (2002), nous constatons que le narrateur est tantôt absent comme personnage, c'est-à-dire qu'il est hors la fiction qu'il raconte. Il est ainsi un « narrateur hétérodiégétique », selon l'expression d'Yves Reuter. Tantôt le narrateur est présent dans la fiction qu'il raconte, c'est ce qui est appelé par Reuter un « narrateur homodiégétique ».³⁶² Par exemple, dans la séquence narrative suivante, le passage d'un « narrateur homodiégétique » à un « narrateur hétérodiégétique » se fait directement :

« Je fais exprès de rentrer au petit matin. Comme ça c'est mieux, comme ça tu tombes de fatigue direct, comme ça tu vois un peu moins. Quatorze personnes dans trois pièces. En ouvrant la porte, risquer un œil, Fella me saute au cou lui glisser une pièce de dix balles, raser le mur du couloir et filer dans la chambre des garçons. (Narrateur homodiégétique). Sahnoun dort encore, Slimane est déjà dehors. Moussa se déshabille à tâtons, puis se jette sur son matelas mousse à même le sol et sombre dans le sommeil... ». (p. 13). (Narrateur hétérodiégétique).

À travers cette séquence narrative, nous constatons qu'au début, le personnage narrateur de Moussa raconte d'abord son histoire comme si elle se déroulait au moment de la narration. Une illusion de simultanéité entre les événements et leur récit est construite (ce qui se traduit par l'usage du présent). La narration homodiégétique passe par le personnage de Moussa, le héros du roman. Ensuite, le narrateur devient étranger à l'histoire, il emploie toujours le présent de l'indicatif mais la narration est hétérodiégétique.

En ce qui concerne le point de vue adopté dans le roman, Reuter pense que si le narrateur n'est plus distancié du présent, sa vision s'en trouve limitée, identique à celle d'un personnage qui perçoit ce qu'il lui arrive au moment même où cela advient. « Cela restreint fortement la profondeur, externe et même interne, les fonctions du narrateur et élimine les anticipations certaines ».³⁶³

Cependant, dans les deux dernières lignes de l'extrait, il est remarquable que la narration hétérodiégétique passe par un narrateur extérieur au récit mais qui peut maîtriser tout le savoir : « Sans limitation de profondeur externe ou interne, en tous lieux et en tous temps, ce qui lui permet retours en arrière et anticipations certaines. Nous parlons de lui comme d'un narrateur omniscient dans la mesure où sa vision peut être illimitée et où il n'est pas lié à la focalisation par tel ou tel personnage ».³⁶⁴

³⁶² Reuter, Yves, *Introduction à l'analyse du roman*, Armand Colin, Paris, 2005, p. 66.

³⁶³ Ibid. p. 71.

³⁶⁴ Ibid. p. 70.

Ainsi, Chouaki joue avec les deux points de vue : interne et omniscient. Il adopte le premier lorsqu'il s'agit d'une narration homodiégétique. Le narrateur devient omniscient lorsque la narration est hétérodiégétique

L'Étoile d'Alger (2002) est un roman destiné beaucoup plus à un lecteur averti et complice qu'à un étranger ignorant la culture et les coutumes algériennes. Généralement, les mots arabes intégrés dans le corps du texte français ne sont pas distingués typographiquement, ni expliqués. (Voir le chapitre VI).

La traduction des dialogues en français n'est pas toujours aisée pour Chouaki, qui tente de jouer de la polyphonie que lui offre le contexte multilingue. La difficulté de gérer plusieurs registres du répertoire de ses personnages conduit l'écrivain à des commentaires métalinguistiques sur le langage utilisé, comme le montrent ces exemples :

« La mère sert le café, les gâteaux, on parle un peu de tout et de rien, de la famille, de la vie chère, de pénuries, de politique. On **parle en kabyle** bien sûr. [...] Après une bonne demi-heure de préliminaires, Moussa lâche enfin le pataquès, enrobé de rhétorique de circonstances, proverbes, dictons **kabyles** : “J'implore de votre bénédiction, au nom de la renommée de votre famille qui dépasse la Kabylie, la Terre des Hommes Libres, “ celui qui ignore, il est perdu ” ... ” ». (p. 138).

« Chaque semaine les rues, les places publiques sont envahies. Manifestations de FIS, centaines de milliers de barbes, kamis, versets du Coran, le meurtre aiguise les regards. **Parlent en arabe**. Contre-manifestations de démocrates, cravates, lunettes, moustaches, féministes en jean, clopes et porte-voix. **Parlent en français** ». (p. 146).

VII. 5. Le ton

Le ton ou tonalité littéraire peut être considéré comme l'impression générale qui se dégage d'un texte. Il est aussi appelé registre littéraire, désignant « l'ensemble des caractéristiques d'un texte qui provoquent des effets particuliers (émotionnels ou intellectuels) sur le lecteur ».³⁶⁵ C'est le point de vue adopté par Michèle Narvaez qui affirme que :

« Le registre littéraire indique le “code” selon lequel il faut déchiffrer l'œuvre, et sa tonalité principale, c'est-à-dire sa dominante affective, liée à une attitude fondamentale face à l'expérience : il traduit la vision que l'auteur a du monde (pessimiste, nostalgique, enthousiaste...), il indique l'émotion qu'il cherche à susciter chez le lecteur : rire ou sourire, exaltation, indignation, tristesse, pitié, peur... [...]. Le registre littéraire est la caractérisation dominante du style d'une œuvre [...]. Le registre nous révèle donc l'émotion, la subjectivité de l'auteur, mais il indique également l'effet que celui-ci souhaite produire sur le lecteur».³⁶⁶

Selon cette citation, ton et registre sont considérés comme synonymes. De même, dans *Le Dictionnaire Le petit Larousse*, « registre » est synonyme de « ton », (caractère particulier d'une œuvre, d'un discours),³⁶⁷ alors que le ton est considéré dans le même dictionnaire

³⁶⁵<http://www.etudes-litteraires.com/registres.php>

³⁶⁶Cf. Narvaez, Michèle, *À la découverte des genres littéraires*, Ellipses, Paris, 2000.

³⁶⁷ *Dictionnaire Le petit Larousse illustré*, op., cit.

comme synonyme de style, (manière particulière de s'exprimer par écrit).³⁶⁸ Le registre littéraire ne doit pas être confondu avec le registre de langue (soutenu, familier...) qui définit un choix esthétique sans préjuger l'ef réal

Le ton est donc choisi par l'énonciateur selon les émotions, les sentiments qu'il veut produire sur le destinataire. Il est nécessaire de signaler que dans un même texte, nous pouvons trouver plusieurs registres et aucun registre littéraire n'est lié exclusivement à un genre littéraire.

Dans le roman *On dirait le sud* (2007) le lyrisme domine. L'écrivain tente de traduire à travers le registre lyrique les sentiments et les émotions des personnages. Il aborde dans son œuvre les thèmes de l'amour, de la vie, de la nature, de la solitude et de la fuite du temps. Le lyrisme apparaît principalement à travers un vocabulaire affectif :

« La Targuie souffre de cette relation onirique. L'âme froissée, blessée par cette trahison. Iness ne veut surtout pas voir sa place disparaître du cœur de son amant. Elle prend subitement conscience que la confiscation par une autre de ses appétits affectifs empoisonne sa vie, effrange l'amour qu'elle a réussi à construire au bout de tant de sacrifices ». (p. 154).

Ce registre se caractérise aussi par la présence des figures de style et des sonorités comme les assonances et les allitérations (abordées dans le point précédent).

Dans d'autres pages du roman, nous remarquons que l'auteur adopte le style du conte, où il mêle histoire et légende en rappelant les conquêtes des Touaregs dans le désert :

« Nous sommes des nomades de la tribu des Kel-Ghela. Notre vénérable ancêtre Tin-Hînân nous a transmis la connaissance et donné l'accès au pouvoir de commandement sur les autres groupes de l'Ahaggar ». (p. 44).

Dans *Le poisson de Moïse* (2001), c'est le registre pathétique qui domine. Tengour aborde des thèmes liés à la difficulté de vivre et à la souffrance (la séparation, la douleur, la maladie, le poids du passé, etc.). Ce registre se caractérise par une expression visant à inspirer la compassion qui se traduit dans le roman par :

- **Un vocabulaire affectif :**

« Mourad, Mourad rentrons ensemble, je t'en supplie. Aie pitié de ta mère ! [...] Mon pauvre Mourad ! Existe-t-il une route qui soit sourde à l'appel du sang ? ». (p. 73).

Dans un contexte où priment l'émotion et la pitié, la reprise de *Mourad* par *mon pauvre Mourad* donne à voir une mère affligée.

³⁶⁸ Ibid.

- **Des champs lexicaux de la douleur et de la mort :**

« Mourad grimace de douleur. Sur son épaule, la tête de Kadirou gît, un trou dans le front dont s'échappe un filet brunâtre. Le buste renversé sur le volant, une main crispée sur le talkie-walkie qui continue à grésiller, Sharif Shah ne montre aucun signe de vie ». (p. 103).

Le réseau lexical est entièrement tourné vers l'évocation du malheur, la douleur et de la mort.

- **Des références et des appels à Dieu :**

« Un villageois toussote faiblement. Il enchaîne aussitôt : “ Dieu soit loué ! On devait cultiver les champs la nuit et toujours réparer les canaux d'irrigation car les Russes détruisaient tout. Ils nous bombardaient sans relâche ce printemps-là. Une bombe est même tombée en plein centre du village. Le Dieu Tout Puissant a épargné la mosquée où s'était réfugié notre imam avec les enfants. Gloire à Dieu ! ” ». (p. 116).

Les personnages dans leur malheur n'ont pour dernier recours qu'une adresse à Dieu pour se plaindre de l'injustice qui leur est faite.

Le registre pathétique domine également dans *Paris plus loin que la France* (2000), car la romancière cherche à émouvoir son lecteur. Elle recourt à des thèmes variés, liés à la souffrance, la difficulté de vivre (la faim, la séparation, la douleur, la vieillesse, la solitude, etc.). Voilà comment la romancière décrit la faim des enfants de Zahra, sa douleur, la séparation de Meriem de sa grand-mère :

« Malgré ses ruses, elles n'arrivait jamais à combler les estomacs de ses enfants. Sa première fournée les trouvait souvent accroupis, à l'affût derrière elle. À les voir, le regard brillant de convoitise, saliver sans un mot (la faim ne se dit jamais) ... ». (p. 43).

« C'était comme si une catastrophe allait intervenir qui renverserait, peut-être, l'ordre de la misère et de l'injustice, l'ordre des gosses aux pieds nus et aux yeux agrandis par la faim ». (p. 115).

« La réverbération du soleil sur le tapis de la mer lui tira des larmes : douleur de l'éblouissement, douleur de l'arrachement ». (p. 126).

« Cette promesse avait fait ravalier ses larmes à Meriem et calmer son chagrin né de la séparation d'avec Oumeyma ». (p. 122).

La fonction du registre pathétique dans cette œuvre est sociale. Hammadou décrit les conditions d'existence d'une famille algérienne souffrant de la faim, de la pauvreté mais surtout de l'absence du père.

Dans *L'Étoile d'Alger* (2002), l'écrivain cherche à émouvoir son lecteur également par l'usage d'un registre pathétique, à travers lequel il aborde des thèmes variés liés à la difficulté de vivre et à la souffrance (la privation, la séparation, la douleur, le poids du passé, l'exclusion, etc.). Ce registre se manifeste dans le roman par plusieurs marques :

- **Champs lexicaux de la souffrance et de la douleur :**

«L'image de Fatiha déchire son esprit, son cœur se serre comme un poing, les larmes brûlent. Il se lève brusquement et court s'enfermer à double tour dans les toilettes. Là, il se laisse doucement pleurer sur sa vie, destin barré noir. En essuyant ses larmes, il s'allume une cigarette et tire deux longs tafs, puis il se brule profondément l'avant-bras, en se mordant les lèvres ». (p. 141).

- **Une syntaxe éclatée, des phrases incomplètes qui reflètent le désarroi des personnages :**

« Bon chanteur... mais...comprendre... changer le plateau... la clientèle... reviens dans six mois, on verra... dernière soirée aujourd'hui ». (p. 146).

- **Des interrogations oratoires exprimant la révolte, le désespoir mais aussi l'inquiétude comme dans cette séquence narrative :**

« Mohand n'a toujours pas trouvé de logement, l'été approche, cette fois-ci, il va être obligé de se marier. Donc il va ramener sa femme à la maison. Ils vont être à quinze donc, dans les trois pièces. Ils seront mariés, donc chambre à part, donc comment ? ». (p. 151).

La fonction du registre pathétique dans *L'Étoile d'Alger* (2002) est également sociale. Chouaki décrit les souffrances d'un jeune chanteur algérien pendant les années 90.

Cependant, dans le roman *La nuit du henné* (2007), c'est l'humour qui prévaut soit dans des portraits, soit dans des anecdotes qui manient l'ironie :

«La voilà dans le lit, nue comme un ver. Maâmar, fou de désir, lui sauta dessus sans préliminaires. [...] Et c'est là qu'il eut un haut-le-cœur : sur la poitrine de la belle, sur les grosses mamelles de la belle, il y avait plein de poils aussi durs et longs que ceux d'un homme, pire qu'un homme même. Il en fut d'autant plus écoeuré qu'il avait moins de poils qu'elle ». (p. 27).

Conclusion

En guise de conclusion, nous pouvons confirmer que ces cinq romans des années 2000 représentent une véritable conception de la vie algérienne traduite en français. Il ne s'agit pas bien sûr d'une traduction pure et simple ; mais l'usage du français part de l'expression personnelle pour aboutir à une union avec la parole, à travers des procédés d'écriture et des segments oratoires par lesquels nous transposons le récit. C'est pourquoi, le lecteur doit notamment tenir compte des distinctions qui opposent langue écrite et langue parlée ; et celles qui marquent l'usage de la langue selon des facteurs sociaux caractérisant le locuteur.

La langue française est donc utilisée comme un instrument de musique susceptible de registres nouveaux. Les variations produites ne sont pas répertoriées ou classifiées par les auteurs, c'est pourquoi elles surprennent les lecteurs. Il s'agit ici d'un français travaillé » « bricolé », un français « arabisé » qui révèle un charme secret, et qui traduit la vie algérienne dans différentes époques et lieux.

Nous pouvons donc considérer ces romans comme des interprétations (au sens musical ou théâtral du terme) sur le plan du registre, des transpositions en français de la variation linguistique connue et pratiquée. Ce qui se réalise en arabe dialectal se transpose en variation de styles, de tons, de registres. Parfois cela fait contraste, parfois le décalage entre les deux langues crée un effet harmonieux et beau.

Concl usion
général e

À travers l'analyse et la lecture de cinq romans algériens d'expression française publiés pendant les années 2000, nous sommes arrivée à dégager une certaine impression de variété, qui parvient à rendre à l'écrit l'oralisation des disco³⁶⁹ grâce à différents procédés permettant de distinguer les personnages au moyen de la parole. Les romanciers qui caractérisent leurs personnages par leur langage, traduisent leurs particularités linguistiques aux plans phonologique, morphologique, lexicologique et syntaxique, tentant ainsi de montrer une réelle écoute de la langue parlée. Notre intérêt dans cette étude était donc de mettre en lumière les divers procédés linguistiques utilisés par les écrivains afin d'oraliser leurs textes dans une perspective littéraire.

Cependant, le discours romanesque est une sorte de compromis entre le dit et l'écrit, ou plus précisément entre le dit et le lu, puisque les écrivains font une utilisation particulière de la langue parlée qu'ils représentent sous la forme écrite. Pour réaliser la liaison entre le dit et l'écrit, ils retiennent ce qui caractérise la langue parlée : prononciation, lexicque, syntaxe, organisation du discours et emploient ce qu'appelle Sylvie Durrer : un « style oralisé », qu'elle définit comme « une construction littéraire, qui entretient des rapports, volontairement ou non, fantasmatiques avec la communication orale telle qu'elle a été rapidement évoquée ».³⁷⁰ Notre étude de l'écrit oralisé a porté aussi sur les différents registres de langue, ou plus précisément sur la variation des divers types de langues employées, participant également à l'oralisation du discours.

Dans son article intitulé : « La variation dans les dialogues de *Bel Ami* », Maguy Sillam pense que si l'oralisation du discours varie d'un roman à un autre, d'un romancier à un autre, d'une époque à une autre, elle se réalise en général selon quatre grands axes que nous nous sommes efforcée de mettre en évidence dans les cinq romans du corpus :

- L'axe principal de l'oralisation du discours se manifeste dans : la situation de communication, le contenu et l'organisation du discours, l'image des interlocuteurs, leurs places respectives et leurs relations sociales, sources de tous les échanges.
- Le second axe concerne la distribution de la parole entre les interlocuteurs, la notation de leurs ressources verbales et non verbales, leur ajustement à la situation d'interlocution puisque le discours romanesque, processus construit, doit rendre crédibles des personnages et des circonstances et donner sens à une histoire à travers les différentes séquences narratives et descriptives ainsi que les différents dialogues.
- Le choix du lexique, de la syntaxe, du style et la variation des divers types de langues employées participent également à l'oralisation du discours.

³⁶⁹ Rappelons que nous entendons le mot « discours » dans son sens le plus large, c'est-à-dire celui qui recouvre tous les échanges entre les personnages qu'ils soient écrits au style direct, indirect ou indirect libre.

³⁷⁰ Durrer, Sylvie, *Le dialogue dans le roman*, op. cit., p. 25.

- Enfin, l'oralisation du discours résulte des modalités du déroulement des échanges, des règles et des conduites sociales de la communication en vigueur dans la micro-société représentée dans le roman.³⁷¹

À travers la présente étude, nous sommes arrivée à déterminer les différents procédés d'oralisation employés dans des romans algériens d'expression française publiés pendant les années 2000. Ces procédés linguistiques relèvent de différents niveaux : phonologique, morphologique, lexicologique et syntaxique. Or, il est important de préciser que les outils d'analyse développés dans cette thèse n'ont pas la prétention de rendre compte de tous les aspects d'oralité intégrée dans la littérature romanesque. Chaque roman aurait pu faire l'objet d'analyses plus détaillées qui auraient mis plus fortement en lumière ses caractéristiques et les particularités stylistiques de son auteur.

Au plan phonique, la suppression de certains *e* muets, la forme apocopée *t'* au lieu de *tu*, l'élision des pronoms *il* et *ils*, remplacés souvent par le *y*, sont les principaux traits phoniques représentés par écrit, mais avec une différence au niveau de la fréquence d'un roman à un autre. Le chef-d'œuvre de cette tendance est sans doute Habib Tengour qui s'intéresse aussi, dans son roman *Le poisson de Moïse* (2001), à la représentation écrite de certaines ellipses consonantiques comme celles qui concernent le mot *autre*, noté *aut'* et l'expression *peut-être* notée *p t-être* ou *p t-êt*. Or, pour déchiffrer toutes les ellipses vocaliques et consonantiques représentées dans l'œuvre, le lecteur algérien doit être initié à la langue française parlée.

Quant à Ghania Hammadou, elle représente dans son œuvre *Paris plus loin que la France* (2000) la liaison, trait particulier propre à l'oral, et met aussi en valeur certaines interférences phonétiques, nées de l'écart existant entre les deux systèmes alphabétiques arabe et français. La représentation écrite d'un « français algérianisé » peut être considérée comme un acte de résistance visant à bouleverser la langue française littéraire.

Concernant la prosodie, les romanciers ne peuvent pas représenter tous ses aspects car ils ne disposent pas de moyens typographiques nécessaires. L'intensité, par exemple, est notée dans certains romans du corpus à travers deux procédés : la multiplication des voyelles et des consonnes ainsi que le découpage syllabique. Par l'usage d'une typographie particulière, les écrivains suggèrent des modifications d'intensité pour créer une certaine sonorité mélodique afin de pouvoir lire une certaine émotion. Cette émotion que les auteurs tentent d'introduire dans leurs textes est aussi représentée par le rythme, trait prosodique caractérisant l'oral. Le chef-d'œuvre de cette tendance est Aziz Chouaki, qui utilise dans *L'Étoile d'Alger* (2002) les trois points de suspension afin de donner aux lecteurs l'impression qu'il ne s'agit pas d'un

³⁷¹ Cf. Sillam, Maguy, « La variation dans les dialogues de *Bel Ami* », *Langue française*, Vol. 89, n° 1, 1991, pp. 35-51.

discours tout fait mais d'un discours spontané, qui se construit au moment même où il s'énonce.

Ainsi, les romanciers se servent des signes typographiques pour rendre compte de certains aspects prosodiques ; par ailleurs, l'appareil typographique mis à leur disposition est pauvre en moyens pour représenter tous les aspects prosodiques. Par exemple, aucun signe typographique ne peut désigner un ton agressif, aimable, neutre ou moquant, raison pour laquelle les écrivains tentent de présenter les changements de ton par des matériaux métalinguistiques. C'est pourquoi, il semble donc important de réfléchir à certains procédés scripturaux qui pourraient être susceptibles de représenter fidèlement l'oral dans l'écrit pour garantir une communication efficace.



Il est d'abord important de rappeler que les procédés scripturaux jouent un rôle important, tant sur le plan de l'aide à la lecture et à l'expression, que de la clarté des idées et de l'« écriture » au sens large du terme. En réalité, l'écriture peut être comparée à une pièce de monnaie qui présente de façon inséparable deux faces différentes, l'une est orientée vers l'oralité, l'autre vers le visuel. Seule la ponctuation, qui peut « parler » aux yeux du lecteur, est le lieu privilégié pour une réflexion sur cette extraordinaire dualité de l'écrit, dont il faut se souvenir à tout instant.

Ainsi, la ponctuation joue un rôle très important dans la représentation écrite de l'oral. Elle peut même remplacer un texte, par exemple dans la bande dessinée, une ponctuation comme (???!!) peut être à la place d'un texte entier. Pour expliquer davantage l'importance de la ponctuation, citons Nina Catach qui souligne :

« Bien que partie intégrante du code graphique, étroitement normé, la ponctuation constitue aujourd'hui pour l'individu qui écrit la plus précieuse des marges de liberté. Individuelle et sociale, au carrefour de nombreuses disciplines comme la littérature, la linguistique, la logique, la rhétorique, la diction théâtrale, l'histoire de la langue, du livre et des techniques, la sémiologie, le style... on peut s'étonner que cette partie intégrante de nos cultures visuelles ait été si longtemps nivelée, ignorée, oubliée tout simplement ».³⁷²

Voilà pourquoi il semble donc important d'étudier la ponctuation comme elle le mérite, de l'enrichir de nouveaux signes typographiques, afin qu'elle puisse rendre compte de certains traits propres à l'oral comme l'intonation par exemple.

Comme quelques autres avant lui et après lui, l'écrivain Hervé Bazin s'est amusé à proposer dans son ouvrage *Plumons l'oiseau*³⁷³, six « points d'intonation » supplémentaires. Il s'agit du point d'ironie, le point de doute, le point de certitude, le point d'acclamation, le point d'amour et le point d'autorité. Voici les signes proposés :

- Le point d'ironie 
- Le point de doute 

³⁷² Catach, Nina, *La ponctuation*, Paris, Presse Universitaire de France, Coll. « Que sais-je ? », 1996, p. 7.

³⁷³ Bazin, Hervé, *Plumons l'oiseau*, Paris, Grasset, 1966, p. 142.

- Le point de certitude †
- Le point d'acclamation !
- Le point d'amour ♥
- Le point d'autorité †

Une manière d'oralisation singulière, ludique, mais qui, comme les tentatives précédentes, ne s'est pas installée dans les normes de l'écrit.

Au plan grammatical, comme l'oral se caractérise par une réduction dans le temps de la parole, mais aussi par des formes de redondance, les écrivains tentent de conserver ces deux particularités dans leurs textes écrits. La chute du pronom personnel *je* et du pronom *il*, la négation abrégée, l'usage de la parataxe contre l'hypotaxe et des phrases elliptiques, sont les principaux traits syntaxiques employés par les romanciers dans la représentation écrite du principe de l'économie du langage. Par ailleurs, les auteurs font appel aux répétitions, aux constructions disloquées, clivées et pseudo-clivées pour exprimer des redondances graphiques. Cependant, ces redondances graphiques peuvent compliquer la lecture à cause du manque de certains facteurs accompagnant la communication orale comme par exemple les mouvements des lèvres, les gestes des mains, les grimaces du visage, qui facilitent la compréhension lorsque la communication se déroule dans des conditions qui ne sont pas toujours optimales.

Étant donné que le premier souci des écrivains est de codifier dans une stricte correspondance l'oral sous une forme écrite, ils représentent aussi par écrit certaines caractéristiques syntaxiques de l'oral telles que l'usage des ligateurs et des ponctuels ainsi que l'usage du pronom démonstratif *ça* au lieu de *cela* (même dans le récit). Ils ne se limitent pas uniquement à l'utilisation de ces marques syntaxiques, mais tentent aussi de perturber le déroulement syntagmatique de l'énoncé en dérangeant l'ordre des mots, essayant ainsi de recréer dans l'écrit la liberté et l'expressivité de l'oral. Les écrivains opèrent donc un choix parmi l'ensemble des caractéristiques syntaxiques de la langue parlée pour représenter l'oralité dans leurs œuvres. Cependant, cette oralité demeure fictive car ils ne peuvent pas prendre en considération toutes les particularités syntaxiques de l'oral.

Il est important aussi de signaler qu'à travers les procédés phoniques et syntaxiques, les écrivains algériens intègrent dans leurs textes des marques d'oralité propre à la langue française parlée. Leur langue, leur identité et leur culture algériennes se manifestent dans l'usage d'un certain nombre de procédés lexicaux servant à arabiser la langue d'écriture. Les mots arabes intégrés dans le texte français renvoient à des domaines différents et variés, selon le thème abordé dans chaque roman. Les stratégies d'intégration de ces mots sont aussi diverses : il existe des termes qui se présentent dans les œuvres sans aucune indication

typographique ; d'autres sont écrits entre guillemets ou en italiques ; d'autres encore sont précédés ou suivis par des explications ; et enfin il existe des emprunts, termes arabes intégrés dans la langue française. La présence d'un lexique arabe dans les romans algériens d'expression française est considérée comme une marque d'oralité, conçue comme moyen de transposer des concepts culturels, des valeurs et des mœurs. La présence de ces termes et expressions arabes représente en elle-même un acte de résistance qui vise à bouleverser la langue d'écriture.

La langue française littéraire est aussi bousculée par l'usage des proverbes et des chants, genres développés par l'oralité. Pour les intégrer dans leurs textes écrits, les romanciers emploient soit le procédé de traduction, soit ils les transcrivent directement tels qu'ils sont prononcés dans les conversations authentiques algériennes. En ce qui concerne l'effet sur le lecteur, nous pensons que le second procédé conserve mieux la fonction sémantique référentielle et culturelle du proverbe, notamment si le lecteur partage la même langue maternelle que l'auteur. Cependant, si le lecteur est monolingue, nous pouvons assister à des difficultés de décodage en cas d'absence d'un contexte explicatif.

Pour une représentation écrite d'une langue française parlée, les romanciers font appel à l'argot, aux interjections et aux onomatopées, ainsi qu'aux pantonymes. Certains écrivains (comme Chouaki) intègrent ces procédés lexicaux même dans la narration, afin de créer un « récit oralisé », où la langue du narrateur ne se distingue pas de celle des personnages. Certains critiques pensent que les écrivains qui introduisent la langue parlée dans le récit ne maîtrisent pas le style littéraire ; alors que d'autres, comme Bakhtine, supposent que le roman est par sa nature un « phénomène pluristylistique, plurilingual, plurivocal ». Cela veut dire que lorsque la voix narrative entre en dialogue avec celles des personnages, il s'agit d'un travail stylistique.

Au plan sociolinguistique, l'objectif primordial de l'emploi de l'argot en littérature est de représenter des distinctions sociales entre les personnages. L'utilisation récurrente de certains traits linguistiques permet donc de créer des catégorisations sociales et de distinguer les personnages à travers leur parler. L'oralité intégrée à l'écrit devient ainsi un instrument de classification et de distinction sociale. La preuve se manifeste dans la variation des registres de langue que comporte chacune des œuvres.

Toutefois, il est important de rappeler qu'un même locuteur peut aussi facilement passer d'un registre de langue à un autre selon le contexte communicatif dans lequel il s'exprime. Il en résulte que nous avons bien souvent l'impression que personne ne parle « comme dans les livres », qu'il existe un décalage bien évident entre la langue orale et la langue écrite.

En guise de conclusion, les phénomènes d'oralité abordés dans cette thèse apportent un élément de variation aux textes car, en manifestant le souci de « l'effet de réel », ils

participent à « l'illusion réaliste », par le biais de divers procédés linguistiques mis en œuvre par les écrivains. Par un style oralisé, les romanciers tentent donc de montrer une évidente écoute de leurs personnages en leur transmettant leurs paroles pour les faire exister et parler, mais aussi pour parler par leurs voix.

Cependant, le travail des écrivains algériens sur la langue française, leur tentative de représenter ou de codifier dans une stricte correspondance l'oral sous une forme écrite n'est pas suffisant, car la représentation de l'oral dans l'écrit n'est en fait qu'un code qui ne correspond pas à la réalité de la langue parlée. L'impression d'oralité est obtenue par la sélection d'un certain nombre de caractéristiques de la langue parlée, modifiées par les romanciers, afin de former à partir d'elles des phrases. Il s'agit donc d'une fiction de langue. Autrement dit, même en utilisant tous les effets possibles d'oralité, les paroles des personnages dans un roman ne sauraient entretenir une relation mimétique avec les paroles authentiques. Pourquoi ? Cela est dû à plusieurs raisons :

D'une part, parce que le passage à l'écrit oblige à traiter différemment les aspects prosodiques de l'oral, c'est-à-dire à linéariser ce qui se donne et se perçoit simultanément, sachant que le canal écrit se prête mal à une « transcription » fidèle de l'oral. Ainsi, l'oralité dans l'écrit relève d'une instance productrice unique, tandis que les conversations authentiques sont le résultat d'une co-construction.

D'autre part, parce que les romanciers opèrent un choix parmi l'ensemble des caractéristiques de l'oral : comme ils ne peuvent pas représenter le langage parlé tel qu'il existe dans les conversations authentiques, ils se trouvent obligés de faire un choix parmi les éléments du langage parlé pour créer une sorte d'oralité (fictive), qui donne au lecteur l'impression qu'il s'agit d'un discours parlé. Voilà pourquoi nous concluons que même si le style d'un romancier paraît très mimétique, il demeure une simple sélection formelle et une création plus ou moins personnelle.

Si les romanciers algériens des années 2000 ne sont pas capables de prendre en considération toutes les caractéristiques de l'oral dans leurs œuvres écrites ; si les différents procédés linguistiques et typographiques employés par ces écrivains dans la représentation écrite de l'oralité ne sont pas susceptibles de mimer l'oral tel qu'il existe dans les conversations authentiques ; si les algérianismes intégrés dans ces romans écrits en français peuvent entraîner des difficultés de décodage et d'interprétation chez le lecteur européen monolingue, notamment dans l'absence d'un contexte explicatif ; si les marques d'oralité employées dans ces œuvres écrites et servant à représenter une variation de registres de langue ne sont en réalité qu'un leurre, car un même locuteur peut facilement passer d'un registre de langue à un autre selon le contexte communicatif dans lequel il s'exprime ; quelle place l'oralité aura-t-elle donc dans le roman algérien d'expression française des années

prochaines ? Quels procédés linguistiques et typographiques faut-il employer pour se faire algérien en littérature romanesque et compris par celui qui ne l'est pas ? Le travail des écrivains algériens des années 2000 sur la langue relève-il d'une ignorance, d'une violation ou d'une maîtrise parfaite de la langue française, au point de pouvoir la déformer pour se jouer d'elle et jouer avec elle ? Les réponses à ces quelques questions alimenteront sûrement les travaux futurs sur l'oralité et ses procédés d'intégration dans la littérature romanesque algérienne et dans d'autres littératures où l'intégration de l'oralité rencontre une situation linguistique non monolingue ou présentant une forte variation.

BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE

1. Sources primaires :

- Hammadou, Ghania, *Paris plus loin que la France*, Alger, EDIF, 2000.
- Tengour, Habib, *Le poisson de Moïse*, Paris, Paris-Méditerranée, 2001.
- Chouaki, Aziz, *L'Étoile d'Alger*, Paris, Balland, 2002.
- Grine, Hamid, *La nuit du henné*, Alger, Éditions Alpha, 2007.
- Mati, Djamel, *On dirait le sud*, Alger, Apic, 2007.

2. Bibliographie secondaire :

ACHOUR, Christiane Chaulet, *Anthologie de la littérature algérienne de langue française*, Paris, Bordas, 1990.

ACHOUR, Christiane Chaulet, « Aziz Chouaki : entre héritage et dispersion. Le contemporain métis », *Insaniyat* n° 32-33, avril – septembre 2006, pp. 141-154.

ALESSANDRA, Jacques, *La Brulure des interrogations*, Paris, L'Harmattan, 1985.

ALEXANDRE, Annie, « Albert Laberge : aux bords de l'ombre vague », *Voix et Images*, vol. 10, n° 3, printemps 1985, pp. 93-112.

AMOKRANE, Saleha, « Paysage littéraire maghrébin des années 90 : Témoigner d'une tragédie », *Études littéraires maghrébines*, n° 14, Paris, L'Harmattan, 1999, pp. 119 -127.

ARNAUD, Jacqueline, DEJEUX, Jean, KHATIBI, Abdelkebir, ROTH, Arlette, sous la direction de MEMMI, Albert, *Anthologie des écrivains maghrébins d'expression française*. Paris, Présence africaine, 1964, 301 p.

BAKHTINE, Michael, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978.

BALIBAR, Renée, *Le colinguisme*, Paris, PUF, 1993.

BALZAC, Honoré de, *Splendeurs et Misères des courtisanes*, Paris, Folio, 1989.

BARBUSSE, Henri, *Le feu*, Paris, Flammarion, 1965 (1^{ère} éd., 1916).

BARTHES, Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953.

BATTESTINI, Simon, *Écriture et texte*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, Présence africaine, 1997.

BAYLON, Christian et FABRE, Paul, *Initiation à la linguistique*, Paris, Nathan, 1975.

BEHAR, Henri, « Le collage ou la parure de la modernité », *Cahiers du XXe siècle*, 5, 1975, pp. 3-68.

BAZIN, Hervé, *Plumons l'oiseau*, Paris, Grasset, 1966.

BEKKAT, Amina Azza, *Regards sur les littératures d'Afrique*, Alger, Office des publications universitaires, 2006.

BENVENISTE, Émile, « La blasphémie et l'euphémie », *Problèmes de linguistique générale* 2, Paris, Gallimard, 1947, pp. 254-257.

BERNABE, Jean, CHAMOISEAU, Patrick, CONFIANT, Raphael, *Éloge de la créolité*, Paris, Gallimard, 1993.

BHATT, Parth, « La ponctuation orale », LÉON, DAVIS et HEAP, *Sémiolinguistique du discours, Information/Communication*, Toronto, Canadian Scholars' Press, 12, 1997, pp. 3-17.

BIBER, Douglas et al., *A Grammar of Spoken and Written English*, London, Longman, 1999.

BLANCHE-BENVENISTE, Claire, *Recherches sur le français parlé*, Groupe Aixois de Recherche en Syntaxe, Université de Provence, n° 5, 1984.

BLANCHE-BENVENISTE, Claire et JEANJEAN, Colette, *Le français parlé. Transcription et édition*, Paris, Didier Érudition, 1987.

BLANCHE-BENVENISTE, Claire, « De la rareté de certains phénomènes syntaxiques en français parlé », *French Language Studies* n° 5, 1995, pp. 17-29.

BLANCHE-BENVENISTE, Claire, *Approches de la langue parlée en français*, Gap et Paris, Ophrys, 1997.

BODY, Jacques, « De l'oralité de l'écrit ou De quelques contradictions dans la théorie et la pratique de l'oral et de l'écrit en Afrique et en France », *Oralité et littérature*, Actes du XI^e Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée (Paris, août 1985), Peter Lang, pp. 45-53.

BONIFACE, Alexandre, *Manuel du jeune orthographe, ou Vocabulaire des mots à difficultés orthographiques*, 2^{ème} édition par J. Delalain et fils, 1871, 68 p.

BONN, Charles, « Situation du français et de l'expression culturelle de langue française au Maghreb », COLLECTIF, *Guide culturel. Civilisations et littératures d'expression française*, Paris, Hachette, 1977, pp. 206-241.

BONNARD, Henri, *Procédés annexes d'expression*, Paris, Magnard, 1989.

BOURDIEU, Pierre et PASSERON, Jean-Claude, *La reproduction*, Paris, Édition de Minuit, 1970.

BOURDIEU, Pierre, « Vous avez dit populaire ? », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 48, mars 1983, pp. 98-105.

BRUNEAU, Charles, *Manuel de phonétique*, Paris, Berger-Levrault éditeurs, 1927.

BRUNOT, Ferdinand, et BRUNEAU, Charles, *Précis de grammaire historique de la langue française*, Paris, Masson, édition de 1965.

CALVET, Louis-Jean, *La tradition orale*, Paris, PUF, « Que sais-je », 1984.

CALVET, Louis-Jean, *L'Argot*, Paris, PUF, « Que sais-je », 1994.

CATACH, Nina, *La ponctuation*, Paris, Presse Universitaire de France, Coll. « Que sais-je ? », 1996.

CHAFE, Wallace, *Discourse, Consciousness, and Time: The flow and Displacement of Conscious Experience in Speaking and Writing*, Chicago, Chicago University Press, 1994.

CHAMOISEAU, Patrick, « Que faire de la parole ? », Ralph Ludwig, *Écrire la parole de Nuit*, Paris, Gallimard, 1994, pp. 151-158.

CHAULET ACHOUR, Christiane, « Une revue inédite : Algérie Littérature / Action », *Paysage littéraire maghrébin des années 90 : Témoigner d'une tragédie*, n° 14, Paris, L'Harmattan, 1999, pp. 129-139.

DABENE, Michel, *L'adulte et l'écriture. Construction à une didactique de l'écrit en langue maternelle*, Bruxelles, De Boeck, 1987.

DAMOURETTE, Jacques et PICHON, Édouard, *Des mots à la pensée. Essai de grammaire de la langue française*, 7 vol., Paris, Éditions d' Artrey, 1911-1940.

DAUZAT, Albert, *Les Argots : caractères, évolution, influence*, Librairie Delagrave, coll. « Bibliothèque des chercheurs et des curieux », Paris, 1956, 189 p.

DAVOINE, Jean-Pierre, « Des exercices pour les connecteurs de l'oral », *Didactique des langues étrangères*, actes du colloque tenu à l'université Lyon 2, mars 1981, éd. PUL, pp. 109-130.

DEJEUX, Jean, *Littérature maghrébine de langue française*, Sherbrooke, Québec, Naaman 1973, 493 p.

DEJEUX, Jean, *La littérature maghrébine d'expression française*, Paris, Presses universitaires de France, 1992.

DEJEUX, Jean, *Maghreb : Littératures de langue française*, Paris, Arcantere, 1993.

DELEUZE, Gilles, PARNET, Claire, *Dialogues*, Paris, Flammarion, 1977.

DELOMIER, Dominique, « Hein dans les dialogues finalisés », *Le français et ses usages à l'écrit et à l'oral*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2000, pp. 229-244.

DENISE, François-Geiger, *À la recherche du sens*, « Des ressources linguistiques aux fonctionnements langagiers », Paris, Peeters-SELAF, 1991.

DERIVERY, Nicole, *La Phonétique du français*, Paris, Seuil, 1997.

DERRIDA, Jacques, *Le monolinguisme de l'autre ou la prothèse d'origine*, Paris, Galilée, 1996.

DESIRAT, Claude, HORDE, Tristan, *La langue française au XXe siècle*, Paris, Bordas, 1976.

DIB, Mohamed, *L'Incendie*, Paris, Seuil, 1954.

DUCROT, Oswald, *Le dire et dit*, Paris, Minuit, 1984.

DUPRIEZ, Bernard, *Gradus. Les procédés littéraires*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1980.

DURRER, Sylvie, *Le dialogue dans le roman*, Paris, Nathan, 1999.

ÉCO, Umberto, *Lector in fabula, le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset et Fasquelle, 1985.

ESCARPIT, Robert, *Théorie générale de l'information et de la communication*, Paris, Hachette Université, 1976.

FAUCHÉ, Pierre, *Phonétique historique du français, Les consonnes*, Vol. 3, Paris, librairie C. Klincksieck, 1961.

FERNANDEZ-VEST, Joceline, *Les particules énonciatives*, Paris, PUF, 1994.

FOUCAULT, Michel, *L'ordre du discours*, Paris, Gallimard, 1979 (1^{ère} éd. 1971), 82 p.

FOURÉ, Hélène, « L'E muet », *The Modern Language Journal*, vol. 16, N° 8, 1932, pp. 632-8.

- FRANÇOIS-GEIGER, Denise, « Panorama des argots contemporains », *Langue française*, n° 90, Paris, Larousse, mai 1991, pp. 5-9.
- FRESNAULT-DERNELLE, Pierre, « L'autre image », *Collages*, Revue d'esthétique, 3 / 4, coll. 10 / 18, 1978, pp. 96-109.
- GADANT, Monique, « L'apolitique culturelle », *Autrement*, n° 38 mars 1982, pp. 242-253.
- GADET, Françoise, *Le Français populaire*, collection « Que sais-je », PUF, Paris, 1992.
- GADET, Françoise, *Le français ordinaire*, Armand Colin, Paris, 1997.
- GADET, Françoise, *La variation sociale en français*, Paris, Ophrys, 2003.
- GALET, Yvette, *La pratique de la langue. Le français en question(s)*, Presses Universitaires de Rennes, 1998.
- GALISSOT, René, *Le Maghreb de traverse*, Paris, Bouchène, 2000.
- GASSAMA, Makhily, *Kuma, interrogation sur la littérature africaine de langue française*, Dakar-Abidjan, Nouvelles éditions africaines, 1978.
- GAUVIN, Lise, *L'écrivain francophone à la croisée des langues*, Paris, Karthala, 1997.
- GAUVIN, Lise, *Les langues du roman : du plurilinguisme comme stratégie textuelle*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1999, 178 p.
- GENETTE, Gérard, *Nouveau Discours du récit*, Paris, le Seuil, 1983.
- GLISSANT, Édouard, *Introduction à une poétique du divers*, Paris, Gallimard, 1996.
- GLISSANT, Édouard, *Le Discours antillais*, Paris, Gallimard, 1997.
- GLISSANT, Édouard, *Traité du Tout-Monde*, Paris, Gallimard, 1997.
- GOOSSE, André, *Histoire de la langue française, 1945-2000*, Sous la direction d'Antoine G. Cerquiglini B. Paris, CRNRS, 2000.
- GOUDAILLIER, Jean-Pierre, « De l'argot traditionnel au français contemporain des cités », *La linguistique*, Vol. 38, Fasc. 1, Paris, Presses universitaires de France, 2002, pp. 5-23.
- GREVISSE, M., *Le bon usage, grammaire française avec des remarques sur la langue française d'aujourd'hui*, 8^{ème} édition, 3^{ème} tirage, Édition Duculot, Gembloux, Belgique, 1964.
- GREVISSE, Maurice, *Le bon usage* (9^e éd.), Gembloux, Duculot, 1969.

GRUTMAN, Rainier, *Des langues qui résonnent : l'hétérolinguisme au XIXe siècle québécois*, Montréal, Fides, 1997, 222

GUIRAUD, Pierre, *L'argot*, Paris, PUF, « Que sais-je ? », 1956.

GUIRAUD, Pierre, *Les gros mots*, Paris, PUF, « Que sais-je ? », 1975.

HAASE, Alfons, *Syntaxe française du XVII^{ème} siècle*, Paris, Librairie Delagrave, 1935.

HADDAD, Malek, *Les zéros tournent en rond*, Paris, Maspéro, 1961.

HAGEGE, Claude, *L'homme de paroles*, Paris, Fayard, col. Folio, 1985.

HAILLET, Pierre Patrick, *Pour une linguistique des représentations discursives*, Bruxelles, De Boeck, 2007.

HALLIDAY, Michael, *Spoken and Written Language*, Oxford University Press, 1985.

HOUIS, Michael, *Les noms individuels chez les Mossi*, Dakar, IFAN, 1963.

HOUDART-MÉROT, Violaine, « Variations algéroises : Une Virée de Aziz Chouaki. Présentation et entretien avec l'auteur », *Écritures babéliennes*, séminaire annuel du CRTH de l'Université de Cergy-Pontoise, 2004-2005.

JOUBERT, Jean-Louis, *Les voleurs de langue*, Paris, Philippe Rey, 2006.

KATEB, Yacine, *Le Polygone étoilé*, Paris, Seuil, 1966.

KATEB, Yacine, *Un homme, une œuvre, un pays*, entretien réalisé par Hafid Gafaïti, Alger, Laphomic, 1986.

KAZI-TANI, Nora-Alexandra, *Roman africain de langue française au carrefour de l'écrit et de l'oral (Afrique noire et Maghreb)*, Paris, L'Harmattan, 1995.

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, « L'oral dans l'interaction : une liberté surveillée », *Revue française de linguistique appliquée*, 1999, pp. 41-55.

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, *Le discours en interaction*, Paris, Armand Colin, 2005.

KHATIBI, Abdelkabir, *Le roman maghrébin*, Paris, Maspéro, 1968.

KHATIBI, Abdelkebir, *La mémoire tatouée*, Paris, Denoël, 1971.

KHATIBI, Abdelkabir, *La blessure du nom propre*, Essai, Paris, Denoël, coll. Lettres Nouvelles, 1974.

KHATIBI, Abdelkadir, *Amour bilingue*, Montpellier, Fata Morgana, 1983.

KHATIBI, Abdelkebir, *Maghreb pluriel*, Paris, Denoël, 1983.

KLEIBER, Georges, « Contexte, interprétation et mémoire : approche standard vs approche cognitive », *Langue française*, 103, 1994, pp. 9-22.

KRIER, Fernande, « La syntaxe de l'oral », *La linguistique*, Vol. 36, Paris, Presses universitaires de France, 2000, pp. 401-410.

LACHERET-DU JOUR, Anne, BEAUGNDRE, Frédéric, *La prosodie du français*, Paris, CNRS, 1999.

LE DUCHAT, Jacob, *Remarques de feu M. Jacob Le Duchat sur divers sujets d'histoire et de littérature*, Amsterdam, 1738, 2 vol. n°8.

LÉON, Monique, « Erreurs et normalisations : les liaisons fautives en français contemporain », *Revue de phonétique appliquée*, n° 69, Paris, 1984, pp. 1-9.

LEON, Pierre, *Essais de phonostylistique*, Montréal, Didier, Studia phonética 4, 1971.

LÉON, Pierre, *Précis de phonostylistique. Parole et expressivité*, Paris, Nathan, 1993.

LÉON, Pierre, *Phonétisme et prononciation du français*, Paris, Armand Colin, 2005.

LILTI, Anne-Marie, *Écriture poétique, langue maternelle et langue étrangère : contribution à une histoire polyglossique de la poésie française*, Paris, L'Harmattan, 2005, 285 p.

LUZZATI, Daniel, « Ben appui du discours », *Le Français moderne*, n° 50, 1982, pp. 193-207.

MACKEY, William-Francis, *Bilinguisme et contact des langues*, Paris, Édition Klincksieck, 1976.

MARTINET, André, *Éléments de linguistique générale*, Paris, Armand Colin, 1991.

MARTINON, Philippe, *Comment on prononce le français*, Paris Larousse, 1913.

MARTINON, Philippe, *Comment on parle en français*, Paris, Larousse, 1927.

MEDDEB, Abdelwahab, *Talismano*, Paris, Sindbad, 1987.

MEIZOZ, Jérôme, *L'âge du roman parlant (1919-1939) : Écrivains, critiques, linguistes et pédagogues en débat*, Genève, Droz, 2001.

MEMMI, Albert, *Portrait du colonisé, - précédé du portrait du colonisateur*, Paris, Buchet-Chastel, 1957, rééd. Pauvert 1966.

MESCHONNIC, Henri, « Propositions pour une poétique de la traduction », *Langages*, n° 28, Paris, Didier-Larousse décembre, 1972, pp.49-54.

MESCHONNIC, Henri, *Critique du rythme : Anthropologie historique du langage*, Paris, Verdier, 1982.

MICHAUD, Guy, « L'ethnotype comme système de significations », *Identités collectives et relations inter-culturelles*, sous la direction de Guy Michaud, Bruxelles, Éditions Complexe, 1978, pp. 59-88.

MIMOUNI, Rachid, *L'honneur de la tribu*, Paris, Stock, 1999.

MOLINIE, Georges, *Le français moderne*, collection Que sais-je, PUF, Paris, 1991.

MOLINIE, Georges, *Éléments de stylistique française*, PUF, Paris, 1986.

MOLINIE, Georges, « Vous avez dit registre ? », GAUDIN-BORDES, Lucile et SALVAN, Geneviève (dir.), *Les registres : Enjeux stylistiques et visées pragmatiques*. Hommage à Anna Jaubert, n° 11, Academia Bruylant, 2008, pp. 39-46.

MOREL, Mary-Annick et DANON-BOILEAU Laurent, *Grammaire de l'intonation. L'exemple du français oral*, Paris, Ophrys, 1998.

MORSY, Zaghoul, « Una letteratura senza avvenire : le palimpseste maghrébin », Ben Jelloun, Tahar, *La mémoire future. Anthologie de la nouvelle poésie du Maroc*, Paris, Maspéro, 1976, pp.127-153.

MOURALIS, Bernard, *Littérature et développement*, Paris, SILEX, 1976.

MURAT, Michel, « Le dialogue romanesque dans *Le Rivage des Syrtes* », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, n° 2, 1983, pp. 179-193.

NARVAEZ, Michèle, *À la découverte des genres littéraires*, Paris, Ellipses, 2000.

NGAL, Georges, « Les tropicalités de Sony Labou Tansi », *Selex*, n° 23, Grenoble, 1982.

NGAL, Georges, *Création et rupture en littérature africaine*, Paris, L'Harmattan, 1995.

NGALASSO-MWATHA, Musanji, « Le livre et la parole. La problématique de la langue et de l'écriture en Afrique noire », *Présence africaine* N° 125, 1^{er} trimestre, 1983, pp. 166-185.

NOUSS, Alexis, « Deux pas de danse pour aider à penser le métissage », Laurier Turgeon (s. / dir.), *Regards croisés sur le métissage*, Laval, Les Presses Universitaires de Laval, coll. "Intercultures", 2002.

- NYROP, Kristoffer, *Manuel phonétique du français parlé*, 3^{ème} édition revue et corrigée, Copenhague et Kristiana, Gyldendalske Boghandel Nordisk Forlag, 1914.
- PERSON, Yves, « Impérialisme linguistique et colonialisme », *Les Temps modernes* Aout-septembre 1973, n° 324-325-326, pp. 90-118.
- PEYTARD, Jean, « Problème de l'écriture du verbal dans le roman contemporain », *La nouvelle critique, N° Spécial Linguistique et Littérature*, Colloque de Cluny, Avril, 1968, pp. 29-34.
- PHILIPPE, Gilles, « Les registres : Enjeux stylistiques et visées pragmatiques », GAUDI-BORDES, Lucile et SALVAN, Geneviève (dir.), *Les registres : Enjeux stylistiques et visées pragmatiques*. Hommage à Anna Jaubert, n° 11, Academia Bruylant, 2008, pp. 27-38.
- PRIEUR, Jean-Marie & PIERRA, Gisèle, « Langues en contact, théorie du sujet et écriture », *Traverses* (« Langages et cultures »), 1999, pp. 24-33.
- POPIN, Jacques, *La ponctuation*, Paris, Nathan, coll. « 128 », 1998.
- QUENEAU, Raymond, *Bâtons, chiffres et lettres*, Paris, Gallimard, 1950.
- QUENEAU, Raymond, *Zazie dans le métro* [1959], Paris, Folio, 1975.
- RAYBAUD, Antoine, « Résurgence de l'oralité dans le roman maghrébin », LEINER, Jacqueline. (Dir.). *Six conférences sur la littérature africaine de langue française*, Tübingen, 1981, pp. 91-101.
- REUTER, Yves, *Introduction à l'analyse du roman*, Paris, Armand Colin, 2005.
- RIFFATERRE, Michel, *Essais de stylistique structurale*, Paris, Flammarion, 1971.
- ROBERT L'ARGENTON, Françoise, « Larlepem larlgomuche du louchéhem », *Langue française*, n° 90, Paris, Larousse, mai 1991, pp. 113-125.
- ROSSI, Mario, *L'intonation, le système du français : description et modélisation*, Paris, Ophrys, 1999.
- ROUAYRENC, Catherine, *C'est mon secret : La technique de l'écriture « populaire » dans Voyage au bout de la nuit et Mort à crédit*, Paris, Du Lérot éditeur, 1994.
- ROUAYRENC, Catherine, « Le parlé dans le roman : variations autour d'un code », *Versets*, n° 30, 1996, pp. 31-44.
- ROUAYRENC, Catherine, *Les gros mots*, Paris, PUF, « Que sais-je ? », 1998.

ROULET, Eddy, « L'analyse des conversations authentiques, Échanges, interventions et actes de langage dans la structure de la conversation », *Études de linguistique appliquée* n° 44, Paris, Didier érudition, 1981, pp. 5-39.

SAUVAGEOT, Aurélien, *Français écrit, français parlé*, Paris, Larousse, 1962.

SAUVAGEOT, Aurélien, *Portrait du vocabulaire français*, Paris, Larousse, 1964.

SEGUIN, Jean-Pierre, « L'ordre des mots dans le *Journal* de J. L. Menetra », *Grammaire des fautes et français non conventionnel*, Acte du IV^e colloque international du GEHLF, décembre 1989, Presses de l'École Normale Supérieure de Jeunes Filles, Paris, 1992, pp. 29-37.

SENAC, Jean, *Anthologie de la Nouvelle Poésie Algérienne*, Paris, Saint Germain des Prés, 1971.

SILLAM, Maguy, *La linguistique du dialogue romanesque dans Bel- Ami de Guy de Maupassant*, Thèse d'État, Paris III, 1989, pp.620-660.

SILLAM, Maguy, « La variation dans les dialogues de *Bel Ami* », *Langue française*, Vol. 89, n° 1, 1991, pp. 35-51.

SENGHOR, Léopold Sédar, « Le problème des langues vernaculaires ou le bilinguisme comme solution », L. S. SENGHOR, *Liberté. I. Négritude et humanisme*, Paris, Éditions du Seuil, 1964, pp. 228-231.

SORIANO, Marc., *Les contes de Perrault, culture savante et traditions populaires*, Paris, Gallimard, 1968.

TESNIERE, Lucien, *Éléments de syntaxe structurale*, Paris, Klincksieck, 1959.

TIEROU, Alphonse, *Le nom africain ou le langage des traditions*, Paris, Maisonneuve et Larousse, 1977.

TINE, Alioune, « Pour une théorie de la littérature africaine », *Présence africaine* n° 133-134, 1984, pp. 99-121.

TISSIERE, Hélène, *Écritures en transhumance entre Maghreb et Afrique subsaharienne : littérature, oralité, arts visuels*, Paris, l'Harmattan, 2007.

TUOMARLA, Ulla, « Le discours direct de la presse écrite : un lieu de l'oralisation de l'écrit », *Oral-Écrit : Formes et théories*, n° 13, Ophrys, Paris, 1992, pp. 219-229.

VANOYE, F., MOUCHON, J., SARRAZAC, J-P., *Pratique de l'oral : Écoute, Communication, Jeu théâtral*, Paris, Armand Colin, (Collection U), 1981.

VERDELHAN-BOURGADE, Michèle, « Procédés sémantiques et lexicaux en français branché », *Langue française*, N° 90, mai 1991, pp. 65-79.

VIGH, Árpád, *L'écriture Maria Chapdelaine : le style de Louis Hémon et l'explication des québécismes*, Sillery, Québec, Éditions du Septentrion, 2002.

VIGNEAULT-ROUAYRENC, Catherine, « L'oral dans l'écrit : histoire(s) d' « E », *Langue française*, 1991, pp. 20-34.

VIROLLE, Marie, "Aziz Chouaki : Portrait dialogué", dans « L'Algérie et ses littératures », *Les dossiers. Page des Libraires – Les Belles Étrangères*, Paris, novembre 2003, pp. 24 et 25.

WIERZBICKA, Anna, « The semantics of interjection », *Journal of Pragmatics*, 18/2-3, Amsterdam: North-Holland, pp. 159-192.

XINGJAN, Gao, *Le livre d'un homme seul*, Paris, L'Aube, 2001.

YELLES-CHAOUCHE, Mourad, *Habib Tengour ou l'ancre et la vague : Traverses et détours du texte maghrébin*, Paris, Karthala, 2003.

YELLES-CHAOUCHE, Mourad, « Ulysse au pays des Tatares », préface à Habib Tengour, *L'arc et la lyre*, Casbah Editions, Alger, 2006.

ZABUS, Chantal, *The African Palimpsest: Indigenization of Language in the West African Europhone Novel*, Amsterdam, Rodopi, 1991.

ZUMTHOR, Paul, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, 1983.

3. Sites internet :

ATALLAH, Mokhtar, « La littérature algérienne des années 90 », http://www.revues-plurielles.org/uploads/pdf/4_65_6.pdf, [en ligne], (Consulté le 26/02/2011).

ATTOUCHE, Kheira, « Une balade dans le genre humain : L'écrivain Djamel Mati », *Le Temps d'Algérie*, le 28 / 7 / 2010, www.djazairress.com/fr/letemps/42277, [en ligne], (Consulté le 06 / 5 / 2015).

BELLOULA, Nassira, « Littérature féminine algérienne », *Liberté*, http://www.liberte-*****/edit.php?id=12573, 29 / 7 / 2003, [en ligne], (Consulté le 7 mai 2015).

BEN ALAM, Ahmed, « Hawas, Maamar et l'éternelle Shahrazade : *La dernière prière* et *La nuit du henné* de Hamid Grine », *Le Midi Libre*, publié le 27 / 4 / 2008, www.lemidi-dz.com/index.php?operation=voir_article&id_artic .. [en li , onsluté le 6 mai 20

BEN ALAM, Ahmed, « *Nuit du henné* de Hamid Grine : derrière le masque », *L'Expression*, le 21 octobre 2007, www.lexpressiondz.com/culture/45829-derriere-le-masque.html, [en ligne], (Consulté le 6 mai 2015).

BONN, Charles, *Le roman algérien contemporain de langue française : espaces de l'énonciation et productivité des récits*, Thèse de doctorat d'État, Université de Bordeaux 3, 1982, dir. JEUNE, Simon, volumes 5. <http://www.limag.refer.org/Theses/Bonn/TheseEtatIntro.htm>. [en ligne], (Consulté le 13/02/2013).

CARON-PARGUE, Josiane et CARON, Jean « Les interjections comme marqueurs du fonctionnement cognitif », *Cahiers de praxématique* [En ligne], 34 | 2000, mis en ligne le 21 juillet 2009, URL: <http://praxematique.revues.org/398>, (Consulté le 02 mai 2014).

CELINE, Louis-Ferdinand Détouches, dit, « L'invention d'une langue », http://www.larousse.fr/encyclopedie/personnage/Louis_Ferdinand_Destouches_dit_Louis-Ferdinand_C%C3%A9line/112296www.ditl.info/art/definition.php?term=2526 [en ligne], (Consulté le 26 / 2 / 2013).

Djamel, B., « *On dirait le sud* de Djamel Mati : Béance à l'embrasement du désert », *El Watan*, le 11 / 5 / 2008, www.djazair.com/fr/elwatan/93891, [en ligne], (Consulté le 06 / 05 / 2015).

GADET, Françoise, « L'oral : quelles modalités de production pour quelles significations », http://www.eduscol.education.fr/D0033/actfran_gadet.pdf [en ligne], (Consulté le 13/02/2010).

HALLIDAY, Michael, *Register Variations*, http://www.studyplace.org/wiki/Halliday_Register_Variations [en ligne], (Consulté le 10 / 7 / 2013).

GASTEL, Adel, « Aziz Chouaki, le romancier de l'exaspération fatale », *El Watan* du 9/12/97, www.revues-plurielles.org/_uploads/pdf/4_15_18.pdf [en ligne], (Consulté le 6 / 5 / 2015).

Interview réalisée par *Algérie Littérature /Action* avec Ghania Hammadou, <http://ecrivainsmaghrebins.blogspot.com/2012/01/paris-plus-loin-que-la-france-de-ghania.html>, le 31 / 03 / 2003, [en ligne], (Consulté le 8 mai 2015).

LAMBERT, Edwige, « L'étranglement », *Autrement*, n° 38, mars 1982, dans ATALLAH, Mokhtar, « Situation de la littérature algérienne des années 90 », http://www.revues-plurielles.org/uploads/pdf/4_65_6.pdf, [en ligne], (Consulté en mai 2012).
« Le roman *On dirait le Sud* de Djamel Mati, publié le 4 / 7 / 2009 dans www.vitamedz.com/...on-dirait-le-sud...mati/Articles_17716_190910 [en ligne], (Consulté le 06 / 05 / 2015).

M. A., « *Paris, plus loin que la France* de Ghania Hammdou : Un père sans visage » <http://ecrivainsmaghrebins.blogspot.com/2012/01/paris-plus-loin-que-la-france-de-ghania.html>, le 31 / 03 / 2003, [en ligne], (Consulté le 8 mai 2015).

MDARHRI-ALAOUI, Abdallah, « Le roman marocain d'expression française » <http://www.francaismaroc.com/vb/showthread.php?p=393>, (Consulté le 19 / 04 / 2012).
Registre de langue, www.universalis.fr/encyclopedie/registres-de-langue/ [en ligne], (Consulté le 13 / 02 / 2012).

MAZARI, Mustapha, « *La nuit du henné* de Hamid Grine : Bas les masques ! », *Le Quotidien d'Oran*, www.vitamedz.com/...nuit-du-henne-de-hamid-grine-bas-les-masques..., publié le 09 / 02 / 2008, [en ligne], (Consulté le 6 mai 2015).

« Quelques pages avec Djamel Mati », *Dzeriet*, avril 2009, djamelmati.info/entretiens/textes/quelquespagesavec.pdf, [en ligne], (Consulté le 06 / 05 / 2015).

SISSAO, Alain Joseph, « La question du métissage dans l'écriture du roman burkinabè contemporain », *Cahiers d'études africaines* [En ligne], 163-164 | 2001, mis en ligne le 31 mai 2005, URL : <http://etudesafriaines.revues.org/121>. (Consulté le 26 / 02 2013).
www.afrik.com/article4946.html, publié le 10 septembre 2002, [En ligne], (Consulté le 06 mai 2015).

<http://www.arts.ualberta.ca/apfucc/Resumes.htm>.

<http://fr.wikipedia.org/wiki/Argot>

<http://www.virgule-mag.com/referencement/la-phrase-virgule-n-18-du-12-04-2005.html>

<http://fr.wikipedia.org/wiki/Pantonymie>

4. Dictionnaires

CHARAUDEAU, Patrick et MAINGUENEAU, Dominique, *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Seuil, 2002.

DELVAU, Alfred, *Dictionnaire de la langue verte*, C. Marpon et E. Flammarion, Paris, 1883. <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb35153786g>.

Dictionnaire de la langue française, Paris, Le Robert, 2001.

DUCROT, Oswald, TODOROV, Tzvetan, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1972.

DUBOIS, Jean, et al., *Dictionnaire de linguistique Larousse*, Paris, Larousse, 1973.

FURETIERE, Antoine, *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots françois tant vieux que modernes et les termes de toutes les sciences et des arts*, Volume 1, 1690. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k50614b.r=.langFR>.

LE BRETON, Auguste, *Langue verte et noirs desseins*, Paris, Presses de la cité. 1960.
Les dictionnaires de l'Académie française : 1687-1798, [CD-ROM], Paris, Champion électronique, 2000.

MORIER, Henri, *Dictionnaire de poétique et rhétorique*, Paris, PUF, 1961.

NODIER, Charles, *Dictionnaire raisonné des onomatopées françaises*, Édition établie présentée et annotée par Jean-François Jeandillou, Librairie Droz, Genève, Paris, 2008.

REY-DEBOVE, Josette et REY, Alain, eds., *Le Nouveau Petit Robert de la langue française Dictionnaires Le Robert*, 2009.

RICHELET, Pierre, *Dictionnaire françois : contenant les mots et les choses, plusieurs nouvelles remarques sur la langue françoise, ses expressions propres, figurées et burlesques, la prononciation des mots les plus difficiles, le genre des noms...*, Genève, J. H. Widerhold, 1680. <http://catalogue.bnf.fr/ark:12148/cb351540398>.

Table des matières

Sommaire	5
<i>Introduction générale</i>	10
Chapitre I	19
<i>Le roman algérien d'expression française : Survol historique et considérations générales</i>	
Introduction	19
I.1. Panorama historique	19
I.1.1. Le roman algérien d'expression française : Quelles origines ?	21
I.1.2. La guerre de l'Indépendance	22
I.1.3. De 1955 à 1970	23
I.1.4. Les années soixante-dix	27
I.1.5. Les années quatre-vingt	29
I.1.6. Les années quatre-vingt-dix	31
I.1.7. Les années deux mille	34
I.2. Édition et diffusion	38
I.3. Le roman algérien d'expression française : Quel public ?	41
Conclusion	44
Chapitre II	46
<i>L'écrivain algérien et la langue française</i>	
Introduction	46
II.1. Statut de la langue d'écriture	46
II.2. Rapport : Langue / culture	49
II.3. La pluralité linguistique	50
II. 4. Le nouveau souffle langagier	52
II.4.1. <i>L'Étoile d'Alger</i> (Aziz Chouaki)	55
II.4.2. <i>On dirait le sud</i> (Djamel Mati)	58
II.4.3. <i>La nuit du henné</i> (Hamid Grine)	62
II.4.4. <i>Le Poisson de Moïse</i> (Habib Tengour)	65
II.4.5. <i>Paris plus loin que la France</i> (Ghania Hammadou)	67
II. 5. Le métissage culturel et linguistique	69
II. 6. Les interférences linguistiques	72
II. 6. 1. Les interférences phonétiques	74
II. 6. 1. Les interférences lexicales	74
II. 6. 3. Les interférences morpho-syntaxiques	76
II. 6. 4. Le lexique obscène	77
Conclusion	78
Chapitre III	81
<i>Oralité, écriture et variation sociale</i>	
Introduction	81
III. 1. Qu'est-ce que l'oralité ?	81
III. 2. Les formes de l'oralité	83
III. 3. L'oralité comme marqueur d'identité	85
III. 4. L'oralité comme marqueur de la variation sociale	86
III. 4. 1. La variation linguistique	86
III. 4. 2. La variation dans le dialogue romanesque	87
III. 4. 3. Discours social et situation de communication	88
III. 5. Oralité / écriture	90
III. 5. 1. Dichotomie entre oral et écrit	90

III. 5. 2. Intégration de l'oral dans l'écrit : quels procédés ?.....	95
III. 5. 3 Le style oralisé.....	100
III. 5. 4. L'oral, l'écrit et la lecture.....	100
Conclusion.....	102
Chapitre IV	105
<i>Analyse et interprétation de l'oralité : aspect phonologique</i>	
Introduction	105
IV. 1. L'écrit : le verbal et le vocal.....	105
IV. 2. Transcription orthographique de la prononciation.....	107
IV. 2. 1. Représentation graphique des ellipses.....	107
IV. 2. 1. 1. L'omission du <i>e</i> muet.....	109
IV. 2. 1. 2. La forme apocopée <i>t'</i> au lieu de <i>tu</i>	111
IV. 2. 1. 3. Représentation graphique d'ellipses vocaliques et consonantiques.....	114
IV. 2. 2. L'usage de <i>y</i> et l'élision des pronoms <i>il / ils</i>	116
IV. 2. 3. Représentation graphique de la liaison.....	117
IV. 2. 4. Représentation graphique des interférences phonétiques.....	118
IV. 3. Transcription orthographique de la prosodie (intensité, rythme et ton).....	124
IV. 3. 1. Représentation graphique de l'intensité.....	125
IV. 3. 2. Représentation graphique du rythme.....	128
IV. 3. 3. Représentation des changements de ton.....	130
VI. 4. Constats statistiques.....	132
Conclusion	134
Chapitre V	136
<i>Analyse et interprétation de l'oralité : aspect syntaxique</i>	
Introduction	136
V. 1. Économie du langage : quels procédés syntaxiques pour quels effets ?.....	136
V. 1. 1. La chute du pronom personnel <i>je</i>	136
V. 1. 2. La chute du pronom <i>il</i>	137
V. 1. 3. La négation abrégée.....	140
V. 1. 4. l'usage de la <i>parataxe</i> contre <i>l'hypotaxe</i>	144
V. 1. 5. L'usage des phrases elliptiques.....	146
V. 2. Les formes de redondance.....	149
V. 2. 1. Les répétitions.....	149
V. 2. 2. Les constructions disloquées.....	151
V. 2. 3. Les constructions clivées.....	154
V. 2. 4. Les constructions pseudo-clivées.....	156
V. 3. L'usage des <i>ligateurs</i> et des <i>ponctuants</i>	158
V. 3. 1. L'usage des <i>ligateurs</i>	160
V. 3. 2. L'usage des <i>ponctuants</i>	166
V. 4. L'usage du pronom démonstratif <i>ça</i>	171
V. 5. Oralité et ordre des mots.....	173
V. 6. Oralité et structures interrogatives.....	174
V. 6. 1. L'interrogation dans <i>L'Étoile d'Alger</i> (A. Chouaki).....	175
V. 6. 2. L'interrogation dans <i>Le Poisson de Moïse</i> (H. Tengour).....	179
V. 6. 3. L'interrogation dans <i>On dirait le sud</i> (D. Mati).....	183
V. 6. 4. L'interrogation dans <i>La nuit du henné</i> (H. Grine).....	187
V. 6. 5. L'interrogation dans <i>Paris plus loin que la France</i> (G. Hammadou).....	190
Conclusion	194
Chapitre VI	196

Analyse et interprétation de l'oralité : aspect lexical

Introduction	196
VI. 1. Arabiser la langue d'écriture : quels procédés pour quels effets ?.....	196
VI. 1. 1. Le lexique arabe et berbère dans <i>L'Étoile d'Alger</i> (Aziz Chouaki).....	197
VI. 1. 2. Le lexique arabe dans <i>Le Poisson de Moïse</i> (Habib Tengour).....	206
VI. 1. 3. Le lexique arabe dans <i>On dirait le sud</i> (Djamel Mati).....	210
VI. 1. 4. Le lexique arabe dans <i>La nuit du henné</i> (Hamid Grine).....	214
VI. 1. 5. Le lexique arabe dans <i>Paris plus loin que la France</i> (Ghania Hammadou).....	218
VI. 2. L'usage des proverbes et des chants.....	225
VI. 2. 1. Procédés d'intégration du proverbe dans le texte écrit.....	225
VI. 2. 2. Intégration du chant dans le texte écrit.....	227
VI. 3. Le recourt à l'argot : quels procédés pour quels effets ?.....	229
VI. 3. 1. L'argot dans <i>L'Étoile d'Alger</i> (Aziz Chouaki).....	232
VI. 3. 2. L'argot dans <i>Le Poisson de Moïse</i> (Habib Tengour).....	238
VI. 3. 3. L'argot dans <i>On dirait le sud</i> (Djamel Mati).....	242
VI. 3. 4. L'argot dans <i>La nuit du henné</i> (Hamid Grine).....	244
VI. 4. L'usage d'un lexique vulgaire.....	247
VI. 5. L'usage des interjections et des onomatopées.....	252
VI. 5. 1. L'usage des interjections.....	253
VI. 5. 2. L'usage des onomatopées.....	263
VI. 6. L'usage des pantonymes <i>truc, machin</i> et <i>chose</i>	266
Conclusion	268
Chapitre VII	272
<i>Registres et classes sociales</i>	
Introduction	272
VII. 1. Qu'est-ce qu'un registre ?.....	272
VII. 2. Registre / niveau.....	273
VII. 3. La variation des registres lexicaux dans les romans du corpus.....	274
VII. 3. 1. <i>On dirait le sud</i> (Djamel Mati).....	275
VII. 3. 2. <i>Le poisson de Moïse</i> (Habib Tengour).....	281
VII. 3. 3. <i>La nuit du henné</i> (Hamid Grine).....	283
VII. 3. 4. <i>Paris plus loin que la France</i> (Ghania Hammadou).....	285
VII. 3. 5. <i>L'Étoile d'Alger</i> (Aziz Chouaki).....	287
VII. 4. L'énonciation.....	288
VII. 4. 1. <i>On dirait le sud</i> (D. Mati).....	288
VII. 4. 2. <i>Le poisson de Moïse</i> (H. Tengour).....	290
VII. 4. 3. <i>La nuit du henné</i> (H. Grine).....	291
VII. 4. 4. <i>Paris plus loin que la France</i> (G. Hammadou).....	292
VII. 4. 5. <i>L'Étoile d'Alger</i> (A. Chouaki).....	292
VII. 5. Le ton.....	294
Conclusion	298
<i>Conclusion générale</i>	300
<i>Bibliographie générale</i>	309
<i>Table des matières</i>	324

