République Algérienne Démocratique et Populaire

Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique

Université Abdelhamid Ibn Badis- Mostaganem -

Faculté des langues étrangères

Département de la langue française

THÈSE de Doctorat

Option : Sciences des textes littéraires

Stratégies d'écriture dans les romans: *Aimez-vous Brahim ?*, *Attilah FAKIR, les derniers jours d'un apostropheur* et *La Veuve et le pendu* de Ahmed Zitouni

Présentée par

Hayat Saïda BERRACHDI

Sous la direction de

Pr. Mohamed El-Badr TIRENIFI

Membres du jury

M. Abdelatif BENAMAR	**Président**	**Professeur**	Université Abdelhamid Ibn Badis Mostaganem
M.Mohamed El-Badr TIRENIFI	**Rapporteur**	**Professeur**	Université Abdelhamid Ibn Badis Mostaganem
Mme. Nadia BENTAÏFOUR	**Examinatrice**	**Professeure**	Université Abdelhamid Ibn Badis Mostaganem
Mme Khadidja BENKAZDALI	**Examinatrice**	**MCA**	Université de RELIZANE
Mme Fatima Lamia BELOUD	**Examinatrice**	**MCA**	Université Mohamed BENAHMED Oran 2
M.Abdelkrim BENSLIM	**Examinateur**	**Professeur**	Université de Aïn Temouchent

2025-2026

Remerciements

Je souhaiterais tout d'abord exprimer ma profonde gratitude à l'égard de mon directeur de
recherche, Professeur Mohamed El-Badr TIRENIFI, pour sa disponibilité,
ses précieux conseils et ses judicieuses orientations qui m'ont
éclairée tout au long de ce travail.
Je remercie également les membres du jury pour avoir consenti
à lire ce modeste travail.
Un grand merci à Madame Ghazlane SLIMANI ainsi qu'à tous ceux, qui ont
Contribué, de près ou de loin, à l'aboutissement de ce modeste travail.
Enfin, toutes mes pensées vont à toute ma famille: mon frère, ma sœur, mon mari et mes enfants qui ont
contribué à la réalisation de ce travail.

Dédicace

À mes chers parents. Aucun hommage ne pourrait être à la hauteur de l'amour et du soutien que vous m'avez donnés.

Puissiez-vous reposer en paix !

Introduction générale

Autour des années trente, l'ensemble du territoire algérien est contrôlé par l'armée française. La population musulmane est donc soumise aux règles du pouvoir colonial qui a mis en place de nouveaux systèmes administratifs, scolaires et judiciaires. Mais les séquelles de cette colonisation sont réellement apparues bien avant. La première œuvre, une nouvelle, d'expression française, a vu le jour à la fin du XIX^{ème} signée M'Hamed BEN RAHAL, *La vengeance du cheikh* [1] en 1891. Puis paraîtra, en 1912, un roman d'Ahmed BOURI, *Musulmans et Chrétiens*[2], sous forme de feuilleton.Ces auteurs ont réussi à s'imposer dans une société où la langue arabe tient une place très importante ; étant la langue de la révélation coranique et de la foi islamique.

Cette littérature d'expression française est apparue durant la colonisation où le français prédominait partout ; écrire dans cette langue était le seul moyen pour ces écrivains de s'exprimer et de témoigner de leur mal-être et de celui de leur société.

L'Histoire littéraire est marquée par des périodes de bouleversements qui transforment la pensée et les pratiques littéraires. Ces transformations sont influencées par des facteurs historiques, sociaux, politiques et idéologiques, entraînant une remise en question continue des formes et des techniques d'écriture. La littérature doit continuellement renouveler ses objectifs et ses méthodes; son évolution n'est pas linéaire mais plutôt ponctuée de ruptures et de changements profonds. Ces changements ne sont pas seulement esthétiques, ils sont aussi liés à l'évolution de la société et de la pensée humaine.

La littérature maghrébine d'expression française, et algérienne en particulier, connaissent une effervescence créative marquée par la transgression des normes traditionnelles, tout en puisant dans l'imaginaire ancestral de la société maghrébine. Cette littérature se manifeste par une esthétique originale et «déconstructrice», donnant naissance à de nouvelles formes narratives et donc à un nouveau type de lecteur.

Les écrivains maghrébins modernes s'expriment en langue française avec liberté et créativité transcendant, ainsi, les codes. Ils explorent des thèmes profonds de la société maghrébine mais le font avec une approche innovante, cherchant à créer une expérience de lecture différente, une forme de transgression marquant une rupture par rapport aux formes du roman traditionnel, à travers des personnages psychologiquement construits ou un narrateur

[1] BEN RAHAL M'Hamed, *La vengeance du Cheikh*, La Revue algérienne et tunisienne littéraire et artistique, 4e année, n° 13, 26 sept-30 oct.1891.
[2] BOURI Ahmed, *Musulmans et Chrétiens,* la revue *El Hack,* 1912.

omniscient, une linéarité souvent perturbée, des procédés d'écriture non conventionnels, qui interpellent et renouvellent la relation entre l'auteur, le texte et le lecteur.

Ahmed ZITOUNI fait partie de ces auteurs qui appartiennent à la littérature algérienne marquée par son renouvellement constant, son style percutant et sa rupture avec les codes esthétiques existants:

> La littérature algérienne de l'extrême contemporain est marquée, non seulement par la subversion de la langue mais aussi par celle de la forme en rapport avec une sensibilité littéraire actuelle. Ainsi, à travers le bouleversement des normes classiques d'écriture et celles mises à nu de la construction textuelle, les écrivains algériens modernes transforment le texte et le rendent plus attirant dans sa représentation dénonciatrice de la violence et des vices de la société en reflétant la préoccupation des algériens, la frustration et la révolte du peuple trompé ainsi que les dérives de toutes sortes. Ces écrivains créent des textes à l'image du réel dominant, en recourant à un certain nombre de faits sociaux, culturels et historiques, des textes qui valorisent différentes thématiques, et qui, en brouillant les pistes narratives et chronologiques, leur permettent d'inventer un nouveau rapport à l'écriture et de revendiquer une liberté intellectuelle. Les écrivains actuels font violence aux structures de l'écriture elle-même, en tant que contenant, en développant des stratégies d'ordre générique et narratif qui répondent au goût de la transgression, du déséquilibre et du chaos.[3]

Notre analyse des textes de Ahmed ZITOUNI a débuté avec un mémoire de magister portant sur la poétique d'écriture dans le roman *Attilah FAKIR, les derniers jours d'un apostropheur.* C'est à partir de cette recherche que nous avons pu remarquer que cet auteur usait de l'écriture et des diverses stratégies pour rompre avec le conformisme, en contexte fictionnel.

Notre mémoire de Magister a servi de point de départ pour une exploration plus large des œuvres de ZITOUNI afin d'examiner la manière dont l'auteur utilise la transgression, c'est-à-dire transgresser les normes classiques et traditionnelles[4], comme un moyen de créer, de singulariser et de faire avancer son écriture, la rendant ainsi unique. Le terme *transgresser* est issu du latin «transgredi» qui signifie aller au-delà, enfreindre ou franchir une limite, une forme d'interdit appelée forcément infraction[5].

---

[3] REDOUANE Najib, *Le roman algérien contemporain : pour un renouvellement évolutif et dynamique,* Oran, CRASC. 2014.

[4] HASTINGS Michel, NICOLAS Loïc , PASSARD Cédric, *Paradoxes de la transgression*, CNRS Éditions, 2012.

[5] https://www.cnrtl.fr/definition/transgresser

Nous souhaiterions également analyser les manifestations de ces stratégies de transgression dans le contexte fictif des romans de ZITOUNI afin de déceler les enjeux de ces transgressions pour le lecteur et pour l'œuvre elle-même. Le travail de Magister a donc représenté une première étape dans notre projet de thèse.

Poussé par une curiosité et une volonté d'analyse approfondie concernant Ahmed ZITOUNI dont les œuvres semblent originales et dérangeantes, des œuvres littéraires qui sortent de l'ordinaire. Notre vocation est de comprendre comment cet auteur use de l'écriture pour transgresser les normes, en étudiant ses textes dans leur contexte.

L'intitulé de ce travail correspond à son principal objet qui consiste essentiellement à mettre le doigt sur les stratégies d'écriture chez Ahmed ZITOUNI telle qu'elles se dessinent dans ses romans: *Aimez-vous Brahim?* [6] , *Attilah FAKIR, les derniers jours d'un apostropheur*[7]et *La Veuve et Le Pendu*[8].

Les œuvres de cet auteur se caractérisent par une rupture avec les conventions littéraires, adoptant une approche fragmentée et une critique violente de la société. Cette écriture de la turbulence et de la subversion se manifeste à travers plusieurs expressions et plusieurs occurrences clés; ZITOUNI abandonne la chronologie classique au profit d'une narration éclatée. Les événements ne se suivent pas toujours de manière logique, les retours en arrière sont fréquents. Cela force le lecteur à reconstruire le sens, renforçant ainsi le sentiment de trouble et de désarroi. Ses Œuvres mêlent des dialogues, des monologues intérieurs, des extraits de lettres et de journaux intimes, une hybridation qui brouille les pistes et déconstruit l'idée d'un genre littéraire pur et cohérent.

Plutôt qu'une voix narrative unique et omnisciente, ZITOUNI laisse s'exprimer une multitude de voix (polyphonie des voix), parfois contradictoires, qui reflète une société en crise ayant perdue ses repères, incapable de restaurer une harmonie sociale, ce qui empêche le lecteur de se projeter dans une perspective sereine. Le langage, quant à lui, est peu conventionnel et peut mêler argot, néologisme et registre soutenu. L'objectif est de dérouter le lecteur en créant une expérience textuelle inédite.

---

[6]ZITOUNI Ahmed, *Aimez-vous Brahim?*, Belfond, 1986.

[7]ZITOUNI Ahmed, *Attilah FAKIR, les derniers jours d'un apostropheu*r, Souffles, 1987.

[8]ZITOUNI Ahmed, *La Veuve et Le Pendu,* MANYA, 1993.

Notre auteur ose aborder des thèmes tabous tels que la sexualité, la marginalisation, la violence ou le suicide. Ses œuvres ne se contentent pas de critiquer superficiellement les problèmes sociaux et moraux ainsi que les inégalités et les injustices qui traversent la société, elles remettent en question les fondements même des valeurs, des institutions et des croyances qui régissent la société. Les personnages principaux ou secondaires peuvent être des marginaux, des exclus ou des personnages en rupture avec le système. Leurs voix et leurs expériences sont mises en avant pour offrir une perspective subversive.

Contrairement aux récits classiques qui tendent vers une fin ou une clôture, les écrits de ZITOUNI peuvent laisser le lecteur en suspens, sans véritable fin. Ses fictions s'expriment à travers une esthétique de la rupture, où la fragmentation et la subversion des conventions ne représentent pas de simples outils stylistiques mais plutôt des moyens puissants qui véhiculent un message dissident, non conformiste, conviant le lecteur à une relecture critique et plus approfondie.

Les œuvres de ZITOUNI se présentent comme un lieu où s'expérimentent diverses approchent; en effet, ses textes ne se conforment pas à un genre unique et défini, ils peuvent intégrer des éléments étrangers au roman afin de créer une hétérogénéité qui force le lecteur à une participation active pour assembler le sens.

Plutôt que de développer une narration linéaire, ZITOUNI juxtapose des scènes, des pensées, des souvenirs, des monologues ainsi que des dialogues créant ce que Mikhaïl BAKHTINE appelle « une tension dialogique »[9]entre les divers éléments qui construisent le sens, souvent en filigrane. Les récits ne sont pas linéaires, la chronologie est souvent basculée, les points de vue peuvent varier, et l'auteur peut jouer avec la distance narrative. ZITOUNI met en avant des personnages non idéalisés, souvent marqués par la fragilité, l'ambiguïté voire la déchéance. Ces figures d'anti- héros, hors normes remettent en question la vision traditionnelle du héros comme incarnation de vertus et de succès. Leurs trajectoires ne suivent pas les chemins de la réussite, du succès ou de l'intégration sociale, elles sont marginalisées.

En mettant en scène ces personnages anti- héros, des êtres anti- sujets dans un univers déstructuré, évoluant dans un cadre reflétant leur non conformisme et dont l'espace est souvent fragmenté et dénué de repères clairs, ZITOUNI ne se contente pas de dépeindre une réalité chaotique, il propose une réflexion profonde sur la condition humaine loin des

[9]BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, 1987.

classifications. Le lecteur doit ainsi accepter l'ambiguïté et la complexité et entreprendre une lecture particulièrement attentive et réflexive.

ZITOUNI intègre des éléments stylistiques et thématiques cruciaux qui participent à la singularité de ses œuvres. L'humour et l'ironie constituent des outils de la subversion et des piliers de la rupture, ils introduisent une polyphonie de tons qui empêche te texte de se fixer dans une lecture unique et linéaire du réel et où le sens n'est jamais univoque, invitant le lecteur à décrypter les différentes significations.

Ses romans ne se soumettent pas aux normes, les interprétations ne sont jamais définitives. Les sens se superposent et se contredisent parfois créant une instabilité sémantique. Cela implique une participation active du lecteur à la construction du sens, à l'interprétation des ambiguïtés. ZITOUNI ne cherche pas à reproduire le réel tel quel, mais à le déformer, le subvertir et le réinventer à travers des formes nouvelles. Ce sont des œuvres libres et affranchies qui ne suivent pas, ne respectant pas les normes et les conventions classiques.

Chez ZITOUNI, la rupture et la transgression peuvent mener à une forme «d'excellence artistique et littéraire»[10], il invite à une relecture de la fiction littéraire et à penser en dehors des cadres établis donnant ainsi naissance à des œuvres novatrices dont le but est d'offrir une expérience littéraire à la fois déroutante et stimulante.

Les écrits de ZITOUNI se veulent une critique de la société. Loin de toute complaisance, ses œuvres se donnent pour mission de dénoncer les failles de la société et ~~de~~ la condition humaine. Chaque mot est choisi pour son potentiel à exprimer la douleur, la tristesse, la confusion et l'impuissance des personnages pris au piège par leurs propres mots et leurs pensées.

Pour Ahmed ZITOUNI, le langage est une arme dont il use pour rendre compte d'une réalité sombre et absurde. Cette crudité et cette cruauté verbales intentionnelles créent un choc pour le lecteur placé dans une histoire~~,~~ qui sort de l'ordinaire. Il est confronté ainsi à ses propres limites cognitives car le texte n'est pas toujours clair ou complètement explicite et à l'ambiguïté des situations décrites, le lecteur se voit, donc, contraint à faire un effort pour comprendre, car il doit combler les lacunes en s'appuyant sur ses propres connaissances, son expérience et son interprétation. La lecture est alors une activité d'interprétation, d'analyse et

[10] BLANCHOT Maurice, *La condition critique*, Articles 1945-1998, Paris, Gallimard, 2010. p.512.

de construction de sens qui met le lecteur en confrontation directe avec les limites de son propre savoir et de sa propre compréhension, il doit travailler pour construire le sens, ce qui fait de la lecture une expérience à la fois exigeante et enrichissante.

Ce qui distingue particulièrement les œuvres de ZITOUNI c'est sa structure non linéaire et discontinue (fragmentation) où l'auteur bouscule les attentes. Cette fragmentation n'est pas un vice mais plutôt une technique délibérée pour densifier le processus d'explication et de clarification du sens par le lecteur désorienté car la fiction l'invite, voire l'oblige à une participation active et réflexive. Il doit construire le sens, l'assembler pièce par pièce. Dans cette perspective, l'œuvre de ZITOUNI est une expérience de lecture exigeante mais nécessaire car elle pousse le lecteur à sortir de sa zone de confort pour affronter une force stylistique rare.

Dans l'évolution contemporaine de la littérature, la disparition des normes classiques et traditionnelles, qui balisaient autrefois l'écriture et la lecture, a considérablement complexifié l'accès au sens profond du texte. Ce bouleversement, loin d'être un simple effacement, invite à un effort nécessaire pour comprendre le sens profond et nuancé des mots. C'est précisément dans cette rupture que réside la capacité à se démarquer et à innover dans les œuvres de ZITOUNI qui transgresse les codes et les conventions établis. Cette transgression est un moyen nécessaire pour échapper à la redondance imposée par les canons littéraires conventionnels. Cette démarche est cruciale pour explorer et exploiter de nouvelles techniques d'écriture et d'expression. En se libérant de ces contraintes, elle peut découvrir des formes, des structures,~~e~~ des styles inédits et renouvelés de la langue et de la narration.

La transgression en littérature n'est pas un acte insignifiant; elle nous invite à réévaluer le rapport fondamental entre le récit et la réalité, entre l'œuvre et le monde qui l'entoure. C'est une invitation à repenser les conventions et les limites déjà acquises. Cependant, identifier ces normes et ces conventions transgressées est une tâche complexe. Elles sont pour la plupart implicites et ancrées dans notre perception collective sans être clairement énoncées. Ce qui était considéré auparavant comme troublant et subversif peut très bien être une norme acceptée aujourd'hui. C'est pourquoi, pour saisir pleinement la dynamique de l'écriture transgressive, dans ses dimensions provocatrices et révolutionnaires, il est essentiel de se pencher sur ce que nous considérons comme le point central de notre démarche: la subversion.

La subversion est le moteur qui anime la transgression et c'est en l'interrogeant que nous pourrons décrypter les mécanismes profonds de cette démarche et identifier ainsi les différentes stratégies d'écriture de l'auteur.

Selon le dictionnaire le Littré, la subversion[11] est l'« action de subvertir », c'est-à-dire « mettre sens dessus dessous », « renverser » ou « détruire ». Il la définit également comme une « action de séduire, d'égarer ». ce terme est souvent utilisé pour décrire un bouleversement de l'ordre établi, qu'il soit politique, social ou religieux.

Ce terme, bien qu'il semble clair de prime abord, est en réalité riche de multiples nuances.

La subversion opère de manière subtile, en détruisant progressivement les fondements, les conventions d'un système visant à modifier les valeurs, les mentalités, remettre en question des normes établies et introduire de nouvelles perspectives qui sapent la légitimité de l'ordre existant.

Pour le Robert, « *c'est une action contestatrice et destructrice visant à ébranler les valeurs établies et à démanteler leurs structures profondes*»[12]. En littérature, la subversion désigne les œuvres qui s'écartent des formes conventionnelles classiques. Ces productions littéraires privilégient l'exagération et le débordement, en sortant du cadre habituel, leur caractéristique principale étant une rupture avec le discours littéraire établi.

Lorsque l'acte d'écriture se transforme en subversion littéraire, cette démarche contestataire peut prendre plusieurs formes. Elle peut remettre en question les conventions établies dans la création artistique et littéraire, analyser les structures sous-jacentes et questionner leurs conventions, ou bien s'attaquer plus profondément au cœur de l'œuvre, donnant naissance à une voix rebelle qui s'engage à critiquer et à révéler publiquement les idées reçues.

Pour un lecteur non averti, la subversion semble souvent se limiter à une dimension purement thématique. On la perçoit alors comme une transgression des opinions, des croyances largement partagées et acceptées qui influencent profondément la manière dont les individus perçoivent le monde et interagissent au sein de la société dont l'exploration audacieuse des sujets tabous tels que la religion et la sexualité. Cependant, il est crucial de

[11] https://www.littre.org/definition/subversion

[12] https://dictionnaire.lerobert.com/definition/subversion

comprendre que la subversion en écriture est bien plus complexe et revêt de multiples dimensions.

Cette approche de la subversion reste générale et ne suffit pas à en saisir tous les aspects. Pour comprendre ses étapes détaillées et son ampleur dans le domaine littéraire, il est essentiel d'analyser en profondeur les œuvres que nous allons décrypter. Cela nous permettra de retracer l'évolution de la subversion,~~et d'~~identifier les thèmes et les idées propres aux œuvres de ZITOUNI.

Le texte littéraire algérien est un champ d'étude particulièrement riche et dynamique, il continue d'évoluer, alimenté à la fois par l'écriture des auteurs et par les analyses des critiques. De nombreux travaux lui sont consacrés offrant des approches, des interprétations et des résultats variés et fructueux. Il est clair que la littérature algérienne n'a pas encore révélé tous ses secrets et qu'elle continuera d'offrir aux chercheurs des pistes d'exploration quasi inépuisables.

Les stratégies d'écriture dans les romans d'Ahmed ZITOUNI: une plongée au cœur d'une littérature maghrébine postmoderne

Notre étude, intitulée «Les stratégies d'écriture dans les romans d'Ahmed ZITOUNI», s'inscrit au cœur de la transformation constante que connaît le texte littéraire maghrébin, et ce, depuis les années 80 jusqu'à aujourd'hui. Il nous semble primordial de cerner les évolutions et les variantes de cette quête scripturale, ainsi que les enjeux profonds qui la traversent, intrinsèquement liés au contexte socio-historique et civilisationnel contemporain. Cette thèse est envisagée comme une exploration visant à réfléchir sur la condition de l'écrivain francophone et, plus spécifiquement, la trajectoire du texte maghrébin face aux métamorphoses de la postmodernité littéraire. Quelle direction la littérature algérienne est-elle en train de prendre à l'aube de ce siècle ?

Aborder des œuvres, telles que celles d'Ahmed ZITOUNI, afin d'identifier le caractère singulier, la capacité à renouveler un genre littéraire et à surprendre le lecteur, nous semble particulièrement fructueux; cela nous offre la possibilité d'évaluer la valeur esthétique des textes et d'en cerner l'unicité qui peut se manifester à travers son style d'écriture innovant, des thèmes audacieux, ou des personnages qui remettent en question les normes sociales ou morales.

Comme l'a formulé Hans Robert JAUSS, la valeur esthétique d'une œuvre se révèle dans sa réception initiale:«La façon dont une œuvre littéraire, au moment où elle apparaît, répond à l'attente de son premier public, la dépasse, la déçoit ou la contredit, fournit évidemment un critère pour le jugement de sa valeur esthétique.»[13]

En nous appuyant sur cette perspective, nous chercherons à démontrer comment les stratégies d'écriture usées par Ahmed ZITOUNI dépassent les conventions, bousculent les attentes et confèrent à ses romans une résonance esthétique singulière et marquante.

Le choix de ces romans particuliers est motivé par la façon unique et singulière dont les histoires sont racontées et dont les éléments des récits sont agencés. ZITOUNI utilise des techniques narratives peu courantes qui brisent les conventions et jouent avec les attentes du lecteur créant une expérience de lecture, unique et mémorable.

Les œuvres de ZITOUNI nous intéressent tout particulièrement en raison de leur appartenance à la littérature algérienne moderne. De surcroît, et c'est là un point crucial, ces œuvres n'ont jusqu'à présent, fait l'objet d'aucune étude approfondie. C'est pourquoi nous nous proposons, dans le cadre de cette étude, d'analyser comment ZITOUNI, à travers son écriture, explore, franchit les limites et les normes littéraires classiques.

Notre démarche consistera à déceler les effets et les conséquences de la subversion observés dans les récits de ZITOUNI, tout en examinant attentivement les retentissements d'une telle procédure sur la réception. Il nous apparaît, en effet, opportun d'explorer la manière dont les textes sont construits (le langage, l'organisation de la trame,etc.). l'objectif est de comprendre précisément comment chaque texte est construit, quelles techniques d'écriture et de construction sont utilisées par ZITOUNI pour construire ses œuvres et créer un effet spécifique sur le lecteur.

Les œuvres de ZITOUNI nous invitent à explorer la rupture et l'éclatement qui se manifestent à travers ses choix narratifs et structurels. Pour cela, il est essentiel de définir précisément ce que nous entendons par «éclatement» afin de l'appliquer de manière juste à ses œuvres.

[13]JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception* , Paris : Gallimard, 1978, p. 58.

Par «éclatement», nous désignons une variété de stratégies d'écriture et de procédés stylistiques, lexicaux, grammaticaux et syntaxiques employés par ZITOUNI. Cela implique que la narration se construit sur l'intégration d'outils stylistiques et d'éléments contrastés et discordants qui s'organisent en une interaction et une interrelation des voix, des discours et des points de vue dans le texte ainsi qu'une intertextualité pour créer des œuvres riches et complexes, déstabiliser le lecteur et remettre en question les normes littéraires. Tous ces éléments sont particulièrement pertinents pour l'analyse d'œuvres modernes et contemporaines explorant de nouvelles formes d'écriture et de pensée et s'éloignant des constructions narratives et stylistiques traditionnelles. Des stratégies d'écriture liées à une volonté de subvertir les attentes du lecteur, de remettre en question la linéarité de l'œuvre et d'explorer les limites du langage.

Dans cette optique, notre objectif est d'identifier comment ZITOUNI conçoit ses récits, organise ses idées, choisit ses mots et ses structures de phrases pour développer son style unique et la spécificité de son écriture.

Notre travail s'articule autour de l'hypothèse principale selon laquelle il est crucial de mettre en lumière la manière dont Ahmed ZITOUNI déconstruit les conventions narratives et linguistiques pour créer des œuvres qui obligent le lecteur à s'engager activement dans la construction du sens. L'auteur utiliserait le langage comme un outil de déconstruction, privilégiant la fragmentation à la linéarité afin de subvertir les conventions narratives classiques.

Il s'agira spécifiquement d'identifier les stratégies d'écriture qui créent une impression de discontinuité, de tension narrative et expriment une rupture avec les codes traditionnels de la narration et d'examiner leur fonctionnements au sein d'une fiction construite par ZITOUNI.

Ceci étant posé, notre étude se concentrera au premier plan sur une étude narratologique des romans d'Ahmed ZITOUNI en examinant les mécanismes internes de ses récits, les éléments tels que le narrateur, le destinataire, les niveaux de narration, et les relations entre les personnages et l'intrigue afin de dégager les structures et les principes communs de composition.

Au second plan, nous nous pencherons sur les dimensions intertextuelles afin d'analyser les éventuels rapports que peuvent entretenir les textes de Ahmed ZITOUNI avec d'autres textes qui participent à la richesse du sens de ses œuvres en créant un espace littéraire

où les textes dialoguent entre eux, constituant ainsi un espace complexe de liens qui traversent le temps et les cultures.

En dernier lieu, nous proposons d'étudier les stratégies d'écriture et leurs reflets dans les romans d'Ahmed ZITOUNI. Enfin, nous explorerons le discours de la subversion en tant que moteur de l'écriture de la transgression et de l'excès.

Dès lors, notre travail vise principalement à répondre à la question suivante:

Comment Ahmed ZITOUNI utilise-t-il le discours de la subversion dans les corpus choisis comme stratégie d'écriture délibérée et calculée pour bouleverser les normes et les conventions, transformant ainsi son écriture en une tactique efficace pour atteindre ses objectifs littéraires ou critiques?

Au cours de notre travail, nous avons usé de certains outils d'analyse (théoriques, psychologiques, autobiographiques, thématiques) pour dégager les modalités d'écriture qui caractérisent Ahmed ZITOUNI y compris son imagination débordante et l'étrangeté de son langage.

Nous tenterons de cerner le système de pensée de cet auteur qui pourrait être qualifié d'étrange, car doté d'un esprit indépendant, Ahmed ZITOUNI soustrait son écriture de toute emprise, d'explorer son discours ainsi que son langage, car ses œuvres ne se réduisent pas à de simples paroles émises à l'intérieur du texte, ce n'est pas seulement un instrument de communication, ses romans pourraient constituer un langage artistique ayant une fonction poétique.

L'analyse des stratégies d'écriture visera à mettre la lumière sur l'influence de l'imaginaire, de la culture et de l'identité avec lesquels l'écriture entretient des liens conflictuels s'articulant essentiellement autour de l'Islam, de la figure maternelle et de l'immigration.

L'essentiel des œuvres d'Ahmed ZITOUNI est la cohabitation et la confrontation des deux identités : musulmane et occidentale ;ce que chercherait Ahmed ZITOUNI est l'universalité de son style qui n'hésite pas à manifester sa position et son opinion sur la société et sur la politique et à formuler sa vision du monde et de l'être.

Notre travail tentera d'opérer au cœur du langage, de la violence des mots, de l'identité, de la mémoire et de l'imaginaire. Cette investigation essaiera de saisir à travers les

projets littéraires d'Ahmed ZITOUNI l'origine des formes esthétiques et scripturales déployées.

Les stratégies d'écriture permettront de mettre en relief les rapports existant entre les textes, le langage singulier et l'écriture qui constituent la beauté, la puissance esthétique, la force, la vitalité et la violence du style d'Ahmed ZITOUNI.

La question qui se pose et s'impose d'emblée à nous est : Pourquoi ces pluralité d'appellations (les personnages, les lieux, les espaces, les rues...etc sont désignés par différents noms) ? Le récit zitounien a plutôt une forme ambiguë prêtant à équivoque lorsqu'il s'agit d'en dégager le sens réel.

Dans la perspective de cet éventail d'appellations, une question se pose à nous :

Dans quelle mesure les stratégies d'écriture choisies par Ahmed ZITOUNI peuvent-elles inscrire ses romans dans la modernité à travers le choix d'une rupture avec la conception romanesque classique ?

Contexte socio-historique de l'émergence des œuvres de Ahmed ZITOUNI

La naissance et le développement de la littérature algérienne d'expression française sont intrinsèquement liés au contexte de la colonisation française, qui a introduit et imposé la langue française en Algérie par le biais du système scolaire et administratif colonial, excluant les écoles coraniques et dévalorisant les langues locales comme l'arabe. Cette situation, initialement imposée, a finalement permis à plusieurs écrivains algériens tels que Mouloud FERAOUN, Mouloud MAMMERI, Kateb YACINE, Malek HADDAD et notamment Mohammed Dib et Rachid Mimouni dont Ahmed ZITOUNI était proche[14], de se faire connaître[15] et de se réapproprier le français pour exprimer leur identité, dénoncer l'occupation française et lutter contre le colonisateur par la création littéraire. Ces auteurs ont utilisé la littérature comme un moyen d'exprimer leur vision de la société et de la situation de leur pays, marquant ainsi une étape importante pour la littérature algérienne d'expression française:

> La littérature algérienne d'expression française est une dimension temporelle, une période historique et un espace spatio-temporel, ce sont d'abord des noms : Mohamed DIB, Mouloud FERAOUN, KATEB Yacine et des œuvres : *L'incendie, Le fils du pauvres, Nedjma*[16] .

En utilisant la langue de l'oppresseur, ces écrivains algériens ont pu affirmer leur singularité et leur personnalité face aux tentatives d'assimilation de la France coloniale.

Cette littérature algérienne d'expression française, initialement marquée par les modèles de l'école française coloniale, a évolué pour forger sa propre identité littéraire, exprimant des valeurs et une esthétique propre à l'expérience algérienne. Ce qui a impliqué un éloignement progressif et un détachement des modèles imposés et l'émergence de nouvelles approches thématiques et stylistiques qui reflètent la société et l'histoire algérienne .

L'adoption du français par ces intellectuels algériens n'était pas un choix libre mais une contrainte imposée par les circonstances de l'époque, une conséquence de l'installation de cette langue suite à la colonisation de 1830, Comme ils étaient tous formés à l'école française,

---

[14] https://elwatan.dz/litterature-ahmed-zitouni-nestplus/

[15] REMACHE Abdelghani. *Panorama du Roman Algérien d'Expression Française : Espaces et Espérances* . Tradition et Modernité de la recherche algérienne en langue française. Synergies Algérie n° 26 - 2018. p.68.

[16] KENNOUCHE, Kamel, *littérature algérienne d'expression française : quel devenir*, Https://www,elwatan.com/archives/idées-debats/ littérature algérienne d'expression française-quel- devenir

ils étaient donc contraints d'écrire en langue française. Rachid BOUDJEDRA déclare à ce sujet:

> Pour moi, Algérien, je n'ai pas choisi le français. Il m'a choisi, ou plutôt il s›est imposé à moi à travers des siècles de sang et de larmes et à travers l›histoire douloureuse de la longue nuit coloniale[17].

Selon l'essayiste Mostefa LACHERAF[18], des facteurs politiques ont contribué à l'émergence du roman algérien d'expression française et sont intrinsèquement liés à la période coloniale, où la littérature a servi d'outil pour exprimer la réalité de la situation politique et sociale vécue par les Algériens, marquant une prise de conscience et une revendication culturelle à travers la langue française, il souligne à ce propos:

> Au lendemain de la deuxième guerre mondiale [.], c'est alors que va se passer un phénomène d'une certaine importance : l'apparition de romanciers algériens d'expression française. Ce sera le fait d'Algériens qui avaient été éveillés à un certain nombre de valeurs, moins à cause de l'enseignement français qu'ils avaient reçu que par les bouleversements inhérents à cette guerre, à la formation idéologique de quelques-uns, à la participation de quelques autres aux événements sanglants de mai 1945, comme Kateb Yacine, qui avait seize ans à l'époque des massacres de Sétif et qui en avait été le témoin. Cette littérature, bien qu'imparfaitement, va refléter pour la première fois, dans les lettres françaises, une réalité algérienne qu'aucun écrivain même Camus, n'avait eu le courage de traduire.

Dès les premières années après l'Indépendance de l'Algérie, nous assisterons à la naissance d'une littérature axée sur la recherche d'une identité nationale. Cette littérature se concentre sur la création d'une nation nouvelle et sur les valeurs qui la définiront: la langue arabe et la religion musulmane qui étaient des piliers fondamentaux dans la lutte contre le colonialisme français, reflétaient ainsi le contexte post-colonial et la nécessité de forger une identité collective après la guerre de libération profondément marquée par la colonisation.

Une génération d'écrivains post-indépendance verra le jour défiant et bouleversant ainsi les tabous sociaux et remettant en cause les fondements de la société algérienne, ce qui a marqué une rupture dans la littérature algérienne francophone.

Rachid BOUDJEDRA a bouleversé le paysage littéraire de l'Algérie en 1969 avec la

---

[17]Boudjedra, R. Juin 1989. *Pour un nouveau roman maghrébin de la modernité* . Cahier d'études maghrébines n°1, « Maghreb et modernité », sous la direction de Heller-Goldenberg,Lucette. p.25.

[18]LACHERAF, Mostefa. *Écrits didactiques sur la culture, l'histoire et la société*. Alger : ENAP. 1988. p.119.

publication de son roman *La Répudiation*[19]qui aborde des thèmes considérés comme osés mais dont le style et les thématiques ont influencé et marqué durablement la littérature contemporaine de langue française en Algérie. Jean DEJEUX dit à ce sujet: « *Boudjedra prend place dans le courant littéraire nord-africain non pas gentiment, mais en ouvrant la porte d'un coup de pied et en bousculant les fauteuils* » [20]

Rachid BOUDJEDRA a fait face à des critiques concernant son athéisme, son « occidentalisme » et ses écrits jugés obscènes[21]. Son athéisme déclaré a suscité un tollé en Algérie, où l'islam est religion d'État, entraînant des menaces et des critiques de la part des cercles islamistes. D'ailleurs, il déclare à ce sujet:

> Une littérature algérienne ne peut être qu'une littérature politique dans le sens subversif du terme. C'est-à-dire une littérature de la remise en question, une littérature du subvertissement, du renversement. Quelque chose comme une ascèse sur l'être par rapport à la personnalité algérienne avec tout ce qu'elle porte en elle d'éléments douloureux dus à l'histoire, d'éléments négatifs dus à la tradition et aussi d'éléments positifs, merveilleux, dus à son génie propre et particulier. (…) Par exemple, je pense à ce mythe des ancêtres, dans la littérature algérienne. En ce qui me concerne, j'ai tenté de renverser ce mythe. (…) C'est en ce sens que ma littérature est subversive.[22]

Autour des années 1980, la littérature algérienne connaît un renouveau avec l'émergence d'un courant littéraire nouveau, marqué par un retour au réel et à la contestation, qui se caractérise par une plongée dans l'imaginaire de la société algérienne actuelle, où le réel envahit progressivement le champ littéraire. Cette littérature a émergé grâce à des écrivains algériens issus de la seconde génération de l'immigration maghrébine en France, confrontés à une situation entre leurs origines algériennes et leur appartenance à la société française. Elle se caractérise par la manière dont ces auteurs racontent leurs expériences du quotidien dans les quartiers populaires et explorent les tensions entre la culture d'origine et la société française. Cette nouvelle génération d'auteurs, installés en France, d'origine algérienne ont documenté dans leurs œuvres le quotidien des émigrés abordant les complexités de leur double culture et des défis sociaux et identitaires auxquels ils étaient confrontés. Leurs écritures reflètent ainsi les réalités et les enjeux de leur univers de vie, marqué par une double

[19] BOUDJEDRA, Rachid, *La Répudiation,* Paris, De noël, 1969.

[20]DEJEUX Jean. *Maghreb. Littératures de langue française.* Paris : Arcantère éditions. 1993. p.126.

[21] https://www.lexpressiondz.com/culture/l-ecrivain-et-la-societe-391361

[22]GAFAÏTI. Hafid. *Boudjedra ou la passion de la modernité*. Paris : Denoël, 1987, p.26.

identité culturelle et une expérience multiculturelle.

Ahmed ZITOUNI s'est également illustré dans ce mouvement avec des œuvres dont les thématiques tournent autour de l'identité, du choc des cultures, de la marginalisation, de la discrimination et de l'intégration dans la société française tout en maintenant un lien avec ses racines et son héritage culturel. À ce sujet Alec G. HARGREAVES déclare que:

> La littérature issue de l'immigration en France est une littérature qui gêne. Les documentalistes ne savent pas où la classer, les enseignants hésitent à l'incorporer dans leurs cours et les critiques sont généralement sceptiques quant à ses mérites esthétiques.[23]

En effet, dans ses écrits, ZITOUNI ne cesse de faire références à ses origines maghrébines, au racisme, à l'immigration ainsi qu'au malaise identitaire qu'il pouvait ressentir au sein de la société française qui le renvoyait sans cesse à son statut «d'immigré» comme l'indiquent les passages suivants:

> «Immigré existentiel, mais surtout pas économique. Contrairement à nombre des siens.»[24]
>
> « Tout ce qui se rattache de près ou de loin à ce qu'ils continuent d'appeler l'Immigration s'est enraciné durablement dans les nouvelles (...) Immigration est sorti de la réserve société... je me cherche dans cette nouvelle Immigration... je me découvre de temps à autre dans ce Français au rabais, derrière lequel, inévitablement, apparaît un distinctif et douloureux d'origine maghrébine... dans ma tête, dans ma tête seulement je broute à l'inflation d'Immigration clandestine... du flux migratoire... et cette phobie de l'Islam (...) d'immigration sauvage... de discriminations... racismes... misères... exclusion... intégration.»[25]

Cet auteur algérien, natif de la wilaya de Saïda en 1949, s'installe à Marseille où il enchaîne les petits boulots pour ensuite ne se consacrer qu'à sa passion : l'écriture. Fervent admirateur d'auteurs tels que Franz Kafka, Georges Batailles, Paul Verlaine, Kateb Yacine ou Albert Memmi, dont il revendique ouvertement l'héritage et l'influence littéraire et

---

[23]HARGREAVES Alec G. , *La littérature issue de l'immigration maghrébine en France : une littérature mineure ?,* in Etudes littéraires maghrébines : *Littératures des Immigrations : 1) Un espace littéraire émergent,* dir. Charles Bonn, No 7, 1996, p. 17.

[24] ZITOUNI Ahmed, *La veuve et le pendu*, MANYA, 1993, p.145.

[25] *Ibid*, p.177.

philosophique, ZITOUNI ne manque jamais de les citer dans ses travaux et en imprègne ses écrits comme peuvent l'illustrer les passages suivants :

« *un certain Albert Memmi !... Auteur d'ouvrages remarquables.»*[26] ou encore *: « Hadj Bataille ne tombe jamais, même symboliquement»*[27]*, «Hadj Frantz Kafka, connasse, fulmine-t-il*.»[28], « *Tu te prendrais pas pour Verlaine des fois ?... Hadj Verlaine rectifie Attilah Fakir.*»[29]

À travers ses écrits, Ahmed ZITOUNI exprime une colère et une vive dénonciation des réalités vécues par les immigrés et les «laissés pour compte» en France. Ses récits mettent en lumière la question de l'exil et du déchirement culturel qu'il engendre, l'humiliation et le sentiment d'être un étranger ou un intrus dans la société métropolitaine, le racisme et le terrible quotidien des émigrés souvent relégués aux marges de la société, luttant contre le mépris et la marginalisation.

Ahmed ZITOUNI est un auteur qui témoigne essentiellement des difficultés et des souffrances liées à la condition d'immigré maghrébin en France, explorant ces sujets avec ironie et humour.

[26] ZITOUNI Ahmed, *AIMEZ-VOUS BRAHIM ?*, Belfond, 1986, p.145.

[27] ZITOUNI Ahmed, *Attilah FAKIR, les derniers jours d'un apostropheur,* Souffles, 1987. p.32.

[28] *Ibid*, p.242.

[29] *Ibid*, p.48.

PARTIE I

Étude narratologique des romans de Ahmed ZITOUNI

L’étude narratologique des romans de Ahmed ZITOUNI analyse comment cet auteur utilise des techniques variées (langage, figures narratives) pour mettre en scène une expérience existentielle complexe, celle d'individus entre plusieurs mondes, en quête de sens et d'identité. Elle se concentre sur la manière dont les récits sont construits pour traduire l’expérience de l’exil, de la marginalité et de la fragmentation identitaire.

Cette partie sera consacrée aux différentes structures de la narration : les instances du narrateur, la temporalité narrative, l’espace comme acteur de la narration ainsi que les personnages, leurs caractéristiques physiques et sociales, leurs représentations et leurs évolutions tout au long des œuvres. L’objectif principal de cette étude est de comprendre comment les textes de ZITOUNI produisent du sens à travers leurs structures en s’appuyant notamment sur les travaux de REUTER, GENETTE, BAKHTINE et Christiane ACHOUR.

Chapitre 1

Paratextualité et organisation des romans

Toute production littéraire est destinée à un public de lectorat. Tout auteur écrit, produit et publie dans le but d'être lu. Toute activité d'écriture présuppose une lecture, et lire témoigne, en retour, de l'acte d'écrire.

L'écriture nécessite une opération de lecture dont l'objet est de donner forme et vie au produit littéraire. Chaque œuvre est intrinsèquement liée à son destinataire (le lecteur) et sa signification et sa valeur sont déterminées par la façon dont elle est reçue, interprétée et actualisée par celui-ci. L'auteur n'écrit pas pour soi-même, mais anticipe et recherche l'interaction avec un public, même si la réception peut modifier le sens originel. L'œuvre littéraire est le produit de l'auteur, mais elle devient une entité distincte au moment de sa lecture par un public. Le lecteur n'est pas un récepteur passif ; il participe activement à la création du sens en apportant ses propres expériences, son « horizon d'attente », à la lecture du texte. En somme, l'écrivain, en publiant son œuvre, se met en relation avec un lecteur qui lui donne sa pleine signification, même si cette signification peut être différente de l'intention initiale de l'auteur :« *Écrire, c'est faire appel au lecteur pour qu'il fasse passer à l'existence objective le dévoilement que j'ai entrepris par le moyen du langage*»[30] L'œuvre littéraire instaure donc une relation étroite entre l'auteur et le lecteur : « *Tous les ouvrages de l'esprit contiennent en eux l'image du lecteur auquel ils sont adressé*»[31].

Le dispositif narratif est le fondement de toute œuvre romanesque, un ensemble complexe d'éléments qui construisent le récit. Il ne s'agit pas seulement de l'histoire, mais aussi des aspects qui encadrent et façonnent le texte. Cette dimension narrative comprend le paratexte (titre, préface, etc.), les arrangements narratifs et actanciels (le point de vue, la structure des personnages) et la disposition scripturale de l'œuvre (sa mise en page et sa forme visuelle).

Dans la première partie de cette étude, notre objectif est d'analyser les stratégies de narration qu'Ahmed ZITOUNI a déployées dans trois de ses romans, qui constituent notre corpus. En disséquant ces œuvres, nous identifierons les éléments narratifs significatifs pour comprendre comment l'auteur façonne son écriture. Cette démarche nous permettra de

[30] SARTRE, Jean Paul, *Qu'est-ce que la littérature?,* Seuil, Paris, 1974, p. 73.

[31] *Ibid.* p.74.

dégager les techniques spécifiques qu'il utilise pour donner à ses récits une empreinte unique et pour caractériser son style d'écriture.

L'analyse de la structure narrative d'un roman est essentielle pour en comprendre le cœur. Nous y découvrons le squelette de l'œuvre à travers la succession des événements, mais aussi le rôle des personnages (les actants). L'étude de leur rôle et de la signification de leur nom éclaire le scénario. Examiner la narration permet également de distinguer ce qui relève de la fiction et de mesurer le degré de réalisme que l'auteur a voulu donner à son œuvre.

1. **Paratextualité dans les romans de Ahmed ZITOUNI**

Pénétrer l'essence d'un roman passe par l'analyse de sa structure narrative. C'est en déchiffrant son « squelette » que l'on perçoit la logique des péripéties et la place de chaque personnage. La disposition des actants, la fonction qu'ils remplissent et le sens caché de leur nom éclairent le scénario. Cette approche de la narration est aussi une clé pour sonder la frontière entre fiction et réalité et jauger la part de réalisme que l'auteur ou l'autrice a cherché à y insuffler.

Le paratexte est l'ensemble des éléments qui entourent le texte principal d'une œuvre littéraire mais n'en font pas partie. Il agit comme un seuil, une zone intermédiaire qui aide le lecteur à comprendre le contenu avant même de commencer à lire.

Le pacte de lecture s'établit au niveau du titre, il met le lecteur dans une perspective de lecture intelligible. Il faut dégager les éléments de sens que ces mêmes titres proposent. L'étude du titre conduira à chercher des hypothèses de sens au niveau des quatrièmes de couvertures : *«* L'intertextualité est la perception par le lecteur, de rapports entre une œuvre et d'autres, qui l'ont précédée ou suivie. Ces autres œuvres constituent l'intertexte de la première».[32] Il est à noter que les éléments de l'intratextualité entre autres les titres et les résumés représentent l'objet-livre qui selon Yves REUTER[33], dans son analyse du champ culturel, au début des années quatre-vingts, permettent au texte littéraire de tisser une relation interne avec les éléments de l'intratextualité en organisant son propre système.

Le titre et le résumé mentionnés, parfois, à la quatrième de couverture font partie de l'intratextualité et ont pour but d'attirer et interpeller le lecteur dès son premier contact avec le roman. Ces énoncés portent en eux le « Déjà familier » comme le souligne Christiane

[32] RIFFATERRE Michael. *La trace de l'intertexte,* Pensée, Nº 215, 1980.

[33]REUTER, Yves, *Analyse du récit,* Paris, Ed. Nathan. Coll. Littérature 128, 2000.

ACHOUR, et Amina BEKKAT, dans *Convergences critique*[34]. Ces énoncés renvoient le roman à son genre, son époque ;cela l'inscrit dans une relation intertextuelle : « L'auteur d'une œuvre littéraire (d'un roman) crée un produit verbal qui est un tout unique (énoncé). Il la crée néanmoins à l'aide d'énoncés hétérogènes, à l'aide des énoncés d'autrui pour ainsi dire[35]».

Tout un ouvrage[36] fut consacré au paratextuel pour traiter la relation qu'entretient le texte avec son environnement textuel immédiat:

> Son Paratexte: titre, sous-titre, intertitre: préface, […] qui procurent au texte un entourage (variable) et parfois un commentaire, officiel ou officieux, dont le lecteur le plus puriste et le moins porté à l'érudition externe ne peut pas toujours disposer aussi facilement qu'il le voudrait et le prétend.[37]

Ces éléments épars et fragmentés, entre autres titres, nom d'auteur, de personnage, et événements participent à l'engendrement du sens de ces mêmes textes et qui traitent la relation intertextuelle avec son environnement. Ces éléments participent au repérage de l'intertextualité restreinte qui résume ces rapports dans les romans de ZITOUNI.

L'analyse du paratexte est cruciale car elle permet d'obtenir des indices sur le genre de l'œuvre, le sujet, le ton, et l'intention de l'auteur. C'est une porte d'entrée pour anticiper le sens et mieux s'approprier le texte. Il ne raconte pas l'histoire, mais il fournit le cadre et le contexte nécessaires pour que le lecteur puisse l'interpréter correctement. C'est un outil d'analyse puissant pour les critiques et les étudiants en littérature.

Robert ESCARPIT[38] définit la littérature à travers deux concepts : un « processus » et un «appareil ». Le processus est le projet créatif qui relie l'écriture (la production) à la lecture (la réception), créant une dynamique entre l'auteur et le lecteur. L'appareil, quant à lui, est le système de production, de distribution et de consommation des œuvres littéraires.

Dans ce cadre, le paratexte (les éléments qui entourent le texte principal comme la couverture, le titre, la préface, etc.) joue un rôle crucial. Ces éléments extérieurs sont bien plus que de simples ornements ; ils agissent comme des indices qui donnent au lecteur un

---

[34] ACHOUR Christiane , BEKKAT Amina , *Clefs Pour La Lecture Des Récits, Convergences Critiques II,* Éditions du Tell, 2002.

[35] BAKHTINE, Michael. *Esthétique de la création verbale*. Paris : Gallimard, 1984, p. 234.

[36] GENETTE, Gérard. *Poétique* . Paris : Seuil, 1987.

[37] GENETTE, Gérard. *Palimpsestes,* op, cit, p.10.

[38] Escarpit, Robert. *Sociologie de la littérature,* Presses Universitaires de France, QUE SAIS-JE ?. 1958.

aperçu partiel de l'intrigue et de l'univers du roman. En éveillant la curiosité, ils incitent le lecteur à se plonger dans l'œuvre pour en découvrir la totalité. C'est un outil essentiel pour la mise en marché et l'appréhension initiale du livre.

Ce rôle du paratexte a été largement étudié, notamment par Gérard GENETTE[39], qui a théorisé ces signaux externes dans son ouvrage *Seuils,* montrant comment ils orientent et préparent la lecture. Ce dernier a consacré toute une partie de ses travaux à l'importance du paratexte dans le décryptage d'une œuvre littéraire, à ce propos il déclare que :

> Le paratexte est donc pour nous ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs, et plus généralement au public (…) offre à tout un chacun la possibilité d'entrer ou de rebrousser chemin. Zone indécise entre le dedans ou le dehors, elle-même sans limite rigoureuse, ni vers l'intérieur (le texte) ni vers l'extérieur (le discours du monde sur le texte), une sorte de lisière.[40]

La paratextualité englobe tous les éléments qui entourent un texte[41] et qui influencent sa lecture. Elle étudie les relations entre un texte et tout ce qui l'entoure, qu'il s'agisse des éléments internes au livre, des documents de création ou des commentaires externes. Ces éléments agissent comme un seuil, guidant le lecteur et influençant son interprétation de l'œuvre.

Ces éléments, bien que situés en dehors du texte principal, ont une influence considérable. En effet, ce sont souvent eux qui déclenchent la décision de lire un livre. Ils ne se contentent pas d'attirer le lecteur; ils façonnent la manière dont le lecteur va aborder l'œuvre, créant des attentes spécifiques et orientant son interprétation. Ces composantes paratextuelles ne sont donc pas de simples ajouts décoratifs, mais des facteurs déterminants qui influencent le sens même du texte et l'expérience de lecture.

Bref, la paratextualité est un moyen de donner au lecteur un avant-goût du livre. Sans révéler toute l'histoire, elle offre des indices et des informations qui piquent sa curiosité. Son rôle est double :Accrocher le lecteur et l'inciter à la lecture en créant une attente, il le pousse à

---

[39] GENETTE Gérard, *Seuils,* Collection poétique, Seuil, 1987.

[40] GENETTE, Gérard. *Étude complète sur le paratext*e. Paris : seuils. 1987. Cité par ACHOUR Christiane et BEKKAT Amina. *Convergences critiques II*. Algérie : éd. Tell. p. 108.

[41]REUTER Yves , *L'analyse du récit*, Ed Nathan, Paris, 2003. p. 110.

aller au-delà du simple feuilletage pour découvrir l'intégralité de l'œuvre et les éléments qui la constituent.

D'après Gérard GENETTE, le paratexte agit comme une « zone transitoire et transactionnelle » qui fait le lien entre le texte lui-même et ce qui se trouve à l'extérieur. Il sert de passerelle entre l'œuvre et le monde qui l'entoure. C'est le premier contact du lecteur avec l'œuvre. Des éléments comme le titre, la couverture ou la quatrième de couverture interpellent et influencent son choix.Ces indices externes ne sont pas anodins ; ils orientent la lecture, créent des attentes et préparent le terrain pour la manière dont l'œuvre sera perçue et interprétée.

Cette rencontre entre le texte et le lecteur n'est pas passive. Elle établit un « pacte de lecture » implicite. C'est un accord tacite selon lequel le lecteur accepte de se laisser guider par l'auteur et le paratexte pour entrer dans l'univers de l'œuvre et en découvrir le sens. Ce pacte est essentiel à l'expérience littéraire.

Dans cette optique, Philippe LEJEUNE associe ces éléments paratextuels qui demeurent le premier espace d'échange entre l'écrivain et le lecteur à une *« frange du texte imprimé qui, en réalité commande toute la lecture »*[42]

En résumé, le paratexte est un ensemble d'éléments variés qui a un rôle essentiel : il oriente l'interprétation du lecteur en stimulant sa curiosité et son intérêt. C'est une clé pour indispensable à l'Analyse Littéraire

Ce concept est devenu central dans l'analyse des œuvres littéraires. En étudiant le paratexte, nous pouvons superposer ou opposer différentes théories critiques, ce qui ouvre de nouveaux champs de recherche et conduit à des interprétations multiples d'une même œuvre. Le paratexte n'est donc pas qu'un simple habillage, mais un véritable outil pour approfondir la compréhension d'un texte.

En somme, l'idée est que, dans les romans que nous étudions, rien n'est laissé au hasard. L'auteur et l'éditeur mettent en place une série d'éléments péritextuels (ceux qui sont à l'intérieur du livre) qui ne sont pas de simples ornements, mais des indices délibérés.

[42]LEJEUNE Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris : Seuil. 1945. p. 45.

L'objectif de notre étude est de montrer comment ces éléments péritextuels, qu'ils soient évidents (explicites) ou cachés (tacites), jouent un rôle crucial dans la construction du sens de l'œuvre. Il s'agit d'analyser la manière dont le lecteur, en décodant ces indices, parvient à saisir la signification profonde du roman, et non pas seulement son intrigue. En nous concentrant sur ces « particules ou indices » qui parsèment le livre, nous cherchons à démontrer que la compréhension d'une œuvre ne se limite pas au texte principal, mais s'élargit à l'ensemble de son habillage éditorial.

1.1 La première de couverture

La première de couverture, dite aussi la jaquette, est considérée comme le premier contact entre le lecteur et le livre. Elle vise à susciter l'intérêt du lecteur et éveiller sa curiosité. Pour notre corpus, *La Veuve et le pendu,* la jaquette comporte, dans le coin supérieur droit, le nom de l'auteur et le titre du roman écrits en italique, une police de caractère fluide et élégante et, une illustration qui est une représentation picturale avec un dessin minimaliste et esquissé évoquant un art figuratif abstrait ou moderne.

La couverture est une illustration de style simple et esquissé. Au centre, nous apercevons un personnage, probablement une femme «La veuve» du titre. Ce personnage est une figure assise qui lit un livre qu'elle tient dans ses mains, sa posture est concentrée et contemplative et dont le visage est dessiné de profil. Son corps est représenté avec des lignes minimalistes. Les contours sont en bleu, et des touches de couleur ocre ou moutarde sont utilisées pour créer un effet d'ombre notamment au niveau du dos et du bras. Le second élément de l'illustration est une jambe et un pied qui pendent du haut de l'image également dessinés de manière stylisée, ils incarnent de manière forte et macabre le «pendu».

L'auteur se limite, dans cette illustration, à trois couleurs: bleu, blanc et moutarde: du blanc pour le fond, du bleu et une touche de couleur ocre ou moutarde pour les contours. Le bleu utilisé pour le contour du personnage et de certains objets crée une ligne claire et distincte qui définit les figures principales. elle est souvent associée à la mélancolie ou à la sérénité, ce qui pourrait faire référence à la mort ou au deuil.

La couleur moutarde est utilisée ici pour les zones ombrées et pour remplir certaines formes comme le sol. L'utilisation de cette couleur peut suggérer une touche de chaleur ou une atmosphère douce et paisible. Elle contraste avec le bleu, ce qui ajoute une certaine profondeur visuelle à l'image.

Le blanc, quant à lui, donne une impression de papier et d'une toile vierge, ce qui met en valeur les traits de dessin. La couleur bleu et la couleur moutarde créent un contraste doux et harmonieux qui attire le regard sans être agressif.

L'utilisation d'une palette de couleurs restreinte crée un sentiment de simplicité, de sobriété et de sérieux, ce qui est approprié pour une œuvre qui explore des thèmes sombres et complexes tels que le suicide, la mort ou le deuil. Il est clair que Ahmed ZITOUNI, à travers cette illustration, cherchait à être symbolique, capturant l'essence du titre et des personnages.

Le style du dessin est épuré, avec des traits de contours simples et irréguliers, presque comme une ébauche ou un croquis rapide. Les lignes de contours sont tantôt fines, tantôt larges et plus foncées et elles définissent les formes sans les remplir complètement, créant un sentiment d'espace et de légèreté.

Le titre *La veuve et le pendu* est assez intrigant et suggère un récit potentiellement sombre ou mélancolique, peut-être une histoire d'amour, de mystère ou de drame. Le contraste entre les deux personnages mentionnés dans le titre: une veuve et un pendu; promet une intrigue riche en symbolisme et en émotions fortes. Ce titre aide à décoder le sens de l'image. La jambe et le pied suspendus symbolisent le pendu, et la figure assise qui lit représente la veuve. L'ensemble de la scène représente une interaction indirecte entre les deux personnages. La veuve n'est pas représentée en deuil de manière conventionnelle; au lieu de cela, elle est en train de lire, ce qui pourrait suggérer qu'elle est en train de lire pour peut-être se remémorer, de réfléchir, de trouver des réponses ou de simplement trouver du réconfort ou un échappatoire dans la lecture.

La couverture établit un contraste saisissant entre la sérénité du personnage, assis en bas, et l'horreur potentielle de l'image en haut. Cette couverture est une œuvre d'art minimaliste qui utilise des lignes simples et un style abstrait pour créer une atmosphère intimiste et introspective. Le dessin de la femme lisant un livre suggère que le roman pourrait traiter de thèmes tels que la contemplation, la solitude, la pensée ou la vie intérieure. Le style général est à la fois moderne et intemporel, invitant à une réflexion.

Le titre à la fois énigmatique et poétique, est mis en valeur par une illustration simple mais évocatrice. L'ensemble dégage une atmosphère de contemplation et de mystère, invitant le lecteur à s'immerger dans une histoire qui promet d'être à la fois sombre et émouvante.

L'ensemble de la composition symbolise l'omniprésence du souvenir du défunt (le pied) dans la vie de la veuve. La mort du pendu plane littéralement au-dessus de son existence, même si elle est plongée dans un acte quotidien et personnel comme la lecture. Le choix d'une illustration simple renforce l'impact symbolique et psychologique véhiculé par Ahmed ZITOUNI.

Dans *Attilah FAKIR, les derniers jours d'un apostropheur,* l'auteur a choisi d'écrire son nom tout en haut en grandes lettres; juste en dessous, en gras et en rouge. Le prénom «Attilah» et, en lettres majuscules, le nom «FAKIR». La taille et la couleur des lettres donnent au personnage principal une présence forte et imposante.

Le reste du titre est écrit sur une bande rouge un peu plus bas de la couverture. Nous y apercevons la phrase «les derniers jours d'un apostropheur». Le choix des mots est intrigant; la phrase «les derniers jours» pourrait faire référence à une fin, à une mort; de même pour le mot «apostrophe» qui laisserait penser à un thème sur la grammaire, la typographie, ou peut-être de manière plus métaphorique, sur un élément qui unit ou sépare des mots et des idées. Le contraste entre le rouge vif de la bande et le blanc des lettres assure une bonne lisibilité du titre.

L'arrière-plan de la couverture semble représenter un bureau, un espace de travail. Au centre, un fauteuil ou une chaise de travail est mise en évidence, entourée de livres éparpillés sur les bureaux. À droite de la chaise, juste à côté du grand bureau, le mot «roman» est écrit en petites lettres blanches, confirmant le genre littéraire de l'ouvrage.

La palette de couleurs est dominée par un rouge vif et le gris. La couleur rouge très présente pour le nom du personnage principal et la bande du titre, est une couleur forte qui attire l'attention et peut évoquer la passion, le danger ou l'urgence. Le gris de l'arrière-plan crée un contraste neutre et met en valeur les éléments en rouge.La typographie est simple et en majuscules pour les noms de l'auteur, le personnage principal et le titre du roman, ce qui donne un aspect clair et direct.

Cette couverture utilise un design percutant avec une dominance de la couleur rouge pour mettre en avant le nom du personnage principal et le titre du roman. L'arrière-plan et le titre promettent une lecture à la fois personnelle et conceptuelle. Tout cet ensemble vise à créer une impression immédiate qui promet un contenu à la fois centré sur l'expérience intime du personnage principal et sur des questions plus vastes et plus conceptuelles.

Dans *Aimez-vous Brahim?,* la couverture est un exemple de design minimaliste et élégant qui mise sur la typographie, la simplicité et la discrétion pour susciter l'intérêt du lecteur. Une palette de couleurs limitée et des polices de caractères épurées, crée une impression de sophistication et de modernité, permettant au lecteur d'interpréter le message à sa guise. Cette simplicité et cet espace blanc cassé évite les détails superflus et privilégie la clarté ce qui renforce l'effet épuré et rend le message plus facile à appréhender.

En haut de la couverture, le nom de l'auteur, Ahmed ZITOUNI, est écrit en lettres noires. Juste en dessous, le titre du roman est posé comme une question «AIMEZ-VOUS BRAHIM ?». Ce titre est en majuscules, ce qui lui donne un poids visuel et une force. La question posée est directe et interroge le lecteur, créant une connexion immédiate et l'invitant à s'interroger sur le personnage principal «Brahim» et sur la nature de la relation qu'il entretient avec lui.

Le style de la couverture est simple, moderne et sophistiqué. Le fond est de couleur unie, d'un blanc cassé, ce qui rend les textes et le symbole facile à lire. L'ensemble dégage une impression de simplicité et de modernité. La police de caractère utilisée donne un aspect clair et moderne à la couverture, suscitant l'intérêt sans imposer une interprétation unique. Ahmed ZITOUNI a misé sur des polices lisibles pour structurer le design, et non sur des images complexes.

L'unique élément visuel sur la couverture, en dehors du texte, est un symbole encadré et de couleur marron. Ce symbole juste en dessous du titre du roman et est composée de la lettre B, qui fait écho au nom Belfond (les éditions Pierre Belfond) ou au nom Brahim dans le titre. La forme du B est stylisée, avec des courbes et des ornements qui lui donnent l'aspect d'un logo ou d'une signature influençant la perception de la maison d'édition.

Cette couverture est un exemple parfait de minimalisme réussi. Elle se concentre sur l'essentiel: le nom de l'auteur et un titre provocateur. Le choix d'une question comme titre crée une intrigue et pousse le lecteur à vouloir en savoir plus. La simplicité de l'ensemble laisse le lecteur libre d'imaginer l'histoire avant même d'avoir tourné la première page.

1.2 L'auteur : il se fait reconnaître par la liste de ses livres antérieurs. Toutefois, il ne se désigne pas comme le rapporteur de l'histoire mais il est extérieur au récit.

La variété des pratiques nous amène à faire un certain nombre de distinctions. La première est celle de l'auteur biographique qui a un état civil réel, une vie réelle et se définit par son existence, sa psychologie et son insertion dans la société.

Or, dans le roman *Attilah FAKIR, les derniers jours d'un apostropheu*r, l'auteur, Ahmed ZITOUNI, intervient à diverses reprises :

> «Etant l'auteur, je me suis permis de…».[43]
>
> «Tu as entendu, lecteur.C'est à moi qu'il parle, rien qu'à moi. Et ça se passé dans mon roman.»[44]
>
> « Mon héros me dévisage. Moi, et rien que moi, comme au bon vieux temps, avant que la voix ne me le fauche…je le sens…Mon Attilah Fakir.*»*[45]

À partir du moment où il a commencé à écrire et à publier des livres, il est devenu auteur et a acquis par là un statut social à travers l'édition et la distribution de ses ouvrages. Mais ce titre d'auteur existe avant tout par rapport aux livres, et la personne biographique prend souvent ses distances par rapport à lui.

Le nom d'auteur marque la reconnaissance de la paternité du livre, mais également la mise en relation de ce livre à la personnalité que désigne le nom. Il peut même fondre dans le texte, pour n'en être qu'un mots.

Quant au titre, avant de passer à son analyse, observons ses différentes fonctions :

- La fonction appellative : pour identifier l'ouvrage ;
- La fonction référentielle : pour désigner son contenu global ;
- La fonction conative ou publicitaire : pour mettre en valeur l'œuvre ou pour séduire les lecteurs.

Donc, le titre et le texte sont étroitement complémentaires : « *L'un annonce, l'autre explique* »[46], ce qui décrit la relation de complémentarité entre eux. En effet, le titre agit

[43] ZITOUNI Ahmed, *Attilah Fakir, les derniers jours d'un apostropheur*, Souffles, 1987, p.208.

[44] Ibid, p. 240.

[45] *Ibid*. p.244.

comme une annonce qui capte l'attention et présente les éléments clés, tandis que le texte développe et explique ces éléments annoncés. Le titre prépare le lecteur à l'univers du texte, et le texte réalise la promesse du titre.

1.3 La titrologie

La notion de la titrologie s'est développée et imposée avec l'avènement de la sémiologie, la branche qui tente d'apporter du sens aux mots et notamment à étudier les titres des œuvres littéraires. Le titre demeure le contact qui nous lie en premier à l'œuvre, et est avant tout un signe linguistique qui permet de donner un aperçu sur le produit auquel il est associé. L'étude du texte littéraire passe indéniablement par celle de son titre en l'interprétant avec une vision toujours connotée.

En outre, la sémiologie entreprend ce petit élément comme une clé d'accès au texte littéraire permettant de pénétrer l'univers abscons et complexe de l'œuvre. Selon la pensée de de Ferdinand de SAUSSURE[47], la langue est avant tout un système de signes permettant d'interpréter la parole de l'Homme. En effet, il démontre dans ses travaux la variation du signe en un signifiant et un signifié. Quant à PIERCE[48] , en se basant sur une démarche sémiologique logique il considère le signe linguistique comme un élément symbolique et le décompose en trois éléments : « l'indice, l'icône et le symbole ».

L'élargissement du champ d'optique de la sémiologie avec la contribution de la réflexion de Roland BARTHES[49] lui a donné le nom de « la sémiologie » renvoyant à la signification qui se consacre principalement aux lectures et interprétations sémantiques du signifié. Et c'est ainsi que la récente discipline sémiotique, à savoir : « la titrologie » a vu le jour en littérature. L'analyse du titre pose avec plus de perspicacité des problèmes intrinsèques à toute analyse littéraire.

Comme tout élément publicitaire, le titre doit se démarquer du corps du texte et attire l'attention des consommateurs. Cela est valable également pour le roman où le nombre réduit des sèmes que comportent habituellement ses titres engendre une accentuation vers l'originalité littéraire. Ce qui fait appel à une recherche qui a dû voir le jour et donner

---

[46]GENETTE Gérard, *Seuils*, Points essais, 2002, p.18.

[47]DE SAUSSURE, Ferdinand. *Cours de linguistique générale*. Bejaia : édition Talantikit. 2002.

[48] PEIRCE, Charles Sanders. *Écrits sur le signe.* Paris : Seuil. (Coll. « L'ordre philosophique »), 1978.

[49] BARTHES, Roland. *L'aventure sémiologique*. Paris : Seuil. 1985.

naissance à de nombreuses théories descriptives développée par de grands sémioticiens,notamment par Gerard GENETTE[50] et Léo HOEK mais également par des sociocritiques, à l'image de Claude DUCHET[51].

HOEK[52] dans son ouvrage *Pour une sémiotique du titre*, posait les premiers piliers de la titrologie élucidant la nature de la relation pouvant avoir lieu entre le roman et son titre. Il continue sur ses pas et approfondie davantage ses recherches sur le sujet dans son ouvrage *La Marque du titre : Dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle*. Cependant GENETTE s'était également penché sur l'entité du titre dans *Figure III* mais également dans son autre ouvrage à savoir Seuils, où il adopte une approche titrologique reliée aux éléments du paratexte du roman qui selon lui jouent un grand rôle dans l'interprétation des titres.

Chez les sociocritiques, c'est DUCHET qui lance des travaux en relation avec le titre, notamment avec son article Éléments *de titrologie Romanesque* où il met l'accent sur la connotation du titre qui d'après lui est double : littéraire mais aussi sociale. Ce qui nous mène vers l'étude de ce point très important qui pourrait nous aider à avoir une vision plus claire sur la littérature de ZITOUNI et tout ce qu'il peut évoquer comme effets de sens. Dans toute analyse littéraire « *Il faut commencer l'étude du texte par celle de son titre*».[53]

En littérature, il est nécessaire d'apprivoiser le titre comme étant un élément résolument attaché au texte jusqu'à lui en être indissociable. Il représente beaucoup plus qu'un simple objet de paratexte. Sa première définition est donnée par les dictionnaires : il est donc défini comme étant : *« une inscription en tête d'un livre, d'un chapitre, pour indiquer le contenu.»* Ainsi il semble clair que le titre précède toujours le texte, le dictionnaire le Littré le définit comme: « Inscription en tête d'un livre, indiquant la matière qui y est traitée, et ordinairement le nom de l'auteur qui l'a composé.»[54]

Aux yeux du titrologue Léo HOEK, « le titre désigne, appelle et identifie un texte »[55] . Par conséquent, il représente tout procédé utilisé dans l'objectif de préciser et signaler un

---

[50]GENETTE Gérard, *Paratexte*, in Poétique, n°69 (février), pp.82-127.

[51]DUCHET, Claude. *Éléments de titrologie romanesque*, in Littérature. Décembre 1973. N° 12.

[52]HOEK, Léo. *La marque du titre : Dispositif sémiotique d'une pratique textuelle,* Paris : Mouton. (coll. Approaches to semiotcs). 1981.p.368 .

[53] DUCHET, Claude. *Op.Cit* .p. 15.

[54] https://www.littre.org/definition/titre

[55] HOEK, Léo. P*our une sémiotique du titre*. Paris : Mouton. (coll. Approaches to semiotcs). 1983. p. 60.

élément pour le faire démarquer du reste. Comme un élément littéraire il est définit comme suit :

> Inscription qui présente le contenu d'un texte (extrait, chapitre, ou œuvre complète) dans une formule courte et significative. Le titre peut être informatif ou accrocheur, lorsqu'il se veut strictement informatif, un titre doit être précis et descriptif. En revanche, lorsqu'il veut étonner, émouvoir ou faire rire, il peut prendre une forme originale inspirée de figure de style comme l'antithèse, le calembour, la métaphore, etc.[56]

Tout ceci nous amène à nous interroger sur la portée sémantique des titres des romans que nous étudions dans ce travail ? Respectent-ils toutes ces fonctions? Englobent-ils l'idéologie de leurs romans ? Évoquent-ils les thèmes répandus dans leurs œuvres ? Donnent-ils un aperçu sur le contenu du roman ? Que peuvent-ils ~~nous~~ véhiculer comme information ?, etc. Ainsi, l'analyse des titres des romans étudiés va nous ouvrir des perspectives sur l'essence-même de leurs romans.

Le titre représente l'élément le plus important de l'ensemble paratextuel, il constitue une clef interprétative de tout texte qu'il synthétise en même temps qu'il en oriente la lecture. En effet, le premier élément sur lequel se focalise l'attention du lecteur avant même de lire le livre, est manifestement le titre. Celui-ci correspond à une sorte de charnière de l'œuvre littéraire où se joue une dynamique langagière spécifique à la fois : linguistique, pragmatique, rhétorique, sociale, etc. En outre, le titre prédit le texte et le résume ; par lui, l'œuvre est nommée. Un titre éveille à la fois la curiosité du récepteur et l'assouvit partiellement.

Chez Ahmed ZITOUNI, les titres portent en eux des jeux de mots et parfois une référence littéraire détournée. En effet, le titre *Aimez-vous Brahim?* Pourrait être un clin d'œil au célèbre roman de Françoise SEGAN «*Aimez-vous Brahms...*» [57] l'auteur remplace «Brahms» par le prénom maghrébin et arabe «Brahim» et opère ainsi un glissement de sens pour aborder des thèmes tels que l'identité, l'appartenance culturelle et religieuse et la relation de l'autre dans un contexte d'immigration et d'exil ou l'exclusion. Dans ce roman, le prénom «Brahim» est le diminutif d'Ibrahim ou Abraham, un prénom très répandu en Afrique du Nord. Le titre est formulée sous forme de question sur l'amour, l'amitié, l'acceptation ou même l'intégration de ce Maghrébin et de ses perceptions en France, Aime-t-on ou sommes-

[56]AMON Évelyne, BOMATI Yves, *vocabulaire de l'analyse littéraire*, Paris, Bordas, Collection Mémo références, 2002, p. 42.

[57] SEGAN Françoise, *Aimez-vous Brahms...*,Julliard, Paris. 1959.

nous capables d'aimer cette identité maghrébine. Le titre soulève donc une question sociale, identitaire et culturelle, celle de l'identité maghrébine, de l'exclusion et des relations complexes entre deux cultures et deux identités différentes.

Attilah FAKIR, les derniers jours d'un apostropheur est un titre composé d'éléments riches: le nom du personnage principal et la mention d'une fin symbolique (de vie ou de parcours) ainsi que son rôle de contestaire (un apostropheur). Dans ce titre, le nom du personnage principal est une sorte de combinaison contradictoire mais symbolique. En effet, Attilah pourrait être une référence à Attila (roi des Huns, symbole de violence et de barbarie) à qui s'ajoute le h final pour l'arabiser. Cette combinaison pourrait suggérer un caractère puissant voire destructeur ou violent. Fakir, quant à lui, désigne la sagesse, un homme qui prêche le bien et se consacre à la méditation, un pacifiste et un pacificateur. Ce nom complet exprime donc une dualité et une tension chez le personnage principal interprété comme un immigrant maghrébin en France, tourmenté par sa double appartenance, son identité, la marginalisation et les difficultés de l'exil dans la société française des années quatre-vingt, marquée par le racisme. Ce personnage incarne à la fois la rage d'Attilah et la sagesse ou la résignation de Fakir.

Quant à la mention «Les derniers jours», elle suggère une fin, elle peut symboliser la fin d'un cycle de vie, une rupture ou un changement radical et inattendu pour ce personnage « à la fois maniaque et fou du désordre, et névrotique» qui vit mal, chaque année, la rentrée littéraire, période durant laquelle il se sent ignoré et délaissé.

Le terme «apostropheur» caractérise le personnage principal, c'est celui qui apostrophe, c'est-à-dire qui interpelle ou s'adresse violemment ou avec véhémence aux autres. Dans ce titre, ce terme qualifie le héros comme un interpellateur constant, un contestataire qui s'exprime souvent avec violence verbale et insulte afin de dénoncer le quotidien des laisser-pour-compte, l'injustice, le racisme, la marginalisation et la frustration des émigrés maghrébins en France.

En somme, le titre *Attilah FAKIR, les derniers jours d'un apostropheur* est un raccourci puissant ou un résumé du roman car il annonce le destin ou l'histoire (les derniers jours) du personnage principal (Attilah Fakir) qui incarne la crise identitaire et la dualité interne (violence/ sagesse) et dont l'action et la description principale est la contestation violente et l'interpellation de l'extérieur (apostropheur), reflétant ainsi les thèmes principaux qui seront abordés dans l'œuvre, à savoir: l'exil, le racisme et la quête identitaire et culturelle.

Dans *La veuve et le Pendu*, le titre met en scène deux personnages:il s'agit d'un couple un homme(le pendu) qui se donne la mort par pendaison qui laisse derrière lui une veuve. Ce titre annonce un drame, celui du suicide et de la mort mais porte aussi en lui une signification symbolique centrée sur le désespoir et sur une forme d'indifférence cruelle menant jusqu'à la mort.

Le terme pendu symbolise généralement, le désespoir existentiel, la solitude et probablement l'échec. Le terme veuve, quant à elle, désigne l'épouse du défunt qui pourrait représenter la fragilité, le deuil, la tristesse et la vulnérabilité mais pourrait aussi faire référence à La guillotine (dont le surnom donné durant la révolution française était la veuve), par allusion au fait qu'elle faisait des veuves. Le titre met en scène une opposition de deux figures idéales du drame, il suggère un destin tragique où le suicide est peut-être la seule issue possible face à la douleur, à l'incompréhension et à l'échec.

Le titre fonctionne donc «*comme embrayeur et modulateur de lecture : métonymie ou métaphore du texte, selon qu'il actualise un élément de la diégèse ou présente du roman un équivalent symbolique.*» [58]

Choisi de manière adroite par l'auteur, le titre devient le lieu stratégique et significatif d'une mise en texte organisée. Ainsi, le titre est-il en étroite corrélation avec son texte, il occupe le plus souvent le rôle d'annonciateur dans la mesure où il annonce le texte qui suit. Celui-ci, quant à lui a pour tâche d'expliquer ce que son titre a communiqué comme énoncé. Aussi, le titre remplit-il trois fonctions fondamentales : • Il doit informer → fonction référentielle ou informative. • Il doit impliquer → fonction conative. • Il doit susciter l'intérêt → fonction poétique.

La jonction de ces deux procédés (thématique et rhématique) a pour effet de remplir une seule et même fonction commune : la fonction descriptive qui est de décrire le texte par une caractéristique formelle, à savoir l'indication générique intégrée au titre et thématique. C'est-à-dire que ce que le titre programme, le texte l'explique et le développe jusqu'à reproduire parfois son titre comme assertion, le titre, annonce le roman et le cache.

Dans le cas des romans d'Ahmed ZITOUNI, nous avons des titres-personnage : des noms propres : « Attilah Fakir » et «Brahim» : ces noms semblent être importants pour l'auteur, non seulement à cause de l'ambiguïté de leurs histoires, mais aussi en raison de

[58]ACHOUR Christiane, REZZOUG Simone, *Convergences Critiques*, Ed. OPU, Alger, 1990, p. 30.

l'identité de ces personnes qui sont musulmanes mais qui agissent tout à fait à l'encontre de l'Islam en menant la vie d'Occidentaux et de criminels.

En littérature, le nom propre porte des significations. Selon Christiane ACHOUR, le nom est considéré comme « un signe social »[59]. Il renvoie à une qualification du personnage qui le porte, c'est aussi un référent idéologique.

Il nous faut donc insister sur l'importance du nom attribué au personnage.Certes, le nom est un désignateur fondamental du personnage ; pour Yves REUTER : « *le nom remplit plusieurs fonctions essentielles* » [60]il donne vie au personnage et fonde son identité, il le distingue des autres personnages.

Le nom peut constituer les caractéristiques du personnage et fonctionne « en interaction avec le statut et l'action » de celui-ci. Le rapport entre le nom et le personnage qui le porte est appelé la motivation du nom, c'est-à-dire que le sens du nom est lié aux qualifications et aux actions du personnage ; on dit que le nom est un signe motivé. Le lecteur, en prenant connaissance du nom, peut deviner tel ou tel personnage, son milieu social, son époque…Les significations du nom du personnage vont en fonction des qualités et des actions de celui-ci. L'auteur choisit les noms de ses personnages pour obtenir un effet réel, identitaire et culturel. « *L'étude onomastique littéraire montre que le nom propre […] finit par signifier en désignant…* » [61] En effet, les noms sont des codes d'identification sur les plans culturel, historique ou géographique ; ils assurent un « solide ancrage » socio-historique.

Choisir et attribuer un nom propre à un personnage pour l'écrivain c'est vouloir, à partir de ce nom, créer des repères, produire des sens et rechercher les effets symboliques. La nomination du personnage est « *un acte d'onomatomancie c'est-à-dire, l'art de prédire à travers le nom propre, la qualité du personnage qui le porte…* » [62]. Ainsi le lecteur « onomatomancien » décode à partir du nom les comportements et les actes du personnage.

Le nom est un désignateur fondamental du personnage, il remplit plusieurs fonctions essentielles.Tout d'abord, il donne vie au personnage. Comme dans la vie réelle, il fonde son

[59] ACHOUR Christiane, *Convergence Critiques*, OPU, Alger, 2009.

[60] REUTER Yves, *Op.Cit*. p. 67.

[61] ACHOUR Christiane, *Op.Cit*. P.207.

[62] BARTHES Roland cité dans ACHOUR Christiane, BEKKAT Amina, *Convergence Critique II*, Algérie, Tell, 2002. p.81.

identité. Par là même, il contribue à produire un effet de réel. Cet effet sera d'autant plus fort que le nom sera fabriqué selon les patrons courants. Par conséquent, le nom est, en quelque sorte, l'unité de base du personnage, ce qui le synthétise d'une manière générale. Il identifie le personnage et le distingue des autres.

Pour Roland BARTHES: « *Le nom propre est un signe […]. Comme signe, le nom propre s'offre à une exploration, à un déchiffrement […]. C'est un signe volumineux, gros d'une épaisseur touffue de sens* »[63].

Le nom est le premier lien entre le lecteur et le personnage, le rattachement au monde réel étant une technique littéraire efficace pour renforcer le réalisme.Les antécédents du personnage, son passé et son hérédité, sont souvent explorés pour expliquer ses motivations et son comportement, renforçant ainsi sa dimension humaine. Il est désignateur fondamental du personnage et remplit plusieurs fonctions essentielles.

Tout d'abord, il donne vie au personnage. Comme dans la vie réelle, il fonde son identité. Par là même, il contribue à produire un effet de réel. Cet effet sera d'autant plus fort que le nom sera fabriqué selon les patrons courants. Par conséquent, le nom est, en quelque sorte, l'unité de base du personnage, ce qui le synthétise d'une manière générale. Il identifie le personnage et le distingue des autres. Écrit en gras, en grand et en rouge sur la couverture du roman, le nom de Attilah Fakir nous interpelle et attire notre curiosité.

Que signifie-t-il ?

Nous pouvons dire qu'une telle double articulation suppose que Attilah FAKIR n'est autre qu'une anagramme signifiant : Hallat Kafir : l'état d'un mécréant. Nous avons également supposé que Attilah Fakir pourrait faire référence à Attila le roi des Huns, symbole de barbarie, de violence, chef et roi barbare qui, tout comme notre héros, collectionne la gente féminine. En effet, le roi Attila a eu trois femmes dans sa vie. Quant au nom de Fakir, nous supposons aussi qu'il fait référence à la sagesse. La personne qu'on désigne de « Fakir » est une personne sage qui prêche le bien et se consacre à la méditation pour tenter de s'élever vers un idéal supérieur. C'est donc Attilah le violent, confronté à Fakir le sage.

[63] BARTHES Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, Coll. «Points Essais», 1972, p.125.

Ce que nous remarquons aussi, c'est la présence du H à la fin de « Attilah », ce qui lui confère une consonance arabe. Ainsi, ces deux noms forment un pseudonyme qui renvoie à l'exotisme, à la barbarie, à la sagesse mais surtout à l'arabité et la foi musulmane.

Dans *Aimez-vous Brahim ?*, le titre est une question directe demandant si vous appréciez une personne nommée Brahim. Cette question peut simplement être posée à une personne pour connaître son opinion ou ses sentiments envers quelqu'un qui s'appelle Brahim ou une invitation à apprécier les qualités positives de quelqu'un portant ce prénom, notamment son courage et sa volonté d'atteindre ses objectifs.

Le nom propre "Brahim" pourrait faire référence à une personne prénommée ainsi, mais aussi potentiellement au prénom lui-même. En outre, le prénom Brahim est dérivé de l'hébreu Abraham et signifie « père des nations » ou « père de la multitude ». Cette origine refléterait la figure du prophète Abraham, le patriarche des trois grandes religions monothéistes. Le prénom est d'origine sémitique et possède une dimension religieuse et historique importante, symbolisant la grandeur et la transmission à travers les générations. La forme arabe est Ibrahim, qui est également considérée comme le nom du prophète Abraham dans le Coran.

Le prénom symbolise la sagesse, la foi et le rayonnement spirituel. C'est un prénom central dans les traditions juives, chrétiennes et musulmanes, en raison de sa connexion avec le prophète Abraham, figure du monothéisme.

Le prénom Brahim est lié à une histoire et un héritage spirituel importants, renforçant sa place de choix dans le monde musulman. Il est répandu dans le monde arabe, notamment en Afrique du Nord. Son usage est constant, soulignant son respect culturel et sa signification religieuse séculaire. Brahim est le surnom donné à Bensaâdi Kadda, dont nous supposons l'anagramme: Ben Saïda, c'est-à-dire fils de Saïda, ville dans laquelle est né et a grandi l'auteur Ahmed ZITOUNI.

Aimez-vous Brahim ? n'est pas une question demandant un avis personnel, mais le titre de roman dont le narrateur maghrébin qui, après avoir été insulté, cherche à se venger du chef de ceux qui l'ont traité de "taré de bicot". Brahim, personnage central du roman, (Maghrébin) est le chef au cœur de l'intrigue qui se déroule dans une prison médicale. Lui et le narrateur deviennent des amis-ennemis inséparables et s'unissent contre les absurdités de la société.

Le titre *la veuve et le pendu* peut évoquer la mort, le suicide, la solitude et le sacrifice (la veuve) et le sacrifice ou une transformation radicale par une décision personnelle ou égoïste (le pendu), et potentiellement une réflexion sur des liens matrimoniaux brisés ou des relations difficiles où l'un des protagonistes est suspendu à une décision ou un sacrifice. La présence de ces deux figures évoque des situations de perte, d'attente, de sacrifice et de lâcher-prise, où une décision est mise en attente ou un idéal est sacrifié pour un bien supérieur.

La veuve est par définition une femme dont le mari est décédé, symbolisant la perte d'un être cher, la solitude et le deuil. Elle représente quelqu'un portant le poids de l'absence, une situation de souffrance à laquelle elle doit faire face. Chez Ahmed ZITOUNI, La veuve incarne un contrastes saisissant avec l'image traditionnelle du deuil, en effet, elle est décrite comme indifférente et cruelle, car elle ne prend même pas la peine de décrocher le corps inerte de son mari. En outre, le Pendu pourrait représenter une période d'attente, un temps de suspension où l'on doit lâcher prise pour laisser les choses évoluer d'elles-mêmes. Il fait référence au personnage principal, un écrivain maghrébin qui se donne la mort par pendaison au début du récit à cause du désespoir, de la solitude mais surtout l'échec intellectuel et la marginalisation (thèmes récurrents chez Ahmed ZITOUNI qui aborde souvent la difficulté d'intégration et le problème d'exil)

Le titre pourrait faire référence à une relation où l'un des partenaires est perdu ou sacrifié, et où l'autre vit en solitaire, attendant ou acceptant une destin différent. Il pourrait symboliser une situation où des sacrifices sont consentis des deux côtés, l'un étant la victime d'une perte (la veuve), l'autre étant contraint à un sacrifice pour évoluer ou se libérer (le pendu).

Le titre suggère aussi le poids des décisions, où l'on se retrouve à la fois confronté à la perte (la veuve) et à l'attente ou au sacrifice d'une partie de soi pour aller de l'avant (le pendu).

1.4 L'épigraphe

L'épigraphe, selon Philippe LANE[64], est une citation qui se trouve en exergue du livre et qui présente l'ouvrage d'un point de vue symbolique, en quelques mots ou en quelques

[64]LANE Philippe . *La périphérie du texte.* Nathan université. Paris. 1992. p. 145.

lignes.Une épigraphe n'est pas vide de sens : elle en a un pour l'auteur qui l'a choisie et elle en réserve un pour le lecteur qui l'interprète à sa façon.

Ici, nous avons les épigraphes suivantes :

« *Si Jésus-Christ voulait publier les Évangiles aujourd'hui, il ne trouverait pas d'éditeur* », **Chester HIMES** (1909- 1984) ; écrivain américain qui décrit, dans ses romans policiers, la communauté noire et montre le racisme avec crudité.

« *Pendant que nous nous perdons en querelles, un sanglot immense secoue le monde* ».

Vladimir Maïakovski (1893- 1930 ; poète et dramaturge russe).

Ces deux épigraphes, qui sont au début de la première partie du roman *Attilah FAKIR, les derniers jours d'un apostropheur,* sont significatives, elles sont mystérieuses et accrocheuses. Elles peuvent être révélatrices des pensées et de la personnalité de l'auteur et incitent à entrer dans l'univers du livre.

Dans la dernière partie, « Dans les entrailles du monstre », nous avons l'épigraphe suivante :

« *Je suis seul*

Des aveugles liront ces lignes en d'interminables tunnels ». **Georges Bataille** (1897-1962 ; écrivain français).

Cette épigraphe illustre de façon unique l'état dans lequel se trouvera le héros, elle incite à exhaler les multiples saveurs que cache l'auteur.

Dans *Aimez-vous Brahim ?*, une citation d'**André MALRAUX** est mise en évidence:

«*Sauver ce qui peut être sauvé des vies les plus dérisoires en les ensevelissant dans ce qu'elles ignoraient de grand en elles.»* [65]

Cette épigraphe propose de donner un sens et une profondeur aux vies marginales, en les ancrant dans une forme de grandeur que leur perception actuelle empêche de saisir. C'est une sorte d'immersion invitant les individus perçus comme sans importance à découvrir la grandeur, la beauté et la profondeur qui résident en eux mais qu'ils ne voient pas.

Dans *La Veuve et le Pendu*, trois épigraphes à la page 6 sont mises en exergue[66]:

[65] ZITOUNI Ahmed, *Aimez-vous Brahim?,* Belfond, 1986, p.8.

[66] ZITOUNI Ahmed*, La Veuve et Le pendu,* MANYA, 1993, p.6.

« L'attribut de ma dignité, c'est mon indépendance. C'est tout ce par quoi je puis montrer au plus haut degré mon insubordination, ma nouvelle et terrible liberté. Je me tuerais pour affirmer mon insubordination, ma nouvelle et terrible liberté» **Dostoïevski**

« Ce que vous appelez mourir, c'est finir de mourir; et ce que vous appelez naître, c'est commencer à mourir; et ce que vous appelez vivre, c'est mourir tout vivant» **Fransisco DE QUEVEDO**

« Le ghetto de l'immigration vivait en fait dans la plus belle concentration de cultures et la plus profonde liberté de penser que l'on ait jamais vues. Qui aurait voulu quitter cette liberté intérieure pour entrer dans un monde extérieur étranger? En ce qui me concerne, j'étais parfaitement bien où j'étais: à mon bureau d'écrivain dans une chambre louée. Mais, naturellement, je ne suis pas un émigré typique. Je suis un émigré très non typique qui doute qu'un émigré typique existe» **Vladimir NABOKOV**

Ces citations choisies par Ahmed ZITOUNI expriment le sentiment de liberté après la mort, comme si l'auteur voulait trouver une excuse au suicide et à la pendaison du personnage. Ces épigraphes expriment le sentiment d'indépendance absolue, où la dignité d'un individu est intimement liée à sa capacité à s'affirmer contre toute forme d'autorité ou d'indignation. Elles mettent en avant l'idée d'une liberté extrême qui pourrait justifier une acte ultime comme le suicide.

Ces citations considèrent que la vie est un processus continu d'agonie, elles suggèrent que la mort est l'accomplissement final d'un processus déjà commencé et que la naissance marque le début de la fin, l'entrée dans un processus inévitable.Une vision pessimiste de l'existence nous est dépeinte, où la vie n'est qu'une étape dans un long cycle de mort et de dégradation. L'idée est que tout ce qui naît est déjà destiné à mourir, et la vie n'est qu'un prolongement de ce processus mortel.

Dans la troisième citation, ZITOUNI, à travers ce passage, remet en question les stéréotypes de l'émigration en montrant la richesse et la liberté pouvant exister au sein des communautés d'immigrés, et la subjectivité de l'expérience d'un nouvel arrivant.

À la page 189, nous trouvons un épilogue; il s'agit d'une citation de l'écrivain suisse **Blaise CENDRARS** : «*La sérénité ne peut être atteinte que par un esprit désespéré, et pour être désespéré, il faut avoir beaucoup aimé et aimer encore le monde* »[67]

Ce passage suggère que pour trouver une paix profonde (sérénité), il faut d'abord accepter et expérimenter la détresse. Ce n'est qu'après avoir affronté ces aspects sombres qu'une véritable sérénité peut être trouvée. Pour ressentir ce désespoir nécessaire à la sérénité, l'individu doit avoir vécu une vie riche en expériences et en amour.

Enfin, ZITOUNI, termine son roman et le clôture avec une citation d**'Oscar Wilde**:

« *Étendre à une culpabilité universelle la responsabilité d'un acte, pour s'en exempter personnellement*» [68]

À travers ce passage, ZITOUNI cherchait peut- être à diluer la responsabilité en l'attribuant à l'humanité entière, évitant ainsi d'assumer personnellement la faute, et au lieu de reconnaître sa responsabilité individuelle, l'homme incombe la faute à une responsabilité collective, à l'ensemble de l'humanité, par exemple en disant que tout le monde était coupable.

Ces épigraphes nous donnent donc un avant-goût de la signifiance du texte à venir.

[67] ZITOUNI Ahmed, *Op.Cit*, 1993, p. 189.

[68] *Ibid,* p.203.

Chapitre 2

Construction narrative dans les romans d'Ahmed ZITOUNI

Pour établir le schéma narratif d'un récit, il faut identifier les « moments fatidiques » qui structurent la transformation d'un personnage, en se concentrant sur les événements clés d'un schéma en étapes tels que la situation initiale, l'élément perturbateur, les péripéties, l'élément de résolution et la situation finale. Ces moments sont cruciaux car ils montrent comment les personnages passent d'un état initial à un état final par des transformations et des changements, faisant avancer l'intrigue.

Dans *La veuve et le pendu,* le suicide ou la pendaison de H. est l'événement déclencheur de l'intrigue. En effet, ce n'est qu'après sa mort, que le couple se met à nu et commence à se connaître. Le pendu, observe son épouse quotidiennement. La veuve, quant à elle, trouve d'abord une lettre justificative lui étant adressée puis le journal intime de son époux qui décrit, dans les moindres détails, tous les moments importants de sa vie. Ce n'est qu'après sa mort qu'elle lui montre de l'intérêt:

> *«* Je suis maintenant persuadé qu'il existe une injustice par-delà la mort, que l'outrage se perpétue bien au-delà de la fin de la vie. Je l'ai appris, aujourd'hui, et j'en souffre, même si je reste privé de la capacité de le ressentir vraiment. En me raturant d'une pauvre existence, aussi vide que plate, ainsi que ton monde auquel je ne trouvais plus le moindre attrait, je croyais mettre un terme à toute interrogation digne de ce nom... plus rien n'avait d'intérêt, plus rien n'avait de sens. Entre douceâtre désespoir et tiède mélancolie, ne restait plus qu'à s'effacer, fût-ce en précipitant les choses. Ce que j'ai fait. Je croyais enfin goûter à une tranquillité bien méritée, entrer dans l'oubli d'une paix chèrement gagnée. Hélas ! il n'en est rien. Par ta faute, mon amour, ma belle inconnue.*»*[69]

[69] ZITOUNI Ahmed, *Op.Cit*.1993. p.43.

> «Tu avais toute une vie, je veux dire une vie commune, pour te donner la peine de venir à ma rencontre, d'entrer dans le plus brûlant de ce qui me faisait être. Tu ne l'as jamais fait, ou si peu. Tu n'as jamais su t'y prendre. Et, aujourd'hui, impassible et résigné, congestionné à mon gibet d'appartement, je te regarde, te devine inéluctablement cheminer jusqu'à ma source, jusqu'à ma fin. En te regardant, j'éprouve comme une terreur froide... une terrifiante mise à nu de l'âme, inconnue de tout vivant.»[70]

L'analyse du schéma narratif se focalise sur ces « moments fatidiques » car ils sont essentiels pour comprendre l'évolution de l'histoire. Ils permettent de mettre en évidence le rôle et les actions que le personnage entreprend et qui sont déterminants pour la progression de l'intrigue.

Dans *Aimez-vous Brahim?*, le narrateur, d'origine maghrébine, est victimes d'insultes racistes émanant de Bensaâdi Kadda, alias Brahim, et jure de se venger et de lui faire la peau:

> « Cette pourriture prétentiarde, ce SS sans uniforme, cette fausse couche mongolienne avait osé me traiter de ... «Taré de bicot». rien que d'y penser, je déchirai le journal en mille morceaux. Et quand je dis déchiré, je reste très pudique. Cet après-midi, je traversai des moments terribles? D'abord, j'entrai dans une colère sans bornes, puis ce fut une rage froide. Ensuite... ensuite... les choses se gâtèrent...j'étouffais, hurlais en silence, me débattais de l'intérieur... ma cervelle fondait...une bouillie que je connaissais...»[71]

Pour Yves REUTER, le schéma quinaire, ou schéma narratif de GREIMAS, décrit la structure en cinq étapes d'un récit : la situation initiale, l'élément perturbateur, les péripéties, le dénouement et la situation finale. Ces étapes représentent la transformation d'un état à un autre, en partant d'une situation de base et en évoluant à travers divers événements jusqu'à une résolution finale, Il dit à ce propos :

> Dans ce modèle de Greimas, le récit se définit fondamentalement comme la transformation d'un état (initial) en un autre état (final). Cette transformation est elle-même constituée :-d'un élément (complication) qui permet d'enclencher l'histoire et de sortir d'un état qui pourrait durer ;-

[70] *Ibid*. p.44.

[71] ZITOUNI Ahmed. *Op.Cit*.1986. p.13.

> d'enchaînement d'action (dynamique). -d'un élément (résolution) qui conclut le processus des actions en instaurant un nouvel état qui perdurera jusqu'à l'intervention d'une nouvelle complication.[72]

Ces points essentiels chez ZITOUNI font avancer l'histoire en brisant la situation stable initiale, en présentant les obstacles et rebondissements qui font progresser l'histoire. C'est le cœur de la narration où les personnages sont confrontés à des défis. . Comprendre ces moments permet d'analyser l'évolution des personnages et la structure de l'intrigue.

1. **L'autobiographie**

L'autobiographie consiste pour un auteur, tout comme un journaliste ou un historien, à rapporter des informations réelles le concernant et raconter une partie ou un aspect de sa vie.

Une autobiographie est un récit rétrospectif où une personne réelle raconte sa propre vie. Le mot est formé de trois racines grecques : auto (soi-même), bio (vie) et graphein (écrire), signifiant « écrire sa propre vie ». Ce genre se distingue de la fiction par son ancrage dans la réalité, avec des lieux, des personnes et des événements réels. L'autobiographie se caractérise par l'identification de l'auteur, du narrateur et du personnage principal, tous étant une seule et même personne, et le récit est mené à la première personne du singulier (« je »).

Dans le récit autobiographique, l'auteur raconte des événements passés, et le récit est effectué au moment présent de l'écriture, ce qui implique des temps du passé. L'usage du pronom "je" crée une situation unique où le narrateur (le "moi" du présent) et le personnage raconté (le "moi" du passé) coexistent, se référant à la même personne à deux moments différents de sa vie : le moment du souvenir et le moment de l'écriture. Cela génère deux instances d'énonciation : le "moi ici et maintenant" qui utilise les temps du présent (présent, passé composé, imparfait, futur), et le "moi" du passé, dont les actions sont racontées avec un autre point de vue et un autre temps (passé simple, imparfait). Le récit est intrinsèquement subjectif, le point de vue étant celui de l'auteur qui relate ses souvenirs. Le "moi" ici et maintenant: Il s'agit du narrateur, celui qui écrit au moment présent, produisant un énoncé qui est "ancré dans la situation d'énonciation".

[72]REUTER, Yves. *L'analyse du récit*. Paris : Nathan, 2000. (Coll. Littérature 128). p. 23.

Les temps verbaux employés sont : Le présent de l'écriture, le passé composé (pour les actions antérieures), l'imparfait (pour les descriptions ou habitudes du passé) et le futur sont utilisés pour exprimer le moment de l'écriture et les commentaires du narrateur.

Le "moi" du passé: C'est le personnage principal de l'histoire, celui dont on raconte les événements antérieurs et les temps verbaux employés pour relater les événements passés sont le passé simple ou l'imparfait, souvent utilisés, car l'énoncé est "coupé de l'énonciation"

Le point de vue est toujours interne, c'est-à-dire celui de l'auteur, qui raconte ses propres expériences et souvenirs. Il se penche sur l'histoire d'une personnalité pour mieux se connaître et comprendre son cheminement.

Un texte autobiographique, contrairement à un texte ordinaire, peut être confirmé par une enquête.Cette "enquête autobiographique", théorisée par Philippe LEJEUNE[73], consiste à confronter les informations comprises dans le récit avec d'autres sources, comme la biographie de l'auteur, des archives ou des témoignages, pour en attester la véracité.

Dans *Aimez-vous Brahim?*, l'auteur utilise dès la première page, la première personne pour s'exprimer:

> «Je me rappelle son intrusion dans les lieux comme si c'était hier. J'étais dans la cour principale de notre prison médicale, quand je l'ai vu arriver...c'était la première fois que je voyais...j'en avais vu passer...» [74]

Dans *Attilah Fakir, les derniers jours d'un apostroheu*r, nous avons pu clairement remarquer quelques similitudes entre l'auteur et le personnage principal Attilah Fakir ; tous les deux sont Algériens, originaires de la ville de SAIDA, et tous les deux ont émigré en France et sont issus d'une famille dont les parents sont séparés, le père vit en Algérie et la mère en France, plus précisément à Marseille.L'un comme l'autre ont vécu en Algérie avec leur père avant d'aller rejoindre leur mère à Marseille.

Mais encore, lors de notre lecture, nous avons pu remarquer que, dans l'un de ses monologues, Attilah Fakir cite plusieurs quartiers populaires notamment la grande Mosquée de l'Émir Abdelkader, qui est la plus grande mosquée de la ville de SAIDA. En nous

[73] LEJEUNE, Philippe. *Le Pacte autobiographique*. Paris : Seuil, 1974.

[74] ZITOUNI Ahmed. *Op.Cit*.1986. p.01.

plongeons dans la page 153, nous avons eu l'impression qu'Ahmed ZITOUNI faisait référence à lui-même : « *son nom commençait par un Z* »[75] ou dans le passage où il fait allusion à ses souvenirs d'enfance en Algérie: *« Il me rappelle des souvenirs de tortures institutionnalisée en douce, en Algérie...*»[76]

Tout au long de l'œuvre, la présence explicite et même parfois indiscrète du narrateur se distingue dans le texte, et c'est par l'écriture que la relation entre le passé de l'histoire racontée et son présent dans le texte est mise en scène:

> *«* Lecteur, tu n'es pas tenu d'entrer dans l'intimité de certaines conversations, mais ma conception de l'honnêteté étant ce qu'elle ne devrait pas être, je ne peux rapporter l'échange verbal...»[77]
>
> « Si tu es fatigué ou si tu as en vue une curiosité plus digne d'intérêt que le parcours programmé de mon héros, tu peux t'éclipser en toute quiétude. Libre à toi de nous retrouver quand tu jugeras bon, sur une des pages de ce livre. Je t'y encourage vivement,car je ne me sens pas d'humeur à te décrire l'hôtel du Roi René, ni les grosses grilles du lycée...»[78]
>
> « A quand remonte ma première rencontre avec Attilah Fakir? Je l'ignore ! Quel jour? Quelle nuit? Maudits entre tous, je me pris d'affection pour ce gonze? Trop d'années enchevêtrées entre nous. Trop de distantes complicités. Trop de mutuelles ignorances. Ce qui m'a tout de suite séduit chez lui, je crois.. Je me souviens! Il était là, solitaire et désemparé... je l'adoptai!*»*[79]

Selon Paul RICOEUR[80], l'autobiographie est un texte narratif qui joue avec le temps. La structure temporelle de *Attilah Fakir, les derniers jours d'un apostropheu*r est très claire, il s'agit d'un compte à rebours ; et entre les quatre parties du roman, il y a une suite chronologique, chaque partie comporte un titre comme pour nous rappeler qu'il y a une

---

[75] ZITOUNI Ahmed. *Op.Cit*. 1987.p.153.

[76] *Ibid*, p.52.

[77] *Ibid*. p.58.

[78] *Ibid,* p.61.

[79] *Ibid*, p.153.

[80] RICOEUR Paul, *Temps et récit II, Les jeux avec le temps*. Paris, Seuil, 1984.

personne qui gère, une conscience qui combine ces différentes parties: *Mercredi, Jeudi, Vendredi et Dans les entrailles du monstres*, ainsi que le temps "réel" de l'histoire qui se déroule dans le monde du roman, mesuré en heures et en minutes: *huit heures; huit heures trente, neuf heures trente, dix heures, onze heures, onze heures trente, midi, midi et quart, dix-huit heures, dix-huit heures trente...*

Dans *La veuve et le pendu,* la veuve F. lit le journal intime de son mari, après sa mort, comme une sorte d'autobiographie où il raconte ses souvenirs et se confie. C'est une forme de récit de vie où l'auteur, le narrateur et le personnage principal sont la même personne. La vie passée du pendu H. est racontée de manière rétrospective, en se concentrant sur ses souvenirs et son développement personnel en utilisant une chronologie où les dates et les années sont mentionnées permettant ainsi d'organiser les souvenirs et de retracer chronologiquement les événements de la vie ainsi que l'illustrent les extraits suivants :

> *«* Aix-en-Provence; le 23 février 1979. Hier, il a plu sur Aix. Une pluie de saison, fine et drue, sans âme. Une pluie quelconque, comme il en glisse souvent par ici, et qu'on regarde tomber sans y penser... en regardant tomber la pluie, je ne me suis senti ni heureux, ni malheureux. Seulement fatigué. Fatigué d'être. Fatigué de m'écouter être. Comme ronger à la racine. Dégrisé de tout enthousiasme. De toute rancœur»[81]
>
> «Aix-en-Provence, le 25 février 1979. La page blanche devient peu à peu un lieu de retrouvailles obligées. Entre elle et moi, l'immensité des ciels dont je fus privé. Des étendues de parades, des voiles de recueillements, un abîme de perplexité. J'ai deux abcès de fixation: la fenêtre et la table.... je préfère la table, où je vais quand la nuit est bien profonde. Je m'assois et attends que remonte en surface toute une fougue prisonnière que je sens germer en sourdine...»[82]
>
> « Aix-en-Provence, le 27 février 1979. Quand elle sort F. claque toujours la porte d'entrée de notre appartement. Attitude puérile et bruyante. Je sais qu'elle le fait exprès. Une manière de me rappeler qu'elle va travailler, elle. Avant, elle ronchonnait, marmonnait, râlait sans trop y croire, avant de claquer la porte. Maintenant, elle ne dit plus rien, mais continue de claquer la porte...»[83]

[81]ZITOUNI Ahmed. *Op.Cit*.1993.pp.68-69.

[82]*Ibid.*p.72.

[83] *Ibid*. p.74.

> «Août 1973, F. ferme les yeux. Elle se souvient. Un traminot marseillais assassiné par un dément. La nationalité du tueur étalée sur les premières pages des journaux...»[84]

Nous pouvons qualifier les œuvres de Ahmed ZITOUNI comme étant une sorte de puzzle qui remet chaque pièce à sa place et qui peut-être raconte une histoire qui la sienne. Les œuvres de ZITOUNI dévoilent la quête d'une identité dans l'espace et dans le temps qui sont utilisés pour structurer le récit, le rendre cohérent et lui donner du sens. Ils se construisent à travers le jeu entre les différentes parties du roman, peuvent créer un mouvement anachronique, un décalage temporel.

2. Du vécu à l'écrit: l'identité et le récit de vie dans la construction narrative des œuvres de Ahmed ZITOUNI

Dans les relations et les échanges entre les gens, beaucoup d'histoires et de récits de vie se développent : dans une situation d'échange quotidien, nous ne comprenons l'être et nous ne communiquons avec lui que pour rapporter nos expériences, nos sentiments et nos attitudes, sans oublier, les fameux « Moi je… », « C'est comme moi… » Dont le plus souvent, sont interrompus par les échanges, par la personne qui reprend la parole à son tour. Tout comme «Attilah Fakir » qui est très souvent interrompu par « La voix» qui, rappelons le, est le seul à l'entendre où le Pendu, que seul le lecteur entend.

Raconter sa vie, donc, consiste à intégrer différents événements matériaux, intellectuels, affectifs et moraux pour que chacun de nous puisse interpréter et analyser à sa façon, les attitudes et les propos des autres.

Selon Paul RICOEUR[85], ce n'est rien de plus qu'une mise en intrigue qui transforme les attitudes et les événements en une histoire qui les énumère et les organise. Raconter sa vie et ses souvenirs n'est pas seulement l'énumération d'événements, mais un acte de synthèse qui ordonne et organise le temps vécu pour lui donner une signification. En se racontant, on se construit une identité narrative.

---

[84] *Ibid.* p.140.

[85] RICOEUR Paul, *Temps et récit. Tome I : L'intrigue et le récit historique*, Paris, Éditions du Seuil, 1983.

Durant notre recherche, nous nous demandions sans cesse quelle était la nature de la relation entre le personnage de : « La voix » et ce qui troublait et tourmentait la personnalité de notre héros « Attilah Fakir ». En tentant d'y répondre, il nous a semblé que le personnage de « La voix » pourrait représenter son inconscient, et ce que Freud appelle « La dialectique de l'Autre », à savoir « La voix », contenu dans le Moi « Attilah Fakir ».

Les manifestations de La voix sont là, elle est présente, c'est un être qui fait ce qu'il veut. Notre héros, à travers ses dialogues répétés, affirme la présence et l'existence de La voix qui l'habite, ce qu'illustre parfaitement le dialogue suivant :

> « La voix: Lève-toi et décline ton pedigree!
>
> Attilah FAKIR: (il essaie de se lever et retombe lourdement sur sa chaise) je m'appelle Attilah Fakir pour de commodes raisons de clandestinité quotidienne. Par extraordinaire; je m'appelle Moi...
>
> La voix: Age?
>
> Attilah Fakir: aux environs de quarante ans, mais en fait trente-trois, comme le crucifié, une sacrée paie de scrupuleux et loyaux services rendus à ma personne.
>
> La voix: je te fais grâce de ton âge mental. Profession?
>
> Attilah Fakir: Disons que je suis vacataire sous-payé. Comment dire?... Immigré et intérimaire, une sorte de volant de chômage, pour boulots salissants dans le secteur de l'enseignement. Je m'occupe de délinquants, parfois de mongoliens, souvent du gros des handicapés sociaux. Je me définis comme analphabète alphabétiseur occasionnel et accidentel. Mais je ne le suis que pour des impératifs alimentaires, de criailleries conjugales, de sauf conduit social. En vérité, je suis écrivain hors-satut...
>
> La voix: Ta gueule, vermine! Aucun blasphème sera toléré dans cette enceinte! Poursuis...»[86]

[86] ZITOUNI Ahmed. *Op.Cit.*1987. p.89.

Dans notre recherche, nous ne pouvons pas tirer des conclusions trop hâtives sur cette écriture qui tente de s'échapper de toute classification mais nous pouvons dire que l'écriture de Ahmed ZITOUNI sort du lot car elle réorganise totalement le langage.

Dans la littérature, je m'insère dans l'espace de l'écriture dès que je me mets à « écrire », donc, si « j'écris » c'est que « je suis là » c'est-à-dire « présent », et c'est alors que l'identité d'un auteur peut se définir selon l'espace et le temps en relation avec son parcours personnel, son contexte culturel et les interactions avec son lectorat. En effet, L'identité d'un auteur se construit sur la durée, car il évolue à travers ses expériences et ses créations, c'est une continuité dans le temps, où son identité s'inscrit dans son histoire personnelle et collective. Quant à l'espace (lieux physiques ou imaginaires), il décrit dans une œuvre et fait partie intégrante de l'identité de l'auteur, car il est lié à l'intrigue, aux personnages et à l'univers qu'il a créé. L'identité d'un auteur n'est pas uniquement personnelle, elle est également sociale, définie dans un rapport aux autres. Elle se construit dans la relation avec son lecteur et l'environnement dans lequel il évolue.

Mais y a-t-il un moyen de savoir si le récit raconté est bien réel ou bien seulement fictif ?

Fiction ou vérité, personne n'est vraiment en mesure d'y répondre, mais tout ce que qu'on peut dire, c'est que, même lorsqu'on imagine, on ne sort jamais de soi, même en inventant, on s'inspire de notre propre expérience, quoi qu'on invente, notre imagination finit toujours par nous trahir et s'inspirer, à notre insu, de notre vie, et c'est là que réside le sens profond d'une phrase de Samuel BECKETT : « *On n'invente rien, on croit inventer, s'échapper, on ne fait que balbutier* »[87] . Autrement dit : « *Quand on invente, on est toujours dans le vrai »* .

La parole est la vérité, c'est-à-dire que la vérité d'un être est dans son expression, dans son langage et sa parole. Donc, la vérité d'une personne n'est pas seulement les événements qu'elle a vécus, c'est aussi tout son univers psychique et mental. La vérité d'un auteur et son imaginaire sont deux éléments indissociables ; toute réalité est fiction, c'est ce que nous retrouvons dans les extraits suivants :

> «c'est la gymnastique du matin, m'expliqua doctement Brahim; la prière de l'aube. «Salat el fajr», comme ils disent. Me prenait carrément pour un attardé, ce salaud. S'imaginait que je ne connaissais pas les rudiments sur lesquels j'avais poussé, il y a..., il y a... enfin! Il y a très longtemps. Même malade, ma

[87] BECKETT Samuel, *Molloy*. Éditions de minuit, 1982.

mémoire avait quand même eu le temps d'enregistrer des choses. Des prières et la litanie des you-you sur des villes en effervescence. Cette chanson lente et traînante, comme un couplet dévidé à l'infini... oui, c'est ça! Des versets du coran psalmodiés...»[88]

« Et quand il me décrit des aspects de ma vie d'avant, que j'avais oubliés, j'arrive à me souvenir. Mais quand il raconte que je n'ai plus de repères, plus d'histoire, et plein de choses encore... je suis complètement perdu... nous sommes incurables qui n'existent plus. Nous sommes des mutilés de l'existence... notre vie a commencé et fini... tu n'as plus de passé. Enterré avec le présent et l'horizon noir de l'avenir... oublie... ton histoire et celle de tes semblables sont enfouies dans les catacombes de la conscience, ce qu'il reste encore de conscience. Effacée, broyée, Gommée sous les enluminures de la grande histoire: celle des livres et des mensonges. Un jour, un jour prochain, se perdront ta trace et celle de tes ancêtres. O, oubliera leur sang sur les champs de bataille... dans dix ans, vingt ans, qui se souviendra des bicots sacrifié, aux avant-postes des boucheries guerrières qu'ânonneront les merdeux des écoles primaires.»[89]

«Autant te le dire, dès maintenant, lecteur, Attilah Fakir dérobe une ordure imprimée, qui pourrait s'intituler je suis partout, en changeant les dates et en remplaçant juifs par ceux sur lesquels,se focalisent la haine et l'exclusion contemporaine; Immigrés, Maghrébins»[90]

Ahmed ZITOUNI a bien travaillé son écriture qui, tout au long du roman, nous intrigue mais nous surprend aussi car il a bien su donner son personnage en spectacle. Son écriture est riche et originale parfois même rocambolesque et vulgaire, côtoyant un incroyable talent qui mêle habilement profondeur psychologique et provocation, notamment à travers ses personnages frappant tels que Attilah Fakir, Brahim ou même Le pendu.

Le roman *Attilah FAKIR, les derniers jours d'un apostropheur* est constitué de quatre parties : «*Mercredi, Jeudi, Vendredi, Dans les entrailles du monstre*», et chaque partie, nous

[88] ZITOUNI Ahmed. *Op.Cit*. 1986 p.164.

[89] *Ibid*. p.74.

[90] ZITOUNI Ahmed. *Op.Cit*. 1987. p.69.

décrit à sa façon Attilah Fakir mais aussi La voix qui est un personnage absent mais qui ne cesse d'errer, d'apparaître et de s'effacer mais le grand mystère de ce roman n'est autre que Attilah Fakir que l'écriture nous présente comme étant un homme perdu et égaré dont l'identité n'est toujours pas fixée car, tout au long du roman, il fait intervenir et jouer un autre qui vit en lui, il se transforme en « La voix » à laquelle il laisse libre cours de s'exprimer et d'agir.

Donc, Attilah Fakir est tout le temps en train de se transformer et ainsi éparpiller le récit, ce qui nous pousse à nous interroger : « lequel de ces deux personnages existe réellement ? », car, en se transformant, Attilah Fakir n'est plus lui-même, il n'existe plus et peut, ainsi, échapper à tout ce qui le tourmente. On pourrait presque le qualifier de «caméléon».

Mais le roman est malmené, car nous constatons que les formes habituelles sont présentes mais désordonnées. Les dialogues ainsi que les discours sont présents mais dans certains cas, ni les temps du récit ni l'ordre chronologique de l'histoire racontée ne sont respectés, comme nous le constatons dans la page 55 :

> « Le temps n'ayant aucune importance, dans les livres du moins, toi et moi, allons le remonter. Laissons la pernicieuse fraicheur du soir…et glissons sur le cours de l'après-midi. Arrêtons-nous à midi et demi… »[91]

L'impression que nous avons, et peut-être voulue par Ahmed ZITOUNI est l'infidélité et la trahison du personnage envers lui-même, peut-être qu'en laissant à La voix toute la liberté, il cherche à se justifier.

Nous avons dans le roman un narrateur, qui parfois emprunte des éléments à la réalité et parfois se laisse guider par son imagination mais le plus souvent, c'est à la réalité qu'il fait appel, car il nomme des éléments qui existent ou ont réellement existé : Kateb Yacine, Blanchot, Malraux, l'émission du vendredi soir « Apostrophe »…etc:

> «Nous voilà dans la rue. Au pied de l'immeuble. Une rue que tu ne connais pas. Appelons-la rue Kateb

[91] *Ibid*. p.55.

> Yacine au bien rue Charles-Fourier... Nedjma ne rentrera que vers six heures et demi»[92]
>
> «Quittons cette rue, par nous baptisée Kateb Yacine»[93]
>
> «La ramenait avec un certain Albert Memmi!... Auteur d'ouvrages remarquables...»[94]

Et même si nous avons l'impression que le personnage d'Attilah Fakir existe réellement, l'auteur invente parfois, le cas du personnage de « La voix » qui est un personnage entièrement fictif qui n'existe pas. Donc, nous sommes confrontés à deux personnages : Attilah Fakir contre La voix, l'un est réel, l'autre ne l'est pas, c'est l'entrecroisement Fiction/ Vérité dans ce roman tel que l'atteste l'extrait suivant :

> «Il y a des moments où je m'efface de tes pensées, où je sors de tes naufrages. Pour te laisser l'illusion de quelques sauvetages en catastrophe. Je te laisse croire parfois que tu te trompes, que tu m'échappes. Je te donne des moments d'autonomie.»[95]

Notre travail ne consiste pas à vérifier si l'auteur dit la vérité, ce qui nous intéresse, c'est d'étudier la manière dont ZITOUNI emprunte des éléments de la vie réelle pour en faire un récit. Quel est l'intérêt de ZITOUNI ? Lier sa vie et sa réalité à l'image de son personnage principal « Attilah Fakir » ?

Nous supposons que Ahmed ZITOUNI n'a nullement envie de raconter sa vie et encore moins se présenter, peut-être qu'inventer des personnages fictifs ou réels, lui permet de nous faire part indirectement de sa présence, comme s'il voulait nous dire « Je suis là », je fais partie du décor, donc, il nous serait impossible de traiter un narrateur omniprésent de menteur puisque nous avons relevé dans le récits les passages suivants qui attestent bien son omniprésence :

---

[92] *Ibid*. p.54.

[93] *Ibid*. P.55.

[94] ZITOUNI Ahmed. *Op.Cit*.1986. p.145.

[95] ZITOUNI Ahmed. *Op.Cit*.1987. p.49.

« Etant l'auteur, je me suis permis de… »[96].

« Mon héros me dévisage. Moi, et rien que moi, comme au bon vieux temps, avant que la voix ne me le fauche…je le sens…Mon Attilah Fakir»[97].

« Trop fatigué pour poursuivre ma filature, j'avais pris l'ascenseur. Je m'en souviens bien, car c'est là que mes cors se déchaînèrent. J'en étais sorti… Nous avons bu comme des trous, ce soir-là…A nos retrouvailles, au roman que nous quittions tous deux… »[98].

« Je n'avais pas le choix. C'était ce destin ou l'oubli, m'entendis-je bredouiller. C'est écrit dans mon livre…

- Tu me connais !
- Je…
- Je baissai les yeux sur mon verre vide…Attilah Fakir parlait, parlait, me soûlait encore plus »[99].
- « Je ne sais pas, je ne sais plus…je bus de la nuit…je me rappelle…j'avais perdu Attilah Fakir…je l'avais amené là où il devait finir, où je finissais avec lui. Seul.»[100]

Si Ahmed ZITOUNI se permet de s'exprimer par son « je », c'est parce qu'il est là, il rapporte ses observations sur les personnages et sur les événements qui se déroulent.

Cet auteur a choisi de faire coexister la fiction et la réalité dans son roman. En effet, même s'il nous fait part de faits réels, il fait aussi appel à la fiction avec certains personnages inventés, y compris le personnage de « La voix ». L'auteur a besoin de faire appel à l'invention et à l'imagination pour raconter une réalité ou une histoire sociale et inversement.Et c'est alors que le lecteur peut se situer dans l'espace et le temps pour suivre les événements.

---

[96] *Ibid*, p. 208.

[97] *Ibid*, p.244.

[98] *Ibid*, p.248.

[99] *Ibid*, p.249.

[100] *Ibid*, p.250.

Les actions d'un personnage et sa présence permettent de reconnaître les moments fictifs et les moments de vérité, lorsqu'il est en présence d'autres personnages dans des lieux précis, car il y a des espaces réels où se déroule la vie du narrateur : « Aix-en-Provence, Marseille, Paris… » (référence à des typonymes réels). Et c'est à travers ces espaces que nous pouvons faire le lien entre la réalité et la fiction : Ahmed ZITOUNI illustre, dans son roman, la dure vie et le combat quotidien de Attilah Fakir contre les contraintes et les apparences pour trouver la vérité qu'il traduit à travers l'écriture. C'est à partir de sa propre expérience qu'il pourra se découvrir et pour cela, il mêle la vérité, les souvenirs à l'imagination et aux inventions. Donc, ce n'est ni la réalité, ni la fiction, l'auteur s'inspire des deux en même temps.

3. **Reflets de l'identité et de la culture algérienne dans la structure romanesque de Ahmed ZITOUNI**

Du latin idem qui signifie le même, l'identité est ce qui permet de différencier, sans confusion possible, une personne, un animal ou une chose. Aussi, c'est la possibilité de regrouper différents individus sous le même concept, la même idée. En effet, c'est à la fois Une marque de singularité qui rend chaque individu différent et unique ; mais également elle permet de rassembler des identiques, des éléments qui se ressemblent et qui forment un collectif. Elle englobe plusieurs facettes puisqu'elle est individuelle, collective, nationale, culturelle, judiciaire, sexuelle, sociale…. Une multiplicité d'identités qui ne substituent pas l'une à l'autre mais s'ajoutent et s'entremêlent.

Les romans de ZITOUNI soulèvent des points essentiels sur la complexité de l'identité, qu'elle soit individuelle ou collective. Ils mettent en lumière le fait que l'identité n'est pas une entité figée ou innée, mais plutôt une construction dynamique et un processus constant d'évolution.

L'identité personnelle n'est pas une donnée de naissance. C'est un processus évolutif qui se construit tout au long de la vie. Plusieurs facteurs y contribuent : l'interaction avec les autres, l'identité se forme par le regard et le jugement d'autrui. Nous nous définissons par

rapport aux autres, que ce soit en nous y conformant ou en nous en distinguant. C'est ce que l'on appelle la dimension relationnelle de l'identité.

Les expériences de vie, les événements, les choix et les rencontres façonnent notre identité, créant de nouvelles trajectoires et de nouvelles facettes de notre personnalité. On peut, en effet, « être ceci, devenir cela »:

> « Un jour, je te raconterai la longue nuit coloniale. Et son tribut de sueur, d'humiliations et de misère. Une nuit souvent rouge. Trop rouge. Sur des villes que tu as oubliées. Sétif et ailleurs. Je te dirai la révolte des gueux, les violences, les massacres, la dignité éventrée. Et le poids, le terrible poids de l'indifférence tout autour, tout contre!... Qui se souvient encore? Qui se souviendra dans dix ans? Qui se rappellera cet automne de deuil sur Paris, Octobre 61 sur la plus belle ville du monde. Et tes pères, tes frères, ta mémoire debout, jetés sur la Seine. Des centaines. Octobre sur Paris. Sur cette police criminelle sonnant la curée. Chassant, parquant et tuant l'Arabe. Comme elle l'avait fait, vingt ans avant, pour les juifs.»[101]

L'identité est aussi une histoire que nous nous racontons et que nous racontons aux autres. Cette histoire n'est jamais définitive ; elle est constamment réécrite en fonction de nos expériences et de nos choix.

L'identité culturelle est un ensemble de marqueurs mouvants car l'idée qu'un groupe partage une identité commune à travers des marqueurs (traditions, habitat, cuisine, etc.) est largement acceptée. Elle ne peut se réduire à une liste d'objets ou de traditions. Se baser uniquement sur ces marqueurs peut mener à des exclusions et à une vision réductrice de la culture.

Un individu peut s'identifier à un groupe sans nécessairement en « cocher toutes les cases ». L'identité collective est aussi une question de sentiment d'appartenance et de partage de valeurs, pas seulement de pratiques.

En somme, l'identité, qu'elle soit individuelle ou collective, est une construction fluide et multiple, loin de toute définition rigide. Elle se nourrit des influences externes, de l'évolution personnelle et de la conscience de soi. Elle se définit toujours en relation avec la culture qui

[101] ZITOUNI Ahmed.*Op.Cit*.1986. p.75.

est l'ensemble des actions, des traditions, des réflexions et des modes de vie propre à une personne ou à une communauté.

Ahmed ZITOUNI est avant tout musulman, et le peuple musulman a sa propre histoire, il est illustré de hauts faits, il a son unité religieuse, sa langue ; il a sa culture, ses coutumes et ses mœurs.

La culture est tout ce que l'homme a créé, c'est sa nature, car sans culture, l'homme n'existerait plus, c'est la demeure de l'homme, sans elle et sans son apprentissage, l'homme périt.

Donc, la culture représente la nature de l'homme. La culture et l'identité sont deux éléments présents chez Ahmed ZITOUNI, car il a su créer une identité pour ensuite la transformer, en effet, nous sommes passés du violent et irrespectueux Attilah au gentil et doux Fakir.

Ahmed ZITOUNI reconstitue et transforme le passé, un passé pénible et le rend présent mais acceptable dans un roman, où se mêlent un lieu et une identité fondés sur des constructions sociales, psychologiques et morales, et de l'identité Algérienne.

Mais les histoires qu'un individu raconte peuvent être soit réelles, soit fictives, et c'est au cours du récit, qu'un auteur se construit une identité provisoire, c'est en racontant sa vie qu'on reconnaît « qu'on est et qu'on existe ».

Dans son œuvre, Paul RICOEUR[102] conclut qu'une identité se construit à travers des séries d'actions, elle se reporte et se confond avec l'identité du personnage du récit. L'identité d'une personne n'est en fait que ses actes, elle est toujours racontée ; c'est ce que Paul RICOEUR appelle « L'identité narrative ».

Dans ses œuvres littéraires, l'auteur incorpore activement la culture et l'héritage intellectuel de son pays, ce qui enrichit le langage et le discours des personnages. Cette intégration de la tradition orale et culturelle se manifeste par des expressions, des récits et une manière de s'exprimer propres à une culture donnée, rendant ainsi le texte plus complexe, diversifié et significatif de l'identité des personnages et de leur environnement. Le langage des personnages n'est pas standardisé ; il reflète les diverses influences culturelles et intellectuelles, ce qui le rend plus authentique et expressif.

4. Cadre spatio-temporel des romans de Ahmed ZITOUNI

[102]RICOEUR Paul. *Op.cit.* p.150.

L’espace et le temps définissent le cadre spatio-temporel d'une histoire, créant des repères qui assurent sa vraisemblance, ils donnent l'impression que l'histoire pourrait se dérouler dans le monde réel, en évitant les contradictions logiques et en créant un univers cohérent L'espace et le temps constituent le contexte de l'histoire. Par exemple, la saison, le moment de la journée, ou la période historique (passé, présent, futur) peuvent influencer l'atmosphère et le déroulement des événements. Les repères spatio-temporels renvoient à une réalité extérieure au texte, comme des lieux géographiques réels, des dates historiques précises ou des événements connus, ce qui rend l'histoire plus crédible

4.1 L’espace

L’espace, souvent relégué au second plan par rapport au personnage et au temps dans les études littéraires, est un élément fondamental de la narration. Il ne sert pas uniquement de décor, mais participe activement à la construction de l’intrigue et à la signification de l’œuvre.

L’espace littéraire ne se limite pas à un lieu physique. C’est un ensemble de lieux, réels ou imaginaires, qui englobe les décors, les paysages, les villes, les maisons, et même les intérieurs psychiques des personnages.

Bien que moins développée historiquement, la critique littéraire a progressivement reconnu l’importance de l’espace. Le concept de « chronotope », introduit par le théoricien russe Mikhaïl BAKHTINE, est particulièrement pertinent. Le chronotope, du grec chronos (temps) et topos (lieu), désigne l’interconnexion essentielle du temps et de l’espace dans une œuvre littéraire. Pour lui, ils ne peuvent être dissociés, et leur fusion organise l’ensemble de la narration. Par exemple, le chronotope de la route représente un temps linéaire et un espace ouvert, souvent associé à l’aventure et au changement, comme dans Don Quichotte.

L’espace n’est donc pas un simple arrière-plan statique. Il est un acteur dynamique de la fiction, structurant l’intrigue, révélant la psychologie des personnages et portant une riche charge symbolique. L’ignorer, c’est passer à côté d’une dimension essentielle de l’expérience de lecture. « *l’espace est un corps imaginaire comme le temps un mouvement fictif* »[103]. Loin

[103] VALERY Paul, *Tel Quel*. Gallimard.1996.

d'être un simple faire- valoir aux actions des personnages « *un lieu, un repère (...) où peut se produire, se dérouler l'action* »[104] ; il offre aussi un nouvel angle d'attaque propice à différentes lectures et interprétations:

> L'utilisation de l'espace romanesque dépasse (…) la simple indication d'un lieu. Elle fait système à l'intérieur du texte alors même qu'elle se donne avant tout, fréquemment, pour le reflet fidèle d'un hors-texte qu'elle prétend représenter. C'est-à-dire que l'étude de l'espace romanesque se trouve inextricablement liée aux effets de représentativité[105].

« *le lieu est (...) nécessité de la narration (...) Tant que le "où ?" n'est pas inscrit, impossible d'entamer, d'inventer l'aventure. Le récit se fonde en se localisant* »[106]. Ainsi, l'étude de la dimension spatiale d'un roman est l'un des éléments clés pour aboutir à une analyse rigoureuse. Parmi les théoriciens qui se sont penchés vers cette composante en la considérant comme objet d'étude, BACHELARD définit l'espace littéraire comme :

> L'étude des valeurs symboliques attachées soit aux paysages qui s'offrent au regard de la maison, la chambre close, la cave, le grenier, la prison, la tombe … lieux closes ou ouverts, confinés ou étendus, centraux ou périphériques, souterrains ou aériens [107].

Il ajoute :

> un récit présente un espace imaginaire, même s'il est apparemment géographique où se veut réaliste, dont la fonction, la nature, l'organisation et le mode de description sont divers même présentée comme réel, l'espace narratif est toujours construit par l'écriture.

MITTERAND, quant à lui, définit l'espace comme :

> L'espace, est un des opérateurs par lesquels s'instaure l'action (…) la transgression génératrice n'existe qu'en fonction de la nature du lieu et de sa place dans un système locatif qui associe des marques géographiques et des marques sociales [108].

---

[104] FISCHER Gustave Nicolas, *La Psychologie de l'espace*. Paris, PUF, coll. *Que sais-je* ?,1981.p.124.

[105] GOLDENSTEIN Jean-Pierre, *Pour lire le roman,* A. De Broeck, 1985.

[106] GRIVEL Charles, *Le lieu du texte* , in : Production de l'intérêt romanesque, La Hague,Mouton , 1973.

[107]BACHELARD, Gaston, *Poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1957.

[108]MITTERAND Henri, *Le discours du roman*, PUF, Paris, 1980.

L'espace est un élément crucial dans la construction d'une œuvre de fiction. Il sert de cadre principal pour l'évolution de l'histoire et le déroulement des événements. Chaque fiction se construit autour d'un lieu et d'un moment où se déroulent les faits. L'espace est avant tout l'endroit où se passent les actions et les événements racontés par le narrateur.Il ne se contente pas d'être un simple décor ; il est aussi un acteur à part entière de la fiction, influençant et structurant les événements qui y prennent place .

Les propos du personnage central qui dit « Je », sont émis dans un contexte spatial déterminé qui n'est pas sans quelques fonctionnalités décisives. Christiane ACHOUR et Amina BEKKAT déclarent dans leur ouvrage « Clefs pour la lecture des récits » : « *Il est essentiel de déterminer, en fonction de la quête du personnage déjà circonscrite dans l'étude des forces agissantes, la prescription locative imposée au personnage en question*. »[109]

L'espace n'est pas qu'un simple décor ; il est un élément essentiel à l'histoire, c'est un lieu de réalisation et d'expérience, il sert de terrain pour l'accomplissement de la quête du personnage et la réalisation de ses expériences. C'est là que ses aventures se déroulent et que ses actions prennent tout leur sens. Il ne s'agit pas seulement d'un arrière-plan, mais d'un lieu d'interaction et de transformation pour les personnages.

Dans *Attilah Fakir, les derniers jours d'un apostropheur*, roman écrit en 1987, Ahmed ZITOUNI décrit la situation d'un écrivain immigré, installé en France. A travers le personnage central, Attilah Fakir, nous saisissons que cette condition d'exilé marquée par des écarts socio-culturels et le racisme, pourraient engendrer, chez Attilah Fakir en situation d'exil, un sentiment d'injustice et de frustration. En ce sens, le passage écrit à la page 240 décrit cette situation:

> *«*...comme si son livre allait aider à comprendre ou résoudre les soi-disant problèmes de l'immigration ! Et vas' y que je te glisse deux petites phrases la montée du racisme à chaque élection (…) et vas-y que j'embraie sur la démagogie des hommes politiques (…) et vas'y d'une description sur l'insécurité entretenue, la xénophobie quasi culturelle*»*[110]

[109] ACHOUR Christiane,BEKKAT Amina, *Clefs pour la lecture des récits, Convergences critiques II,* Edition de. Tell, Algérie, 2002.

[110] ZITOUNI Ahmed. *Op.Cit.*1987. pp.240-241.

Les indications spatiales précises jouent un rôle crucial en créant un effet de réel. Lorsque le récit mentionne des lieux qui existent dans notre monde, comme une ville, une rue ou un monument, il rend l'histoire plus crédible. Ce processus d'ancrage du récit dans la réalité, où les détails géographiques précis contribuent à la vraisemblance, est ce que Henri MITTERAND appelle la « narraticité » :

> Je suggérerai d'appeler la ″narraticité″ du lieu qui fonde le récit (…) le lieu qui donne à la fiction l'apparence de la vérité. (…) Le nom du lieu proclame l'authenticité de l'aventure par une sorte de reflet métonymique qui court – circuite la suspicion du lecteur : puisque le lieu est vrai, tout ce qui lui est contigu, associé est vrai.[111]

Les récits se servent des repères spatiaux pour créer une illusion de réalité et convaincre le lecteur et l'ancrer dans la fiction

En détaillant les lieux, l'auteur donne au lecteur l'impression que l'univers fictif est réel. Ce sentiment d'authenticité le rend plus enclin à s'immerger dans l'histoire et à y croire. L'illusion référentielle est le mécanisme qui permet cette adhésion : plus les détails spatiaux ressemblent au monde réel, plus le lecteur accepte la fiction comme une réalité parallèle.

Dans *Attilah Fakir, les derniers jours d'un apostropheur*, le personnage principal Attilah Fakir tente de s'imposer dans le monde littéraire afin d'émerger et d'améliorer sa condition. C'est un écrivain ambitieux mais lucide, qui poursuit son rêve de gloire malgré un environnement littéraire dominé par l'image et un centre médiatique parisien peu fiable. Cette situation pose la question de l'engagement littéraire et de la nature de la réussite dans un monde où les médias façonnent le succès, suggérant qu'il faut naviguer entre l' ambition artistique et les réalités pragmatiques du marché.

Il est crucial de comprendre que l'effet de réalisme ne dépend pas tant du lieu lui-même que de la manière dont il est décrit dans le texte. Que le lieu soit réel (comme Paris) ou imaginaire (comme la rue Kateb Yacine), c'est la construction textuelle de l'espace qui donne vie à la fiction. Une description riche et cohérente suffit à créer l'illusion réaliste, même si le lieu n'existe pas. C'est l'art de l'auteur qui, à travers les mots, rend l'espace crédible et palpable pour le lecteur.

La problématique de l'espace en littérature propose un champ d'investigation fécond et exploitable. En effet, étudier l'espace dans son fonctionnement, dans sa mise en

[111]MITTERAND Henry, *Le Discours du Roman,* Paris, P.U.F. 1980, p. 194.

texte ainsi que dans les différentes fonctions qu'il remplit dans la construction textuelle demeure un sujet digne d'intérêt. En revanche, comme nous l'avons préalablement cité, l'espace, en dépit qu'il soit une composante essentielle du récit, n'a pas été pris en considération par la critique littéraire. Il restait le parent pauvre par rapport au temps.

BOURNEUF s'étonnait d'une « lacune assez inexplicable ». Il écrit :« *alors que depuis une vingtaine d'années, se sont multipliés les ouvrages sur le temps (…) on ne trouve pas d'études d'ensemble consacrées à la notion qui lui est pourtant étroitement corrélative : L'espace dans la littérature narrative* »[112].

Il est vrai que le temps est un concept nécessaire dans toutes les œuvres romanesques car une histoire ne peut se raconter sans indicateurs temporels « *il n'est impossible de ne pas situer dans le temps par rapport à mon acte narratif* »[113].

Alors que « *l'espace romanesque constitue, de fait, toute la réalité dans laquelle se meuvent les personnages : loin de fournir le seul cadre de l'intrigue, il est au fondement même de l'univers fictionnel* ». De même, « *dans un texte l'espace, se définit comme l'ensemble des signes qui produisent un effet de représentation* »[114].

Cette réflexion sur la spatio-temporalité est une révolution dessinée au lendemain de la deuxième guerre mondiale car jusque là le temps qui représente le progrès était mis à l'honneur. Paradoxalement ce même progrès s'est vu être, en filigrane, la source du drame de l'humanité. Dès lors, la révolution spatio-temporelle s'est manifestée par un regain d'intérêt de plus en plus important puisque « *les métaphores temporelles tendent à se spatialiser* » Donc, « *une nouvelle lecture du temps, donc une nouvelle perception de l'espace* »[115]

« *L'analyse de l'espace consisterait à l'aborder en le rattachant aux autres composants narratifs* » BOURNEUF propose de l'étudier « d*ans ses rapports avec les personnages et les situations, avec le temps, avec l'action et le rythme du roman* »[116]. Quant à MITTERAND, il déclare que l'espace fait des relations « *qui unissent les configurations*

---

[112]BOURNEUF Roland, *L'organisation de l'espace dans le roman*, Études littéraires, Québec, Les Presses de l'Université Laval, avril 1970 .

[113] GENETTE, Gérard, *Figures II*, Paris, Seuil, 1969.

[114] TADIE Jean-Yves, *le récit poétique*, Paris ,Pur,1978.p.47.

[115] DOUDET Caroline , *Géocritique : théorie, méthodologie, pratique*, Acta fabula, vol. 9, n° 5, Mai 2008.

[116] BOURNEUF Roland, OUELLET Real. L*'univers du roman*, Paris, PUF ,1972.

spatiales entre elles et à l'ensemble des autres composantes cardinales de l'œuvre : notamment le système des personnages, la logique des actions et la temporalité»[117]. GOLDENSTEIN ajoute « *chaque œuvre romanesque comporte une topographie spécifique qui lui donne sa tonalité propre* »[118].

Les espaces tels qu'ils sont décrit par l'auteur permettent une lecture différente au temps.La notion d'espace que nous allons aborder à travers l'analyse des différentes indications locatives dans l'œuvre interrogée, se doit d'apporter quelques éléments de réponse aux questions suivantes :

Dans quel contexte spatial se déroulent les événements relatés ?
- Comment se configure la construction textuelle de l'espace représenté ?
- Comment la texture narrative fracturée, organise-t-elle les éléments locatifs ?

Quelles fonctions / fonctionnalités tiennent les lieux évoqués dans la diégèse par rapport aux protagonistes et leurs quêtes ?

Notons d'ailleurs que les lieux ne sont pas toujours décrits avec des détails précis ou des qualités spécifiques. Ils peuvent être vagues, abstraits ou simplement mentionnés sans caractéristiques distinctives.

Cette absence de description détaillée permet à l'auteur de jouer sur plusieurs tableaux : Créer une atmosphère car Le manque de détails peut générer un sentiment de mystère, de peur ou de rêve, en laissant au lecteur le soin de combler les blancs. Mettre en valeur d'autres éléments, en effet, en ne s'attardant pas sur le décor, l'auteur peut focaliser l'attention du lecteur sur les actions, les dialogues ou la psychologie des personnages.

Permettre la projection du lecteur, puisqu'un espace indéterminé offre plus de liberté au lecteur pour imaginer et se projeter dans l'univers de la fiction, rendant l'expérience plus personnelle.

C'est une technique narrative qui montre que l'espace n'a pas toujours besoin d'être un lieu d'une précision réaliste pour être efficace. Son rôle peut être de créer une impression, un sentiment, plutôt que de fournir un cadre strictement descriptif.

---

[117] MITTERAND Henri, *Le discours du roman*, PUF, Paris, 1980.

[118]GOLDENSTEIN Jean Pierre, *Pour lire le roman*, éd. J.Duculot, Paris, 1989.

Charles BONN écrit à cet égard :

> Tout espace est d'abord représentation d'espace, projection depuis le dire qui le nomme. La description précède en quelque sorte son objet. Un espace ne peut avoir de sens qu'à travers une grille de déchiffrement : celle-là même de la description qui le prend pour objet.[119]

L'espace, dans une œuvre de fiction, est bien plus qu'un simple décor. C'est une construction langagière créée par l'auteur, une invention qui ne laisse rien au hasard et qui va au-delà d'une simple mention.

Chez Ahmed ZITOUNI, chaque récit se déroule dans un espace clos ou ouvert ; le premier (l'espace clos), est la maison dans *la veuve et le pendu*; (la salle de bain et le salon) dans *Attilah Fakir*, notamment dans les premières pages ; l'asile de fous dans *Aimez-vous Brahim?* et le second (des lieux ouverts), est représenté par des villes, Aix en Provence, Marseille et Paris. Ces espaces, qu'ils soient clos ou ouverts, ne semblent pas perturber les monologues des personnages, puisque dans Attilah Fakir, le personnage principal poursuit son dialogue avec le personnage imaginaire, son inconscient, son moi profond la voix, son moi, Dans La veuve et le pendu, le monologue de H. se poursuit dans la maison, espace où le pendu est condamné à errer durant tout le récit. Les textes de ZITOUNI se canalisent sur l'intériorité du personnage fictif qui produit une multitude de monologues à travers lesquels le narrateur donne libre cours à son imagination, faisant voyager le lecteur dans un espace conflictuel entre la psychologie et l'inconscient (nos désirs et pulsions refoulés) ainsi que la «conscience malheureuse », qui décrit l'état de malaise existentiel où le personnage est conscient de sa souffrance sans pouvoir y échapper, tel est le cas de H;, le pendu, dans *La veuve et le pendu* qui décrit son mal-être et son malheur à travers le passage suivant :

> «... une fois brisée la mécanique de son horloge personnelle, une fois décidée la nécessité de mettre un terme aux palpitations d'un corps déjà mort, d'un esprit entré en sursis d'indifférence, se pose la question: comment prendre la tangente avec élégance, sans se renier? Le corps réclame une rupture indolore, l'esprit aspire à la quiétude d'un apaisement total. Penser un arrêt, à a fois brutal et tout en douceur, qui soulagerait la chair et l'âme enfin réconciliées...»[120]

---

[119]BONN Charles, *Problématiques spatiales du roman algérien*, ENAL, Alger, 1986.

[120] ZITOUNI Ahmed.*Op.Cit*.1993.p.32.

L'espace a pour fonction principale de fonder l'ancrage de l'histoire, qu'il soit réaliste ou non réaliste. Lorsque l'auteur souhaite donner une impression de réalité, il utilise des indications précises (noms de villes, de rues, de monuments) et des descriptions détaillées. Ces éléments renvoient à un savoir culturel partagé, que le lecteur peut vérifier dans le monde réel, sur des cartes ou dans des guides. Ce procédé, combiné à d'autres, contribue à créer un « effet réel », donnant au lecteur l'illusion que l'univers du roman existe vraiment.

Les romans d'Ahmed ZITOUNI sont une gigantesque représentation de l'existence humaine. Il faut rappeler que les lieux fermés représentent mieux les situations essentielles qui touchent l'humanité. Nous citons à titre d'exemple Jean- Paul SARTRE dans ses nouvelles *Le mur*[121] et *La chambre*.

Dans cette vision de la condition humaine, ZITOUNI part de la généralité, c'est pourquoi, dans *Attilah FAKIR, les derniers jours d'un apostropheur*, le temps et l'espace du récit sont précis dans l'ensemble, le regard observe méticuleusement les murs de la maison ainsi que ceux des différentes ruelles et du plateau de télévision. L'auteur nous permet de savoir à quel endroit et à quel moment l'action se passe, Ahmed ZITOUNI veut que cette localisation spatio-temporelle soit symbolique. L'espace clos, décrit dans les premières pages du roman, est un univers fictif qui traduit la tourmente et l'intériorité du narrateur exposant ainsi sa psychologie complexe, ambiguë et sombre et la manière dont il s'exprime sert de prétexte à l'exploration de ses tourments psychologiques, comme l'illustrent des dialogues intérieurs avec La Voix. L'auteur utilise son attachement à un lieu clos comme un moyen de représenter une phobie des espaces ouverts.Ce choix crée une atmosphère absurde et oppressante, typique des œuvres de Kafka, où la réalité semble déformée et déstabilisante:

> «... au fond du lavabo où surnagent, sur une flaque d'eau grisâtre, les résidus de précédents rasages: boulettes de poils, reste de savon durci, plaques diverses flottant...»[122]

> «...ce que tu as fait en premier en sortant de la baignoire..._ La matrice, corrige Attilah Fakir, la matrice, pas la baignoire. Tu sais que je n'aime pas ce mot. Il me

[121] SARTRE Jean-Paul, *Le mur*, Gallimard, 1939.

[122] ZITOUNI Ahmed. *Op.Cit*.1987.p.11.

> rappelle des souvenirs de tortures institutionnalisée en douce, en Algérie, et d'ailleurs...»[123]

Ce symbolisme se voit dans la manière dont les personnages sont postés : les gestes, les attitudes et même les pensées sont décrits minutieusement, ce qui nous permet de connaître intimement les personnages : ils représentent pour ZITOUNI une valeur de signes avec une véritables épaisseur psychologique, leur rôle est d'illustrer la condition humaine.

Les modèles des titres des romans d'Ahmed ZITOUNI : *Attilah FAKIR, les derniers jours d'un apostropheur* , *Aimez-vous Brahim ?*, *La veuve et le pendu* confirment la focalisation sur les personnages. Cela montre une nécessité et une volonté profondes chez l'auteur de proposer déjà un premier message au niveau du titre. Il y a là une intention évidente.

Les lecteurs des romans de ZITOUNI peuvent remarquer que le temps devient figé et immobile. Ce temps- là, qui est celui de l'attente, pendant laquelle la peur et l'angoisse sont palpables mais où rien ne se produit, c'est le temps de la monotonie et de l'ennui, où se développent et s'amplifient les illusions. Quatre lieux principalement, servent de support à cette forme de perception temporelle : dans la salle de bain, sur le plateau de télévision, dans l'asile de fous, chez la veuve où le mari s'est pendu. Les quatre lieux sont clos:

> «...Bouclé la grande boucle d'un promenoir de solitude: quatre murs froids, relégués aux lisières de mes errances: au cœur de ce lieu sans âmes par lequel transitent tous les courbaturés de l'en-dedans; une chambre nue.»[124]

Dans cet d'extrait du roman La veuve et le pendu, le narrateur décrit dans son journal intime son isolement et sa solitude dans un espace (quatre murs de la chambre nue) qui pourrait refléter son intérieur courbaturé (l'en de-dans), l'expression «Lieu sans âmes» pourrait faire allusion au corps sans vie du pendu, cette idée renforce l'idée d'une absence de vie.

L'évocation la plus caractéristique à l'établissement de la redondance dans les rythmes de la vie quotidienne à l'angoisse et l'attente se situe dans la dernière partie d' *Attilah*

---

[123] *Ibid*.p.52.

[124] ZITOUNI Ahmed.*Op.Cit*.1993. p.57.

FAKIR, les derniers jours d'un apostropheur avec multiples emplois des termes : peur, angoisse, mort.

C'est tout le plateau de télévision qui, espace fermé impliqué dans l'immobilité du temps, est le lieu le plus significatif et le plus révélateur puisque c'est de là que le héros subit une grande régression qui le métamorphose : les derniers instants d'un apostropheur.

Tous ces espaces par lesquels s'exprime l'écoulement du temps, ont un aspect dynamique : le déplacement, les objets, les rues, les vitrines, les chambres et le salons sont autant de manifestations vitales, dont la signification reste ambiguë, ce qui symbolise le passage des jours et des heures (04 jours dans *Attilah FAKIR, les derniers jours d'un apostropheur*).

Pour que l'illustration recherchée soit conforme à sa destination, à savoir l'expression d'un pessimisme existentiel désarmé devant le temps et son échéance finale qui n'est autre que la mort, l'auteur dépeint le temps comme une force irrésistible qui consume tout pour représenter l'impossibilité de retenir l'instant et l'inéluctabilité de l'usure; il décrit des personnages tourmentés par leurs désirs inassouvis, leur quête de bonheur étant vouée à l'échec face à la nature insatiable de leurs désirs et à l'imminence de leur mort:

> «En me raturant d'une pauvre existence, aussi vide que plate, ainsi que de ton monde auquel je ne trouvais plus le moindre attrait, je croyais mettre un terme à toute interrogation digne de ce nom. Ayant épuisé tous les plaisirs, arrivé au carrefour de tous les néants, j'ai jeté un dernier regard sur ce qui n'était déjà plus. Plus rien n'avait d'intérêt. Plus rien n'avait de sens... rien qui vaille la peine qu'on s'accroche à la vie.»[125]

Dans ce passage du roman La veuve et le pendu, ZITOUNI décrit un sentiment profond de désespoir et d'ennui, où le personnage a l'impression d'avoir exploré tous les plaisirs de la vie et d'avoir atteint un point de non-sens total, le conduisant à une vision de la vie comme dénuée de toute valeur. Il semble avoir une expérience négative de son propre monde, qu'il considère comme vide et sans intérêt qu'il décrit comme "pauvre", "vide" et "plate", suggérant qu'il a perdu tout attrait pour son existence. Il conclut que "rien qui vaille la peine qu'on s'accroche à la vie",ce qui indique qu'il ne voit plus aucune raison de vivre et que son seul espoir est la mort.

[125] ZITOUNI Ahmed.*Op.Cit*.1993.p.43.

Mais ZITOUNI a aussi su compléter ce phénomène par un autre type d'espace : un espace qui correspond au désenchantement et à l'amertume. L'auteur l'a bien illustré dans les premières pages de *Attilah FAKIR, les derniers jours d'un apostropheur,* où le héros est debout figé devant la glace, dans une salle de bain sale, renfermée et obscure. Puis au cours des pages, l'auteur implique toute la maison qui symbolise la dégradation.

Ce vide dans les lieux clos est en ressentie par ZITOUNI comme le premier critère de la défaite humaine. Ainsi dans la dernière partie lorsque l'activité et l'importance de Attilah FAKIR diminue, l'auteur ressent le besoin d'évoquer les ruelles vides et les longs escaliers sombres.

Du point de vue psychologique, nous pouvons dire que la maison qui est un espace terne et vide est un espace témoin de l'absence et du fait de la réduction des amitiés et des relations sociales. La destruction s'y solde par le sentiment d'exil, et c'est le pavé des escaliers qui symbolise la défaite.

Les œuvres de ZITOUNI sont, avant tout, un procès au temps. *Attilah FAKIR, les derniers jours d'un apostropheur* est axé sur le passage du temps ; le découpage du livre en quatre parties (mercredi, jeudi, vendredi et dans les entrailles du monstre) donne l'illusion d'une régularité devant l'avancée du roman.

Ainsi, dans *Aimez- vous Brahim ?*, les deux protagonistes se détestent et s'insultent au début du roman mais finissent par s'entendre car tous les deux ont un seul but, s'enfuir de cet espace fermé qui est l'asile. De même dans *Attilah FAKIR, les derniers jours d'un apostropheur*, le héros se prépare pour son émission télévisée, il n'y va pas pour la gloire mais plutôt pour ridiculiser les autres invités, mais arrivé sur les lieux, c'est l'apostropheur apostrophé ; ce bon a peur et veut vite repartir avant l'humiliation. Il espérait participer à un grand événement littéraire télévisé et triompher sous les projecteurs, mais arrivé sur les lieux, le temps est figé, Attilah FAKIR n'a plus le courage de quitter le plateau, face aux caméras et au publique, il est incapable désormais de se rebeller, il est amolli par le conformisme.

Une autre caractéristique bien zitounienne, celle de la solitude et de l'indifférence. Les héros ne pensent qu'à eux-mêmes, ils ne s'occupent des autres que pour prendre leurs places, s'en débarrasser ou bien même les humilier.

L'indifférence dans ses romans se fait ressentir à travers un décor sombre, des murs sales, des chambres chamboulées et désordonnées. Ces décors correspondent à un sentiment, celui de la solitude.

L'imaginaire présent dans les œuvres de Ahmed ZITOUNI se déroulent devant nous comme un spectacle, c'est une vision où s'expriment à la fois la folie et l'insolite qui résultent de cette solitude et cette attente qui dévorent les vies des héros, la liberté : dans *Attilah FAKIR* c'est le passage à la télé et le triomphe qui sont tant attendus, pouvoir s'exprimer et se libérer publiquement ; dans *Aimez-vous Brahim ? ,* c'est toujours une liberté qui est visée, se libérer des murs qui les entourent, qui les emprisonnent, qui les empêchent de vivre ; et dans *La veuve et le pendu*, ce n'est la vie qui libère mais plutôt la mort qui a libéré notre héros et ce couple allant à la dérive, c'est la mort qui a permis aux deux époux de se libérer du poids qui les pesait et de voir enfin dans leur vraie nature.

Dans *Attilah FAKIR, les derniers jours d'un apostropheur,* quand l'événement tant attendu se produit enfin, Attilah FAKIR, à bout de forces, tente de quitter le plateau et c'est alors que nous avons sous les yeux une vision nouvelle, celle de la déception et de la défaite. Cette vision menaçait, dès le début du roman, une catastrophe finale. Comme Attilah FAKIR s'engage dans cette aventure avec dans le cœur un mélange d'espoir et d'angoisse car le risque d'échec ou de déception est présent. L'indignation et la révolte présents chez notre héros ont tout détruit. C'est l'incarnation de la hantise.

Et c'est à partir des indices spatiaux que l'espace peut être perçu. Dès le début, à partir de la première page du roman, on peut connaître l'endroit où se trouve Attilah Fakir :

> « Attilah Fakir est enfermé dans le réduit que seule madame Anastasie continue d'appeler salle de bains, sans doute par déférence pour le vénérable lavabo qui goutte ainsi que la non moins vénérable baignoire, usagée et bouchée elle aussi, qui occupe les deux tiers de l'espace »[126].

Cet indice spatial qui définit le lieu, ouvre le récit.Nous remarquons aussi la présence d'indices géographiques :«*à l'angle de la rue Hadj Raymond Guérin et de l'avenue Hadj*

[126] ZITOUNI Ahmed, *Op.Cit.* 1987, p.11.

François Rabelais, officiellement boulevard Saint Jérôme »[127]*, « Il remonte le boulevard de la grande fédération des douleurs* »[128].

L'espace peut également être construit pour se distancer de notre univers, servant ainsi des objectifs narratifs différents tels que la dimension Universelle où le texte ne donne que peu ou pas de repères précis liés à notre monde. L'espace devient symbolique : la maison représente la sécurité, la forêt le danger, ou un désert l'isolement. Cette approche permet de créer une histoire à dimension universelle, où les lieux incarnent des concepts ou des émotions, rendant le récit intemporel et applicable à de multiples cultures et situations. Le lecteur se concentre moins sur le « où » et plus sur le « pourquoi » de l'action, s'identifiant à l'expérience humaine fondamentale plutôt qu'à un lieu spécifique.

Inversement, l'auteur peut construire un univers totalement imaginaire (science-fiction par exemple.), mais de manière si détaillée et cohérente que le lecteur y croit autant que s'il s'agissait d'un lieu réel. Ce monde est pourvu de ses propres cartes, de ses propres règles, de sa propre histoire et de ses propres cultures. Cette précision et ce réalisme interne sont essentiels pour rendre le monde crédible. L'illusion ne repose plus sur la reconnaissance d'un lieu existant, mais sur la solidité de la construction de l'univers fictif lui-même, qui devient une réalité en soi pour le lecteur.

Dans *Attilah Fakir, les derniers jours d'un apostropheur,* le récit est détaillé, décrivant des événements heure par heure et minute par minute, il s'étend sur trois jours (mercredi matin au vendredi soir) qui, malgré des changements entre espaces clos : la maison, particulièrement la salle de bain et le salon, est l'espace principal dans les premières pages du texte.et ouverts: les villes d'Aix-en-Provence, Marseille et Paris sont représentées comme des lieux ouverts où se tiennent des monologues du narrateur dialoguant avec sa "voix", son "moi profond" imaginaire, sans que ces environnements n'affectent cette exploration intérieure.Le personnage-narrateur continue ses monologues, dialoguant avec son "moi profond", un personnage imaginaire, d'ailleurs ni les espaces clos ni les espaces ouverts ne semblent perturber ces explorations intérieures.

Certains espaces sont renommés différemment par le personnage principal « Attilah Fakir» : «la salle de bain » est qualifiée de « Bicoque » ou de « réduit »[129], « le réfrigérateur »,

[127] *Ibid*, p.56.

[128] *Ibid*, p.57.

lui, est appelé « Morgue », « la baignoire » elle aussi, est appelée « matrice », « le fauteuil du salon » est surnommé « l'iguane »[130].

Si nous les comparions, nous remarquerions que « la salle de bain », espace ouvert symbolisant la propreté, le bien-être et la bonne santé, est, au contraire, vu par Ahmed ZITOUNI comme un espace fermé symbolisant la non-survie.

De même pour la chambre à coucher qui est appelée « pièce exiguë ». Alors qu'une chambre à coucher d'habitude symbolise le repos, le calme, la sérénité donc la survie, dans ce roman, c'est tout à fait le contraire, elle est symbole d'obscurité, d'étouffement et de non-survie. Par conséquent, nous remarquons clairement qu'il y a opposition entre les espaces.

C'est une forme de mort, car la mort serait, peut-être, une délivrance, en mourant, Attilah Fakir serait probablement délivré car le réduit ou la bicoque sont une sorte de prisons ou de tombes, mais il y a aussi d'autres éléments qui montrent que la non-survie domine :

«Ampoule grillée
Boules de poils
Reste de savon
Plaques»[131]

Dans la salle de bain, Attilah Fakir est excédé, exaspéré et tente de se relaxer, il est terrassé par l'angoisse et par la catastrophe prochaine, tandis que dans la chambre à coucher, Anastasie, sa femme, se recueille, s'étire, se soulève et s'étire une deuxième fois, médite, aspire au repos et à la sérénité.

L'espace de Attilah Fakir est éteint, c'est un espace fermé où la peur et le désastre règnent. C'est un espace qui pourrait être qualifié de tombe où les deux personnages sont enfermés. Attilah Fakir ne manifeste aucun désir de vie, il préfère mourir car il a peur des représailles et il angoisse. Il n'affiche aucune volonté à maintenir la logique des choses, il n'a aucune dignité et encore moins de liberté d'ailleurs il n'a même pas de vie sociale, pas de

---

[129] *Ibid*, p.11.

[130] *Ibid*, p.22.

[131] ZITOUNI Ahmed.*Op.Cit*.1987.p.11.

travail stable, pas d'amis, ce n'est qu'un vulgaire tas d'os sans aucune utilité ni importance. Il est sans cesse confronté à La Voix, une sorte de fantôme qui n'a ni visage, ni identité, ni mouvements ; dans cet espace, les deux personnages sont comme inexistants, et par l'enfermement de Attilah Fakir et sa terreur qui le dominent, son vouloir est absent, il est ce que Jean-Claude Coquet appelle « un actant non-sujet »[132] . Le statut de Attilah Fakir se caractérise par l'instabilité, il n'a pas d'identité positive.

En fait, nous pouvons dire qu'il a un double statut puisqu'au début, il entretient une relation avec « La voix » qui peut être définie comme son supérieur hiérarchique qui le domine et le malmène, mais, à la fin, il refuse d'être assujetti et devient, ainsi, plus fort et plus invincible dans son vouloir d'où les paroles de la Voix :« J*e t'en supplie !...c'est notre mort que tu signeras* »[133].

Ainsi, nous parlons de « sujet » et de « non-sujet » . Ce statut de non-statut : « traîner », « abattu » est surmonté et devient sujet, c'est pour cela que nous évoquons le double statut : le premier est négatif, le deuxième est devenu positif.

Attilah Fakir a, au début, une identité négative qui sera dominée par un vouloir positif concrétisé à la fin. Là, nous pouvons dire que notre personnage est passé du statut de « bourreau » et de « victime » à celui d' « intouchable ».

Lorsque vient le moment d'affronter sa peur, il devient faible et, décide, en plein milieu de l'émission, de se lever et de quitter le plateau, donc, il passe de sujet zéro (celui qui restait figé, angoissé, affolé et muet) au statut de sujet positif (celui qui se prend en main, qui affronte sa peur et son désespoir, celui qui dépasse tout).Il change de statut en quittant l'espace négatif dont il avait peur et qui le terrorisait, celui de l'émission télévisée, et, aller au devant de cette peur et de cette oppression, lui a permis de se libérer.

Ce changement d'attitude résulte d'une prise de conscience bien réfléchie, mais cet acte n'a pas forcément plu à tout le monde, notamment « Madame mère », la mère de Attilah Fakir, qui n'approuve pas ce que son fils a fait et se sent ainsi humiliée : « *La suite de cette mémorable soirée que Madame mère décrit comme étant la plus navrante qu'elle ait jamais vécue devant ses ennemies* »[134]. Par contre, Anastasie, sa femme, est très fière de lui, fière de

[132]COQUET Jean-Claude. *Problématique du non-sujet.* Actes Sémiotiques, 2014, p.117.

[133] ZITOUNI Ahmed, *Op.Cit*, 1987, p.243.

[134] *Ibid*, p.247.

ses accomplissements, du caractère exceptionnel qu'il a développé et la personne qu'il est devenu.

Ainsi nous pouvons dire que Ahmed ZITOUNI fait partie de la nouvelle génération d'écrivains maghrébins qui a initié une rupture avec les conventions littéraires classiques. Son œuvre s'inscrit dans un mouvement de « guerre du langage » contre les normes d'écriture traditionnelles.

Cette approche est associée à l'influence du Nouveau Roman français, notamment l'œuvre d'Alain ROBBE-GRILLET, *Les Gommes*[135], publiée en 1953. Comme Rachid BOUDJEDRA, souvent cité comme figure de proue de cette transition, ZITOUNI et d'autres auteurs ont su s'éloigner des formes narratives des années cinquante pour explorer de nouvelles voies d'expression.

Le texte met en évidence une rupture littéraire et une évolution majeure de la littérature maghrébine francophone. Avant cette rupture, le style classique privilégiait une narration linéaire et des descriptions réalistes. La nouvelle vague d'écrivains, dont Ahmed ZITOUNI et Rachid Boudjedra sont des représentants, a cherché à subvertir ces conventions. Leur travail a consisté à déconstruire la narration, en effet, ils ont adopté des techniques de narration fragmentée, non linéaire, et une focalisation sur la subjectivité du personnage plutôt que sur un récit omniscient.

L'écriture elle-même devient l'objet de l'œuvre. Le style, la syntaxe et la ponctuation sont utilisés pour créer de nouveaux effets, reflétant une certaine confusion ou un chaos intérieur. Ces auteurs remettent en question la réalité, ils ne cherchent plus à reproduire fidèlement le monde. Au contraire, ils créent des univers qui questionnent la notion de réalité et de vérité, parfois en mêlant l'imaginaire au réel.

Ainsi, cette « guerre du langage » n'est pas une destruction, mais une réinvention de l'écriture pour mieux exprimer les complexités de l'époque, marquant un tournant décisif dans l'histoire de la littérature maghrébine.

En Algérie, la revue *Souffles*, fondée en 1966, est considérée comme un vecteur majeur de changement et de renouveau dans la culture et la littérature algériennes. Cette revue a permis une révolte littéraire contre les formes classiques. Ses fondateurs, des écrivains

[135] ROBBE-GRILLET Alain, *Les gommes*, Les éditions de Minuit, 1953.

algériens novateurs, ont cherché à moderniser la culture de leur pays en prônant une approche créative et audacieuse, qualifiée de « violence vive et contrôlée ». Leurs deux objectifs principaux sont de faire de la langue l'objet de destruction : Les auteurs de la revue s'attaquent aux conventions linguistiques et aux structures de la phrase, cherchant à briser les moules traditionnels de l'expression. Ce n'est pas une destruction au sens propre, mais une subversion du langage pour explorer de nouvelles possibilités et de décoloniser la littérature algérienne : En adoptant des formes d'écriture éclatées, ils visent à libérer la littérature de l'héritage colonial et des modèles littéraires imposés. Ils cherchent à développer une voix algérienne authentique et moderne, qui ne soit pas une simple imitation des formes occidentales. La revue *Souffles* avait pour objectif de bouleverser la littérature classique pour faire émerger une écriture nouvelle, plus en phase avec l'identité algérienne et les aspirations de son temps.

Dans ses écrits, Ahmed ZITOUNI lève le voile et sort de l'écriture classique pour parler de sujets dont nous avions honte d'aborder et, utiliser des termes que nous n'osions pas employer jusqu'ici ; son écriture se veut un changement mais aussi une rupture avec les autres formes classiques.

Il apparaît que Ahmed ZITOUNI fait usage de certains éléments tels que l'altérité (être un autre), il emploie également un langage ambigu qui n'est pas du tout banal. Son écriture déborde d'éléments qui font penser à la métaphysique (l'étude de l'être), elle est aussi polysémique et ambivalente.Son refus et sa contestation reflètent sa révolte contre les rigidités mais, c'est sa manière de s'inscrire dans la modernité. Son utilisation exacerbée et parfois même exagérée du verbe dépasse parfois les limites et risquent de l'entraîner dans une impasse et où son écriture deviendrait ambiguë et parfois insaisissable car ce genre d'écriture demeure méconnu et inexploré dans le Maghreb.

Il semble que ZITOUNI veuille, à travers son style singulier d'écriture et d'expression, arracher l'écriture à son style moderne et classique très répandu. Avec ses dialogues et ses discours, son texte est un vrai lieu de rencontre et de cohabitation de différentes littératures et cultures (occidentale et maghrébine).

La suppression du genre classique ou bien du genre tout court est ce qui fonde et caractérise la modernité, c'est-à-dire qu'elle refuse de faire partie et d'appartenir à un genre, elle se veut libre et donne naissance à une lecture où les codes se multiplient. Cette

déstabilisation du langage chez Ahmed ZITOUNI, ce refus de genre font de son écriture, une écriture autonome toujours en rapport avec ses pensées .

Chaque roman est lié à son auteur.« *Seul un roman est à même de comprendre sa propre réflexion et de comprendre la théorie de son genre* »

Notre choix des romans de Ahmed ZITOUNI est, donc, lié au fait qu'il intègre son propre style et sa propre touche personnelle pour ainsi bouleverser et détruire les systèmes classiques. Quant à son écriture, il préconise une pratique de l'ambivalence. Cette écriture de Ahmed ZITOUNI est une écriture où il se permet d'être hétérogène et ceci en mélangeant les littératures et les cultures. Ce mélange à l'intérieur de son roman est peut-être un moyen pour lui de nous montrer se modernité : « *Littérature autre selon une pensée autre.*»[136]

Dans *Le plaisir du texte*, *L'empire des signes* et *Mythologie*, Roland BARTHES développe des idées sur le rapport que peut entretenir un écrivain avec sa langue, et tout comme lui, Ahmed ZITOUNI accorde une grande importance à la culture et à l'écriture mais surtout à la littérature. Le texte, selon Derrida, est un espace d'échange où les cultures s'interfèrent et où l'écriture se fonde sur l'étude de l'être et sur l'imaginaire.

Les années soixante-dix ont beaucoup marqué la littérature maghrébine car certains auteurs tels que KATEB Yacine, Abdelkebir KHATIBI ou Mohamed CHOUKRI se sont mis à puiser dans les mémoires et les traditions populaires et culturelles. Ils se sont inspirés du Coran, des légendes, des contes, des mythes et des différentes littératures. Chez Ahmed ZITOUNI, l'identité d'un musulman nous est présentée dans laquelle on peut analyser un éclatement dans le corps et l'imaginaire, entre la langue et les croyances. Roland BARTHES déclare que : « *l'écrivain est un homme qui absorbe radicalement le pourquoi du monde dans un comment écrire* »

Ainsi, dans *Attilah Fakir, les derniers jours d'un apostropheur*, ZITOUNI nous décrit le quotidien sur une durée de trois jours, alors que dans *la veuve et le pendu*, le récit se déroule en une seule nuit, une nuit entière pendant laquelle F. a pris son temps pour lire le journal intime de son mari sans même prendre la peine de le décrocher après l'avoir découvert inerte, attaché à une corde au plafond. Nous pouvons aborder la thématique temporelle temps

[136] KHATIBI Abdelkébir, *L'écrivain et son critique à propos des nouveaux textes maghrébins*, Horizons Maghrébins, Nº 17, 1991, p.137.

construite, dans les deux ouvrages, sous forme d'un puzzle ,en fragments, se déroulant comme un compte à rebours, et qui nous fait voyager dans le labyrinthe de l'intériorité de chacun des narrateurs, à travers leurs monologues et leurs dialogues incessants.

4.2 Le temps

Bien qu'ils soient des éléments invariants dans l'élaboration romanesque et ne remplissant pas une fonction purement ornementale, le temps et l'espace furent pendant très longtemps un domaine peu étudié par les théoriciens.En effet, au début du XXe des théoriciens comme Emmanuel Kant et Albert Einstein ont révolutionné la physique en les unifiant en un concept d'espace-temps. avec la relativité restreinte[137], Albert Einstein a introduit le concept d'espace-temps, un continuum où espace et temps sont indissociables. La relativité a démontré que le temps n'est pas absolu : il est relatif au mouvement et à la gravité, et peut se dilater ou se ralentir. Selon Benoit LEROUX et Marcel DESPORTES, le temps serait : « *le moment qui évoque dans un récit une série d'événements qui se déroulent selon une chronologie linéaire*».[138]

Michel Butor a, quant à lui, distingué trois différents temps se rapportant à la temporalité romanesque : « *Dès que nous abordons la région du roman, il faut superposer au moins trois temps, celui de l'aventure, celui de l'écriture et le temps de la lecture.* »[139]

Le temps de l'aventure relève de l'époque de l'histoire et indique le moment, l'époque où se déroulent les événements. Le temps de l'écriture représente le moment de l'écriture du roman et la durée de la rédaction. Le temps de la lecture est lié à la durée de la lecture de l'œuvre et renvoie au décalage entre l'époque de l'écriture du roman et sa lecture.

Chaque texte présente toujours les traces du temps auquel a été soumis l'auteur et dans lequel évoluent les personnages. Tous les aspects concernant le temps sont regroupés sous le terme de « temporalité » : formes linguistiques appropriées, le moment du déroulement de l'histoire, moment où se situe le narrateur par rapport à celle-ci, relations du récit avec le temps de l'énonciation, le bouleversement qu'il fait subir à l'histoire.

---

[137] EINSTEIN Albert, *La théorie de la relativité restreinte et générale*. Dunod. Avril, 2025.

[138]LEROUX Benoît. DESPORTES Marcel , *Une vie de Guy de Maupassant et le pessimisme*, Paris, Éditions Marketing, 1979,p.334.

[139]BUTOR Michel cité par Bourneuf et Ouellet, *L'univers du roman*, Paris, Presses universitaires de France, 1989, p. 106.

Dans la tradition romanesque, l'œuvre est soumise à l'unité du temps qui bien sûr celle des pendules, de la mesure, de la durée et de l'époque qui renvoient à l'histoire.Le temps peut aussi être un thème du contenu du texte, et l'auteur ou le narrateur peut formuler ou suggérer ses positions philosophiques sur ce cadre de toute perception ou de toute existence.

Le temps de l'aventure relève de l'époque de l'histoire et indique le moment, l'époque où se déroulent les événements. Le temps de l'écriture représente le moment de l'écriture du roman et la durée de la rédaction. Le temps de la lecture est lié à la durée de la lecture de l'œuvre et renvoie au décalage entre l'époque de l'écriture du roman et sa lecture.

Généralement, le texte littéraire s'inscrit dans une période précise, c'est le cas pour presque tous les romans historiques et réalistes dont le roman *Belle du Seigneur*[140] de l'auteur suisse Albert COHEN, roman ancré dans un contexte historique réaliste (l'entre-deux-guerres, la Société des Nations) qui explore des thèmes universels à travers un style littéraire à la fois lyrique et réaliste. Chaque roman est parsemé d'indices temporels indispensables à sa compréhension.

Dans *Attilah Fakir, les derniers jours d'un apostropheur*, l'histoire dure trois jours : du mercredi matin au vendredi soir.Lorsque nous parlons du temps de la fiction, c'est de « la durée du déroulement de l'action » dont il s'agit . Elle ne se mesure que par les indices textuels, la durée à l'état pur est au centre de notre roman.

D'une manière générale, le temps dure, et nous ressentons son passage et sa durée, les personnages le concrétisent, il est quasi-palpable, surtout vers les dernières parties du roman : «*quelques poussières avant l'heure H*[141], *H moins cinq*[142], *dix-neuf heures trente*[143], *H moins six*».

Quoi qu'il en soit, ce texte présente les traces du temps auquel a été soumis l'auteur et dans lequel évoluent les personnages. Et puisque nous avons affaire à un cadre général dans lequel s'inscrivent les activités humaines de Attilah Fakir, il n'est pas surprenant que le temps soit largement manifesté par les formes de la langue.

---

[140] COHEN Albert, *Belle Du Seigneur*, Gallimard, 1968.

[141] ZITOUNI Ahmed.Op.Cit.1987. p.197.

[142] *Ibid*, p.176.

[143] *Ibid*, p.192.

Dans la plupart des cas, le narrateur raconte une histoire passée, ce qui lui procure plusieurs avantages : d'abord celui d'être censé la connaître dans son ensemble et donner l'impression qu'il la domine, la comprend, et capable d'anticiper sur la suite des événements ou de revenir en arrière, voire d'en tirer des conclusions ; c'est la procédure la plus favorable au narrateur omniscient.

Inversement, raconter une histoire passée peut, au contraire, faire place à des incertitudes du narrateur : manque d'informations, oubli, imagination se mêlant à la mémoire exacte ; l'avantage est, cette fois, d'excuser d'avance des lacunes, des ellipses, des fantaisies ou des mensonges ; la position du narrateur est alors beaucoup plus flottante : nous voyons se succéder des éléments d'omniscience, de focalisation interne sur ce que sait tel ou tel personnage, et de focalisation externe. Ainsi, dans notre corpus, le narrateur est au début extradiégétique mais qui devient plus tard intradiégetique puisque lui-même, se mêle aux personnages : « *Tu as entendu, lecteur. C'est à moi qu'il parle, rien qu'à moi. Et ça se passe dans mon roman* »[144].

Ahmed ZITOUNI reconstitue peu à peu la vie de Attilah Fakir, tout en racontant sa propre vie. A la fin, il décide de ne pas rentrer chez lui, et se met à errer dans les rues et dans les bars. Et là, l'auteur mêle les deux histoires et c'est ainsi que le roman s'achève.

Dans ce roman, les temps sont superposés comme nous pouvons le constater dans le passage ci-dessous :

> « Les joues d'Attilah Fakir sont décorées de deux grossières virgules mentholées, poussive agonie d'un tube de crème qui gît, recroquevillé dans une ultime relation, au fond du lavabo où surnagent, sur une flaque d'eau grisâtre. Sur les réservoirs asséchés de la chasse d'eau, perpétuant la précaire stabilité de celles qui l'ont précédée, une bougie larmoie en vacillant. Espérant, qui sait, le jour bénit où Attilah Fakir se décidera à remplacer l'ampoule qui avait rendu l'âme au moment précis où le maître des lieux venait… »[145].

Nous remarquons qu'au début, il y a un léger va-et-vient entre le présent et le passé composé pour ensuite aller vers le futur simple, le plus-que-parfait et l'imparfait. Cette

[144] *Ibid*, p.240.

[145] *Ibid*, pp.11-12.

stratégie permet de situer le lecteur dans un présent immédiat, tout en introduisant des événements passés ou des souvenirs souvent introduits par le passé composé, pour construire le récit. Quant au passage vers l'imparfait et le plus-que-parfait, il installe un décor et décrit l'arrière-plan narratif, tandis que le futur simple projette l'intrigue vers l'avenir, pour les événements à venir, permettant au récit de progresser vers des développements futurs. Le mélange des temps verbaux permet d'explorer les ressources de la langue pour gérer la temporalité, en nuançant les actions et les états.

Le récit au présent donne au lecteur l'impression d'une grande actualité de l'histoire mais le va-et-vient entre le présent et le passé est un procédé qui vise à exploiter toutes les ressources de la langue en matière de temporalité. Cette alternance de temps est une technique littéraire permettant d'exploiter les nuances de la narration, notamment la description de l'état des personnages, le suspense et la complexité temporelle. L'utilisation du présent et du mélange des temps enrichit l'expérience de lecture en apportant à la fois une sensation d'immédiateté et une profondeur historique.

5. Représentation, caractérisation et construction des personnages dans les œuvres de Ahmed ZITOUNI

5.1 Définition du personnage

Un personnage est une création imaginaire d'une œuvre de fiction qui agit et dialogue pour faire avancer l'histoire. Il est construit à travers une combinaison d'informations fournies directement par le narrateur, indirectement par les actions et les paroles du personnage, et par des éléments comme son apparence physique, sa personnalité, son histoire personnelle et son environnement, afin de créer une illusion de vie et de lui donner une consistance psychologique et une profondeur.

Le personnage est une figure qui n'existe pas dans la réalité, mais qui est inventée par l'auteur ou l'équipe créative pour peupler une œuvre de fiction.Il accomplit les actions, exprime des émotions et tient des dialogues qui font progresser le récit.

Le personnage principal, ou protagoniste, est le point de vue à travers lequel le lecteur découvre et suit les événements de l'histoire, ce qui le rend central à l'expérience narrative.

Comment est construite cette figure ?
La construction d'un personnage, ou caractérisation, implique de lui donner des traits qui le rendent crédible aux yeux du lecteur ou du spectateur

Le personnage se révèle par ses actions, ses réactions, son comportement, son langage et ses relations avec les autres. C'est un élément fondamental de la fiction car c'est le centre de l'histoire à travers lequel le public suit et vit le récit. Un personnage bien construit, avec ses caractéristiques uniques, son objectif et son évolution, donne un sens à l'intrigue et permet au lecteur de s'identifier ou d'interagir avec le monde imaginaire de l'œuvre.

> Les personnages ont un rôle essentiel dans l'organisation des histoires. Ils permettent les actions, les assument, les subissent, les relient entre elles et leur donnent sens. D'une certaine façon, toute histoire est histoire des personnages.[146]

La figure du personnage, par sa construction et sa complexité émotionnelle, est un outil essentiel pour l'écrivain, servant à capter l'attention du lecteur, à faciliter son immersion dans l'univers fictif et à susciter une connexion affective, qu'elle soit de sympathie ou de rejet, permettant ainsi au lecteur de s'identifier ou de réagir aux événements du récit.

Un personnage bien construit est plus captivant et aide à retenir l'attention du lecteur tout au long de l'histoire. En lui donnant vie, l'écrivain permet au lecteur de se projeter plus facilement dans le monde imaginaire de la fiction, rendant l'expérience de lecture plus immersive.La teinte émotionnelle et sentimentale d'un personnage est cruciale. Elle permet au lecteur de ressentir des émotions fortes, positives ou négatives, à son égard.

Le personnage peut être conçu pour inspirer la sympathie, provoquant l'empathie chez le lecteur, ou au contraire, pour susciter son rejet et sa répulsion, selon la nature de ses actions. Qu'il soit "compatissant ou répulsif", il participe émotionnellement à l'histoire. Le lecteur, à travers ses propres sentiments envers le personnage, se sent lui-même impliqué dans les événements et suit avec intérêt le parcours du héros.

---

[146] REUTER Yves, *L'Analyse du récit*, Nathan Université, Paris, « Littérature 128 », 2000, p. 27.

La description des personnages dans une fiction vise à créer un « effet de réel » grâce à l'« effet de vraisemblance », permettant au lecteur de s'identifier aux figures fictives, de se reconnaître en elles, et ainsi d'« adhérer » plus facilement à l'univers de l'histoire. Une impression que la fiction est ancrée dans le réel, donnant une sensation d'authenticité et de vérité au monde narratif. Le lecteur s'identifie aux personnages en projetant leurs propres expériences et émotions sur eux, cette identification, ou reconnaissance de soi, lui permet de se sentir proche des personnages fictifs, même s'ils sont imaginaires. Lorsque le lecteur se reconnaît dans les personnages grâce à l'effet de vraisemblance, il est plus enclin à accepter et à se laisser entraîner dans l'univers de la fiction, appelé « univers diégétique ».

Le personnage, selon Phillip HAMOND : « …*est représenté, pris en charge et désigné sur la scène du texte par un signifiant discontinu, un ensemble dispersé de marques que l'on pourrait appeler son étiquette*. »[147]

Un personnage est cet être en papier qui a une place nodale dans la construction de l'intrigue « *il n'y a point de récit sans personnages* »[148]. Il prend en charge l'exécution des rôles qui les sont assignés : « *le personnage est une unité diffuse de signification (…) il est constitué de la somme d'informations données sur ce qu'il fait (…) un système d'équivalence réglé, destiné à assurer la lisibilité du texte* » [149] ; afin de créer cet effet de vraisemblance distinguant une œuvre romanesque « *le génie du roman nous fait vivre le possible, il ne fait pas revivre le réel*»[150].

Le personnage en littérature est un élément essentiel, représentant le support d'un investissement psychologique et idéologique, et jouant un rôle stratégique. Son statut narratif, sa construction textuelle, ses traits psychologiques et sa fonction dans l'intrigue sont cruciaux pour le développement et la compréhension de l'histoire et des thèmes explorés. C'est avant tout une construction textuelle, un support pour le récit car à travers lui, l'auteur explore et révèle des traits de personnalité, des motivations et des sentiments, permettant au lecteur d'établir un lien psychologique avec lui. Il peut incarner des valeurs, des idéaux, des oppositions ou des réflexions sur la société et l'existence, servant de support à des idées et des

[147]HAMOND Philippe , *Pour un statut sémiologique du personnag*e, Paris, Editions du Seuil,1977, p. 147.

[148] BARTHES Roland, *Introduction à l'analyse structurale des récits,*Communications, 8, 1966. Recherches sémiologiques : l'analyse structurale du récit. Seuil, 1966, p.16.

[149] HAMON Philippe ,Op.Cit*,* 1977. pp. 86- 110.

[150] THIBAUDET Albert, *Réflexions sur le roman*, Gallimard, Paris, 1938. pp. 212-213.

croyances. La manière dont il est intégré à l'intrigue (protagoniste, antagoniste, etc.) et sa place dans l'histoire sont fondamentales pour la structure narrative et les détails que l'auteur choisit de révéler sur le personnage (physique, comportement, langage) contribuent à sa crédibilité et à son impact.

Une psychologie complexe et cohérente rend le personnage plus réaliste et permet d'approfondir les thèmes de l'œuvre, il peut faire avancer l'intrigue, illustrer un concept, créer un conflit, ou explorer une condition humaine. C'est un élément stratégique de l'écriture, dont la complexité textuelle, psychologique et idéologique est déterminante pour la portée et la signification de l'œuvre littéraire.

Le texte narratif suit un schéma narratif typique (situation initiale, élément perturbateur, péripéties, résolution, situation finale) qui organise l'histoire et l'évolution des personnages qui permettent de relier les événements et de donner une cohérence thématique et narrative au récit. Le personnage en est l'axe central permettant de le différencier d'autres genres de textes et de le classer au sein des récits par sa fonction et son évolution.

C'est à travers ses personnages que l'auteur peut nous faire part des thèses et des pensées qu'il ne peut soutenir publiquement mais qu'il désire inclure dans son roman.
L'auteur crée un « effet de réel » par une description méticuleuse du personnage (physique, psychologique, comportement, évolution) et en utilisant des noms qui ancrent le personnage dans le réel, établissant un lien fort entre fiction et réalité. Cette attention aux détails permet au lecteur de s'identifier et de croire en l'authenticité du personnage et de l'histoire.

5.2 Étude des personnages centraux des romans de Ahmed ZITOUNI

Le lecteur découvre les pensées, émotions, valeurs, et traits de caractère du personnage par ses réactions, ses paroles et ses motivations.L'apparence du personnage est décrite pour lui donner une identité visuelle tangible et le rendre plus crédible.Ses actions et réactions, ainsi que les changements qu'il subit tout au long du récit, révèlent sa complexité et sa profondeur. Un personnage réaliste permet au lecteur de s'identifier plus facilement et de croire en l'histoire qu'il lit, ainsi qu'en témoigne l'extrait suivant :

> «Ce soir, j'ai décidé de tenir un journal. Une manière d'apposer ma signature sur les saisons qui s'écoulent à mon insu, dont je remarque parfois le passage grâce à la chaleur du radiateur, au nombre de couvertures sur ma couche, à l'ouverture d'une fenêtre bâillonnée par les volets toujours clos. Écrire pour capter ce sentiment de résignation qui m'assaille et les moments de lucidité qui

> m'épuisent. Je veux écrire, non pour me sauver ou m'affranchir une fois de plus, mais pour dire la révolte consommée, les rages bues, les dignités bafouées, le lent cheminement de destruction d'une humanité.»[151]

C'est pourquoi, il nous semble intéressant de soulever des questions fondamentales en théorie narrative sur la nature des personnages et leur mode d'existence dans un récit fictif, et d'analyser le rôle du narrateur (qui peut être un personnage lui-même), de la structure de la diégèse et des procédés de construction narrative permettant aux personnages de fonctionner dans un univers textuel fragmenté.

Le narrateur est-il un personnage ?

Pour déterminer quels personnages habitent le récit, il faut d'abord distinguer le narrateur de la fiction.Un narrateur homodiégétique est un personnage qui fait partie de l'histoire qu'il raconte (par exemple, un témoin ou un héros), et il est donc un personnage à part entière de la diégèse.Un narrateur hétérodiégétique est extérieur à l'histoire qu'il raconte, mais il est le créateur de l'univers diégétique.Les personnages évoluent, existent et agissent dans un récit dont la structure narrative elle-même est fragmentée ou non linéaire.

Dans *Attilah FAKIR, les derniers jours d'un apostropheur*, l'auteur nous présente un narrateur « extradiégétique » dans les premières pages du récit et certains passages des autres parties du texte, mais il est souvent« intradiégétique », comme peuvent le montrer les passages:

> «Pondre des historiettes c'est à la portée de n'importe quel crétin bardé de prix littéraires .Moi, ce que je veux c'est embrasser le risque de comprendre, plonger dans cette aventure de souffrance qui est la quête du sens d'une vie tourmentée… .Pour l'instant, je vais me mesurer à une seule personne : moi ! Miser une vie de renoncement, dans le seul souci de me dépasser, à travers ce périlleux exercice de l'écriture, la seule passerelle encore capable de me relier aux autres»[152]
>
> « Tu as entendu, lecteur. C'est à moi qu'il parle, rien qu'à moi. Et ça se passe dans mon roman »[153].

[151] ZITOUNI Ahmed.*Op.Cit*.1993. p.58.

[152]ZITOUNI Ahmed, *Op.Cit*. 1987, p.204.

[153]*Ibid*. p. 240.

Dans *Attillah Fakir, les derniers jours d'un apostropheur*, le narrateur, se donne comme tâche de reconstituer le puzzle de la vie du personnage héros ; mais, à lire bien le récit, il s'agirait de morceaux de la vie de l'auteur (une vie morcelée, d'où le dédoublement narratif et la fragmentation caractérisant le texte), qu'il tente de ramasser, tel un puzzle.

Même s'ils constituent des personnages de premier plan dans *La veuve et le pendu,* l'écrivain a choisi de les entourer d'un voile de mystère et leur vraie personnalité représente une véritable énigme. Ce mystère qui les entoure leur vaut l'intérêt des lecteurs. Bien qu'il soit physiquement absent du récit dans une grande partie du roman, le pendu demeure présent, régulier d'un bout à l'autre du récit puisque les passages parlent continuellement de ses discours, de ses actions, de ses décisions:

> «J'ai regardé les passants, leur manège, dans le rue. Je ne sais plus à quel moment, j'ai eu l'impression d'être un bateau... j'ai eu froid, un peu plus que d'habitude, à l'idée que j'avais fait mon temps... je finisse par sombrer... j'ai continué d'observer les passants. Occupation que je n'aime ni ne hais, qui ne me procure aucun plaisir, mais qui me rebute le moins. D'ailleurs, j'y ai souvent recours...»[154]
>
> « Je sais qu'elle se cache pour les ouvrir... Je me demande pourquoi... Si je voulais, je pourrais m'emparer d'une assiette ou d'un verre» [155]
>
> « F. parlait lentement. J'essayais de répondre, de dire, de me justifier. Mais les mots s'obstinaient, refusaient de sortir de moi...»[156]
>
> « Fini le trajet porte- fenêtre. Je ne veux plus me gaver de cet illusoire et reposant tracé... je n'ai rien à démêler. D'ailleurs j'ai renoncé à trouver le commencement... je ne suis quand même pas fou. J'ai de l'instruction, moi. Je sais plein de choses, et pas que la panoplie entière du mal-vivre en deux langues. Et s'il m'arrive de vomir de suaves répliques entre porte et fenêtre, le Coran en travers de la gorge et l'histoire selon Michelet dans le baigneur, je le fais avec élégance. Je ne suis pas fou.» [157]

---

[154] ZITOUNI Ahmed, *Op.Cit*.1993.p.69.

[155] *Ibid*.p.97.

[156] *Ibid.* p.118.

[157] *Ibid.* p.148.

Les trois romans de Ahmed ZITOUNI se distinguent par la diversité sociale et humaine des personnages aux multiples caractéristiques personnelles (âge, sexe, classe sociale, religion, niveau intellectuel, origine géographique) et aux comportements moraux variés (actions bonnes ou mauvaises) coexistent pour créer un univers réaliste et complexe.

Ces personnages ne sont pas tous bons ; certains ont des actions considérées comme bonnes, tandis que d'autres ont des actions négatives. Cette diversité de personnages permet à l'auteur de montrer une variété de points de vue et d'expériences, l'auteur peut offrir un reflet plus fidèle de la société. Les différences entre les personnages peuvent être des sources de tension, de compréhension ou de conflit, faisant progresser l'intrigue.

Les romans de ZITOUNI sont marqués par des oscillations et une variation de la narration entre le « je » et le« il ». Tout au long des histoires (les diégèses), la narration se dédouble : le « je » est souvent alterné par un il (qui n'est que la première instance énonciative, c'est-à-dire le je). Même s'ils différent sur la forme, ils renvoient à la même « identité narrative »[158], que symbolise l'instance énonciative.Ce « jeu énonciatif »[159], nous le trouvons aussi dans certaines scènes du récit, entre le « je » et une voix off, laquelle est un personnage imaginaire. Ce procédé témoigne du morcellement de la narration, car c'est cela en fin de compte qui est matérialisé par le concept de réflexivité : montrer/donner à voir un roman en train de s'écrire, mais aussi d'une intériorité morcelée du narrateur-personnage (héros). Preuve en est, cet extrait de la page 205 :*La balade du bicot* n'était pas un livre, mais un malaise mis en page, le révélateur d'une géométrie sociale de vide et de non-existence, un morcellement pour tenter de recoller les morceaux, les parties, éparses et éparpillées, un homme morcelé[160].

La voix, personnage imaginaire, qui pourrait être interprété comme étant un moi profond, ou, en d'autres termes, l'inconscient du héros, et donc par projection ou extension, accompagne Attilah dans tous les espaces (salle de bain, Aix en Provence, Paris). Et le monologue du narrateur, « dialogue » avec cette voix, s'apparente plus à un délire, qu'à une

[158] RICOEUR Paul, *Soi-même comme un autre*, Seuil, 1990.

[159] BESSIÈRE Jean. *Le pas au-delà de la réflexivité ou les raisons d'être de la réflexivité littéraire* . In Littérature, modernité, réflexivité. Sous la direction de J. BESSIERE et M. SCHMELING. Paris,Honoré Champion, 2002. pp.191-215.

[160]Revue *AfakIlmia*,Volume: 16 / Numéro: 02 Année 2024, p. 636.

parole. Ce personnage est un vrai mystère pour le lecteur car il arrive soudainement dans le récit et disparaît tout autant, ce qui laisse le lecteur perplexe, voire désorienté.

La présence de ces différents types de personnages permet d'aborder des thèmes comme les inégalités sociales, les divergences culturelles ou les dilemmes moraux. Attilah Fakir est un écrivain de 33 ans d'origine algérienne et un enseignant intérimaire à Aix- en-Provence.

Émigré en France, ce jeune auteur, fou de littérature, de cigarette et canettes de bière, suit avec adoration le monde littéraire, puisqu'après cinq ans d'attente et de déception, il est enfin convié à l'émission littéraire « Apostrophe » pour présenter son œuvre *la balade du bicot*.Ce jeune fou dialogue avec une voix invisible. C'est un pauvre désespéré puisque la coupure qu'il s'est faite le mercredi matin en se rasant l'a anéanti.

Pour son fameux passage à la télévision, Attilah Fakir s'est rasé, douché, bien coiffé mais surtout bien habillé car il a mis un costume neuf et a même fini par se réconcilier avec sa mère.C'est un maniaque du désordre puisqu'il laisse tout par terre, en revanche, lorsqu'il s'agit de ses livres ou de ses revues, il devient un vrai fou de l'ordre. Il tient beaucoup à ses livres, il en prend soin et ne tolère pas que sa femme Anastasie ou quiconque y touche, surtout ses ouvrages préférés, ceux des auteurs qu'il préfère et vénère et à qui il a donné le très prestigieux et respectueux titre de « Hadj » : Hadj BATAILLE, en référence à Georges BATAILLE, Hadj BLANCHOT, en référence à Maurice BLANCHOT ou Hadj Kateb YACINE et Hadj Jean Paul SARTRE…etc.

Notre héros ne supporte pas que la littérature soit devenue un objet de commerce et le revendique clairement à haute voix et sans complexe ni tabou jusqu'au vendredi, lors de l'émission télévisée, où il finit par se résigner et joue le jeu de l'homme timide devant tout le public alors que, durant tout le roman, il a incarné le rôle de l'homme hystérique, répugné et forcené.

Lorsque vient enfin son tour de s'exprimer, de répondre aux questions, de participer au débat et de présenter son œuvre, Attilah Fakir panique et reste muet mais à la fin, il finit par craquer et quitte le plateau sans dire un mot. La première dissemblance profonde, au niveau des personnages, entre ce roman de Ahmed ZITOUNI et ceux des autres romanciers, tels que Franz KAFKA qui lui aussi cherchait à explorer les aspects plus sombres de l'existence humaine, est l'absence d'un héros positif qui est le reflet de l'idéologie romanesque. Un héros exemplaire en tant qu'idéal à suivre, inspire le lecteur par ses actions,

ses choix et sa conduite face aux défis rencontrés dans l'intrigue, et représente un véritable porte-parole de l'idéologie véhiculée par l'univers romanesque par ses gestes et ses paroles, portant et défendant ses valeurs morales et philosophiques auprès du lecteur.

Nous avons constaté que chez Ahmed ZITOUNI la personnalité morale de Attilah Fakir est à l'image de son enveloppe corporelle. Il apparaît comme un individu sournois, paresseux et lâche qui n'a rien d'un personnage positif:

> «Tire-moi de là, je t'en supplie !...Tu es si pitoyable... il n'ose pas t'interroger»[161]
>
> «Sors moi de là. Tu sais que je n'ai rien à faire ici... Fais vite je n'en peux plus... j'étouffe, sauve-moi!» [162]
>
> «Il semblait résigner, abattu. Il tirait la jambe, s'arrêtait pour souffler ou allumer une cigarette. Comme à son habitude, il marmonnait en marchand.» [163]
>
> «Le seul meuble, noyé dans la masse poussiéreuse des livres, revues et journaux, est le cousin mongolien d'une table de chevet.» [164]
>
> «Les yeux égarés dans l'au-delà du buffet blanc, Attilah Fakir tient sa cigarette entre bouche et cendrier. Rompue à l'éprouvant rituel, Anastasie ne dit rien. Se contente de fixer l'humanoïde absent, dont elle sait ne rien devoir attendre avant la fin du cinquième bol de café qu'il s'est servi. Ce robot, ce zombie, ce bout d'homme maigrichon, petit et laid...(...) C'est ça mon mari, Soupire-telle. Ou c'est de l'amour? Ou je suis complètement folle? Probablement les deux! N'empêche qu'il est moche et si maigre avec ça. Quant à ses phases de crises amplifiées, on n'en rencontre pas à tous les coins du rue. Si encore il se décidait à me le faire, mon bébé. Non, monsieur se veut partisan du plaisir, pas de procréation...» [165]

[161] ZITOUNI Ahmed, *Op.Cit.*1987. p.244.

[162] Ibid. p.245.

[163] *Ibid*. p.247.

[164] *Ibid*. p.13.

[165] *Ibid*. p.24.

Ces passages mettent en exergue la description d'un personnage négatif et sombre, un anti-héros, pathétique et détestable. Tous ces traits font de Attilah Fakir un antagoniste et un personnage moralement ambigus et négatif, peu recommandable.

En plus des personnages principaux, Ahmed ZITOUNI nous présentent des personnages-types sociaux associés à la critique littéraire dont les appellations sont des mots-valises qui dépeignent de manière satirique et critique les intellectuels et les critiques présentes sur le plateau télévisé:

- Romanteuse: pourrait faire référence à Roman et Menteuse: un personnage féminin dont les œuvres sont jugées comme mensongères, qui manipule la vérité juste pour vendre ses ouvrages:

> « Aucun rapport avec la littérature et ses antécédents... Dire qu'elle aurait pu être une actrice de talent et de renom, au lieu de dilapider son énergie à la seule fin d'encombrer les vitrines des librairies et les rayons des bibliothèques sans âme, sans compter les supermarchés, les kiosques de gares et même les bars-tabac.»[166]

- Filousophe: mot composé de Filou et Philosophe, pouvant faire référence à un philosophe rusé ou malhonnête qui utilise sa sagesse à des fins trompeuses:

> «Filousophe assurant lui-même diffusion et promotion de ses impérissables plagiats torchés au gré de la demande, et la mise sur orbite de son auguste personne.»[167]

- Officiant: c'est ce que ZITOUNI qualifie d'arbitre, une personne intellectuelle ou commentatrice qui tient les reine et s'institue comme autorité (officier) qui établit un certain pouvoir avec un ton cérémonial formel:

> «L'inamovible maître de cérémonie trône en bout de table, dans l'axe, place qui est la sienne depuis la première de l'émission (...) A la place enviée de barreur; l'arbitre, le déjà évoqué maître de cérémonie; appelons-le: Officiant.»[168]

---

[166] *Ibid*. P.207.

[167] *Ibid,* p.202.

[168] *Ibid*, p.199.

- Critiqueutard: pourrait avoir deux significations: critique/ tard qui désigne une critique mais tardive, ou bien critique/ foutard (familier de vantard) une fusion satirique qui pourrait désigner un critique littéraire prétentieux et arrogant manquant d'humilité:

> «Critiqueutard: deux admiratrices en chaleur l'encadrent. Le trio attend, puis s'ébranle derrière l'attaché de presse du chéri, une pouliche de grand standing, aucune sensibilité littéraire... ou autre, mais un carnet d'adresses des plus convoités sur la place. Le quatuor s'engouffre enfile indienne dans le ventre du monstre.»[169]

- Sorbonnagre: mot composé de Sorbonne et Agre (âne),à travers ce personnage, ZITOUNI pourrait vouloir se moquer de l'intellectuel; diplômé de la grande et prestigieuse Sorbonne mais qui demeure borné et intellectuellement stérile:

> «Sorbonnagre rapplique. Cravate et linceul trois pièces, droit comme la connerie triomphante. Il est tout à fait ce à quoi il donne l'air de ressembler: un grand con prétentieux. À l'écart du diplôme encostumé, un thésard de service dont la probable docilité est le garant de son ascension...»[170].

- Pantouphlet: pourrait suggérer Pantoufle et Pamphlet. Un critique ou un auteur dont les écrits ou les critiques polémiques sont fades et confortables pour ne pas risquer de déplaire aux gens et éviter de prendre de véritables positions courageuses:

> «Enfin se profile Phantouflet, il était temps. Sérieux et grave, la vedette, en répétition avec deux semi-politiquards, bestioles aussi influentes qu'adroites dans les polémiques sans risque et les articles téléguidés. Saisis au vol, une pluie de barbarisme tels que nation... déclin... les socialo-communistes...etc !»[171].

- Ecrivendeur: composé de écrivain ou du verbe écrire et de Vendeur; faitcprobablement référence à l'écrivain qui privilégie l'aspect commercial de ses œuvres, se transformant ainsi de littéraire et écrivain honnête en marchand de livres pour qui le succès et le bénéfice économique prient sur la qualité et l'honnêteté littéraire:

---

[169] *Ibid,* p.201.

[170] *Ibid*,p.201.

[171] *Ibid,* p.202.

> « Emerge Ecrivendeur en plan américain. Il est en conciliabule... Le baigneur est, hélas, suivi par deux protégés bien placés du **flux montan**t de la presse écrite.»[172]

Ainsi, ces personnages teintés d'ironie et de sarcasme sont des figures emblématiques de ce que perçoit l'auteur comme la décadence, la débandade ou la superficialité de ce qu'est devenue la littérature. À travers eux, ZITOUNI dénoncent l'hypocrisie, le conformisme et la corruption dans les milieux intellectuels et médiatiques.

Personnage marginal, Attilah Fakir, lui aussi fait partie de ce décor et observe avec répugnance et dédain cette comédie du milieu intellectuel. C'est un personnage qui vit le quotidien sous le poids d'une conscience tourmentée (ballottée entre le monde réel le quotidien[173]et le monde imaginaire de l'inconscient).De ce fait, le réel (ou le quotidien), est présenté comme étant angoissant, glauque, voire absurde. D'où la nécessité pour le sujet de trouver des échappatoires, des parades susceptibles de lui offrir un lieu-refuge. Celui-ci s'incarne tantôt dans la littérature; tantôt dans l'ivresse et l'environnement que provoque l'alcool.

5.3 Le héros marginal: compromettre les clichés et les stéréotypes

Le « héros marginal » est un personnage de fiction qui vit en marge de la société, soit par choix, soit par circonstances, ne se conformant pas aux normes sociales établies. Sa marginalité peut être d'ordre social, physique, moral ou psychologique, et elle offre aux auteurs une manière de questionner les conventions sociétales, d'explorer des thèmes comme la liberté ou l'identité, et de susciter des émotions complexes chez le lecteur. Des exemples incluent des vagabonds, des marginaux sociaux ou culturels, mais aussi des figures comme l'artiste, le dandy, ou même Ulysse à travers sa pratique de l'archerie.

Le personnage marginal est souvent en désaccord avec les valeurs ou les attentes de la société, vivant à l'écart de celle-ci. La marginalité peut être due à des choix personnels, à des conditions sociales, ou à des circonstances de vie spécifiques. Il sert de prétexte aux auteurs pour explorer et critiquer les normes et les conventions établies dans la société, Sa figure permet d'aborder des sujets tels que la liberté, la tolérance, l'identité, la différence, et les enjeux de la vie en société.

---

[172] *Ibid*, p.201.

[173]Revue *AfakIlmia*,Volume: 16 / Numéro: 02 Année2024, p. 639.

Dans *Aimez-vous Brahim?*, ZITOUNI décrit une scène où il montre un certain désintérêt pour la société conventionnelle:

> «Je laissai le vieux sodomite à son délire poétique et sortis sur la pointe des pieds. Le cul de Colette, à force d'en entendre parler, je le connaissais par cœur. Je me retournai juste avant de pousser la porte: le vieux avait l'air complètement largué: le cul de sa femme lui était monté à la tête pour de bon.»[174]

Ce passage, très cru, montre comment l'auteur joue avec la transgression et le langage argotique et provocateur pour mettre en exergue un personnage marginal au regard ironique et désabusé. Cet extrait, de par son et son vocabulaire, montre bien que le personnage -narrateur est un marginal car il se positionne en marge des normes sociales en évoquant un sujet intime, voire tabou, la sexualité et l'érotisme du vieux sodomite (terme insultant, démesuré au yeux de la société conventionnelle et très agressif), créant ainsi un effet de choc et malaise chez le lecteur.

Les héros marginaux, malgré leurs défauts ou leurs comportements condamnables, peuvent susciter un attachement particulier chez le lecteur, notamment grâce à leur histoire et aux émotions qu'elle génère.

Notre analyse met en lumière des personnages « marginaux » ou « anti-héros » qui, dès le début, sont positionnés en dehors de la norme sociale et de ses règles, incarnant ainsi des figures à l'écart de la société, loin de la conception traditionnelle du « héros » positif et normatif. Dès le départ, l'auteur introduit des personnages présentés comme s'inscrivant dans un univers thématique (isotopie) où la marginalité est centrale. Ils ne correspondent pas aux figures héroïques classiques, mais plutôt à des « anti-héros » qui vivent en dehors des normes et des attentes sociales.

Dans le récit, un autoportrait littéraire est dressé, où le héros se peint lui-même, choisit les détails les plus concis et déforme son image pour surprendre le lecteur. Le but est de présenter une vision déformée et méprisante de soi, et non une représentation fidèle, créant un effet de surprise et de malaise chez le lecteur. Dans *La veuve et le Pendu*, les souvenirs d'enfance sont racontés et décrits de sorte à créer un effet de surprise:

> « Reviennent des souvenirs d'enfance. La vieille Sakina...et ses berceuses lorsque nous parvenions à l'isoler dans un porche ou un terrain vague. Les rires

[174] ZITOUNI Ahmed. *Op.Cit*, 1986.p.35.

des soldats quand elle le montrait sa bête ratatinée en bout de cuisses. Je n'étais qu'un têtard affolé hoquetant de terreur et de désir impatient entre ses jambes... on l'a retrouvée un petit matin, écartelée en dernière supplication, la gorge tranchée jusqu'aux vertèbres. Nos braguettes en berne l'avaient accompagnée jusqu'à son dernier trou et son souvenir hanta longtemps la rage de nos masturbations.»[175]

L'auteur de l'œuvre est à la fois l'artiste, le sujet et l'initiateur de l'œuvre. C'est le cas des récits où le héros est le narrateur, il ne donne que les détails essentiels, concis, et ne développe pas les aspects positifs:

« Dans un coin perdu en proche campagne, là où gîtent le gros des troupes de mandarins de gauche, reconvertis en néo-ruraux, la nuit est noire, épaisse. Attilah Fakir, tout contre la porte des toilettes extérieures, tambourine pendant qu'une sirène achève de mettre un frein au dérapage de ses couinements. De temps à autre, il s'arrête, réalise le ridicule de sa situation, part d'un grand éclat de rire, puis recommence à marteler le bois vermoulu. Il se recule ensuite d'un demi-pas, distance permise par le pantalon baissé sur les chevilles, insuffle un bon bol d'air campagnard et décoche un maître coup de pied (la gauche, comme il se doit en ces lieux) dans le battant qui s'ouvre enfin.

_ Bordel de merde, hurle-t-il en sautillant et en se tenant la cuisse à deux mains. C'est pas des chiottes, mais la banque de France ! Trente-six milliards de verrous et d'alarmes...des chiottes blindées ! où on va ?...»[176]

Dans Attilah FAKIR, les derniers jours d'un apostropheur, le personnage principal Attilah Fakir est un être marginal et tourmenté, ballotté entre le monde réel angoissant et un monde imaginaire peuplé par l'inconscient, ce qui le pousse à rechercher des échappatoires et des lieux de refuge face à un quotidien perçu comme absurde et glauque. Son esprit est agité par un conflit constant entre la réalité et l'imaginaire. Le quotidien, ou le monde réel, lui apparaît comme angoissant et absurde, le poussant à fuir cette réalité:

[175] ZITOUNI Ahmed, *Op.Cit*, 1993. p.93.

[176] ZITOUNI Ahmed, *Op.Cit.* 1987.p.105.

> «Ne va pas croire qu'il s'agit d'un interrogatoire. Je t'ai déjà dit que c'est un rêve, même avec les deux projecteurs lui grillant le regard. Inutile de tout t'expliquer. Viens! Rêvons en compagnie du veinard défait sur la chaise, face au buffet blanc. Entre dans le rêve d'Attilah Fakir. Atmosphère de bas-fond, louche, verdâtre. N'aie pas peur. Prends le temps de t'habituer au décor. Assieds-toi. Notre héros éternue, commence à s'agiter, frôle l'attaque d'épilepsie. Ne t'inquiète pas pour sa santé mentale: il n'en a presque plus... le rideau de velours noir s'ouvre lentement sur un coin du haut parleur. Notre héros est au centre de la scène, sur la chaise. La pièce va commencé. Début difficile pour l'acteur principal qui transpire comme un phoque rampant sur les traces de Maréchal Lyautey. A la bonne heure. Applaudis ou siffle, lecteur. Mais pas trop fort; tu risques de me le réveiller.»[177]

En réponse à cette angoisse, Attilah Fakir est contraint de trouver des parades, des stratégies pour s'évader et se réfugier dans un autre espace, sans doute plus sûr ou plus tolérable, comme celui de l'imaginaire ou de l'inconscient à travers le personnage «La Voix»:

> « Môssieur se croyait plus malin que tout le monde. Môssieur est un créateur, un penseur, un emmerdeur. Môssieur est un écrivain intransigeant. Môssieur est le seul est le seul à être au courant...Môssieur garde jalousement son secret... Alors, l'artiste bricole dans la clandesinité. Il se fabrique une couverture, un personnage.»[178]

Dans *La Veuve et le Pendu,* le personnage est un être en détresse psychologique, confronté à une réalité insupportable, qui utilise la mort comme un refuge. Ce personnage se situe en dehors des normes sociales, ce qui renforce son sentiment d'isolement et sa perception négative du réel: *« J'ai décidé de mettre fin à mes jours... et à l'enfer de mes nuits»*[179]

---

[177] *Ibid*. pp.88-89.

[178] *Ibid*.p.52

[179] ZITOUNI Ahmed.*Op.Cit*.1993. p.15.

En effet, le personnage choisit de s'éloigner de ses liens affectifs. En se pendant, il se coupe de toute vie sociale et affective pour se réfugier dans l'au-delà. Sa pendaison n'est pas perçue comme une fin tragique mais plutôt comme une quête de paix et de sérénité, un havre de paix et un abri contre les souffrances et les contraintes de son existence terrestre.

Le désespoir a poussé Le pendu à s'enfermer dans une solitude absolue, rejoignant l'au-delà de façon symbolique. Pour se libérer, il choisit la voie du suicide pour y trouver la paix et enfin se libérer.

L'objectif de ZITOUNI est de créer, à travers ses différents personnages, un effet de surprise, de mettre en évidence leurs traits négatifs pour souligner leur humanité ou leur contradictions. Cela peut servir à renforcer l'authenticité, à critiquer une société, ou à explorer des facettes psychologiques complexes.

5.4 Étude onomastique

Grâce aux noms propres des personnages (les anthroponymes) et des lieux (les toponymes), le lecteur est mieux orienté, mieux informé car l'onomastique contribue à la fonction référentielle dans une œuvre.

Depuis l'Antiquité, le nom désigne et signifie, ainsi le cratylisme (s'inspirant du Cratyle de Platon) est une théorie naturaliste du langage selon laquelle les noms ont un lien direct avec leurs significations.

L'onomastique est une méthode d'analyse littéraire qui révèle les informations dissimulées dans les noms des personnages d'un récit pour mieux comprendre leur psychologie et leur rôle. Les auteures Christiane ACHOUR et Amina BEKKAT[180] définissent l'«onomatomancie », qui consiste à deviner les traits et les fonctions d'un personnage fictif à travers son nom et à extraire toutes les informations possibles des noms des personnages, comme l'art de déduire les caractéristiques d'un personnage fictif et ses fonctions par son seul

[180] Achour Christiane, BEKKAT Amina, *Clefs Pour La Lecture Des Récits, Convergences critiques II*, Édition du Tell, 2002.

nom. L'onomastique permet de décrypter ces informations, de "donner vie" au personnage, d'établir son identité et de créer un effet de vraisemblance dans l'œuvre de fiction.

Tout comme les autres éléments linguistiques d'un texte, le nom propre dans la littérature est porteur de sens, car il révèle souvent des informations sur le personnage ou l'histoire. Ce contenu sémantique, non arbitraire, donne des indices sur les caractéristiques des personnages fictifs et leur rôle dans le récit.

De surcroît, le nom[181] d'un personnage n'est jamais anodin. Il est un élément stylistique et significatif qui, lorsqu'il est bien choisi, se lie intrinsèquement à l'identité du personnage et à son parcours dans l'histoire, renforçant ainsi la cohérence et la profondeur de l'œuvre littéraire. REUTER le définit ainsi: «*Le nom est l'unité de base du personnage ; ce qui le synthétise de manière globale et constante. Il identifie le personnage et le distingue des autres*»[182].

Qu'est-ce que l'onomastique ?

C'est une approche de l'étude des personnages en littérature, elle se fonde sur le décryptage des noms des personnages. Elle est cruciale pour doter les personnages de papier d'une identité et les distinguer dans un univers fictionnel, mais la difficulté apparaît quand des sujets manquent de nom ou de référence (tel est le cas des personnages du roman *La veuve et le pendu* où les personnages n'ont pas de noms, l'auteur s'est contenté de leur attribuer des lettres; la lettre F pour la veuve et le H pour le pendu), mais nous avons constaté qu'il est fort possible que, à travers ces deux lettres, l'auteur fasse référence à sa propre personne H pour (Hmed, diminutif de Ahmed) et F pour Françoise, l'épouse de Ahmed ZITOUNI, et ce grâce au passage suivant dans lequel La Veuve, F, parle du premier roman, écrit par H, et qui est en réalité, l'un des romans de ZITOUNI, ce qui montre bien que l'auteur pourrait éventuellement faire allusion à sa propre personne: « *Y a-t-il une vie avant la mort*[183]*, questionnait-il en exergue dans son premier roman*»[184].

---

[181]Pour Roland BARTHES ce désignateur fondamental qu'est le nom propre du personnage « est un signe, et non, bien *entendu, un simple indice (...). Le Nom propres'offre à u*ne exploration, à un déchiffrement : ilest à la fois milieu *dans lequel il faut se plonger, baignant indéfiniment dans toutes les rêveries qu'ilporte.* » R. Barthes et al, *Poétique du récit* , Paris, Seuil, 1977.

[182]REUTER, Yves, *L'Analyse du récit*, *Op. Cit*. p. 67.

[183] ZITOUNI Ahmed, *Y a-t-il une vie avant la mort ?*. Éditions de la Différence.2007.

[184] ZITOUNI Ahmed, *Op.Cit*. 1993.p.40.

Le personnage principal est sans nom, réduit à une instance anonyme (Je) alors que celui-ci détient le rôle central dans l'histoire. Il s'avère d'autant plus mystérieux puisqu'il apparaît comme un personnage-fantôme, présent par ses faits et ses agissements, sans référence identitaire aucune. La construction d'une illusion de réalité se fonde alors sur la composition du personnage, qui ne peut être réduit à un simple agent anonyme car il est indispensable à la fiction.

L'anonymat n'est pas seulement une absence de nom, mais un symptôme d'un trouble identitaire intense où l'individu se sent aliéné de sa propre vie. Cette aliénation, ou perte de soi, le pousse à une quête de sa personne et de son Moi psychologique, transformant le récit en une narration où le « je » devient le maître exclusif de son histoire et de son identité.

Cet anonymat est ici un signe de la recherche active d'un sens à son existence et d'une conscience de soi plus profonde, ce n'est pas une simple technique, mais une manifestation d'une profonde crise identitaire, une quête personnelle intense où le sujet se retrouve seul maître de son propre récit et de sa reconstruction psychologique.

Selon Roland BARTHES[185], le personnage-narrateur qui s'exprime par un (Je) n'a pas besoin de dénomination car ce pronom personnel lui est tout de suite accordé comme nom[186]. L'idée est que l'anonymat permet de favoriser l'« altérité[187] » (le regard d'autrui) et le «dialogisme » (l'échange entre plusieurs points de vue) terme, popularisé par le philosophe Mikhaïl BAKHTINE, il renvoie à l'idée que tout discours est inévitablement en dialogue avec d'autres discours. Il ne s'agit pas seulement de rapporter un dialogue écrit, mais de reconnaître que tout énoncé est une réponse à des discours antérieurs et anticipe des réponses futures, dans un échange constant car un « je » non identifié renforce l'objectivité en s'éloignant de la subjectivité du locuteur.

---

[185]Barthes, Roland, *S / Z Essais*, Seuil, Paris, 1970.

[186]En évoquantl'absence de paradigme nominal du sujetdans un récit, VILAIN Philippe s'interroge : « *Ne pas nommer sa première personne n'est-elle pas une façon de se nommer par défaut ?* », dans « *L'Autofiction en* théorie », suivi de DeuxEntretiens avec Philippe SOLLERS et Philippe LEJEUNE ; Les Editions de La Transparence ; Essais d'esthétique ; Collection « Cf. », Septembre 2009, p. 70.

[187]Ce concept désigne la reconnaissance de l'autre en tant qu'autre, et non comme un simple reflet de soi. L'anonymat, en effaçant l'identitéindividuelle, met en évidence la présence d'autres voix ou d'autres perspectives.

L'anonymat peut donc être un moyen de sortir de la focalisation sur soi et d'ouvrir un espace où l'altérité (la reconnaissance de l'autre) et le dialogisme (l'échange de points de vue) prévalent sur la subjectivité, permettant d'atteindre une perspective plus objective.

*Attilah FAKIR, les derniers jours d'un apostropheur*est est un récit qui met en scène deux personnages : d'un côté, le «Attilah FAKIR», et de l'autre, un personnage invisible surnommé « La Voix » par ce même protagoniste.

Le personnage est âgé de 33 ans et ne travaille pas, il se décrit comme écrivain. Son portrait physique se veut rudimentaire, réduit à quelques traits lacunaires glissés çà et là dans le récit : c'est un homme maigre et petit. Son apparence et son visage demeurent flous pour le lecteur:

> « un cerne délicatement violacé, rehaussant les boursouflures des peaux mûries par les nuits sans sommeil, ailleurs des traînées rougeâtres s'étirant au fil des veines, une paupière alourdie, un rictus pendouillant..les yeux hermétiquement clos».[188]

Dans *Aimez-vous Brahim ?*, le prénom Brahim nous plonge au cœur de la religion car c'est la variante phonétique arabe de l'hébreu Abraham. Ce prénom, dérivé de l'arabe et dont la forme classique, coranique et officielle est Ibrahim, a évolué vers Brahim qu'est une forme plus contactée et très répandue au Maghreb. Ce prénom porte une charge symbolique extrêmement forte, liée à la figure du prophète et du patriarche dans la tradition islamique qui incarne le «sacrifice», c'est un signifiant complexe qui lie l'héritage spirituel (Abraham) à la réalité sociopolitique (l'immigré).

Dans *La veuve et le pendu*, l'étude onomastique du nom VEUVE désigne une femme ayant perdu son mari. Ce terme descend directement du latin «vidua» qui ne s'appliquait pas uniquement au mariage, il signifiait simplement «privé de « ou «vide». c'est avec le temps que le sens s'est spécialisé pour désigner une femme «privée de son époux». être veuve étymologiquement, c'est être «divisée» de sa moitié ou se retrouver seule dans un état vide.

Nous pouvons ainsi affirmer que les personnages chez ZITOUNI sont porteurs de dimensions symbolique et sociale, ils font référence à la maghrébinité, l'exil, la marginalisation, l'échec social et intellectuel ainsi que la la crise identitaire, thèmes récurrents dans les œuvres de Ahmed ZITOUNI

[188] ZITOUNI Ahmed, *Op.Cit*, 1987, p.12.

En conclusion, l'étude narratologique des romans de Ahmed ZITOUNI a révélé une écriture de la rupture, marquée par l'exil et la quête identitaire où la frontière entre le narrateur et le personnage est souvent poreuse. En effet, le narrateur est souvent personnage (narrateur homodiégétique ou autodiégétique), brouillant les pistes entre sa perspective et les événements, créant une immersion et une confusion délibérées pour le lecteur.

Dans *Attilah FAKIR, les derniers jours d'un apostropheur,* le narrateur commence sur un surplomb (extradiégétique) avant de s'immerger dans l'action et d'interpeller directement le lecteur en utilisant fréquemment des adresses directes comme «Hé lecteur !» transformant ainsi le lecteur passif en témoin, voire en complice de la détresse du personnage.

Dans *La veuve et Le pendu*, le narrateur met en scène son propre suicide, son propre corps et sa propre existence comme objets d'études. Ce choix d'un narrateur autodiégétique (qui raconte sa propre histoire) sous forme d'un journal intime transforme radicalement la structure du récit. Ce n'est plus une simple narration, c'est une mise à nu. Dans son journal

intime, nous avons distingués deux instances du même personnage: celle du pendu qui tient la plume et qui s'exprime après sa mort, et celle du personnage mis à nu, celui qui a vécu des événements qu'il décide enfin de raconter à travers son journal.

Le temps chez ZITOUNI n'est pas linéaire, il est dicté par la mémoire et le traumatisme. Les récits sont souvent interrompus par des Flashbacks, des retours vers l'enfance en Algérie ou les moments marquants de l'émigration, ce ne sont pas de simples souvenirs, mais des éclats de mémoire qui viennent fracturer le récit actuel. Ses récits se déroulent souvent sur une période très courte (Trois jours pour *Attilah FAKIR*), ils sont fragmentés par dates ou par moments d'écriture, ce qui reflète l'état psychologique des personnages de ZITOUNI: une existence troublée par l'exil et l'identité maghrébine. Ces personnages qui ne sont pas des héros au sens classique du terme, sont des êtres de la marge, des figures de l'entre-deux (Algérie- France) dont l'identité est souvent tourmentée et fragmentée par l'exil et le traumatisme.

Le personnage Attilah Fakir est sans doute le plus emblématique de Ahmed ZITOUNI. Son nom est déjà tout un programme narratologique: Attilah Fakir est l'anagramme de Hallet Kafir ou l'état d'un mécréant. Mais Attilah pourrait également faire référence à la violence et à la force (le roi des Huns) symbolisant une révolte intérieure brute, face à lui Fakir qui symbolise la sagesse, la privation et l'ascèse. Ce personnage vit dans une tension constante entre la violence et la sagesse, il est définit comme un apostropheur, celui qui dérange, qui interpelle et qui refuse le silence imposé mais finit par devenir l'apostrophé, celui qui attaquait verbalement se retrouve à son tour confronté à une interpellation, créant un renversement de situation où l'agresseur devient victime. Attilah Fakir est constamment accompagné d'une voix ou d'un alter égo avec lequel il dialogue. Ce dédoublement montre que le personnage est habité par l'alterité.

Dans *Aimez-vous Brahim ?*, le personnage Brahim est un maghrébin, tout comme le narrateur. Bien qu'ils partagent une condition sociale similaire, Brahim occupe une position de «chef» ou de supérieur hiérarchique qui déclenche la colère du narrateur. Les deux personnages sont décrits comme des amis-ennemis inséparables, unis malgré leurs conflits dans une révolte commune contre l'absurdité du monde en fondant une société secrète et en se réfugiant dans la clandestinité (notamment au Royal-Bar). Brahim incarne ainsi la difficulté de la solidarité entre les exilés dans un système qui les met en compétition ou les aliène.

Dans *La veuve et le pendu*, un écrivain met fin à ses jours après avoir laissé une lettre à sa future «veuve» qui se délecte de son journal intime sans même dépendre son corps resté suspendu pendant des heures. La mort, ici, est le point de départ car le pendu est condamné à une errance post-mortem et à une exposition posthume de son intimité. Le pendu chez ZITOUNI symbolise l'écrivain incompris et l'impasse ultime, c'est l'homme qui ne trouve plus sa place dans le monde des vivants.

L'étude des personnages de ZITOUNI a montré qu'ils ne sont pas là juste pour raconter une histoire mais pour incarner un état d'être: celui de l'émigré qui tente de s'imposer et de rester debout alors que tout son environnement (La France) tend à l'effacer. Ces personnages ont montré que chez ZITOUNI, ce sont souvent des sujets en crise, incapables de s'intégrer totalement ou de disparaître sereinement, oscillant entre la confrontation sociale et l'effacement.

PARTIE II

Dimension intertextuelle dans les romans de Ahmed ZITOUNI

Dans les romans de Ahmed ZITOUNI, la dimension intertextuelle est centrale, se manifestant par l'intégration de références littéraires (James Baldwin, Ernesto Sabato, Stendhal, Kafka, Dostoïevski...etc.), culturelles (mots arabes, identité algérienne), et par un dialogue constant avec d'autres textes ou genres, enrichissant le sens et reflétant sa quête identitaire complexe, un tissage d'influences qui donne à son œuvre une profondeur unique.

Chapitre 1
l'intertextualité dans l'œuvre de ZITOUNI

L'individualité d'une œuvre littéraire se définit par ses liens avec la littérature entière, à travers des aspects historiques, esthétiques et des influences internes et externes. Elle s'insère dans des mouvements et des époques, des genres et des canons, et interagit avec d'autres textes par l'intratextualité et la polyphonie.

L'œuvre est définie par son appartenance à un courant littéraire et sa place dans son époque, elle se classe dans une catégorie (genre) et appartient à un canon littéraire établi.

Le but de ce chapitre est de voir comment les œuvres de Ahmed ZITOUNI dialoguent avec la culture universelle. C'est une analyse de la technique littéraire où nous observons comment l'auteur se positionne et intègre les autres textes de ces prédécesseurs. Pour mener une étude efficace, nous nous appuierons sur la classification de Gérard GENETTE dans *Palimpsestes* ainsi que les travaux de Julia KRISTEVA.

1. L'intertextualité littéraire

Le concept d'intertextualité est défini comme la perception par le lecteur des rapports entre une œuvre et d'autres textes l'ayant précédée ou l'ayant suivie. Citons les critiques et théoriciens phares de ce concept, tels que Julia Kristeva, Roland Barthes, Mikhaïl Bakhtine, Philipe Sollers, Michael Riffaterre et Gérard Genette, qui ont analysé les procédés intertextuels.

L'intertextualité est la relation entre deux textes, où un texte fait référence à d'autres. Cette relation est perçue par le lecteur. Elle est façonnée par des techniques délibérées comme la citation, l'allusion, le pastiche ou la parodie, ou par la perception de l'interconnexion entre des œuvres similaires par le public.

Le terme a été inventé par la philosophe et critique littéraire Julia Kristeva.

L'objectif est d'analyser comment le sujet principal est traité et intégré dans les différents éléments d'un texte. Cela signifie que nous allons examiner non seulement le sujet lui-même, mais aussi la manière dont il est présenté, développé et mis en relation avec le contenu global du texte, en utilisant des « modalités d'insertion » qui peuvent inclure la structure, les choix de vocabulaire, les figures de style, etc.. Il s'agit de comprendre comment le traitement du sujet est influencé par la manière dont il est intégré, et comment cette intégration renforce ou modifie la compréhension du sujet: comprendre non seulement quoi est dit (le sujet), mais aussi comment cela est dit et où (dans quelles parties du texte) cela est intégré, afin de révéler les stratégies rhétoriques ou significatives à l'œuvre dans le texte.

> Il n'est pas d'œuvres littéraires qui, à quelque degré et selon les lectures, n'en évoque quelque autre et, en ce sens, toutes les œuvres sont hypertextuelles. Mais, (…) certaines le sont plus (ou plus manifestement, massivement et explicitement) que d'autres.[189]

Julia KRISTEVA[190] a forgé le terme « intertextualité » vers 1966-1967 pour désigner la propriété des textes d'être liés à d'autres textes, en s'appuyant sur les travaux du théoricien russe Mikhaïl Bakhtine, qui avait déjà théorisé le « dialogisme » (la confrontation de discours) et la « polyphonie » (la présence de voix multiples) dans le roman. Pour Kristeva[191], le texte littéraire est une « interaction textuelle » où des codes de différents textes sont transformés et

[189]GENETTE Gérard . *Palimpsestes* : *La Littérature au second degré*.. Paris :Seuil, 1982.
[190]KRISTEVA, Julia, Sèmiotiké– Recherches pour une sémanalyse. Paris :Seuil. 1969. (coll.« Points Essais).

[191]*Ibid.* pp. 84-85.

combinés, créant un espace textuel où se rencontrent et se confrontent des éléments linguistiques, stylistiques et culturels.

KRISTEVA s'inspire de BAKHTINE[192], pour qui le roman est un espace polyphonique où s'entrechoquent des composants linguistiques et culturels. L'intertextualité est la manière dont ces « *morceaux de codes, formules, modèles rythmiques, fragments de langages sociaux* »[193] se redistribuent dans un nouveau texte. C'est est une interaction entre des textes, où le texte littéraire se construit comme une combinaison et une transformation de textes antérieurs, une « « interaction textuelle » qui permet de considérer « *les différentes séquences (ou codes) d'une structure textuelle précise comme autant de transformations de séquences (codes) prises à d'autres textes* »[194]. KRISTEVA utilise le roman médiéval Jehan de Saintré pour illustrer son concept, le décrivant comme une interaction entre la scolastique, la poésie courtoise, le discours oral et le carnaval. BAKHTINE ne se concentre pas sur le "sujet de l'énonciation" au sens d'une conscience individuelle et abstraite, mais sur le "sujet de parole", l'individu concret et réel qui parle. Sa conception du langage est marquée par le dialogisme, où chaque énoncé est intrinsèquement lié à d'autres consciences et ne peut être isolée. Il distingue ce "sujet de parole" de l'individu singulier qu'il nomme (sujet de parole) dans sa conception du langage:

> L'axe horizontal, sujet-destinataire et l'axe vertical, texte-contexte, se croisent pour nous montrer le mot : texte qui est un croisement de mots, de textes. Ces deux axes sont appelés par Bakhtine : dialogue et ambivalence et ne sont pas clairement distingués. Mais ce manque de rigueur est plutôt une découverte que Bakhtine est le premier à introduire dans la théorie littéraire: tout texte se construit comme une mosaïque de citations; tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. A la place de la notion d'intersubjectivité s'installe celle d'intertextualité, et le langage poétique se lit, au moins, comme double. [195]

Ces notions pourraient définir la métatextualité qui est un concept littéraire, issu de la typologie de la transtextualité de Gérard Genette[196], qui désigne la relation de commentaire d'un texte, dit métatexte, envers un autre texte qu'il mentionne, cite ou commente, mais sans que cette relation soit nécessairement explicite ou directe. Cette relation est particulièrement

---

[192]BAKHTINE, Michael. *Esthétique de la création verbal*e, Paris :Gallimard, 1984.
[193]BARTHES Roland, *Théorie du texte*,Directeur d'Études à l'École pratique des hautes études, 1974. p.06. https://www.psychaanalyse.com/pdf/ THEORIE_DU_TEXTE_ROLAND_BARTHES.pdf

[194]ALBIN Michel, *Théorie de l'intertextualité*, volume Corpus, Paris, 1989, pp.514-516. Republié en 1998 dans Dictionnaire des Genres et notions littéraires, Encyclopædia Universalis. p.02.

[195]KRISTEVA, Julia. *Op.Cit*. p.85.
[196]GENETTE Gérard, *Palimpsestes : La Littérature au second degré*. Paris :Seuil, 1982. 472 p. 11.

pertinente dans le domaine de la critique littéraire, où un texte se porte commentateur d'un autre texte en l'analysant ou en le critiquant.

La métatextualité est l'un des cinq types de transtextualité définis par Genette, qui incluent aussi l'intertextualité, la paratextualité, l'architextualité et l'hypertextualité, c'est un concept qui permet d'analyser les liens et les rapports qui unissent un texte à un autre, qu'il s'agisse de citation, de référence, de commentaire ou de critique.

Dans *Aimez-vous Brahim*?, l'auteur cite en référence l'auteur maghrébin Albert MEMMI[197]: «*Le raciste et sa victime sont l'objet d'une double aliénation..... la ramenait avec un certain Albert Memmi !... Auteur d'ouvrages remarquables...*» [198] Albert MEMMI analyse le phénomène du racisme et ses conséquences sur le raciste lui-même, qui se retrouve aliéné par sa propre idéologie, il affirme que le raciste, en se percevant comme supérieur, se construit une fausse identité et se coupe d'une part de son humanité.

L'hypertextualité est une forme d'intertextualité où un texte B (l'hypertexte) dérive d'un texte A (l'hypotexte), sans se limiter au commentaire, par des mécanismes de transformation et de réécriture. Cette relation, où l'hypertexte « se greffe » sur l'hypotexte, peut prendre des formes variées comme le pastiche, la parodie ou la continuation, et révèle la richesse dont un texte se nourrit pour en produire un autre. Cela implique que le nouveau texte modifie, réécrit ou transforme le texte source, en allant au-delà de la simple citation ou du commentaire.

L'hypertextualité englobe des pratiques spécifiques comme la parodie, la satire, la continuation, le pastiche ou la métalepse, qui sont autant de manières pour un texte de « dériver » d'un autre. Elle est considérée comme une forme particulière d'intertextualité, une manière plus précise de décrire la relation entre deux textes, où l'un transforme l'autre.

Ahmed ZITOUNI, *dans Attilah Fakir, les derniers jours d'un apostropheur,* par un jeu de mots, travestit le titre du célèbre roman de Margaret Mitchel[199]*Autant en emporte le vent* en une déformation poétique *Autant en emporte le gros plan*[200]qui suggère que tout ce qui est mis sous les projecteurs, en gros plan, finira par être emporté et disparaîtra, ce qui est le cas du personnage principal Attilah Fakir qui finira par s'éclipser du plateau télévisé après

[197]MEMMI Albert, *Le racisme*, Paris, Gallimard, 1982.

[198]ZITOUNI Ahmed, *Aimez-vous Brahim?,* Belfond, 1986, p.145.

[199]MITCHEL Margaret, *Autant en emporte le vent*, Gallimard, 1939.

[200]ZITOUNI Ahmed, *Attilah Fakir, les derniers jours d'un apostropheur,* Souffles, 1987, p.221.

avoir été sous les projecteurs et avoir été l'objet d'une attention médiatique, il disparaîtra et s'évanouira dans la nature.[201]

Ce concept, développé notamment par Gérard Genette, permet de catégoriser et d'analyser les différentes pratiques de réécriture et de transformation textuelle:

> J'appelle donc hypertexte tout texte dérivé d'un texte antérieur par transformation simple (nous dirons désormais transformation tout court) ou par transformation indirecte: nous dirons imitation.[202]

Ainsi, nous retenons de l'étude de GENETTE que la transtextualité se manifeste principalement par deux pratiques : la coprésence, où différents textes coexistent au sein d'une œuvre, et la dérivation, qui implique une transformation d'un texte antérieur (comme une parodie) ou une imitation de son style.

La coprésence implique la cohabitation de plusieurs textes. Genette utilise le terme pour décrire la coexistence de différents éléments textuels, qu'il s'agisse d'un texte et de son paratexte (titres, préfaces, etc.) ou de la mise en présence de plusieurs œuvres. Quant à la dérivation, elle découle d'un texte antérieur, appelé hypotexte, soi par transformation, par exemple, une parodie ou par imitation, un texte dérivé imite ou reprend un texte antérieur.

Ces deux pratiques, coprésence et dérivation, sont des composantes fondamentales de l'intertextualité et de la transtextualité, concepts clés dans l'analyse littéraire de Genette, qui soulignent comment chaque œuvre littéraire entretient des liens avec d'autres œuvres.

Toujours dans la même veine de paradoxe stylistique chez Ahmed ZITOUNI, une autre allusion est faite, dans *Attilah Fakir, les derniers jours d'un apostropheur,* où il fait allusion au roman de Michel TOURINER: *Vendredi où les limites du pacifique*[203] en détournant de manière poétique le titre du roman en *Vendredi ou les limites du panoramique*[204], ce détournement littéraire qui fait référence au roman de Tournier qui interroge les limites de la civilisation occidentale à travers son personnage Robinson Crusoé face à l'espace (le pacifique, la nature) et à la liberté. ZITOUNI a remplacé le mot «pacifique» par le terme technique «panoramique» dont le sens est d'embrasser l'intégralité du paysage ou dans notre cas toute la scène. À travers cette reformulation, ZITOUNI suggère

[201] *Ibid*, p.247.

[202] GENETTE, Gérard, *Op. Cit.* 1982. pp. 15-16.

[203] TOURNIER Michel, *Vendredi ou les limites du pacifique*, Folio, 1967.

[204] ZITOUNI Ahmed, *Op.Cit*.1987. p.226.

une limite à capturer en GROS PLAN l'essence du personnage Attilah Fakir, ses qualités et ses motivations qui font de lui un personnage unique et singulier sur ce plateau télévisé, un vendredi soir.

Tiphaine Samoyault[205], dans le cadre de son travail sur l'intertextualité, développe une nouvelle typologie de la coprésence, un phénomène textuel où plusieurs textes coexistent. Elle l'enrichit en y intégrant des phénomènes de collage (un texte qui en cite un autre sans le transformer) et d'intégration (un texte qui absorbe, transforme ou réélabore un autre texte). Selon Samoyault, la coprésence désigne la relation entre deux textes qui sont présents simultanément, créant une "coprésence" où des éléments d'un texte (l'intertexte) se manifestent dans un autre: «Cette typologie concrète, fondée sur l'analyse du lieu entre les deux textes en présence, à l'intérêt de mettre l'accent sur les facteurs d'hétérogénéité textuelle.»

L'intertextualité est une notion clé en littérature qui décrit la relation entre un texte et d'autres textes, qu'ils soient antérieurs ou contemporains, formant ainsi une sorte de dialogue textuel. Un texte n'est pas isolé mais se construit comme une mosaïque d'échos, de transformations et d'intégration d'autres textes. Elle se manifeste à travers diverses pratiques telles que la citation, la référence, l'allusion, la parodie, le pastiche, le plagiat et le collage, qui permettent de tisser ces liens entre les œuvres. Elle désigne le fait qu'un texte soit composé de multiples éléments provenant d'autres textes, créant une structure complexe et montre que l'écriture est une pratique sociale qui dépend de l'héritage littéraire et culturel, où chaque texte s'inscrit dans une chaîne de textes qui l'ont précédé.

L'auteur conserve le même genre littéraire, le transpose dans un texte traduit, ou réinvente les genres littéraires en proposant une réflexion sur les temporalités du littéraire, et les façons que conçoivent ceux qui le créent et le construisent.

La question de l'intertextualité apparaît d'une manière particulièrement évidente dans les ouvrages littéraires du XXe siècle. Elle établit des liens entre un texte et d'autres textes, en se manifestant par des références, citations ou influences, et enrichissant le sens par son ancrage dans des sphères historique, géographique et culturelle. Elle ne se limite pas aux relations entre œuvres différentes, mais peut aussi inclure des liens entre des textes d'un même auteur. De nouvelles thématiques littéraires émergent de cette complexité, issues des contextes politiques, sociaux, scientifiques et techniques.

---

[205]SAMOYAULT Tiphaine. *L'intertextualité, Mémoire de la littérature*. Paris : Armand Colin, 2005.

L'intertextualité met en lumière la manière dont les textes se rapportent à des événements historiques ou à des lieux géographiques spécifiques, créant ainsi une profondeur et une richesse au-delà de leur contenu immédiat. Elle peut également révéler comment un texte s'inscrit dans un réseau de savoirs et de pratiques culturelles, s'appuyant sur des textes qui l'ont précédé ou qui l'accompagnent dans le temps et l'espace. Le champ est manifestement ouvert à différentes pratiques et études mises au service du texte littéraire.

Dans une perspective structuraliste[206], l'intertextualité est effectivement un outil stylistique et linguistique. Elle met en évidence comment un texte n'est pas autonome mais se construit comme une "mosaïque de citations" et de "références", s'insérant dans un réseau plus vaste de discours et de sens existants, ce qui implique une référence constante à une "mémoire culturelle" ou à des "textes antérieurs".

Le concept d'intertextualité, développé par Julia Kristeva, repose sur l'idée qu'aucun texte n'existe isolément. Chaque texte "entre en dialogue" avec d'autres textes, qu'ils soient présents dans l'œuvre de l'auteur ou issus de la mémoire collective culturelle.

> Nous définissons le texte comme appareil translinguistique qui redistribue l'ordre de la langue en mettant en relation une parole communicative visant l'information directe avec différents énoncés antérieurs ou synchroniques .[207]

Rappelons que Roland BARTHES s'est exprimé sur l'importance du texte antérieur, qui manifestement va imposer le texte suivant:

> Je savoure le règne des formules, le renversement des origines, la désinvolture qui fait venir le texte antérieur du texte ultérieur. Je comprends que l'œuvre de Proust est, du moins pour moi, l'œuvre de référence, la mathesis générale, le mandala de toute la cosmogonie littéraire […] ce n'est pas une "autorité" ; simplement un souvenir circulaire. Et c'est bien cela l'inter-texte: l'impossibilité de vivre hors du texte infini que ce texte soit Proust, ou le journal quotidien, ou l'écran télévisuel: le livre fait le sens, le sens fait la vie.[208]

BAKHTINE définit l'intertextualité comme suit :

> Tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et

[206]Le structuralisme, en analyse littéraire, considère que les significations se construisent à travers les relations entre les éléments d'un système. Dansce cadre, un texteest vu comme un produit de relations entre des élémentslinguistiques et culturels, plutôtqu'uneœuvreisolée.

[207] KRISTEVA, Julia. *Le mot, le dialogue et le roman dansrecherche pour une sémanalyse*. Paris : Seuil, 1969, p.85.

[208] BARTHES, Roland. *Le plaisir du texte.* Paris : Seuil, 1973, p.59.

> transformation d'un autre texte. A la place de la notion d'intersubjectivité s'installe celle d'intertextualité, et le langage poétique se lit, au moins comme double.[209]

Nous retrouvons également chez BAKHTINE l'idée majeure du dialogisme ainsi rapportée:

> Tout discours est entortillé, pénétré par les idées générales, les vues, les appréciations, les définitions d'autrui. Orienté sur son objet, il pénètre dans ce milieu de mots étrangers agité de dialogues et tendu de mots, de jugements, d'accents étrangers, se faufile dans leurs interactions compliquées, fusionne avec les uns, se détache des autres, se croise avec les troisièmes. Tout cela peut servir énormément à former le discours.[210]

L'intertextualité se manifeste chez notre auteur par l'adoption du style d'un modèle littéraire, comme Albert CAMUS, une pratique qui peut s'inscrire dans une "angoisse de l'influence" où l'auteur s'inspire de, et est influencé par, son prédécesseur, le poussant à le suivre ou à le surpasser. Ce style emprunté n'est pas un acte de plagiat, mais une forme d'hommage ou une manière de dialogue avec l'œuvre de Camus. L'auteur cherche à réinterpréter le matériau source de façon créative. Le style de Camus sert à exprimer des thèmes comme l'absurdité de la vie, la révolte et la liberté humaine, ce procédé est mis en relief dans le passage qui suit :

> «Ce soir, je me fais l'effet d'un qui vient de déclarer forfait, sans raison apparente, presque sans s'en rendre compte, soulagé et las. Comme si je venais de tranquillement m'extraire d'un jeu auquel j'étais voué à ne rien comprendre. Ce soir, je n'ai ni l'envie ni la ressource de m'éparpiller, couler des langueurs ou colmater des mélancolies traversières...des restes d'enfant pétrifié d'épouvante... quelques rancœurs... les lambeaux d'une famille mise enterre, une illusoire patrie...»[211]

Ce passage extrait du roman *La veuve et le pendu*, exprime un sentiment de lassitude, de soulagement et de retrait face à la vie. Le narrateur se sent détaché et renonce à tout effort, se dégageant d'une situation qu'il ne comprend pas. Il évoque les éléments de son passé qui le pèsent : des peurs enfantines, des rancœurs, le deuil de sa famille et un attachement à une idée

---

[209]KRISTEVA, Julia. *Sémiotiké recherche pour une sémanalyse* : le terme d'intertextualité y est introduit à partir des travaux de Bakhtine sur le dialogisme in théorie littéraire. Seuil. 1969

[210]BAKHTINE, Michael. *Esthétique et théorie du roman*, Paris :Gallimard. 1978, p. 100.

[211]ZITOUNI Ahmed, *La veuve et le pendu*, MANYA, 1993, p.57.

de patrie qu'il considère comme illusoire. Ce retrait est perçu comme une forme de libération tranquille, le sentiment d'être sorti d'un jeu auquel il ne comprenait rien.

Le processus d'« inspiration et émulation » chez l'écrivain, où l'admiration pour un modèle conduit à l'imitation sélective de ses traits, et où l'héritage du passé, constitué de ces strates linguistiques et formelles, enrichit et façonne le présent littéraire.

L'écrivain choisit un modèle qu'il admire pour s'en inspirer et en imiter certains aspects, Cette admiration n'est pas une copie servile, mais un choix des éléments les plus pertinents ou les plus inspirants à réutiliser. L'écrivain s'inspire d'autres œuvres (modèle) pour créer la sienne, mais il le fait en intégrant et en adaptant des éléments du passé qui sont encore présents dans la langue et les formes littéraires actuelles.

Ces définitions fournies vont aider à comprendre et à délimiter le domaine de la recherche et l'enquête à venir et à rendre plus clair les sujets et les aspects qui seront étudiés.
Chez Ahmed ZITOUNI le croisement des textes littéraires, qu'est l'intertextualité, est présent notamment dans son roman *La Veuve et le Pendu* où il fait référence au conte de Charles PERRAULT «Cendrillon» comme l'atteste le passage ci-dessous :

> « Elle était souvent belle notre Cendrillon avec son visage dénué d'émotion (...) notre Cendrillon à jamais endormie, avec ses yeux ouverts sur le paradis de putain flouée (...) elle était maigre Cendrillon... tellement maigre qu'elle en devenait indécente.»[212]

Dans *Aimez-vous Brahim?*, Ahmed ZITOUNI fait référence à Albert CAMUS à travers son personnage Monsieur Germain et l'écrivaine Sidonie-Gabrielle Colette, connue sous le nom de Colette, est une femme de lettres française connue pour ses romans, sa plume moderne et sa façon de capturer l'intime avec authenticité ainsi qu'à Antoine de Saint-Exupéry à travers son roman «Le petit prince»: «*M'a filé un bouquin plein d'illustrations. Le petit prince. Une sorte de nain se baladant d'une planète à l'autre, jamais de flics pour lui demander ses papiers. A pour seul copain un petit renard»*[213]

[212]ZITOUNI Ahmed, *Aimez-vous Brahim?*, Belfond, 1986, p.61.

[213]*Ibid*, p.88.

«Monsieur Germain, qui ne dormait pas, qui ne dormait d'ailleurs jamais, qui semblait nous attendre , qui disais que nos conneries de fous lui rappelaient sa jeunesse, la résistence aux Nazis »[214]

« Mourad pleurait malgré le stylo offert par ... monsieur Germain qui lui tapotait l'épaule...» [215]

« Colette! Colette, hurla monsieur Germain en se jettant sur la pute qui venait de balancer la bouteille»[216]

« Colette! O Colette! Mon amour, ma chérie...»[217]

Il cite beaucoup de noms d'auteurs tels que: Albert Memmi, Frantz Fanon, Chester Himes, Richard Wright, Emile Zola, Samuel Beckett, Franz Kafka, Georges Bataille et bien d'autres:

« Il écrivait souvent, lisait encore plus souvent. Ferveur et espoir, toujours de courte durée. Devenait peu à peu, une minorité à lui seul, parfois toutes les minorités transies dans la même souffrance. Découverte de ses frères de condition: Frantz Fanon l'écorché, Richard Wright, Chester Himes, James Baldwin...»[218]

« Au fil des lectures, il relit l'itinéraire de ses frères d'âme, ces loups solitaires hurlant dans le désert.. Tous avaient hurlé en traçant leurs premières lignes. Driss Chaïbi avec Les Boucs, Rachid Boudjedra avec sa Topographie idéale pour une agression caractérisée, le grand Kateb Yacine et sa Rose de Blida éventrée dans le firmament des étoiles niées... rejoignant les furoncles de révolte de Richard Wright sculptant sa Faim d'égalité, Chester Himes scellant La fin d'un primitif...Sa fureur, lorsqu'il découvrit le journal de Mouloud Feraoun, une des vision les plus honnêtes et les plus humanistes, face à la guerre, enfouie dans le plus injuste des silences...»[219]

---

[214]*Ibid*.p.101.

[215]*Ibid*, p.134.

[216]*Ibid*, p.136.

[217]*Ibid*, p.137.

[218]ZITOUNI Ahmed.*Op.Cit*.1987. p.188.

[219]*Ibid*. p.189.

Dans *Attilah FAKIR, les derniers jours d'un apostropheur*, Ahmed ZITOUNI fait référence à la fois à Balzac et à Kateb YACINE et une seconde fois à Charles PERRAULT à travers le personnage d'Anastasie. Dans *le père Goriot*: le personnage de la Comtesse Anastasie de Restaud et dans *Cendrillon*, la demi-soeur de Cendrillon: « *madame, Anastasie du doux prénom dont il l'a dotée dès le premier jour*»[220].

2. Intertextualité culturelle et Interterculturalité dans les œuvres de Ahmed ZITOUNI

L'intertextualité culturelle est l'ensemble des relations et interactions entre les cultures, qu'elles soient dans le même espace géographique ou non, et qui sont déclenchées par des rencontres, des dialogues ou des confrontations. Ce concept fait référence à la manière dont les cultures s'influencent et se transforment mutuellement grâce à ces interactions, qu'elles soient intentionnelles ou inconscientes, elle se manifeste donc par les relations entre les différentes cultures qui entrent en contact.

L'interculturalité prend en charges les dialogues réciproques fondés sur le souci de préserver l'identité[221] culturelle de chacun d'où l'appel à la langue de l'autre soit le métissage culturel:

> C'est apporter au dialogue des civilisations l'affirmation d'une identité culturelle ouverte et imaginative au quotidien face à l'inquiétante homogénéisation du monde ; c'est revendiquer un art de vivre typiquement méditerranéen par-delà les diversités afin de faciliter les luttes contre le choc des civilisations. [222]

La culture est un ensemble de connaissances, de savoir-faire et de traditions propres à un groupe social ou une civilisation, qui se transmettent socialement et non génétiquement, et qui influencent les comportements individuels. Elle précise que la culture peut aussi désigner l'ensemble des acquis individuels (savoirs, savoir-faire, savoir-être) d'un être humain, elle n'est pas innée, mais acquise et transmise au sein d'une société, notamment par l'éducation, la langue, les rituels et les institutions et englobe les connaissances, croyances, arts, morales, lois et coutumes, ainsi que les manières de penser, de sentir et d'agir d'un groupe.

La culture est à la fois le produit d'une société et l'ensemble des facteurs qui façonnent

---

[220] ZITOUNI Ahmed, *Op.cit*, 1987, p.11.

[221]RIFFATERRE, Michael. *La trace de l'intertexte,* La Pensée n°215, octobre 1980. *L'intertexte inconnu,* Littérature n°41,février, 1981.

[222]MAYOR, Federico. *L'imaginaire méditerranéen et le réel, in l'imaginaire méditerranéen,* pp. 19-20 cité par VOISIN Patrick in *Il faut reconstruire Carthage. Méditerranée plurielle et langues anciennes.* Collection KUBABA, Série Eclectique. 2008. p.65.

l'individu au sein de cette société.

Le concept d'interculturalité a émergé dans les années 1980 avec la reconnaissance de la diversité issue de l'immigration, soulignant la nécessité de comprendre et de gérer les interactions entre les différentes communautés.

L'interculturel est un métissage et un brassage entre différentes cultures, incluant des pratiques sociales comme les mœurs, les valeurs, les croyances, et les modes de vie, et implique un échange ouvert et respectueux entre individus et groupes aux identités diverses pour favoriser la compréhension mutuelle et la cohésion sociale.

L'interculturel, ou l'interculturalité, désigne le processus de rencontre et d'échange entre des cultures différentes, ce qui conduit à un métissage ou à un brassage de leurs éléments constitutifs. Il englobe une large gamme de pratiques sociales, telles que les mœurs, la morale, les modes de vie, les valeurs, les croyances, les religions, l'organisation familiale et les codes vestimentaires, qui sont au cœur de chaque culture.

L'interculturalité vise à favoriser la communication entre les cultures et à faciliter leur intégration au sein d'une société:

> Dans ce sens large, descriptif et non évaluatif, tout groupe humain a une culture : c'est le nom donné à l'ensemble des caractéristiques de la vie sociale, aux façons de vivre et de penser collectives, aux formes et styles d'organisation du temps et de l'espace, ce qui inclut langue, religion, structures familiales, modes de construction des maisons, outils, manières de manger ou de se vêtir. De plus, les membres du groupe, quelles que soient ses dimensions, intériorisent ces caractéristiques sous forme de représentations. La culture existe donc à deux niveaux étroitement reliés, celui des pratiques propres au groupe et celui de l'image que ces pratiques laissent dans l'esprit des membres de la communauté.[223]

2.1 La langue

Le contact des langues peut être défini globalement comme toute situation où deux ou plusieurs langues se rencontrent et interagissent, affectant ainsi le comportement langagier des individus ou des communautés. Cette interaction survient souvent en raison de facteurs sociaux comme l'émigration, le commerce, la colonisation ou la guerre, et peut mener à des phénomènes linguistiques variés tels que l'emprunt lexical.

Pour Jean DUBOIS, le contact des langues est :

> L'événement concret qui provoque le bilinguisme ou en pose les problèmes. Le

[223]TODOROV Tzvetan. , *Migrants, un avenir à construire ensemble. Vivre ensemble avec des cultures différentes*. Conférence donnée lors de la session 2010.

> contact de langues peut avoir des raisons géographiques : aux limites de deux communautés linguistiques, les individus peuvent être amenés à circuler et à employer ainsi leur langue maternelle, tantôt celle de la communauté voisine. C'est là, notamment, le contact de langues des pays frontaliers[...] Mais il y a aussi contact de langues quand un individu, se déplaçant, par exemple, pour des raisons professionnelles, est amené à utiliser à certains moments une autre langue que la sienne. D'une manière générale, les difficultés nées de la coexistence dans une région donnée (ou chez un individu) de deux ou plusieurs langues se résolvent par la commutation ou usage alterné, la substitution ou utilisation exclusive de l'une des langues après élimination de l'autre ou par amalgame, c'est-à-dire l'introduction dans des langues de traits appartenant à l'autre.[224]

La langue est une richesse culturelle car elle reflète l'identité d'une communauté, porte ses valeurs et transmet des savoirs. Les liens historiques d'une langue reflètent l'évolution des relations interpersonnelles, favorisant la compréhension de l'Autre. Par son rôle dans l'échange et la communication, la langue permet l'acquisition de qualités humaines comme l'ouverture, la tolérance et le respect mutuel. C'est le vecteur principal de l'identité culturelle, car elle incarne et transmet les traditions, l'histoire et les valeurs d'un peuple. Elle crée un sentiment d'appartenance et de connexion entre les membres d'une communauté.

Comprendre une langue, c'est accéder à une autre vision du monde, une autre culture. Cette ouverture favorise l'échange interculturel, la tolérance et la capacité à appréhender la diversité des perspectives, des croyances et des modes de vie. Son apprentissage et son usage particulièrement dans un contexte multiculturel, développent des qualités essentielles comme l'empathie, l'ouverture d'esprit et l'acceptation de la différence. Pour Louis PORCHER : « *Langue et culture sont inséparable* »[225], selon lui la langue est intrinsèquement sociale, culturelle et formelle, et ces aspects sont indissociables de ses aspects linguistiques. En d'autres termes, la langue parlée n'est pas seulement un ensemble de mots et de règles grammaticales ; elle intègre des dimensions sociales (relations au sein d'un groupe), culturelles (savoir et identité d'une communauté) et même formelles (organisation et diffusion du savoir) qui influencent la manière dont elle est utilisée et comprise. La langue est utilisée pour organiser et diffuser le savoir, que ce soit dans le cadre d'institutions éducatives ou dans des formes de communication plus informelles, elle participe à l'établissement de normes et de règles qui structurent l'interaction sociale et la pensée.

Lorsque nous parlons, nous ne faisons pas que manipuler des règles de grammaire. Nous

[224]DUBOIS Jean. *Dictionnaire de linguistiqueet des sciences du langage*. Paris : Larousse. 1994, p.115.

[225]PORCHER Louis. *L'enseignement de la civilisation. Paris* :clé international. 1986, pp. 33- 44.

agissons selon un contexte social, culturel et formel qui colore notre discours et notre compréhension. « *Toute langue véhicule avec elle une culture dont elle est à la fois productrice et le produit.* »[226]

La langue est vue comme un outil fondamental de la culture, à la fois produit et productrice de celle-ci, servant à transmettre, partager et préserver les expériences, les connaissances et l'histoire d'une communauté. Sans cette connexion culturelle, la langue perdrait sa fonction intrinsèque et sa pertinence au sein de la société. En d'autres termes, une langue qui serait déconnectée de la culture de sa société perdrait son rôle fondamental de transmission, de partage et de construction de sens, devenant ainsi un simple code sans profondeur ni signification sociale. Dans l'approche interculturelle, la langue a un rôle central : c'est le vecteur principal pour la communication et l'échange entre des personnes de cultures différentes, permettant non seulement d'établir une compréhension mutuelle mais aussi de décoder les données d'une situation de communication en tenant compte des spécificités culturelles de chaque interlocuteur comme l'explique Martine Abdallah Pretceille :« *La maîtrise de la situation de communication dans sa globalité, dans sa complexité et dans ses multiples dimensions (linguistiques, sociologiques, psychologiques et culturelle.*»[227]

La communication n'est pas une activité isolée, elle est profondément ancrée dans les interactions sociales et les structures culturelles. Le contact avec des cultures différentes est un processus essentiel pour le développement d'une identité plus large et inclusive qui se construit sur la reconnaissance et l'intégration de plusieurs cultures, pas seulement d'une seule. Car l'altérité est la capacité de percevoir et d'accepter autrui tel qu'il est, c'est-à-dire en tant que sujet ayant ses propres désirs et son propre point de vue, et non comme un objet au service de nos propres besoins:

> L'autre en tant qu'autre, c'est-à-dire comme moi, un sujet (responsable et absolument singulier, incomparable), il est à la fois différent de moi et identique à moi en dignité. L'altérité est le concept qui recouvre l'ensemble des autres, considérés eux aussi comme des ego (alter ego) et dont je suis moi aussi l'alter ego, avec droit et devoirs. Pour être moi, j'ai besoin que les autres (l'altérité) existent. Tout sujet suppose une intersubjectivité et en même temps éprouve toujours la tentation de réduire l'autre à un objet, grand danger contre lequel il faut sans cesse lutter en soi même pour les relations humaines. [228]

---

[226] PORCHER Louis. *Le français langue étrangère, émergence et enseignement d'une discipline*. Paris : Hachette. 1995, p. 53.

[227]PRETCEILLE MARTINE Abdallah.*L'éducation interculturelle.*Paris : PUF. 1996, p. 29.

[228]CUQ.J-P. *Dictionnaire de didactique du français langue étrangère et seconde*. Paris: Clé International. 2003.

Le texte zitounien est composé d'éléments issus d'autres textes (une mosaïque d'intertextualité), ceci dit, ses romans sont parsemés de mots, d'expressions dans d'autres langues: «Fissa, Fissa» terme issu de l'arabe dialectal qui signifie «Vite»; «Kif Kif» qui signifie «Pareil»; «ghetto» qui signifie «quarier»; «Sakina» qui signifie «paix profonde»; «Nedjma» qui signifie «étoile», «Hadj», «Souk»; «LallaKhdija», «Badra», «gourbi» ce genre de pratique est définit par BAKHTINE : « *Il désigne les formes de la présence de l'autre dans le discours : le discours en effet n'émerge que dans un processus d'interaction entre une conscience individuelle et une autre qui l'inspire et à qui elle répond.* »[229]

La langue est le principal outil pour entrer en contact avec l'Autre et la diversité culturelle, et cet échange, dans un processus de rétroaction (feedback)[230], favorise l'accès à une langue partagée et suscite un sentiment d'ouverture mutuelle. En effet, l'apprentissage d'une langue permet de découvrir une vision du monde distincte, de comprendre la complexité des cultures et de construire une identité plus ouverte.

La langue est un outil culturel fondamental, un code qui permet d'exprimer et de transmettre les valeurs et les idéaux d'une communauté. L'apprendre c'est aussi apprendre une nouvelle culture, ce qui élargit notre vision du monde et enrichit notre compréhension des autres.

La langue est un pilier de la culture, et l'interaction de différentes langues et cultures peut entraîner des échanges linguistiques et culturels:

> J'appelle culture le milieu humain, tout ce qui, par delà l'accomplissement des fonctions biologiques, donne à la vie et à l'activité humaine, forme, sens et contenu (…) La culture est un phénomène entièrement symbolique, elle se définit comme un ensemble très complexe de représentations, organisées par un code de relations et de valeurs : traditions, religion, lois, politique, éthique, arts, tout cela dont l'homme, où qu'il naisse, sera imprégné dans sa conscience la plus profonde et qui dirigera son comportement dans toutes les formes de son activité[…]la diversité des cultures, leurs changements, font apparaître la nature conventionnelle du symbolisme qui les articule. C'est en définitive le symbole qui noue le lien vivant entre l'homme, la langue et la culture. [231]

Ceci dit, la relation entre la langue et la culture est symbiotique car elles s'influencent et se conditionnent mutuellement a mené à l'idée de la « langue-culture », l'on ne peut séparer la langue de la culture qu'elle représente, car la langue est à la fois un produit et un producteur de la culture: en maîtrisant une langue, on acquiert également une part de la culture associée,

---

[229]BAKHTINE, Michael. *Le principe dialogique,* cité par Todorov. Paris :Seuil, 1978, p .83.

[230]**Feedback**: Retour sur une expérience, sorte de bilan tiré à partir d'un événement

[231]BENVENISTE, Emile. asl.univ-montp3.fr/e41slym/interculturel_3.pdf. Consulté le: 19.04.2022

comme le démontre le principe de l'enseignement des langues vivantes, qui intègre l'objectif culturel. *« Le travail sur la langue comme langue de culture offre à l'individu la possibilité de se situer par rapport à l'ensemble de ces mondes institués, qui forment sa culture*. »[232]

Le français est ancré dans le paysage algérien depuis la colonisation, où il a été introduit comme langue officielle et de prestige par la France. Après l'indépendance, la place du français a fait l'objet de débats intenses et de politiques d'arabisation qui ont relégué le français à un rôle de langue étrangère.

Chez Ahmed ZITOUNI, le quotidien des personnages décrit dans un langage cru, voir vulgaire mais ses mots témoignent de l'entre deux auquel appartient l'auteur, en ce sens, Daniel SIBONY écrit : «Dans 'entre-deux langues, l'impossible langue d'Origine s'actualise dans le passage d'une langue à l'autre »[233]. le personnage principal Attilah Fakir est illustré par son inscription dans un entre-deux, SIBONY ajoute, à ce sujet : « *Toutes nos situations cruciales sont sous-tendues par une position d'entre-deux, posture instable ou incrustée dont l'épreuve semble décisive* »[234].

La description quotidienne est marquée par les monologues et un délire du personnage marqué par son passé; une sorte de traumatisme d'enfance, tel qu'il est illustré dans le passage suivant:

> «*J*e te fais grâce de tout ce que je vécus avec lui, l'injustice au quotidien de l'enfance, les dents serrées sur les humiliations au jour le jour, la guerre et ses boulets dans la chair de l'innocence, la mystérieuse et obscure tiédeur que les femmes portent sous le ventre , nos premiers émois et nos derniers affolements, à l'instant de s'abimer en humanité copulative, la tourmente de l'adolescence dans la fureur de l'après-guerre... Puis nos déchirements sur les chemins de l'exil, le silence de Dieu le père, le désarroi des grands promenoirs de solitude.»[235]

La langue française est encore largement utilisée dans des secteurs comme l'économie, la banque, la presse écrite et certains aspects de la science et de la technologie. Le français en Algérie n'est pas seulement une langue riche, mais un élément complexe d'un écosystème

---

[232] JUDET DE LA COMBE, P et WISMANN, H. L'avenir des langues, Paris : Cerf. 2004, p. 13-14. Cité par Patrick VOISIN in Il faut reconstruire carthage méditerranée et langue sanciennes, paris :l'harmathan. 2007, p.35.

[233]SIBONY Daniel, *Entre-deux. L'origine en partage*. Paris. Seuil. 1991.p.13.

[234]*Ibid*, p.15.

[235]ZITOUNI Ahmed. *Op.Cit.*1987

linguistique et culturel où il est valorisé pour son rôle pratique et symbolique, tout en étant toujours l'objet de tensions et de débats liés à son histoire coloniale et aux politiques nationales actuelles.

Le français est resté une langue de communication importante en Algérie après l'indépendance et est parlé par une partie significative de la population. Il conserve une présence notable en Algérie car c'est un héritage complexe de la colonisation qui coexiste, souvent dans la tension, avec les langues algériennes nativement ancrées dans la société. Cette double appartenance (culturelle, linguistique, etc.) conduit les individus à adopter des habitudes variées, ce qui favorise l'interculturalité.

L'objectif est centré sur l'étude de la langue et de la culture françaises pour comprendre ses interactions et similitudes avec d'autres langues et cultures et sur l'aspect identitaire et la façon dont cette langue véhicule la culture, ainsi que les liens historiques et linguistiques qui existent entre le français et d'autres langues .

En somme, la langue n'est pas seulement un outil de communication, mais aussi un pilier de la culture, une porte d'entrée vers une nouvelle compréhension de l'humanité et de ses diverses civilisations. « *L'interrelation de la langue et de la culture est depuis longtemps reconnue par les ethnologues comme un point d'ancrage de l'enseignement de toute langue vivante (...) le culturel sous-entend le linguistique et réciproquement.* »[236]

La langue française est intrinsèquement liée à l'histoire et à l'identité de la France et des pays francophones, et l'apprendre permet de mieux comprendre ces fondements. En s'appropriant une nouvelle culture, on développe également sa propre personnalité et sa capacité à comprendre le monde qui nous entoure. « *Le français est riche de valeurs humaines par le biais de sa littérature "les romans*" »[237]

3. L'importance culturelle et identitaire dans les romans de Ahmed ZITOUNI

Nous aborderons dans cette partie l'importance culturelle et identitaire dans les romans d'Ahmed ZITOUNI. Nous tenterons d'identifier, dans son écriture, les différents rapports existant entre la culture et l'identité et qui sont à l'origine de la création et de la modernisation de ses écrits.

Nous montrerons que l'écriture de Ahmed ZITOUNI est nourrie de son héritage et de son

[236]ABDELLAH-PRETCEILLE, Martine. *La perception de l'autre : point d'appui de l'approche interculturelle,* in Le français dans le monde, n°, 181, Paris : Larousse, 1983. p.40.

[237]ABDELLAH-PRETCEILLE, Martine. *L'éducation interculturelle*. Paris. PUF. 1996.

origine culturelle, identitaire et dont l'auteur s'inspire essentiellement pour ses créations littéraires.

> La culture est toujours un phénomène collectif, car il est au moins partiellement partagé avec les gens qui vivent ou qui vivaient dans le même milieu social, qui est l'endroit où la culture a été apprise ou acquise. Il s'agit de la programmation collective de l'esprit qui distingue les membres d'un groupe ou d'une catégorie de personnes d'une autre catégorie.[238]

L'identité se définit toujours en relation avec la culture qui est l'ensemble des actions, des traditions, des réflexions et des modes de vie propre à une personne ou à une communauté.

Ahmed ZITOUNI est avant tout musulman, et le peuple musulman a sa propre histoire, il est illustré de hauts faits, il a son unité religieuse, sa langue ; il a sa culture, ses coutumes et ses mœurs.

La culture est tout ce que l'homme a créé, c'est sa nature, car sans culture, l'homme n'existerait plus :« *La culture est la demeure de l'homme, sans culture et sans l'apprentissage de la culture, l'homme périt* ».[239]

Les œuvres hybrides de Ahmed ZITOUNI exhibent tout au long de leur déploiement, leur appartenance maghrébine et musulmane. A l'image de leur auteur, un Algérien émigré en France et au monde occidental, les romans illustrent la rencontre des deux civilisations arabo-musulmane et occidentale. Et ce dualisme apparaît sur les niveaux : idéologique, linguistique et culturel.

3.1 Sur le plan idéologique, le romans de Ahmed ZITOUNI reproduisent le climat des Algériens vivant en France dans les années quatre-vingt. Ne pouvant s'imposer par la force, Attilah Fakir, un jeune Algérien, tente d'améliorer sa condition en tant qu'écrivain. Il espère se faire connaître et devenir célèbre dans un univers littéraire où il n'y a pas de place pour lui.

À travers ce jeune Algérien qui vit un échec et aspire à s'imposer dans le monde littéraire français des années 1980, l'auteur met en évidence l'idée qu'il est difficile d'y trouver une place lorsque l'on n'a pas la force de s'imposer par d'autres moyens. Attilah tente d'améliorer sa condition sociale par l'écriture, espérant se faire connaître et atteindre la célébrité dans un milieu qui n'est pas ouvert à lui.

---

[238]HOFSTEDE Gérard. MINKOV Michael , *Cultures et organisation.* Pearson, 2010.

[239]HERRIOT Édouard, Notes et Maximes.https://theses.hal.science/tel01534156v1/file.pdf/ p.22.

Le contexte socio-culturel des Algériens vivant en France durant cette période, marqué par des difficultés d'intégration et de reconnaissance, est clairement décrit par l'auteur:

> «...alors que ses semblables jouaient du marteau-piqueur et croupissaient das les ghettos...avoue que tu en as chié! Fallait réussir...le renouvellement de la carte de séjour était à ce prix!»[240] .
>
> «nos déchirements dans les travées de l'exil...de solitude»[241].
>
> «un dernier regard sur ce monde qui ne fut et ne sera jamais le sien..;»[242].

Le personnage de Attilah incarne la difficulté pour un jeune Algérien de trouver sa place et d'être reconnu dans une société française qui lui est hostile. Ne pouvant s'imposer par la force, suggérant un manque de pouvoir ou d'influence dans le monde littéraire, il choisit l'écriture comme moyen d'améliorer sa condition, cherchant à se faire un nom, le narrateur déclare:

> «je signale à ton inaptitude lexicale qu'il s'agit de contributions sur lesquelles j'ai sué sang et eau. Des œuvres d'art qui te seront hermétiques à tout jamais. Ton incurable ignorance, hélas...»[243] .
>
> «si un flic te demande: « y'en a a toi décliner nom, prénom, qualité ? » faut répondre: «Attilah Fakir, écrivain!» je sais ça fait rire»[244].
>
> «Je suis écrivain hors-statut....il est rare qu'un ec...je m'excuse! Un homme de plume, un vrai, aille s'en vanter»[245].

Son objectif est d'être reconnu, de devenir célèbre, dans un univers littéraire où les portes lui sont fermées, ce qui souligne l'exclusion qu'il subit.

Nous pouvons dire aussi que l'auteur ne glorifie pas vraiment les valeurs de l'Islam et de la langue arabe puisque son héros « Attilah Fakir » entretient des relations extraconjugales avec la belle Chantal rebaptisée «Nedjma», c'est aussi un ivrogne, il passe la majorité de son temps à siroter des bières :

---

[240] ZITOUNI Ahmed, *Op.Cit*, 1987, p.59.

[241] *Ibid*, p.154.

[242] *Ibid*, p.247.

[243] *Ibid*, p.27.

[244] *Ibid*, p52.

[245] *Ibid*, p.89.

« Émergeant de sa torpeur, Anastasie le découvre, une bouteille de Bordeaux à la main. Un nectar murmure-t-il en portant la bouteille vers la lumière entrant à grands flots par la fenêtre du salon.

La vieillesse de ses vins, c'est sacré. Il suffit de l'écouter. Comme s'il parlait à des êtres vivants, pire : pensants. »[246]

«Midi vignt. Il est encore sur la chaise où nous l'avons laissé. Trois bouteilles de bière vides se trouvent à présent sur la table» [247].

«Il fallait à tout prix que me refroidisse...c'est le jour des donjons de Samur et comme Nedj...je veux dire Chantal les réussit mieux que personne. Entre nous, Anastasie, ce serait plutôt les oubliettes de Biskra.

La voix: De la décence! Tu es pas ici pour jouer à l'exégète du kama-Soutra !...rien à voir avec les galipettes éculées du Kama-Soutra. C'est une figure érotique...» .[248]

«Nous avons bu comme des trous, ce soir-là...nous trinquâmes». [249]

Dans *Aimez-vous Brahim?*, ZITOUNI fait clairement allusion aux fidèles musulmans de la mosquée:

« ... se dirigea vers les fidèles, maintenant agenouillés...l'enturbanné, enfin, le chef de prière (l'imam, se releva lentement. Son chapelet tressautait dans sa main droite ...je suis venu dans le gourbi de Dieu»; « Maudit soit Satan! Maudit soit Satan!» , «Dieu clément et miséricordieux... Dieu clément et miséricordieux...»[250].

« L'enturbanné en chef (l'imam) balbutiait des prières dans sa barbe...chikh Ezzoubir. »[251]

«...de la mosquée...dans une synagogue, ils nous auraient pris pour des terroristes...»[252].

---

[246] *Ibid*, p.35.

[247] *Ibid*, p.88.

[248] *Ibid,* p.90.

[249] *Ibid*, p.248.

[250] ZITOUNI Ahmed, *Op.cit*, 1986, p.165.

[251] *Ibid*, p.166.

[252] *Ibid*, p.167.

3.2 Sur la plan linguistique: Formé à l'école française, Ahmed ZITOUNI use de la langue du colonisateur pour exprimer l'altérité de son personnage. Sur ce domaine, et comme beaucoup d'autres écrivains algériens, l'auteur n'a pas le choix. Son utilisation du français, n'est pas l'expression d'une liberté individuelle, mais le produit d'une contrainte historique. Le romancier est plus au moins condamné à écrire et à raconter dans une langue imposée dans un contexte historique.

En effet, le bilinguisme colonial n'est pas, comme le fait remarquer Albert Memmi, un système neutre, mais orienté :

> Le bilinguisme colonial ne peut être assimilé à n'importe quel dualisme linguistique. La possession de deux langues n'est pas seulement celle de deux outils, c'est la participation à deux royaumes psychiques et culturels. Or, ici, les deux univers symbolisés, portés par les deux langues sont en conflit : ce sont ceux du colonisateur et du colonisé.[253]

L'emprunt de la langue du colonisateur est un signe d'émancipation, ce n'est que par ce moyen que nous pensons que Ahmed ZITOUNI espère se faire entendre.

L'utilisation de la langue du colonisateur par le colonisé est une stratégie de communication et de légitimation. Elle n'est pas vue comme une trahison, mais comme un moyen nécessaire pour le colonisé de faire entendre sa voix et de contester la domination, une idée qui résonne avec l'œuvre de Albert Memmi, qui, dans son propre travail, souligne l'importance de la langue dans la construction de l'identité et la libération du colonisé.

> En outre, poursuit Memmi, la langue maternelle du colonisé, celle qui est nourrie de ses sensations, ses passions et ses rêves, celle dans laquelle se libèrent sa tendresse et ses étonnements, celle enfin qui recèle la plus grande charge affective, celle-là précisément est la moins valorisée. Elle n'a aucune dignité dans le pays ou dans le concert des peuples. S'il veut obtenir un métier, construire sa place, exister dans la cité et dans le monde, il doit d'abord se plier à la langue des autres, celle des colonisateurs, ses maîtres.[254]

MEMMI, un auteur qui a lui-même beaucoup écrit sur la colonisation, soutient que le colonisé se trouve dans un conflit de langues et de cultures, et que la langue maternelle du colonisé est intrinsèquement liée à son identité et à son désir de libération.

L'emprunt de la langue du colonisateur est une forme de compromis où l'émancipation est

---

[253]MEMMI Albert , *Portrait du colonisé*, *Portrait du colonisateur.* Ed Jean Jacques Pauvert, 1966. p.125.

[254]*Ibid* , p. 144.

mêlée à une forme de légitimation. Cela signifie que le colonisé doit utiliser les outils du colonisateur pour être entendu et pour affirmer son existence et son identité.

C'est, peut-être, ce mépris envers ses origines et sa langue maternelle qui incite l'écrivain à parsemer ses ouvrages de seulement quelques mots arabes.

A notre avis, l'intrusion des termes de l'identité semble répondre à plusieurs motivations :

L'insertion de mots arabes dans des œuvres écrites en français peut être une façon pour l'écrivain de réaffirmer son identité et son appartenance à sa langue et culture d'origine, même en produisant en français. C'est une forme de « droit de citer » qui souligne l'enrichissement mutuel des cultures et des langues, et qui confère une authenticité culturelle aux romans. L'écrivain montre son attachement à sa langue maternelle, renforçant son identité culturelle et son héritage et l'usage de mots arabes donne une couleur locale et une authenticité aux récits, plongeant le lecteur dans une réalité culturelle spécifique.

Les mots arabes peuvent servir de pont entre deux cultures, transmettant des aspects de la culture arabe au public francophone. L'écrivain, par cet usage, montre qu'il est capable d'intégrer et d'adapter les expressions de sa propre langue à un cadre étranger (le français), sans pour autant en renier les origines. L'utilisation de mots arabes n'est pas seulement une fantaisie stylistique, mais une démarche symbolique et identitaire qui valorise le patrimoine de l'écrivain.

Le lexique utilisé, par l'auteur, reproduit entre autre, les mots utilisés fréquemment ; nous en avons recensé quelques uns :« *Rab ! Ou y'a rab (*qu'on pourrait traduire par Dieu ! Oh Dieu). *»*[255]*, « Khol »*[256]*,« Fissa Fissa » (faire vite) ; « Bouh ! Bouh ! Bouh ! »*[257]*,« Rentrer au gourbi » ; « Fiki Fiki madame »*[258].

Par son intrusion massive, la langue dialectale échappe à la marginalité dont elle est victime au sein du monde colonial. Chez Ahmed ZITOUNI, le français et l'arabe dialectal se mêlent dans les propos des personnages.

A côté de cet « arabe parlé », la langue classique, liée surtout à la religion islamique, est également présente d'où les fameux « *Hadj* » et « *Salama'alaikoum* »[259].

---

[255] ZITOUNI Ahmed, *Op.Cit,* 1987, p.30.

[256] *Ibid*, p.130.

[257] *Ibid*, p.133.

[258] *Ibid*, p.193.

[259] *Ibid*, p.136.

En plus de l'arabe dialectal, nous remarquons la présence de l'argot. Le texte est littéralement « criblé » de mots qui, bien souvent, sont choquants et vulgaires comme nous pouvons le constater dans ce qui suit : *« Je dis merde, merdre, merde et merde »*[260].*« Cette saloperie »*[261]. *« Ta pouffiasse ! »*[262]. *« Des petits cons .»*[263]. *« Bordel de merde. Putain de merde. Il va y avoir du sang de salope dans cette putain de baraque de merde »*[264]. *« Connasse ».*[265] *« La merde au cul ».*[266]

L'utilisation du français vulgaire par Ahmed ZITOUNI dans son œuvre vise à plusieurs objectifs : montrer la réalité sociale quotidienne, affirmer un langage distinct face à la langue occidentale, et répondre à une intention ethnographique. Ce langage vulgaire sert à dépeindre de manière authentique le vécu et les réalités de la société, il s'agit de capturer et de restituer fidèlement le langage tel qu'il est réellement parlé dans la vie de tous les jours.

En plus des aspects linguistiques et sociaux, le recours à ce registre de langue relève d'une démarche visant à étudier et à comprendre les spécificités culturelles et sociales, une intention ethnographique.

Car même si Ahmed ZITOUNI est conscient de l'inadéquation entre la langue utilisée (la langue française) et la réalité qu'il veut montrer et décrire, néanmoins, il n'hésite pas à « saupoudrer » sa description par des mots du terroir.

La plupart des mots arabes employés dans le texte ne sont pas expliqués par la suite, ni traduits, ce qui laisse à penser que Ahmed ZITOUNI vise des lecteurs bilingues, des émigrés et non pas des étrangers puisque l'auteur ne se contente pas seulement d'écrire en français :

> Bien qu'écrit en français et en traitant de départements français […] tient à rappeler explicitement au lecteur métropolitain auquel il s'adresse que la réalité algérienne n'est pas descriptible en termes du vocabulaire français

[260] *Ibid*, p.12.

[261] *Ibid*, p.21.

[262] *Ibid*, p.26.

[263] *Ibid*, p.29.

[264] *Ibid*, p.30.

[265] *Ibid,* p.31.

[266] *Ibid*, p.133.

courant.[267]

Ainsi, l'œuvre de Ahmed ZITOUNI est une sorte de description dévalorisante des Arabo-Français, et, dans cette optique, l'allocutaire du roman n'est autre que le lecteur français. L'auteur veut montrer à ces Français tout ce qu'un Algérien vivant chez eux peut subir et ressentir quotidiennement.

Durant notre lecture des romans de ZITOUNI, nous avons aussi remarqué que l'auteur ne s'adressait pas seulement à des lecteurs français, les Arabes sont eux aussi visés, ce qui se traduit à travers le passage suivant:

> «En arabe, qu'il marmonnait, ce pourri. Comme si je ne comprenais pas. Me prenait pour un suisse ou quoi».[268]
>
> «Je m'étais vraiment amusé, quand un français, enfin ce qu'on appelle ici un français, un petit blondinet d'origine autre que maghrébine».[269]

Et donc, ce dualisme (lecteurs français/ lecteurs arabes) au niveau de la réception et de la lecture du roman est propre à la littérature maghrébine d'expression française. C'est une caractéristique intrinsèque de la littérature maghrébine d'expression française. Cette littérature se positionne comme une interface entre deux mondes : elle utilise le français, langue héritée du colonisateur, pour exprimer des cultures maghrébines diverses et influencées par la France. Le fait qu'elle soit lue par des lecteurs arabophones et francophones de par le monde crée une tension dans sa réception, car elle doit à la fois s'adresser aux réalités culturelles locales et être accessible aux locuteurs d'une langue qui n'est pas nécessairement la leur.

Les auteurs maghrébins utilisent le français pour véhiculer des expériences et des visions du monde propres à leur culture, créant ainsi un lien entre ces deux mondes et cette langue, porteuse d'une culture, peut créer un écart entre le texte et le lecteur maghrébin. Ce phénomène se manifeste d'ailleurs chez les écrivains eux-mêmes, qui oscillent entre le désir d'écrire dans une langue universelle et la nécessité de rester fidèles à leur propre identité.

L'auteur, a, d'une part, un lecteur potentiel qui correspond à son acte de publication et, qui est,

---

[267]GOURDON Hubert. HENRY Jean Robert , HENRY- LORCERIE Françoise, *Roman colonial et idéologie coloniale en Algérie*, In Revue Algérienne des Sciences juridiques, économiques et politiques, Alger, Volume XI, n°1, Mars 1974, pp.124- 125.

[268] ZITOUNI Ahmed, *Op.Cit*, 1986, p.23.

[269] *Ibid*, p.24.

bien sûr, le français ; et, d'autre part, il a un lecteur selon son désir, son cœur, son âme et sa conscience, et c'est bien sûr le Maghrébin général et l'Algérien (l'émigré) en particulier qui correspondent à son acte d'écriture, tel qu'il est mentionné dans le passage suivant:

> «C'est vers cette époque de doutes, de frayeurs et d'attentes de persécutions institutionnelles, qu'il se mit à découper journaux et revues qu'il achetait de jour en jour plus nombreux, classant les faits divers dans lesquels étaient impliqués des Maghrébins. Puis, des Maghrébins...»[270]

3.3 Sur le plan culturel, Ahmed ZITOUNI est un auteur dont l'œuvre puise dans deux univers culturels distincts : l'occidental et l'arabo-musulman, s'ancrant ainsi dans sa double identité culturelle, même si la culture occidentale est parfois plus mise en avant dans ses écrits.

La profession de foi est le premier pilier de la religion musulmane: lorsqu'un chrétien désire se convertir à l'Islam, la première chose qu'il doit faire, est de choisir un prénom arabe ou un prénom qui ait une signification musulmane. Dans ses romans, ZITOUNI rebaptise ses personnages par des prénoms arabes: sa maîtresse Chantal, rebaptisée Nedjma, Frantz Fanon et Charles Fourier rebaptisés tous deux Kateb Yacine et sans oublier le prestigieux statut de Hadj, un terme d'adoration qui glorifie et honorifie les auteurs qu'il vénère. Ses œuvres sont profondément influencées par les deux héritages culturels, occidental et arabo-islamique, reflétant la complexité et la richesse de sa propre identité. Dans ses écrits, la culture occidentale est souvent mise en évidence, participant ainsi à la singularité de son approche littéraire.

Dans *Attilah FAKIR, les derniers jours d'un apostropheur*, le personnage de Attilah Fakir est un exemple concret de cette influence, ce personnage pittoresque est une création qui symbolise l'intégration et l'interaction entre ces deux sphères culturelles, il va à l'encontre de la culture islamique, puisqu'il boit trop souvent et trompe sa femme, et durant les trois jours passés avec lui, à aucun moment Ahmed ZITOUNI n'a parlé d'aller prier, ce qui nous amène à dire que ce personnage central du roman vit peut-être dans le pêché.

Le suicide, lui aussi très présent dans le roman *La veuve et le pendu*, est un acte banni par l'Islam. En effet, le suicide est interdit dans la majeure partie du monde musulman. La loi coranique prohibe toute pratique ou acte pouvant nuire ou provoquer des dommages à

[270]ZITOUNI Ahmed.*Op.Cit*.1993.p.89.

l'intégrité de la personne et se donner la mort est un refus de se soumettre à ce qui a été décrété par Dieu, une révolte sacrilège contre la volonté divine, comme l'est décrite dans le passage suivant:

> «Pour des raisons strictement personnelles et platement quotidiennes, après une longue et fructueuse discussion avec ma personne, j'ai décidé de mettre fin à mes jours».[271]
>
> «Alors, comme ça, il s'est suicidé...».[272]

3.4 Sur le plan formel, le roman genre est repris et transformé par Ahmed ZITOUNI qui en fait un modèle de littérature maghrébine et plus précisément de littérature algérienne. Par l'intrusion des mots en arabe, des symboles de la tradition maghrébine, il a su rendre ses romans uniques et un modèle littéral occidental et maghrébin.

Il semble donc que l'auteur importe avec lui la marque de sa culture et ses origines mais il emprunte aussi à la culture occidentale, ce phénomène de l'« emprunt culturel » ou de l'« acculturation » où un individu ou un groupe intègre des éléments d'une autre culture tout en conservant les marques de sa propre culture d'origine se manifeste par l'adoption de nouveaux codes culturels, tels que des savoirs, des pratiques ou des valeurs, qui enrichissent l'identité préexistante sans pour autant la faire disparaître. Le processus est souvent une interaction dynamique entre l'apport culturel et la culture locale, créant une nouvelle entité culturelle hybride.

L'auteur transporte avec lui les éléments fondamentaux de sa culture d'origine (langue, traditions, valeurs, etc.), formant ainsi son identité et sa vision du monde.

En se confrontant à une autre culture, en l'occurrence la culture occidentale, l'auteur est exposé à de nouveaux modes de pensée, de nouvelles normes et de nouvelles pratiques, il assimile certains de ces éléments pour les intégrer à son propre bagage culturel, sans nécessairement renoncer à ses origines. Il en résulte donc une identité culturelle enrichie, qui combine des aspects des deux cultures, créant ainsi une forme de métissage culturel ou d'identité hybride.

Ahmed ZITOUNI n'abandonne pas sa culture d'origine, mais l'enrichit en intégrant des éléments de la culture occidentale, ce qui est un processus naturel et courant lors des

---

[271] ZITOUNI Ahmed, *Op.Cit*, 1993, p.15.

[272] *Ibid*, p.35.

rencontres interculturelles. C'est du moins, ce que nous remarquons.

Ces romans sont des sphères où se rencontrent et où se mêlent les deux cultures : occidentale et maghrébine. Ses personnages reflètent l'homme individuel et seul face aux problèmes essentiels.

L'assimilation d'une autre civilisation ne se produit que lorsque les deux cultures, en présence, contiennent en elles une certaine dose de ressemblance et d'affinité. L'assimilation de l'Algérien par le Français est chose impossible, puisque tout les sépare : la langue, la religion, les traditions…etc.

Chapitre 2

Plurilinguisme littéraire ou pluralité des langues

Les œuvres de ZITOUNI représentent un terrain d'observation fascinant pour la pluralité des langues et le plurilinguisme littéraire. Chez lui, c'est un espace de tension, de collision et de

cohabitation de plusieurs univers linguistiques. Le plurilinguisme chez cet auteur est une stratégie narrative qui montre son identité hybride et reflète la pluralité des appartenances (Algérien, immigré, intellectuel, fils du peuple).

Ce chapitre a pour but de comprendre les enjeux profonds de la présence et de l'interaction de plusieurs langues (ou variétés de langues) au sein des œuvres de Ahmed ZITOUNI. Il s'agit d'analyser principalement l'alternance codique ou le passage d'une langue à une autre au sein du texte, les néologismes, les différents niveaux de langues et comment la langue maternelle influence la langue d'écriture. Le but est de montrer que les textes de ZITOUNI représentent un espace où les langues se frottent et s'enrichissent mutuellement.

1. Le plurilinguisme littéraire

la langue n'est pas seulement un outil de communication mais un ensemble de codes et

de structures qui façonnent la manière dont un écrivain crée et communique, elle transmet les valeurs, les histoires et les traditions d'une communauté, constituant ainsi une part fondamentale de son identité. Être confronté à une nouvelle langue peut mener à la compréhension des nuances culturelles, des différentes manières de conceptualiser le monde, et de mieux cerner l'identité du groupe associé à cette langue[273].

Écrire doit prendre en compte la diversité des langues parlées et utilisées sur un territoire donné et la pluralité des formes de discours variées, parfois contradictoires. Ce qui permet de repérer dans un texte les aspects liés aux éléments de la parole, les spécificités de l'oral qui transparaissent, à l'utilisation de plusieurs langues, ou aux particularités de l'interlangue: langue intermédiaire développée par l'écrivain, dotée de ses propres règles et de phénomènes de transfert.

Le plurilinguisme littéraire désigne l'usage de plusieurs langues dans une œuvre littéraire, que ce soit par l'auteur ou les personnages. C'est l'intégration d'éléments linguistiques appartenant à une autre langue, il peut s'agir de mots étrangers glissés dans un discours., de locutions ou des phrases courtes qui peuvent être empruntées, ou de passages entiers au sein du texte principal sortant de la langue de l'œuvre principale pour s'inscrire dans une autre, apportant une richesse et une complexité supplémentaires à la narration et créant un effet spécifique dans le roman.

Ahmed ZITOUNI parsème ses écrits de mots étrangers issus de différentes langues telles que sa langue maternelle «L'arabe», la langue anglaise, la langue germanique ou la langue espagnole, nous en avons recensé quelques uns:

«Lalla Khdija... Y'a Badra»[274]. «La firiti c'y la firiti»[275]. «apartheid new-look»[276]. «mein Führer»[277]. «Khomeiny... Kadda»[278]. « moukères»[279].

En effet, ZITOUNI insère différentes langues étrangères au sein de la langue dominante

[273]COMBE, Dominique,*Poétiques francophones*. Paris. Hachette. 1995.

[274] ZITOUNI Ahmed, *La veuve et le pendu*, MANYA, 1993, p.110.

[275] ZITOUNI Ahmed, *AIMEZ-VOUS BRAHIM ?*, Belfond, 1986, p.24.

[276] *Ibid*, p.26.

[277] *Ibid*, p.48.

[278] *Ibid,* p.64.

[279] *Ibid*, p79.

qu'est le français. L'utilisation de termes tels que *Lalla Khdija* ou *Y'a Badra* faisant partie de l'arabe dialectal marque l'ancrage culturel et l'identité de l'auteur et des personnages car «*Lalla*» est un titre de respect utilisé au Maghreb et le «Y'a» est une particule d'interpellation. «*La firiti c'y la firiti*» est une transcription phonétique de la langue française telle qu'elle est parlée par un locuteur non natif (de l'arabe vers le français: «La vérité c'est la vérité»), le plurilinguisme se manifeste ici à travers deux langues distinctes (le français et l'arabe) et dans la collision la norme académique du français et sa réalité orale populaire.

L'expression «*apartheid new-look*» est un mélange entre deux langues: l'afrikaan (langue parlée en Afrique du sud) et l'anglais. Cette expression pourrait suggérer une modernisation d'un système de ségrégation et de discrimination, évoquant «un nouvel apartheid» avec une «nouvelle apparence». «*mein Führer*» est issue de l'allemand, elle est utilisée de manière ironique pour désigner un tempérament autoritaire et «*Khomeiny*» et *«Kadda*» sont deux prénoms étrangers, l'un provenant de l'Iran et l'autre de l'Ouest de l'Algérie.

Le plurilinguisme littéraire remonte au Moyen Âge et à la Renaissance, avec une situation de diglossie où le latin servait à la science et la religion, tandis que les langues vulgaires (comme l'italien, le français et le castillan) étaient utilisées pour la littérature. Cette adaptation visait à atteindre un public plurilingue, démontrant que le mélange des langues[280] dans la littérature n'est pas un phénomène nouveau. Selon Rainer GRUTMAN (1997), Le plurilinguisme littéraire ou « hétérolinguisme », n'est pas un phénomène nouveau. En effet, ce n'est qu'à partir des année soixante que le phénomène du plurilinguisme littéraire commence à attirer les critique, Jean DUBOIS, dans son Dictionnaire de linguistique, déclare:

> On dit d'un sujet parlant qu'il est plurilingue quand il utilise à l'intérieur d'une même communauté plusieurs langues selon le type de communication (dans sa famille, dans ses relations sociales, dans ses relations avec l'administration, etc.). On dit d'une communauté qu'elle est plurilingue lorsque plusieurs langues sont utilisées dans les divers types de communication.[..].[281]

Ainsi, le plurilinguisme est à la fois la compétence d'un individu à parler plusieurs langues et la coexistence de ces langues dans une société donnée. Il ne s'agit pas d'une maîtrise parfaite de plusieurs langues, mais de la capacité d'utiliser les ressources linguistiques disponibles pour communiquer dans différents contextes sociaux et culturels.

Dans ses écrits, ZITOUNI use d'une forme de plurilinguisme ancrée dans un contexte

[280]Édouard Glissant, *Introduction à une poétique du divers*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1995.

[281] DUBOIS et al, *Dictionnaire de linguistique*, 1994, p.368.

populaire et multiculturel. Il emploie le français mais puise également dans ses racines culturelles (arabe et références religieuses) pour s'exprimer comme nous pouvons le constater dans les propos suivant de Madame mère qui utilise un français typiquement parlé, argotique et familier où les règles académiques s'effacent:

> « Hou ! hou ! y m'étouffe, ce pourri ! Bouh ! bouh ! bouh !»[282] «Bouh ! bouh ! bouh ! ... Y me tue ce gosse !... mon fils y déménagent des papiers... ma parole y dort quand je parle ce con»[283] « Tu fais des promesses à des malheureuses et après, salam'alikoum, pfft !... le Bon Dieu y l'a voulu ça.»[284] « Y m'étouffe ce bâtard... Y m'étouffe... Y sont fous... Y sont malades, pour te mettre dans leur télévision (...) Pour Rahmouna les cachets. Et pour Aïcha aussi, comme ça son diabète y monte, y monte... elle que son fils y dort dans les jardins bibliques... Pour Mériem aussi...»[285]

Le personnage de Madame mère ne se contente pas d'une seule langue, elle pioche dans plusieurs répertoires pour exprimer ses émotions tels que l'arabe en employant le terme «*Salam'alikoum*» non comme une salutation mais plutôt comme une ponctuation qui signifie «au revoir» ou «bon débarras», de même que les prénoms *Rahmouna*, *Aïcha* et *Mériem* qui ancrent le discours dans une identité culturelle précise, propre à la maghrébinité et à l'immigration.

Ce personnage s'exprime dans un français très familier, marqué par une syntaxe qui imite la parole spontanée en y ajoutant une confusion phonétique et une faute de prononciation (jardins bibliques ou lieu de jardins publics) qui suggère un analphabétisme et un manque de maîtrise de la langue française où le locuteur tord ou déforme la langue française pour la faire coller à son propre univers mental et sonore. En effet, le pronom personnel «il» est systématiquement remplacé par le «Y» populaire (*Y m'étouffe, Y sont fous, Y dort*) ce qui pourrait être une marque d'oralité urbaine. Ce personnage parle un français de contact, ce n'est pas un français «académique» mais une langue qui emprunte à l'arabe sa rythmique, ses prénoms et sa spiritualité, tout en utilisant les codes du français populaire des banlieues ou des

---

[282] ZITOUNI Ahmed, *Attilah FAKIR, les derniers jours d'un apostropheur,* Souffles, 1987, p.133.

[283] *Ibid*, p.134.

[284] *Ibid*, p.136.

[285] *Ibid*, p.137.

quartiers immigrés.

Durant le XXe siècle, les mouvements de libération et de décolonisation ont vu l'émergence de nouvelles nations et la valorisation de leurs langues originelles, transformant leur statut. Ces langues, comme les langues africaines, ont vu leur usage s'étendre à l'éducation, à la production culturelle et littéraire, et elles sont devenues officielles dans plusieurs pays, reflétant ainsi une forme de souveraineté linguistique nationale. C'est notamment le cas dans les pays du Maghreb, d'Afrique et des Antilles. En effet, la fin du colonialisme a favorisé la reconnaissance des identités culturelles locales et de leurs langues.

Les pays économiquement développés ont accueilli beaucoup de migrants, souvent issus d'anciennes colonies, en quête de meilleures opportunités économiques. Ces pays économiquement forts sont des pôles d'attraction pour les migrants issus de pays marqués par la pauvreté, le manque d'emploi, et les instabilités politiques, qui poussent les populations à émigrer en raison de leur prospérité et des opportunités d'emploi qu'ils offrent.

Les migrants apportent avec eux leurs langues, leurs traditions et leur culture[286], ce qui enrichit la diversité des sociétés d'accueil et contribuent à l'augmentation de la population active et à la croissance économique dans les pays d'accueil.

La littérature « beur », apparue en France au début des années 1980, est une production littéraire qui témoigne de la richesse linguistique et culturelle des jeunes issus de l'immigration maghrébine. Elle se caractérise par l'utilisation d'un français mêlant la langue standard, le verlan, l'arabe, le berbère et l'anglais, et aborde des thèmes liés à la double culture et au quotidien des cités, avec des auteurs comme Azouz BEGAG et Paul SMAÏL.

Dans *Attilah FAKIR, les derniers jours d'un apostropheur*, Ahmed ZITOUNI utilise un procédé que le critique Edward Saïd appelle la «réécriture» où le lecteur colonisé ou issu de l'immigration ne se contente pas de lire des auteurs occidentaux, il les renomme et les déplace dans sa propre géographie mentale[287]. En effet, le personnage principal Attilah Fakir use du titre «Hadj» pour désigner des auteurs occidentaux tels que Blanchot, Stendhal, Bataille, Dostoïevski et bien d'autres, ce qui pourrait être une manière pour lui de leur montrer son respect et une stratégie de sacralisation ou de réappropriation culturelle.

En donnant ce titre musulman «Hadj» à des piliers de la culture occidentale (Stendhal, Vallès), ZITOUNI brise la hiérarchie coloniale et fait de ces auteurs des «nôtres», une manière de les intégrer et de les transformer en «sages» de la pensée que nous respectons autant que

[286]DUBOIS et al., *Op.Cit*, 1994, p.90.

[287]SAID Edward Wadie, *L'orientalisme : l'Orient créé par l'Occident*, Points, 2015.

des pèlerins. BLANCHOT et BATAILLE sont des auteurs qui explorent les limites de l'expérience humaine, du vide et du sacré. Le titre de «Hadj» vient ici récompenser un»pèlerinage» non pas vers la Mecque mais vers la vérité nue. Dostoïevski, quant à lui, est souvent perçu comme «un prophète» ou un mystique, l'appeler «Hadj Dostoïevski» est une façon de reconnaître sa quête tourmentée du divin et de la rédemption

En Algérie, après l'indépendance, la langue française, autrefois langue de l'administration, est devenue une "langue étrangère" dans les textes officiels, renforçant ainsi la place des langues nationales. À ce sujet, KATEB Yacine déclare: « *[…] j'écris en français pour dire aux Français que je ne suis pas français* »[288]

Pour les écrivains Algériens, la langue française n'est pas seulement un outil de communication, mais un choix délibéré qui leur permet de s'insérer dans un circuit littéraire international, d'atteindre un public plus large et d'explorer leur identité complexe à travers leur œuvre. Elle leur permet de diffuser leur voix au-delà des frontières de l'Algérie, touchant un public plus vaste grâce à l'usage de cette langue sur les marchés mondiaux. Pour bon nombre d'entre eux, le choix du français participe à la complexité de leur identité culturelle, leur permettant de s'exprimer et de se définir à travers des thèmes sociaux, culturels et politiques algériens.

Ce processus a donné naissance à une littérature dite postcoloniale, qui émerge du métissage linguistique et culturel résultant de la période coloniale. Ce métissage a donné une nouvelle voix à des littératures orales ou écrites qui étaient auparavant marginalisées, permettant l'expression d'identités et d'expériences longtemps ignorées.

Ahmed ZITOUNI fait partie de ces auteurs ayant quitté l'Algérie pour s'installer en France[289]et qui partage, à travers ses écrits, l'expérience de la double culture et de la vie en banlieue en usant d'un français souvent teinté d'arabe et d'argot, créant une langue qui lui est propre explorant ainsi des défis liés à l'immigration comme nous pouvons le constater dans les passages suivants:

> « je me souviens d'un jeune crétin, une sorte d'émigré privilégié qui traînaillait à la faculté de je nais quoi».[290] «Analyser la condition immigrée,

[288]KATEB, Yacine. *Un homme, une œuvre, un pays*. Entretien réalisé par Hafid Gafaïti. Laphomic. 1986.

[289] ZITOUNI Ahmed, *Attilah FAKIR, les derniers jours d'un apostroheur*, Souffles, 1987 (cité en quatrième de couverture.)

[290] *Ibid*, p.58.

c'est se cacher qu'on en est un».[291] «sur lesquels se focalisent la haine et l'exclusion contemporaines: Immigrés, Maghrébins, etc.»[292]

Les œuvres de ZITOUNI sont emblématiques du plurilinguisme littéraire et de la complexité identitaire de l'entre-deux rives (Algérie- France), elles sont profondément marquées par une réflexion sur l'altérité et le déracinement. L'idée à travers ses écrits est que l'immigration n'est pas seulement un déplacement géographique mais plutôt une transformation profonde de l'être. En effet, ZITOUNI pointe du doigt ceux qui vivent en exil, souvent des étudiants ou des intellectuels qui n'arrivent pas à se faire accepter dans le pays d'accueil. Pour lui la double culture est un champ de bataille identitaire marqué, à la fois, par le désir de s'intégrer et la réalité de l'exclusion.

Le contact entre la langue et la culture des colonisateurs et celle des colonisés a créé un mélange unique des deux et a crée cette nouvelle littérature nourrie du métissage et utilisant les langues et les cultures mêlées pour exprimer les réalités, les souffrances et les espoirs des peuples anciennement colonisés.

Franz KAFKA, qui même s'il écrivait principalement en allemand, son œuvre était marquée par une sensibilité à d'autres langues et cultures; James JOYCE, connu pour son écriture complexe et expérimentale, il a incorporé des éléments de différentes langues dans son œuvre, notamment en anglais et Samuel BECKETT, cet écrivain et dramaturge qui a écrit à la fois en français et en anglais, explorant les nuances et les tensions entre ces deux langues, sont des exemples d'écrivains ayant utilisé l'écriture plurilingue, une technique littéraire qui, à travers l'usage de plusieurs langues au sein d'une œuvre, révèle un phénomène universel qui transcende les frontières géographiques et culturelles, influençant la littérature sur tous les continents. Nous pouvons citer également d'autres auteurs qui ont eu plusieurs langues d'écriture tels que : Tristan TZARA, Eugène IONESCO, Julien GREEN, Nancy HUSTON, Albert MEMMI, Kateb YACINE, Ahmadou KOUROUMA, et bien d´autres.

Selon Gilles DELEUZE, les rapports que les écrivains entretiennent avec la langue sont comparables à ceux d'un étranger: « *un grand écrivain est toujours un étranger dans la langue où il s'exprime, même si c'est sa langue natale* »[293] dans leur livre[294]Gilles DELEUZE

[291] *Ibid*, p.60.

[292] *Ibid*, p.69.

[293]DELEUZE,Gilles .*Critique et clinique*, Éditions de minuit. 1993.

et Félix GUATTARI ont développé la notion de «déterritorialisation de la langue » en s'appuyant sur l'œuvre de Kafka, pour décrire le sentiment d'étrangeté des écrivains au sein de leur propre langue, qu'ils considèrent comme n'étant plus un territoire stable et défini, mais une surface de déterritorialisation (ce terme décrit la manière dont un territoire (qu'il soit physique, social, affectif ou linguistique) perd ses attaches. Dans le cas de la langue, cela implique une rupture avec l'usage dominant créant un espace de liberté et de création).

Notre étude s'intéresse à l'insertion de "l'extérieur" par les écrivains qui sert à représenter un espace réel ou symbolique (il peut s'agir de lieux géographiques réels, la nature, ou des environnements spécifiques qui contrastent avec l'intérieur (le foyer, la société, le soi). Le plurilinguisme interroge l'identité et l'hétérogénéité en reflétant la subjectivité de l'auteur et la diversité de ses expériences. Le choix des langues permet d'explorer la complexité des identités individuelles et collectives, de questionner les frontières culturelles[295] et de souligner la multiplicité des voix et des perspectives au sein d'une œuvre.

L'exil, l'émigration et la colonisation sont des thématiques récurrentes chez les écrivains plurilingues, souvent issus de contextes postcoloniaux[296], qui utilisent leur expérience pour aborder des questions d'identité, de distance et de réalisme, transformant l'acte d'écrire dans une langue étrangère en une forme d'exil linguistique qui crée une distance et une fictionnalisation du réel.

Ces thèmes sont centraux pour les écrivains qui ont dû quitter leur pays d'origine, forçant une analyse de leur identité et de leur rapport au monde, comme le montre le terme « exil de la langue »[297]. L'expérience de la colonisation et son héritage, notamment à travers la langue, façonnent le travail de nombreux écrivains, qui se voient souvent contraints d'écrire dans une langue non maternelle.

L'œuvre de ZITOUNI illustre la condition de l'exilé qui porte en lui les cicatrices de la colonisation. Pour lui, la langue n'est pas uniquement un outil de communication mais plutôt un terrain de lutte identitaire. Dans *La veuve et le pendu*, il dénonce la manière dont la France

---

[294] DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix. *Kafka, Pour une littérature mineure*. Les Éditions de minuit. Paris.1975.

[295]CASTELLANI Jean-Pierre, CHIAPPARO Maria Rosa, LEUWERS Daniel, *La langue de l'autre ou la double identité de l'écriture, Littérature et nation*. actes du colloque international de Tours (9-11 décembre 1999).Université François Rabelais, nº 24. 2001.

[296]CHAMOISEAU, Patrick. *Écrire en pays dominé*. Paris: Gallimard. 1997.

[297] LEPERLIER, Tristan, *Algérie, les écrivains dans la décennie noire,* Paris, CNRS Éd., coll. Culture et société, 2018.

nomme et perçoit ces émigrés venus d'ailleurs comme nous pouvons le constater dans l'extrait suivant :

> « Je me découvre de temps à autre dans ce Français au rabais, derrière lequel inévitablement, apparaît un distinctif et douloureux d'origine maghrébine... dans ma tête seulement, je broute à l'inflation d'Immigration clandestine surgissant à pleines pages. Et cette manière qu'ils ont adoptée à tartiner à tout crin du Flux migratoire, pompeuse et honteuse... et cette phobie d'Islam, vomie sous couvert d'enquêtes... (...) j'avais des répertoires en transes et en paquets, des déclinaisons d'immigration sauvage...»[298]

Cet extrait suggère que la mémoire de ZITOUNI est saturée par les traumatismes de l'exil et de la colonisation. Les expressions «Flux migratoires» et «immigration clandestine» montrent que pour la France ces êtres humains représentent des statistiques et une menace naturelle. L'auteur exprime son dégoût face au traitement médiatique de l'Islam et l'immigration. Le Français, langue de l'autre, devient alors une arme dont il use pour exprimer et dénoncer cette aliénation et cette phobie de l'Islam. L'exilé n'est plus vu comme un individu mais comme une source de problèmes.

Les écrivains issus de la colonisation sont fréquemment plurilingues, écrivant dans la langue du colonisateur plutôt que dans leur langue maternelle, ce qui crée une distance entre eux et leur peuple, tout en leur offrant un moyen d'expression unique. Cette écriture est une forme d'exil qui rend l'expérience moins réelle, la transformant en fiction, selon certaines analyses.

En Algérie, pays officiellement plurilingue et bilingue, les pratiques langagières sont très diverses en raison de la coexistence et de l'interaction de l'arabe (standard et dialectal), des langues berbères (tamazight) et du français, une langue seconde qui conserve une forte présence malgré son statut de langue étrangère. Cette situation complexe se manifeste par des phénomènes comme l'alternance codique [299] et les emprunts, teintant ainsi le paysage linguistique algérien.

La langue française, bien que n'étant pas une langue officielle, s'est ancrée dans le paysage linguistique algérien depuis l'ère coloniale. Elle est souvent considérée comme une langue seconde et est enseignée dès l'école primaire, ce qui lui confère une présence

[298] ZITOUNI Ahmed, *Op.Cit,* 1993, p.177.

[299]CUQ, Jean-Pierre., GRUCA, Isabelle, *Cours de didactique du français langue étrangère et seconde*. Collection français langue étrangère. P.U.G. 2005.

significative dans la société, particulièrement dans l'enseignement, la technologie, les affaires et la communication.

L´emploi du plurilinguisme laisse nécessairement des traces significatives dans la littérature. La littérature maghrébine d'expression française est sans doute celle qui possède le plus de croisement culturels. Le but de cette étude porte sur les interrogations sur le plurilinguisme littéraire.

Dans la littérature maghrébine d'expression française, l'hétérogénéité selon Guy SCARPETTA:

> caractérise de nombreux textes par le biais de l'intertextualité, du mélange des genres, des mixages et des collages. L'art en général, et la littérature en particulier, thématisent fréquemment la question de l'Autre, ou bien transforment le texte littéraire en un discours « autre », c'est-à-dire en un genre novateur non contraint par des règles canoniques. Le texte lui-même devient une représentation de plus en plus évidente d'une altérité à laquelle se heurtent les lecteurs dans leur quête du sens. [300]

En effet, Ahmed ZITOUNI fait partie de ces auteurs qui refusent les structures classiques et créent une forme littéraire qui leur ressemble et qui intègre leurs propres expériences: hybride, fragmentée et Autre. Pour notre auteur, un écrivain algérien ayant dû s'installer en France, cette manière d'écrire n'est pas qu'un choix esthétique mais le reflet de son identité d'exilé. Il utilise le mélange des genres et des langues pour exprimer son entre-deux culturel. Dans ses écrits, il mélange le français (langue d'écriture) et l'idiome maternel (arabe/maghrébin) ce qui crée un certain plurilinguisme où plusieurs langues s'interfèrent, reflétant la confusion de l'immigré qui doit jongler entre deux mondes, deux cultures et deux identités différentes.

2. Le Plurilinguisme dans les romans de Ahmed ZITOUNI

Selon une analyse tirée des travaux du théoricien Mikhaïl BAKHTINE en 1978[301], pour expliquer le caractère hybride et polyphonique du roman, l'auteur retrace ses origines et souligne que ce genre est une forme littéraire hétérogène, née de la combinaison de l'épopée, de la rhétorique et des traditions carnavalesques.

> Le roman pris comme un tout, c'est un phénomène pluristylistique, plurilingual, plurivocal. L'analyse y rencontre certaines unités stylistiques hétérogènes, se trouvant parfois sur des plans linguistiques différents et

[300]SCARPETTA Guy, *L'Impureté*, Paris, Grasset, 1985, p.389.

[301]BAKHTINE Mikhaïl, *ésthétique et théorie du roman*, Gallimard, 1978.

soumises à diverses règles stylistiques.

Dans cette citation, BAKHTINE, met en évidence la différence entre plurilinguisme et plurilinguisme littéraire ou romanesque qui incorpore plusieurs voix sociales de discours et d'idéologies qui se rencontrent et interagissent dans une œuvre romanesque pour créer un effet de réel et une richesse textuelle. Ainsi, le plurilinguisme englobe la pluralité de langues dans toute situation de communication, tandis que le plurilinguisme littéraire se focalise spécifiquement sur la cohabitation textuelle des langues (c'est-à-dire plusieurs langues au sein d'un même texte)

Le roman de nature hybride n'est pas un genre homogène, mais un mélange complexe de différentes formes et traditions littéraires. L'auteur identifie trois sources d'origine pour le roman :

L'épopée : La tradition des récits héroïques.

La rhétorique : Les formes d'expression et de persuasion orales.

Le carnaval : Les traditions populaires, les jeux, les rires et le dialogue souvent chaotique qui introduisent une pluralité de voix.

En retraçant les origines du roman dans ces trois traditions, l'auteur met en lumière comment le roman a intégré des éléments variés, donnant lieu à une œuvre narrative et une forme d'art littéraire qui mélange les genres, les styles et les perspectives pour créer une expérience de lecture riche et complexe. Selon BAKHTINE, le roman est un genre inachevé un« genre en devenir » et dont les trois particularités fondamentales sont les suivantes :

1- Son style tridimensionnel, relaté à la conscience plurilingue qui se réalise en lui.

2- La transformation radicale des coordonnées temporelles des représentations littéraires dans le roman.

3- Une nouvelle zone de structuration des représentations littéraires dans le roman : une zone de contact maximum avec le présent (la contemporanéité) dans son aspect inachevé[302].

Le concept de plurilinguisme social selon BAKHTINE est que le langage d'un personnage reflète sa position sociale plutôt qu'un contexte linguistique isolé. Le plurilinguisme se caractérise par la manière individuelle dont un personnage s'exprime, et cette expression est intrinsèquement liée à son identité sociale[303]. Pour lui, le langage n'est pas seulement un outil de communication, mais un "système de signes" qui porte les marques de

[302] BAKHTINE Mikhaïl, *Op.Cit.* p.448.

[303] *Ibid,* p.119.

la position sociale de l'individu. Le plurilinguisme se manifeste d'abord de manière individuelle dans la façon dont un personnage s'exprime. Cependant, cette expression est toujours enracinée dans une dimension sociale, ce qui en fait un plurilinguisme social.

Le plurilinguisme chez Ahmed ZITOUNI ne se manifeste pas seulement par une simple juxtaposition des langues (comme l'arabe et le français) mais plutôt par une manifestation directe d'un plurilinguisme profondément politique et social « *Tu vois pas que c'est des Arabes*»[304]. Bien que cette phrase soit écrite en français, mais elle renvoie à une identité linguistique et culturelle sous-jacente. Dans l'œuvre de ZITOUNI, l'usage du mot «Arabes» en français ne sert pas seulement à désigner une origine, mais marque plutôt la frontière entre (les exilés, les maghrébins) et ceux qui les nomment et les désignent. Dans cette phrase, le plurilinguisme est sociolinguistique. Il montre comment une seule langue (le français) peut contenir plusieurs mondes qui s'affrontent; celui du narrateur ou de l'auteur qui souffre de son origine et celui de la société qui le réduit à une catégorie ethnique.

Dans une œuvre littéraire, l'utilisation du plurilinguisme permet à l'auteur de créer un contraste entre son propre langage et celui de ses personnages.

Le plurilinguisme bakhtinien se caractérise par la coexistence de différentes langues au sein d'un même texte ou discours. Il englobe non seulement les diverses langues (hétéroglossie)[305], mais aussi les voix distinctes (hétérophonie)[306] et les points de vue sociaux variés, manifestés à travers différents registres de langue et niveaux de discours (hétérologie)[307].

2.1 L'hétéroglossie

Chez ZITOUNI, l'hétéroglossie ou l'emploi de plusieurs langues est fréquent: «*No man's land*»[308]*«Kif kif»*[309] *« Sancho pança»*[310]*, «...Salat el fajr (...) des you-you ... muezzin...»*[311]

---

[304] ZITOUNI Ahmed, *Op.Cit*, 1986, p.121.

[305] **Hétéroglossie**: Il s'agit de la diversité des langues présentes, qu'elles soient nationales ou sociales.

[306] **Hétérophonie**: c'est la coexistence de plusieurs voix distinctes au sein du discours, chacune avec sa propre perspective et intention.

[307]**Hétérologie**: c'est la présence de différents niveaux de langue, de registres sociaux ou de styles de discours qui coexistent et interagissent dans un texte.

[308] ZITOUNI Ahmed, *Op.Cit,* 1986, p.144.

[309] *Ibid*, p.145.

[310] *Ibid*, p.160.

[311] *Ibid*, p.164.

«Moh (déminutif de Mohammed». Il ne s'agit pas d'un simple artifice stylistique mais le reflet d'une identité sociale complexe. En mélangeant différentes langues, entre autre: le français, l'arabe dialectal et classique, l'anglais, l'espagnol ainsi que des références culturelles mondiales, Ahmed ZITOUNI crée une langue «carrefour» qui sert de pont ou de point de rencontre entre plusieurs autres langues ou cultures.

L'insertion de la figure de Sancho Pança (le compagnon d'aventures d'Alonso Quichano dans Don Quichotte de Miguel de Cervantes) introduit une dimension culturelle universelle qui suggère un regard ironique sur la réalité, où le rêve se heurte au bon sens populaire. L'insertion de l'arabe dialectal (kif kif, Moh) marque l'oralité et l'appartenance à une communauté algérienne ou maghrébine. Cette hétéroglossie, présente chez ZITOUNI permet de montrer la complexité d'être à la fois d'ici et d'ailleurs, entre-deux rives.

2.2 L'hétérphonie

Dans *Attilah FAKIR, les derniers jours d'un apostropheur,* l'hétérophonie ou les discours des deux personnages Attilah Fakir et La Voix sont clairement distinctes comme l'illustre le passage suivant:

> «Nous avons bu comme des trous, ce soir-là. À la santé des belles lettres et à la déveine de la mauvaise graine. À la magnifique déconfiture d'Attilah Fakir. À nos retrouvailles. Au roman que nous quittions tous deux, sans allégresse ni remords. Au grand silence du nouvel exil qui nous attendait.
> - Dieu est de gauche, murmura-t-il en rêvant.
> - Et son fils adoptif était un libertaire raté!
> Nous trinquâmes à la santé de Dieu, à ses douteuses filiations, aux descentes de police dans le Royal-Bar, aux bavures de la connerie...
> - Pourquoi as-tu fait de moi un clown
> - Je n'avais pas le choix. C'était ce destin ou l'oubli»[312]

Dans cet extrait, l'hétérophonie ou la pluralité des voix et des registres ne se limite pas seulement au mélange des langues mais aussi à une polyphonie idéologique et stylistique. En effet, ZITOUNI utilise un mélange des registres et un contraste frappant entre le soutenu et l'argotique. Il use d'un registre noble et littéraire *(à la santé des belles lettres, magnifique déconfiture, sans allégresse ni remords*) où c'est la voix de l'intellectuel et de l'écrivain

[312] ZITOUNI Ahmed, *Op.Cit*, 1987, pp.248-249.

conscient de son style, mais également d'un registre populaire et familier (*bu comme des trous, la déveine, la mauvaise graine, les bavures de la connerie*). ce passage illustre parfaitement que chez Ahmed ZITOUNI, l'hétérophonie est une manière de faire vivre plusieurs visions du monde (L'Algérie et La France, l'espoir politique et le désespoir de l'exilé).

Dans *La Veuve et Le Pendu,* plusieurs voix coexistent comme nous pouvons le constater dans le passage suivant:

> « Je la regarde.
> Elle me détaille.
> Bouillonnement de mots qu'elle ne dira pas.
> - Ne me fais de mal !
> Je l'entends.
> - Pardon, monsieur, où faut-il s'adresser pour ...
> La suite. Inévitable. Maquillage de lexique, mais poison intact.- C'est que ...heu...heu...mon mari est Algérien, voyez-vous...vous croyez que...Ah, ce n'est pas ici...»[313]

Dans cet extrait, l'hétérophonie chez Ahmed ZITOUNI se manifeste par une superposition de voix intérieures et de discours sociaux, créant une tension entre ce qui est dit, ce qui est pensé et ce qui est projeté par l'autre. La voix du silence ou la voix muette; avant même que la parole n'éclate, ZITOUNI identifie l'hétérophonie du non- dit (*Bouillonement de mots qu'elle ne dira pas*). L'auteur donne une existence textuelle à une pensée qui reste enfouie dans l'esprit du personnage féminin F. L'hétérophonie passe également par des onomatopées et des points de suspension (*c'est que... heu... heu...*), ce bégaiement traduit le malaise de l'interlocuteur qui cherche des mots pour nommer une réalité qui gêne (*mon mari est Algérien*) et qui touche au conflit identitaire. L'hétérophonie, dans ce passage, se manifeste également à travers la phrase (*Ne me fais pas de mal* !) qui est cruciale car elle n'est probablement pas prononcé à haute voix, mais elle est «entendue» par le narrateur, c'est la voix du stéréotype colonial et racial qui perçoit la peur déclenchée chez F. dans la simple présence du terme (Algérien).

Les voix du narrateur et de l'Autre sont elles aussi clairement distinctes chez ZITOUNI,

[313] ZITOUNI Ahmed, *Op.Cit*, 1993, p.128.

la voix du narrateur qui observe froidement, est brève (*elle me détaille, je la regarde*) et celle de l'Autre, hésitante ou cherchant à s'enfuir (*Ah, ce n'est pas ici*).
En somme, l'hétérophonie chez Ahmed ZITOUNI montre comment une simple interaction banale de voix peut rendre un texte un espace où nous pouvons entendre à la fois ce que les gens disent et ce qu'ils pensent tout bas.

2.3. L'hétérologie

Quant à l'hétérologie dans les œuvres de ZITOUNI, elle se manifeste à travers une langue adaptée aux différentes situations de communication, aux différents interlocuteurs et à leur niveau socioculturel. En effet, ZITOUNI use, dans ses romans, d'un langage courant, un langage de la vie quotidienne, d'un Registre soutenu, riche en vocabulaire et en syntaxe, pour un contexte formel ou pour produire un effet esthétique mais aussi d'un registre familier ou populaire où le langage est plus relâché, avec des expressions courantes, de la vulgarité, des anglicismes, des simplifications de la syntaxe, etc. Ainsi que le donnent à voir les passages suivants :

> « Tricineti !...tricineti !... tricineti !...»[314]
> « Nous nous levâmes et le suivîmes. Adolf et Frantz l'aidèrent à se jucher sur la brouette.
> - Putes! Mes sœurs, cria-t-il en regardant droit vers le petit rectangle grillagé, sur la porte du bordel...
> - Ta gueule, hyène putride, gronda le chef à l'adresse de la putain...
> - Il est cinglé, ce mec!
> Imperturbable, le chef poursuivit son discours:
> - Nous sommes là pour te sortir de ton insondable aliénation et pour glorifier le genre humain».[315]

Dans ces extraits, l'hétérologie ou le mélange de discours, de registres et de voix radicalement opposées met en scène un véritable choc des langages, où le sacré, le politique et l'obscène se percutent. En effet, «*Tricineti*» est une déformation du mot électricité, c'est la voix de l'oralité, propre aux maghrébins qui ne maîtrisent pas le français académique. La

[314] ZITOUNI Ahmed, *Op.Cit,* 1987, p.82.

[315] ZITOUNI Ahmed, *Op.Cit,* 1986, p.135.

phrase «*Putes ! Mes sœurs*» est hétérologique par excellence car elle associe un terme d'insulte et d'injure (putes) à celui de la fraternité et de la piété (mes sœurs), c'est un oxymore vocal.[316] La phrase «*Hyène putride*» est dépréciative, elle montre une langue qui cherche à déshumaniser l'autre.

À l'opposé des injures, le personnage du «chef» utilise également un langage hautement intellectuel (*insondable aliénation, glorifier le genre humain*) ce qui crée un certain contraste et une discordance hétérologique, faire un discours sur la «*glorification du genre humain*» alors qu'il se trouve devant un «bordel» et qu'il traite les gens de «hyène». le langage noble sert à masquer une réalité sordide. Enfin, nous pouvons constater que le texte de ZITOUNI fonctionne comme une polyphonie discordante où cohabitent dans le même espace un bas corporel (la brouette, le bordel, l'insulte), le haut intellectuel (l'aliénation, le genre humain) et l'étrangeté patronymique (Adolf et Frantz) qui fait référence à l'histoire européenne au milieu d'une scène qui se déroule dans un contexte maghrébin et d'exil.

> «- T'agite pas mon z'ami...
> Attilah Fakir se tasse, s'étire, renifle, déglutit. Il soupire, il baille, déglutit de nouveau. Prosper l'observe à la dérobée, se demandant s'il a à faire au rescapé d'une rixe ou à un poivrot.
> - Y en a toi malade?
> - Pourquoi suis-je à poil ?
> - Parce que y en a toi être dans un bain honnête. Et y en a toi faire fissa, parce que y en a moi vouloir fermer la boutique et rentrer au gourbi. Fissa fissa métro. Après, télé. Après fiki fiki si y en a encore force. Et après, dodo. Y en a toi comprendre, mon z'ami ?».[317]

Dans cet extrait de *Attilah FAKIR, les derniers jours d'un apostropheu*r, l'élément le plus frappant est l'utilisation d'un français déstructuré, historiquement associé à la colonisation et à l'immigration à travers l'usage systématique de «*Y en a toi*» et «*Y en a moi*» ainsi que l'utilisation de termes comme «*Fissa*» (vite), «*gourbi*» (maison misérable) et «*mon z'ami*». Ici, le langage devient un marqueur social à travers une scène une langue qui porte les cicatrices de l'histoire, une langue «héritée». L'hétérologie dans ce passage de ZITOUNI se

[316] **Un oxymore vocal** est une figure de style qui unit deux mots de sens contradictoire dans une même expression pour créer un effet de surprise et exprimer un paradoxe ou une réalité complexe.

[317] ZITOUNI Ahmed, *Op.Cit*, 1987, p.193.

manifeste à travers un discours de la modernité et du quotidien, avec des éléments de la vie moderne (métro, télé) qui ancre dans la réalité urbaine française, et le routine «boulot - dodo» version exil à travers la séquence «*Fissa Fissa métro, après télé, après fiki fiki... et après dodo*» est une réduction comique de l'existence humaine et ses fonction de base (travail, transport, télévision, relations intimes, sommeil). en résumé, dans cet extrait, l'hétérologie chez Ahmed ZITOUNI sert à dépeindre la réduction de l'immigré à une caricature linguistique. À travers ces deux voix, l'auteur met le lecteur face à une barrière de la langue (langue dominée, celle de l'héritage colonial, langue dominante celle du français correct dont use Attilah Fakir, langue de la modernité qui fait référence au métro, à la télé et aux commodités urbaines et la langue du corps à travers les termes *fiki fiki, fissa fissa*, *dodo*, et à la solitude de ces personnages qui, biens qu'ils partagent le même espace (le bain, le bar) ne parle pas le même «monde».

> « Ravie par son talent de composition, elle se fend d'un ouistiti-sex pleines labiales, passant ainsi du papillon en ruine à la chrysalide: sa définitive et inusable image. Celle que lui connaissent tous les chers-amis-téléspectateurs, qui fait sa gloire et continue de faire sa fortune, ce masque de rentabilité qu'elle n'échangerait pour rien au monde, excepté peut-être un prix dit littéraire ?».[318]

Dans cet extrait, l'hétérologie chez Ahmed ZITOUNI n'est plus un mélange de langues étrangères mais un entre-choc entre des systèmes de valeurs et des langages techniques issus de domaines différents tels que la biologie, les médias et la littérature. ZITOUNI utilise un lexique scientifique (papillon en ruine, chrysalide, labiales) pour appliquer une terminologie de la nature et de la transformation organique à une figure médiatique et montrer son côté fabriqué et monstrueux. Il utilise également un discours néologique et érotisé à travers le terme «ouistiti-sex» qui est un néologisme, une pure création hétérologique qui combine une terme enfantin qui fait sourire et une connotation sexuelle.

Le discours médiatique est également présent (chers-amis-téléspectateurs), où le trait d'union transforme une adresse cordiale en une sorte de bloc figé qui dénonce l'hypocrisie du langage télévisuel. «Masque de rentabilité», «Gloire», «fortune» démontrent bien que le visage humain n'est plus une expression de l'âme mais un actif financier rentable, l'hétérologie, ici, réside dans l'intrusion de «rentabilité» pour décrire un sourire ou un visage.

---

[318] *Ibid*, p.207.

En définitive, l'hétérologie dans ce passage apparaît comme une critique de la société du spectacle où ZITOUNI fait cohabiter dans le même paragraphe l'organique (la chrysalide), l'artificiel (le maquillage, la télé) et le monétaire (la rentabilité, la fortune). en mélangeant ces langages, l'auteur dénonce la perte d'authenticité de l'être humain, devenu un produit dont chaque expression (sourire, visage) est calculée pour un gain spécifique.

Mikhaïl BAKHTINE soutient en 1978 [319] que le roman est un phénomène «pluristylistique, plurilingual, plurivocal » car il est constitué d'un mélange de styles, de langues et de voix multiples. Cette approche souligne la nature hétérogène du roman, qui intègre des unités stylistiques diverses, des registres de langue variés et la présence de plusieurs consciences et points de vue, créant ainsi un système de langues et de voix au lieu d'un style d'auteur unifié.

Cette pluralité d'éléments linguistiques et stylistiques permet au roman de représenter la richesse et la diversité du monde réel. Le roman est une forme littéraire complexe qui reflète la diversité et les différences au sein d'une langue et d'une société et son analyse ne doit pas se concentrer sur un style d'auteur, mais plutôt sur la multiplicité des voix et des langages qui le constituent.

Le plurilinguisme pénètre dans le roman, cela signifie que le langage romanesque est un système de « langue », à travers les discours des différents narrateurs présents au sein du roman (qui peuvent intégrer des éléments provenant d'autres langues), les paroles des personnages (qui peuvent être des témoignages d'environnement linguistique divers) et les genres intercalaires (par exemple, des poèmes ou des lettres, insérés dans le texte et pouvant contenir plusieurs langues):

Dans *La Veuve et Le Pendu*, ZITOUNI répète à plusieurs reprises (pages 107, 108,109), le refrain suivant (qui semblerait être une traduction d'une chanson du Cheb Khaled):

Mon cœur l'a voulu
Et vous m'avez haïe
Pourquoi me blâmez-vous

[319]BAKHTINE, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, 1978.

3. Plurilinguisme interne et externe

La distinction entre plurilinguisme interne et plurilinguisme externe, théorisée par Dominique MAINGNENEAU, s'applique aux œuvres romanesques en examinant la présence et l'intégration de plusieurs langues. Le plurilinguisme interne renvoie aux différentes voix ou registres linguistiques présents au sein même de l'œuvre, tandis que le plurilinguisme externe concerne la présence effective de langues différentes à l'intérieur de l'œuvre, comme des citations ou des passages dans une autre langue:

> Cette gestion de l'interlangue, on peut l'envisager sous sa face de plurilinguisme externe, c'est-à-dire dans sa relation des œuvres aux « autres » langues, ou sous sa face de plurilinguisme interne, dans leur relation à la diversité d'une même langue. Distinction qui au demeurant, n'a qu'une validité limitée, dès lors qu'en dernière instance ce sont les œuvres qui décident où passe la frontière entre l'intérieur et l'extérieur de «leur » langue[320].

L'écrivain, même monolingue, peut transformer la langue, comme le montre James JOYCE en 1922 dans *Ulysse*[321] où l'auteur s'est attaqué à la langue anglaise et repousse les limites de cette langue en créant un langage novateur, une nouvelle tournure et un « plurilinguisme interne » à travers l'invention de nouveaux termes au sein même de son œuvre, transformant la langue qu'il utilise de manière significative.. L'écrivain, à travers son style personnel, peut modifier la langue, qui n'est pas figée, et créer une œuvre littéraire.

La différenciation entre plurilinguisme interne et plurilinguisme externe, théorisée par Dominique MAINGUENEAU, oppose la présence et la coexistence de différentes langues ou variétés d'une même langue au sein du texte (plurilinguisme interne) à la présence de références ou d'éléments empruntés à d'autres langues ou cultures qui ne font pas partie du code linguistique principal du texte provenant d'autres langues ou d'autres cultures(plurilinguisme externe)[322]

---

[320]MAINGUENEAU Dominique, *Le discours littéraire, Paratopie et scène d''énonciation.* Paris,Armand Colin. 2004.

[321] JOYCE, James,*Ulysse*, Paris, Gallimard. 1929.

[322] MAINGUENEAU Dominique, *Op.Cit.* 2004. pp.140-141.

3.1. **Le plurilinguisme interne:** il décrit la coexistence de différentes variétés au sein d'une seule langue, qui peuvent être des dialectes, des registres spécifiques (comme le langage scientifique, médical ou juridique), ou des niveaux de langue. C'est une diversité manifestée à l'intérieur d'une même langue qui est utilisée en fonction de la situation sociale. Cela inclut le langage formel, informel, familier ou même argotique. Le roman devient alors un lieu de confrontation où différentes variétés d'une même langue ou des dialectes sont mis en scène, créant ainsi un espace où ces formes linguistiques diverses interagissent et se distinguent, comme l'œuvre de RABELAIS qui est citée comme un exemple emblématique de cette confrontation, car ses écrits exposent différentes facettes et registres linguistiques d'une langue[323].

Le contact des langues est une condition de base pour ce type d'écriture où l'écrivain peut utiliser et mélanger les différentes langues qu'il connaît et n'est pas contraint par une langue unique, il peut passer d'une langue à une autre dans la même conversation ou le même texte et utiliser son talent et sa créativité pour faire dialoguer et interagir ces langues présentes dans son environnement et développer ainsi des stratégies et des techniques spécifiques qui enrichissent son œuvre.

Marcel PROUST déclare à ce sujet: « *chaque écrivain est obligé de faire sa langue, comme chaque violoniste est obligé de faire son « son »* »[324], ce qui signifie que chaque auteur doit donc construire son propre style et sa propre manière d'utiliser la langue, l'adapter, la transformer, à l'image du musicien qui développe un son unique, pour exprimer sa vision du monde unique. Pour PROUST, la langue n'est pas un outil tout fait, mais un matériau vivant et malléable, à façonner, un processus de construction personnelle, individuelle et constante.

Dans *Aimez-vous Brahim* ?, ZITOUNI nous montre clairement sa capacité d'adapter ses œuvres à des situations variées en passant d'un langage soutenu et formel à un langage informel comme l'attestent les passages suivants :

> « Qui peut décemment gober que, par jalousie, exclusive et je ne sais trop quoi, monsieur Germain se barricada chez lui, en compagnie de sa femme, refusant ainsi tout contact avec autrui, toute compromission...même visuelle».[325]
>
> « Bon sang ! Me voilà près de la buanderie, qu'est-ce que je venais foutre dans

[323]MARQUES. Isabelle Simões . *Entre les langues ou la question du plurilinguisme littéraire*, Estudios Románicos, Volumen 32, 2023, pp. 143-156. https://doi.org/10.6018/ER.551941. p.148.

[324]PROUST, Marcel , *Lettre à Mme Strauss, 6 novembre 1908* , Correspondance générale. Paris : Plon, Tome VI,1936, pp. 92-94.

[325] ZITOUNI Ahmed, *Op.Cit*, 1986, p.37.

ce coin ? M'en fous ! Marcher, ça soulage...dixit le grand Manitou. A cette heure, avec le froid qui tombait par petites nappes, j'aurais dû être dans mon lit. Attendre le sommeil. Écouter Mourad griffonner sur les bouts de papier»[326].

« A chacun ses oignons...en attendant de lui faire la peau... ce salaud ».[327]

« ça c'est de la cuite..; y va pas tarder à se pisser dessus».[328]

« La ferme ... pour lui clouer le bec, Brahim lui avait bien verrouillé le clapet».[329]

« Faut quand même pas déconner... y reste plus qu'à m'enculer, y faut pas vous gêner les fous, allez-y jusqu'à l'os... trop bon: trop con ...».[330]

Dans *Attilah FAKIR, les derniers jours d'un apostropheur*, Ahmed ZITOUNI effectue un va-et-vient entre ces différents niveaux de langue passant de contextes formels, caractérisés par un vocabulaire riche, des phrases complètes, absence d'argot ou de contractions, et un ton impersonnel et respectueux à un langage plus spontané, personnel en utilisant des mots courants, des contractions et parfois de l'argot ainsi qu'en témoignent les extraits suivants :

« - Alors l'Aristote des baignoires, on réfléchit? Ricane la voix qui se manifeste comme à son habitude: sans prévenir.

- Je me disais bien que toute paix est relative !

- Laisse tomber tes histoires de télé, de rôle, d'image...

- De quoi je me mêle ?

- Même pas le courage de tout raconter à sa femme !

(...)

Alors comme ça le pauvre chou est terrifié par son futur passage à la télévision. Pauvre petit ! ça rêve de conquérir la parole et ça perd le courage de ses prétentions. Quand il faut y aller, faut y aller ! (...) je remplie pas mes petits cahiers, en m'appliquant et en prenant des airs inspirés, moi ! ... Non mais ! ça merdouille, ça gricouille ! Tu te prendrais pas pour un Verlaine, des fois ?

---

[326] *Ibid*, p.41.

[327] *Ibid*, p.93.

[328] *Ibid*, p.155.

[329] *Ibid*, p.157.

[330] *Ibid*, p.158.

- Hadj Verlaine, rectifie Attilah Fakir.

- Je dis Verlaine, si ça me chante, moi !».[331]

« Je vais te dire, moi, pourquoi tu n'as rien dis à cette oauvre Anastasie... pourquoi tu es resté en rade, le clapet verrouillé. Si tu l'as bouclé... c'est par trouille. Oui monsieur, tu crevais de trouille ! Avec tes allures de conquérant à la petite semaine, ta dégaine de faux-jeton, ta gueule de rat d'égout, ton petit short à la con... Je t'entends d'ici baragouiner le motif de te mise sur orbite télévisuelle... rosissant et bêtifiant, t'aidant du geste de l'emphase... avec ce plissement du nez, que tu prends pour jouer au modeste. Ton interprétation, tes tirades à la remorque, un semblant d'émotion..»[332].

« ... entame pour la première fois de son histoire un début de marche arrière... jusqu'aux premiers contreforts matelassés de son divan. A la manière d'un hydravion surchargé amerrissant sur un océan de tissus.

- Maman,ça va, murmure-t-il, stupéfait par cette manœuvre réussie.

- Laisse- moi respirer ! Y m'étouffe, ce bâtard...Y m'étouffe, halète-t-elle. Y sont fous, les Français. Y sont malades, pour te mettre dans leur télévision...pourquoi y mettent un singe comme toi dans leur télévision ? »[333].

En résumé, le plurilinguisme interne chez ZITOUNI se caractérise par son utilisation de structures grammaticales complexes, un vocabulaire plus ou moins sophistiqué et une attention accrue à la grammaire et à l'orthographe correctes mais aussi par l'utilisation d'un vocabulaire plus détendu, plus proche et familier parfois même osé. Ce procédé décrit les différente compétences linguistiques de cet auteur. Que ce soit à travers l'utilisation de multiples registres de langues, l'utilisation de variantes linguistiques régionales ou l'alternance entre diverses variétés d'une même idiome, Ahmed ZITOUNI est l'exemple parfait qu'une personne interne plurilingue ou polyglotte qui dispose de plusieurs langues et d'un répertoire riche qui lui permettent de s'adapter à différents contextes et de communiquer efficacement.

3.2. Plurilinguisme externe

Il s'agit de l'insertion d'une ou plusieurs langues étrangères dans un même texte, il peut s'agir d'un simple mot, d'une expression ou même d'un passage entier rédigé dans une

[331] ZITOUNI Ahmed, *Op.Cit*, 1987, pp.47-48.

[332] *Ibid*, p.49.

[333] *Ibid*, p.137.

autre langue que la langue principale de l'œuvre. C'est une démarche intentionnelle et une stratégie de la part de l'auteur qui décide d'intégrer dans ses écrits ces différentes langues afin de créer des effets stylistiques et transformer le langage en un outil qui marquerait la différence et la connexion entre les cultures.

La littérature, en tant que produit culturel, est un terrain fertile pour observer l'impact des contacts linguistiques, où les emprunts, les influences et les mélanges de langues peuvent refléter une identité culturelle complexe et dont le but est de représenter des situations sociales, notamment les migrations et les échanges culturels. Intégrer des langues étrangères n'est pas un simple ajout, mais un moyen de révéler des questions culturelles importantes, telles que l'identité, la vision du monde, et les relations de pouvoir associées à ces différentes langues et aux cultures qu'elles représentent[334]

Introduire une langue étrangère dans une œuvre peut mettre en évidence la différence et l'altérité de cette langue par rapport à la langue dominante de l'œuvre. Cette altérité peut symboliser une personne étrangère mais aussi une forme de pluralité culturelle et identitaire au sein d'un même texte. La langue étrangère, dans ce cas, sert à marquer et à rendre visible cette limite distincte entre la langue dominante et la langue étrangère, permettant ainsi à l'écrivain de jouer avec ces espaces et de les faire dialoguer.

Pour enrichir son texte et refléter la dualité culturelle, Ahmed ZITOUNI a pour pratique d'intégrer des mots étrangers. Cette stratégie sert à offrir une perspective sur les thèmes d'immigration, d'acculturation ou de confrontation de cultures, comme nous pouvons le constater dans *Attilah FAKIR, les derniers jours d'un apostropheur*:

«Ghetto »[335] *«Hadj Victor Hugo», «humanoïdes* (terme emprunté qui fait référence à l'humain (du latin humanus, dérivé de homo qui signifie «homme» et le suffixe oïde, issus du grec ancien eîdos , qui signifie «aspect» ou «apparence»» , «*cacou*», «*défuncter*» «*les ausweiss*» (terme emprunté à l'Allemand et qui signifie papier ou document»[336] «*Flic*, terme arrivé d'Allemagne de l'argot Flick «garçon», «*le belligérants» »*[337]*« salama'alikou», «le couscous»* [338] *, «un hammam», «Ecrivendeur, Sornonnagre, Romanteuse, Pantouphlet,*

---

[334]RIFFARD, Claire, *Francophonie littéraire: quelques réflexions autour des discours critiques*, 2008. http://www.item.ens.fr/index.php?id=207602

[335] ZITOUNI Ahmed, *Op.Cit*, 1987, p.124.

[336] *Ibid*, p.125.

[337] *Ibid*, p.126.

[338] *Ibid*, p.136.

Critiquetard»[339] *«henne» «ghassoul»*[340] *«illico»*[341] *, «Nedjma».*[342]

Nous remarquons qu'une majeure partie du plurilinguisme littéraire présent dans les textes de Ahmed ZITOUNI se manifeste souvent sous formes d'emprunts. Cette modalité est souvent exploitée par les auteurs afin de parsemer leurs textes de différentes langues. L'analyse linguistique des œuvres de ZITOUNI montrent que la majorité des emprunts dérivent principalement de l'arabe algérien «*bouh bouh*» et de l'arabe classique *«Hadj», «Salam'alaykoum»* et à d'autres langues étrangères comme l'espagnol «*Sancho*».

Selon GRUTMAN, il s'agit de: « *La présence dans un texte d'idiomes étrangers, sous quelque forme que ce soit, aussi bien que de variétés (sociales, régionales ou chronologiques) de la langue principale* »[343]

Les idiomes, dont il est question dans ce passage, incluent les trois variétés : diachronique, c'est-à-dire l'évolution de la langue à travers le temps ; diatopique, qui concerne les variations de la langue selon la région géographique, c'est-à-dire les différents dialectes; et diastratique, c'est-à-dire les variations linguistiques qui dépendent de la catégorie sociale des locuteurs, c'est-à-dire les sociolectes.

3.2.1. La diachronie

Chez Ahmed ZITOUNI, la diachronie ou l'évolution de la langue dans le temps se manifeste par l'utilisation à la fois d'un français classique et d'un argot marqué par une époque et un milieu social précis ce qu'illustre parfaitement le passage suivant extrait du roman *Aimez-vous Brahim ?* :

> «Faute de pouvoir éviter, je regardais. Aucun dégoût, ou si peu. Mais aussi une immense pitié. Je la reconnaissais à la salive que je ravalais à contrecœur. Baisaient comme des dingues, les cynoques !»[344]

---

[339] *Ibid*, p.176.

[340] *Ibid*, p.177.

[341] *Ibid*, p.179.

[342] *Ibid*, p.183.

[343] GRUTMAN Rainier, *Des langues qui résonnent. L'hétérolinguisme au XIXe siècle québécois*. Montréal. Fides-Cétuq. 1997. p.37.

[344] ZITOUNI Ahmed, *Op.Cit*, 1986, p.44.

Le début du passage ci-dessus «*faute de pouvoir éviter*» utilise une structure syntaxique et un lexique qui appartiennent à un registre soutenu, hérité du français classique puis passe à un français oralisé plus vulgaire, populaire et moderne en utilisant la phrase «*Baisaient comme des dingues*», le terme «dingue», dont l'origine remonte à 1915, est lui aussi passé de « dinguer» ou «valdinguer» signifiant «aller de-ci de-là», «divaguer» à «déséquilibré» et «fou» décrivant un comportement imprévisible. Ici ZITOUNI superpose entre le français d'hier et celui d'aujourd'hui.

3.2.2. La diatopie

La diatopie ou la variation de la langue selon l'espace géographique et l'origine culturelle est omniprésente chez Ahmed ZITOUNI. Elle ne se manifeste pas seulement par un vocabulaire étranger mais également par une syntaxe déportée où le français est parlé à travers les structures de l'arabe algérien (le substrat). Nous retrouvons cette variante à travers le passage suivant extrait du roman *Attilah FAKIR, les derniers jours d'un apostropheur* :

> « Bouh ! bouh ! bouh !... Y me tue, ce gosse ! Les gens y déménagent des meubles, des habits, des choses... et mon fils y déménage des papiers que je veux pas , même pour les cabinets ! ... Faîtes des gosses et y vous tuent avec la rage, un jour. Qu'est-ce que tu vas faire à Aix ? Qu'est-ce que tu vas manger ?.. des pierres !... Tu vas faire le maquereau avec les femmes. Tu vas manger l'argent des malheureuses...»[345]

Le passage précédant s'ouvre sur une interjection populaire chez les femmes algériennes. «*Bouh*» est utilisée pour exprimer un léger mécontentement ou une forme de moquerie et de désapprobation, ce qui ancre le locuteur dans un espace culturel précis, celui de la mère et de la famille maghrébine. Dans «*Y me tue, ce gosse !*», «*mon fils y déménage*», «*Y vous tuent*» l'utilisation du Y pour remplacer le pronom personnel «il» est un marqueur fort du français populaire d'Algérie où le français est teinté par l'arabe.

La diatopie est également présente dans l'expression «Manger des pierres» qui est traduction

[345] ZITOUNI Ahmed, *Op.Cit*, 1987, p.134.

littérale d'une expression arabe signifiant une extrême misère ou l'impossibilité de subvenir à ses besoins. Dans ce contexte français nous aurions plutôt dit «mourir de faim». il en est de même pour «Manger l'argent»; là encore nous sommes face à une traduction littérale de l'arabe vers le français; le verbe «manger» est utilisé ici pour signifier «dépenser» ou «extorquer», c'est une spécificité sémantique propre à l'espace francophone du Maghreb. Cette diatopie montre que la langue de Ahmed ZITOUNI est habitée par le voyage et l'exil. Ce qui constitue la spécificité de son écriture: le français y est «colonisé» par l'imaginaire et l'identité algérienne

.

3.2.3. La diastratie

La diastratie, quant à elle, est aussi présente dans les œuvres de Ahmed ZITOUNI. Elle désigne les variations de la langue liées à la couche sociale; au niveau d'instruction ou à l'appartenance à un groupe spécifique. Cette variante est mise en relief dans le passage qui suit :

> «Au milieu d'un amoncellement de sachets de plastique et de couverture, un homme semble remuer.
> - Bonjour clochard !
> - Salut connard, éructe la forme recroquevillée sous un manteau naguère militaire. Passe- moi la bouteille...
> (...)
> - Dommage que tu livres pas le dimanche.
> - A partir de demain, je ne livre plus, répond Attilah Fakir.
> - Co... co.. comment ça, proteste le clochard poignardé en plein dans le cœur. Co... co... ça... ça... ça va pas, non ! Tu veux me tuer ou quoi ?
> - Plus de picrate à partir de demain. Je pars en voyage.
> - Oh putain de dieu, gémit le clochard en découvrant pour la première fois la lumière du jour... En voyage qu'y part, ce con !... Des années et des années qu'y m'apporte ce putain de litre, et y part en voyage, comme ça, d'un coup... T'as pas le droit de faire ça ! ou alors fallait pas m'habituer... Y veut me tuer pour de vrai, ce connard !
> - Tu t'en remettras !
> - Y sait pas c'qu'y dit, ce con... Allez patron, faut pas déconner !
> - Je suis sérieux.»[346]

[346] ZITOUNI Ahmed, *Op.Cit*, 1987, pp.62-63.

Dans ce dialogue entre Attilah Fakir et le clochard, la diastratie est marquée par un registre populaire extrême; celui du parler du clochard. L'appartenance sociale des personnages est immédiatement identifiée par un vocabulaire cru, souvent lié à la survie et à la rue. Les termes «*connard*», «*con*», «*putain de dieu*» ne sont pas de simples injures, mais plutôt le code de communication d'un milieu où la politesse académique est absente. Nous remarquons également la présence de l'argot de la boisson à travers les termes «*picrate*» qui signifie vin de mauvaise qualité, «*bouteille*», «*litre*» ce qui définit le personnage par son besoin vital et sa condition d'alcoolique.

Le clochard perd ses moyens linguistiques lorsqu'il apprend le départ de Attilah Fakir, il se met à bégayer ce qui illustre la fragilité de sa position sociale, la distratie montre ici une langue incapable de formuler une pensée face à choc. Le dialogue oppose deux types de personnages issus de la même communauté mais de milieux sociaux différents: le clochard dont le les caractéristiques diastratiques sont: la vulgarité, l'obscénité, le bégaiement et les interjections religieuses détournées, et Attilah Fakir dont les phrases sont brèves, précises et autoritaires.

Ahmed ZITOUNI utilise la diastratie pour montrer que la langue est aussi une frontière sociale. En faisant parler ses personnages ainsi, il donne une existence littéraire à ceux que la société exclue et refuse d'entendre et se retrouve ici dans cette langue de rue, rugueuse mais intensément vivante.

La langue est étroitement liée à la culture[347] car elle en est, à la fois, produit et vecteur. C'est une approche qui la considère comme un élément dynamique en interaction constante avec d'autres systèmes culturels et idéologiques car elle permet à une communauté de se comprendre elle-même, de comprendre le monde, et de transmettre son savoir et son identité à travers les générations. GRUTMAN propose ainsi une nouvelle perspective pour aborder le sujet du plurilinguisme littéraire et de la représentation mimétique des langues qui est la manière dont un auteur reproduit ou imite les langues dans ses œuvres, c'est-à-dire la façon dont les dialogues, les accents ou les traits linguistiques d'autres langues sont présentés pour donner un aspect réaliste ou une identité culturelle aux personnages ou à l'œuvre. Comment le

[347] *L'UNESCO et les langues: un engagement en faveur de la culture et du développement* https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000162978_fre,

fait d'utiliser plusieurs langues dans un texte littéraire permet d'explorer des thèmes culturels complexes. Il aspire ainsi à se démarquer des études antérieures en offrant un angle de vue inédit et une nouvelle approche ou un nouveau cadre théorique pour explorer cette problématique connue depuis longtemps.

Il ajoute:

> que le texte littéraire : […] est rarement uniforme au point de vue de la langue. Plus souvent qu'on ne le croirait, il est entrelardé d'éléments hétérogènes. En plus d'intégrer plusieurs niveaux et diverses strates historiques de son idiome principal, il fait une place plus ou moins large à d'autres langues : cela peut aller du simple emprunt lexical au dialogue en parlers imaginaires, en passant par les citations d'auteurs étrangers. Une telle présence d'idiomes est désignée par le terme d'hétérolinguisme…[348].

Ainsi, le plurilinguisme est la maîtrise ou la coexistence de plusieurs langues dans une situation de communication, tandis que le plurilinguisme littéraire est une manifestation spécifique de ce phénomène, limitée au domaine textuel.

Chaque langue marque l'identité culturelle d'un groupe ou d'un communauté qui se comprend et qui se perçoit dans le monde. L'insertion d'une diversité de langues peut ainsi révéler la complexité de l'identité des personnages ou des communautés car elles sont des vecteurs de culture, elles transmettent des expressions, des traditions et des valeurs à travers les générations. Leur présence dans un texte peut faire référence à cette richesse et à la mémoire collective.

Étudier la façon dont différentes langues coexistent au sein même d'un texte marque la complexité de l'interférence entre les cultures. Cela peut être entrevu comme un dialogue entre les cultures, ou comme une forme de traduction culturelle où des mondes sont interprétés les uns par les autres.

L'environnement linguistique et socioculturel influe sur la production littéraire des écrivains francophones. En effet, leur origine et leur vécu influencent les œuvres, conduisant à l'intégration de mots et expressions étrangers, qu'ils proviennent de leur langue maternelle ou d'autres langues qu'ils ont apprises. Ces éléments étrangers enrichissent les textes, leur conférant une spécificité et une authenticité qui reflètent l'identité de l'écrivain et le contexte dans lequel il évolue.

Beaucoup d'auteurs, particulièrement ceux issus d'anciens pays colonisés comme

[348]GRUTMAN Rainer, *Op.Cit*, 1997, p.11.

l'Algérie, ont entrepris une transformation active du français en y intégrant les spécificités de leur propre langue, issues de l'imaginaire et de l'histoire[349], ce qui a permis de créer des formes linguistiques nouvelles et complexes, qui remettent en question les normes d'une langue française traditionnelle, uniforme et monolithique. Ces auteurs issus de l'immigration incorporent des mots de leur langue d'origine pour exprimer des concepts qui n'ont pas d'équivalent exact en français.

Ahmed ZITOUNI fait partie de ces auteurs ayant vécu entre différentes cultures et ayant développé une sensibilité accrue à l'altérité et au métissage culturel menant ainsi à une littérature dont les thèmes principaux sont: l'identité, l'appartenance, et l'expérience d'être entre deux mondes et d'appartenir à deux cultures. Sa littérature se définit comme une écriture qui se situe entre deux mondes, deux cultures et deux identités où l'exil est raconté à travers l'identité d'un jeune intellectuel maghrébin comme peut l'illustrer la scène suivante :

> « C'était un temps bizarre où de pauvres héros endimanchés pointaient, chaque dimanche, une marche plus bas, une marche plus sombre. C'était un temps... où je gagnais de l'argent en traînant des brouettes de ciment et de gravier. Mes frères d'âme m'appelaient l'étudiant, s'efforçaient de m'éviter les tâches les plus pénibles, me ménageaient avec discrétion. J'écrivais leurs lettres, transcrivais et endurais leurs émois, me gorgeais d'indicible.
> - Tu as été à l'école, alors tu sais ce qu'il faut faire...
> - Dis- lui, qu'un jour, inch'Allah, nous serons tous réunis. Dis que je pourrai pas venir cette année.
> - pour l'argent, dis que ce mois j'ai acheté des vêtements, comme ça les enfants y rentrent propres à l'école, et que j'enverrai l'argent le mois prochain...
> - Dis qu'elle mesure la taille du pied avec une ficelle et qu'elle l'envoie...
> - Dis...
> Tout ce qu'il fallait dire revient dans une petite fièvre lancinante et monocorde. Un temps pourri de dimanches étirés... dans les avances sur salaire... comme nous du marteau piqueur.»[350]

[349]MARQUES. Isabelle Simões.*Littérature francophone et questionnement linguistique: de quelle(s) langue(s) parle-t-on ?*, Ana Paula Coutinho, Fátima Outeirinho, José Domingues de Almeida (orgs.), Lasemaine.fr 2014. Porto: Universidade do Porto, pp.92-106.

[350] ZITOUNI Ahmed, *Op.Cit,* 1993, pp.64-65.

Le narrateur (le personnage du pendu) a une double appartenance sociale: il traîne des brouettes de ciment, ce qui signifie que c'est un ouvrier (travail manuel), il est également étudiant et écrit les lettres, de ses frères d'âmes (les autres ouvriers avec lesquels il travaille), adressées à leurs familles restées au pays. Ce passage de Ahmed ZITOUNI montre bien cette appartenance à deux univers culturels et linguistiques, l'insertion du terme «*Inch'Allah*» au sein d'un dialogue écrit en français marque cette appartenance et cette impossibilité de séparer entre la foi et l'espoir du quotidien ouvrier en France.

ZITOUNI a développé une littérature qui mêle deux mondes: le monde de l'école (savoir, pouvoir, intégration possible) et le monde du chantier (corps, fatigue, exclusion). son écriture rend compte de la difficulté d'être en France alors que leurs familles demeurent encore dans leur pays d'origine (L'Algérie). l'expérience des deux mondes chez ZITOUNI est une endurance de celui qui porte le poids de la brouette et du marteau piqueur et celui des mots de tous ceux qui ne peuvent pas dire.

Julia KRISTEVA[351] établit un lien entre le migrant et l'écrivain en soulignant que tous deux ont un sentiment d'« étrangeté intérieure », en effet, tous les deux développent une conscience plus forte du langage, car ils doivent constamment naviguer entre la langue d'origine et celle de la nouvelle société. La distance avec sa langue maternelle n'est pas un simple manque, mais une opportunité de réinvention linguistique, l'écrivain doit donc s'approprier sa langue pour la rendre sienne, en la transformant, parfois en la déformant, en la reconstituant.

4. Plurilinguisme et pluriculturalisme chez Ahmed ZITOUNI

Le plurilinguisme et le pluriculturalisme sont intrinsèquement liés et indissociables car le plurilinguisme implique une compétence pluriculturelle et l'expérience d'une culture étant souvent liée à l'apprentissage d'une langue. En effet, les langues sont des vecteurs majeurs de cultures, et l'expérience de plusieurs cultures s'accompagne d'une familiarisation avec d'autres langues.

Un roman plurilingue et pluriculturel est un lieu où sont traités les enjeux sociaux de la diversité, les questions d'altérité et la construction d'une coexistence dans un monde plural.

ZITOUNI est né dans un espace de métissage culturel, un espace de diversité culturelle

[351]Extrait de son interview pour Radio France le Lundi 5 octobre 2009: *Le statut d'étranger vous blinde, l'exil ce n'est pas un paradis*, https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/hors-champs/julia-kristeva-le-statut-d-etranger-vous-blinde-l-exil-ce-n-est-pas-un-paradis-3592913

et linguistique où coexistent et interagissent différentes cultures et langues que l'histoire a fait se rencontrer sur le territoire algérien pour donner naissance à un contexte plurilinguistique inédit.

Le plurilinguisme littéraire chez ZITOUNI consiste à intégrer l'arabe, le dialecte algérien et d'autres langues étrangères dans une œuvre, non pas comme de simples ornements, mais comme des éléments fondamentaux qui enrichissent la signification globale du texte. Ces incursions linguistiques sont des composantes essentielles qui contribuent à la profondeur et à la complexité du sens, dépassant la simple particularité stylistique ainsi qu'en témoignent les extraits suivants : « *Lalla Khdija ne chantait plus...de la mosquée voisine, un muezzin excédé bramait (...) Y'a Badra, Y'a Badra... il est Haï; il est Haï...»*[352] *; «en burnous...Ali»*[353]*, «Bensaâdi kadda ou Brahim c'était kifkif»*[354]*,«cowboy»*[355].

Chez ZITOUNI, l'arabe et ses dialectes sont des marqueurs culturels forts, qui ancrent le texte dans une réalité spécifique. Leur présence permet de refléter la réalité socioculturelle de l'Algérie, un pays plurilingue, et de construire une identité narrative unique. Les mots, expressions et tournures provenant de ces langues apportent des sens spécifiques, des références culturelles ou des émotions qui seraient perdues si l'œuvre était entièrement écrite en une seule langue. Cette approche plurilingue enrichit le texte en lui donnant une dimension plus complexe, créant des interactions entre les cultures et les langues, et permettant ainsi de construire un sens plus profond et plus universel.

À ce sujet, GRUTMAN affirme que : « *L'expression d'une réalité socioculturelle n'est jamais seule en cause. Le recours aux langues étrangères cadre souvent dans une stratégie d'écriture et entre dans la composition même de l'œuvre, à titre de "motif associé"*»[356]

Ses romans reflètent la richesse des différentes cultures à travers ses personnages, ses perspectives, ses traditions, ses croyances et les modes de vie variés. Il met en évidence les confrontations et les interactions entre différentes cultures, favorisant ainsi le dialogue et la compréhension mutuelle.

---

[352] ZITOUNI Ahmed, *Op.Cit*, 1993, p.110.

[353] *Ibid*, p.115.

[354] ZITOUNI Ahmed, *Op.Cit*, 1986, p.145.

[355] *Ibid*, p.169.

[356]GRUTMAN Rainer, *Op.Cit*. p.341.

« *Introduit dans le roman*, Souligne BAKHTINE, *le plurilinguisme y est soumis à une élaboration littéraire* »[357] l'écriture de ZITOUNI confirme ces propos, car les œuvres de ZITOUNI sont des espaces où les diverses voix et langages présents dans une société – dialectes, argots, jargons, langues spécialisées, etc. – sont rassemblés, transformés, organisés, confrontés et sublimés en une nouvelle forme d'art littéraire. Ses œuvres romanesques démontrent que le plurilinguisme peut être une source féconde de création romanesque, enrichissant l'écriture par l'exploration de diverses expressions et perspectives culturelles. ZITOUNI s'est illustré en créant un style littéraire unique et reflétant la richesse des identités culturelles.

Le plurilinguisme culturel a permis à notre d'intégrer un éventail plus large d'influences, de styles et de références, créant ainsi des œuvres complexes et polyphoniques dotées d'une richesse intertextuelle. Les romans de ZITOUNI se prête bien à l'intégration du plurilinguisme culturel, transformant les défis de la diversité linguistique en une source inépuisable de créativité et de profondeur. Ce qui montre bien la capacité de notre auteur à intégrer habilement des traditions orientales et occidentales, fusionnant des éléments culturels et littéraires divers dans une harmonie unique ainsi que sa capacité à utiliser et comprendre les langues, intrinsèquement liées à leurs cultures respectives. Cette stratégie requiert un processus d'assimilation des genres littéraires et des récits propres à chaque culture pour aboutir à une création harmonieuse et originale, comme l'a si bien illustré notre auteur Ahmed ZITOUNI.

Pour conclure, les usages linguistiques et les productions littéraires ne sont pas seulement des faits linguistiques isolés, mais aussi des reflets de l'identité et des structures sociales. En effet, la langue est un système complexe qui se développe et évolue aux côtés de la culture, rendant impossible une séparation totale entre les deux. La façon dont une personne parle, son choix du dialecte ou du registre, peut révéler son origine régionale, sa classe sociale, ou son appartenance politique.

[357] BAKHTINE. Mikhaïl, *Op.Cit.* 1978, p. 121.

Au terme de ce chapitre, il a été question d'étudier les stratégies d'intégration du plurilinguisme littéraire dans les romans d'Ahmed ZITOUNI, et de préciser ses effets sur ses textes. Notre recherche a permis de mettre en évidence différentes catégories, largement exploitées par ZITOUNI dont l'emprunt (provenant essentiellement de l'arabe classique et du dialecte algérien, ainsi que d'autres langues étrangères comme l'anglais, l'espagnol). En mettant en contact ces différentes langues, Ahmed ZITOUNI a fait du plurilinguisme littéraire un procédé majeur mis à la disposition dont le principal objectif est de dépeindre la diversité linguistique et culturelle des expériences humaines.

Au terme de cette analyse, il apparaît que l'écriture de Ahmed ZITOUNI est un carrefour où s'entrecroisent les cultures, les langues et les textes. L'intertextualité et le plurilinguisme n'y sont pas de simples ornements, mais des marqueurs de l'identité hybride de l'exilé. Les textes de notre auteur fonctionnent comme des palimpsestes culturels où des références littéraires universelles viennent illustrer ses récits. En effet, la présence de KAFKA est quasi-obsessionnelle au côté des clins d'œil à CAMUS ou à Albert MEMMI. Ses personnages citent souvent des auteurs emblématiques tels que STENDHALl, BATAILLE, BALDWIN, BLANCHOT. Ces références montrent comment l'imaginaire de l'exilé est colonisé par la culture de masse occidentale, créant un contraste ironique avec sa réalité précaire.

ZITOUNI pratique un hétérolinguisme volontaire. Il n'écrit pas uniquement dans un français pur, mais dans une langue travaillée par l'arabe à travers l'intrusion de dialecte (darja) qui parsème le texte et qui revendique une identité culturelle. Cette intrusion n'est pas traduite, obligeant le lecteur à entrer dans l'univers sensoriel et émotionnel du personnage. Mais au-delà des mots, c'est la structure même de la phrase qui est parfois calquée sur l'arabe, créant une syntaxe heurtée qui reflète la violence sociale subie.

Ce travail sur la langue a montré que pour Ahmed ZITOUNI, écrire en français, c'est aussi faire «rendre gorge» à la langue du colonisateur pour lui faire dire une réalité algérienne et immigrée.

PARTIE III:

Les Stratégies d'écriture dans les romans de Ahmed ZITOUNI

Les stratégies d'écriture dans les romans de Ahmed ZITOUNI englobent à la fois la construction formelle du récit et les choix stylistiques qui marquent le ton et le genre de ses œuvres. Ces stratégies novatrices servent à captiver le lecteur et établir un ton distinctif à travers l'utilisation de la transgression, de l'humour, de l'ironie ou de la vulgarité, ce qui permet de s'éloigner de la narration linéaire et sérieuse pour violer délibérément les normes établies. C'est un moteur essentiel de la modernité littéraire.

Chapitre 1

Les multiples reflets narratifs dans l'écriture d'Ahmed ZITOUNI

1. L'écriture zitounienne et l'éclatement de la composante narrative

> Le texte que vous écrivez doit me donner la preuve qu'il me désir. Cette preuve existe : C'est l'écriture. L'écriture est ceci : la science des jouissances du langage. (…) De cette science, il n'y a qu'un traité : l'écriture elle-même.[358]

L'écriture consiste à conserver et à garder des énoncés de la langue à des fins pratiques. C'est une manière personnelle, individuelle et spécifique d'utiliser le langage dans un texte écrit.

Dans cette partie, nous allons tenter de mettre en relief les différentes stratégies narratives transgressives et décrypter la composante discursive des œuvres de ZITOUNI en mettant en évidence les procédés d'ajustement et les processus de fonctionnement du discours au sein de la narration. Quelles stratégies discursives sont utilisées pour bousculer et bouleverser le discours littéraire conforme, pragmatique et monologique déjà établi ?

De plus, le démantèlement de la composante narrative s'intensifie selon l'interprétation et l'action du discours véhiculé et émis par le personnage dans la fiction. Ce discours s'inscrit à son tour dans l'éclatement et introduit d'avantage de brèches dans la structure textuelle.

Comment cela s'accomplit-il ? Quels en sont les processus formels ? Quel mécanisme est mis à l'œuvre pour l'énonciation du discours ?Puisque ZITOUNI se place clairement dans un rapport d'opposition et de rupture par rapport au discours établi, notre objectif est donc de questionner la beauté et la qualité du discours (créatif, cohérent, soigné) dont il use pour mettre aux règles et pratiques littéraires de la fiction. Sa démarche s'énonce comme suit : les textes sont marqués par une projection de la voix provoquée par le carrefour de plusieurs paroles au sein de la diégèse. Les multiples voix qui apparaissent s'alternent, se chevauchent et s'opposent parfois même dans un espace où dominent un rythme et une polyphonie fondateurs.

D'autre part, chaque texte s'adresse et incorpore des intertextes, c'est-à-dire des segments étrangers qui se reproduisent dans son champ d'exécution et expriment une affirmation radicalement distincte du fictionnel.

---

[358] BARTHES. Roland : *Le plaisir du texte* ; Coll. Point, Ed. Seuil : Paris, 1973 ; pp. 14-15.

En résumé, l'œuvre de ZITOUNI se construit dans la diversification et l'uniformité de la parole, au lieu d'une parole unique, homogène, on observe une multiplication des voix, des styles, des registres et des contextes d'énonciation. Notre but est de déceler donc les démarches de cette rupture et fragmentation discursive au sein de la fiction.

Chez Ahmed ZITOUNI, plusieurs langues et cultures dialoguent, s'interfèrent et cohabitent. De ce fait, son écriture signifie une culture et un espace social moderne.

En effet, l'écriture de ZITOUNI refuse toute référentialité. Le lecteur est interpellé par ses textes. Nous assistons alors à la naissance d'une nouvelle forme d'écriture, plus violente mais plus active dans un espace qui n'est pas vraiment clair mais plein de signifiance.

Mais tout cela n'est pas un hasard, car Ahmed ZITOUNI, même s'il renie toute référentialité, parodie les techniques d'écriture moderne en Occident.

Chez Ahmed ZITOUNI, l'écriture est caractérisée par le dynamisme, pour en saisir le sens, il faut adopter une lecture quelque peu approfondie. Au fil des lectures, se dégage une nouvelle forme d'écriture qui peut être interprétée comme une forme poétique qui étonne le lecteur et dont le sens n'est pas totalement saisi car ZITOUNI bouscule complètement les habitudes d'écriture et de pensées auxquelles nous sommes généralement confrontés chez d'autres auteurs.

Nous pouvons dire qu'Ahmed ZITOUNI est un écrivain singulier, car il n'a nullement envie de céder la place aux bons sentiments, l'amour, la compassion et la pitié. Au contraire, il a plutôt choisi de représenter la violence et la colère.

Ses romans modernes nous poussent à nous tourner plus vers le rapport qui peut y avoir entre l'écriture d'Ahmed ZITOUNI et le sens qui peut être dégagé de ses œuvres qui nous ont beaucoup séduits et dans lesquelles il nous incombe de percer le mystère sur la violence des mots et le trouble que nous pouvons reprocher à Ahmed ZITOUNI.

Notre but est de sonder ces stratégies d'une écriture qui est tout d'abord une parole mise sur papier.

L'écriture de Ahmed ZITOUNI peut être qualifiée comme transgressant toutes les habitudes littéraires et dont le résultat est souvent un sentiment d'amertume ou une détresse que peut ressentir le lecteur. De ce fait, il est important d'étudier la poétique et le sens chez Ahmed ZITOUNI.

L'auteur n'hésite pas à prendre position dans le champ littéraire pour justement mettre en place une nouvelle forme et ainsi aider le lecteur à se familiariser avec elle. Et cette nouvelle forme d'écriture consiste à changer les thèmes et le genre.

À travers son écriture, l'auteur invite à découvrir une autre conception du sens, en allant au-delà du texte, car les mots en cachent d'autres. En effet, l'interprétation du sens d'un texte doit dépasser une lecture littérale pour révéler des couches plus profondes, cachées dans le langage. En explorant les significations multiples et implicites que les mots dissimulent, nous découvrons les enjeux cachés et le sens profond, Dominique MAINGUENEAU déclare:

> c'est parce que les textes sont radicalement des espaces de dissimulation,de déplacement, que pour en comprendre le fonctionnement, il faut rompre leurs articulations, recourir à une décomposition , une analyse [359].

Il ne faut donc pas prendre les mots au pied de la lettre, mais plutôt les questionner et les interpréter au-delà de leur signification immédiate car ils ne sont pas les seuls porteurs de sens ; ils en cachent d'autres, souvent implicites, nécessitant donc une investigation plus poussée. En débusquant ces significations dissimulées, nous pouvons cerner les véritables enjeux et le message essentiel du texte, c'est une approche qui requiert une attitude active de la part du lecteur; il doit interpréter et analyser, plutôt que de recevoir passivement le texte.

Dans *La Veuve et le Pendu*[360], dès les premières pages, le lecteur est immédiatement impliqué dans une démarche de découverte d'une lettre justifiant le suicide ainsi qu'un journal intime, un espace de confrontation avec soi-même, où le personnage du Pendu dépose ses pensées et ses émotions, bouleversant ainsi la fonction habituelle de l'écriture. Cela implique une écriture autobiographique qui ne se contente pas de relater des faits, mais qui cherche à explorer l'identité de l'auteur en le plaçant face à ses propres pensées et émotions, ce que nous avons pu relater dans le passage suivant:

> «Lettre «justificative» et de circonstance, destinée à ma veuve éplorée...et que j'imagine ainsi tant le chagrin lui va à ravir, aux sans-gêne judiciaires, aux ordures policières, et lointainement aux plus analphabètes de ce qu'il me reste de fripouille familiale.»[361]

Dès les premiers mots, le lecteur est invité à suivre le parcours de l'auteur, à s'immiscer dans son univers personnel. Ce type d'approche implique le lecteur dès le début, le faisant

[359]MAINGUENEAU. Dominique : *L'analyse du discours*. éd. Hachette. Université coll. Linguistique. 1999.p.22.

[360]ZITOUNI Ahmed. *La Veuve et Le Pendu*., Ed MANYA, 1993.

[361] *Ibid*, p.15.

participer à cette quête de vérité, ce qui transforme l'écriture d'un simple acte de narration en un acte de transformation personnelle, une "entreprise" profonde de construction du soi.

L'écriture chez cet auteur permet de transformer la pensée en une forme littéraire unique. Son originalité réside dans sa capacité à détourner les questions fondamentales dans ses textes. Mais, réaliser des textes aussi expressifs que ceux d'Ahmed ZITOUNI ne peut en aucun cas se réaliser dans une forme classique du genre.

Dans *Aimez-vous Brahim*? [362], des événements racontés sont entrecoupés par les interventions du narrateur qui exprime ses réflexions, ses propres jugements et ses pensées. Nous sommes face à un personnage-narrateur qui interprète et juge, en soulignant ce qu'il considère comme juste ou bon:

> « Je me rappelle son intrusion dans les lieux...j'étais dans la cour principale de notre prison médicale, quand je l'ai vu arriver... c'était la première fois que je voyais un futur client débarquer menottes aux poignets pourtant, des dangereux, j'en avais vu passer. Et pas des moindres !... j'avais la certitude que le nouvel arrivant, même menotté, n'allait pas manquer de m'adresser la parole.» [363]

En adoptant ce type d'écriture, l'auteur incite le lecteur à la réflexion sur la suite des événements et à une attitude critique en utilisant des techniques d'analyse narrative qui révèlent la structure, le contenu et le sens du récit. Il peut s'agir d'analyser le point de vue narratif, le schéma narratif ou des procédés comme la prolepse (anticipation de l'avenir) pour faire réfléchir le lecteur à la complexité de l'histoire et à comprendre les mécanismes du récit car désormais, le lecteur est sollicité à lire et à participer à ce récit, pas du tout anodin, il y participe; par ce procédé ZITOUNI assure à son roman une progression continue. Dominique MAINGUENEAU définit le roman comme un « *Processus complexe avec des retours en arrière, des anticipations, des superpositions* »[364]

---

[362]ZITOUNI. Ahmed. *Aimez-vous Brahim ?*, Ed Belfond. 1986.

[363] *Ibid*, p.9.

[364] MAINGUENEAU. Dominique. *Pragmatique pour le texte littéraire.* Paris. Hachette.1990. p.47.

L'écriture de notre auteur va au-delà de toutes les limites : littéraire, politique, sociale, religieuse…etc. Sa caractéristique ne réside pas seulement dans le fait qu'il transgresse toutes ses limites et tous les systèmes classiques mais aussi dans la création et la mise en œuvre de nouvelles formes qui donne accès à la pluralité et à la polysémie ce qui permet à la pensée, au récit et à l'écriture de s'unir et de cohabiter ensemble dans les mêmes romans. Lire un texte revient à s'arrêter au langage utilisé, à réfléchir sur son écriture, à s'interroger sur son impact, bref, à adopter une attitude critique celle la même dictée par une curiosité.[365]

Le lecteur s'attend à une histoire simple et claire, facile à comprendre et à déchiffrer, il s'attend à trouver des personnages, un espace, des actions, des imprévus et un dénouement, bref, à une lecture confortable liée au genre romanesque et à l'écriture classique qui raconte une histoire et dont le but est généralement d'apporter un enseignement, mais les romans de Ahmed ZITOUNI dérogent à cette règle, car le lecteur s'engage activement avec le texte en analysant son langage, son style et sa structure, en réfléchissant à son message et à ses intentions, et en évaluant sa pertinence et son impact, le tout guidé par une curiosité intellectuelle qui pousse à une compréhension plus profonde.

STENDHAL déclare: *«Un roman, c'est un miroir promené le long d'un chemin»*[366], Pour Alain ROBBE-GRILLET, «*un vrai romancier était celui qui savait raconter une histoire de manière à faire croire au lecteur que les aventures»* [367], un roman n'est rien d'autre qu'une histoire que le romancier doit savoir raconter tout en étant émouvant et dramatique ce que Ahmed ZITOUNI met à jour dans ses œuvres, qui d'apparence simples et linéaires, ce sont des récits enchâssés et secondaires insérés à l'intérieur des récits principaux, ainsi qu'une véritable universalité du langage. Cette technique scripturale et narrative vise à identifier la "face cachée" du texte, c'est-à-dire les significations profondes, les messages implicites ou la structure complexe qui se révèle derrière l'intrigue de surface.

Ce qui caractérise notre écrivain, ce n'est pas juste la finesse et l'augmentation des jeux de mots et traits d'esprit qu'il se plaît à répandre dans ses écrits mais aussi la succession des répliques et des déclarations.

1.1. Le mode d'écriture de ZITOUNI

[365]GHASSOUL OUHIBI Nadia. *Le concept d'écriture dans la trilogie de R. Boudjedra*; Thèse de Magister, Université d'Oran, Es-Senia, Octobre, 1992. p.27.

[366]STENDHAL. *le Rouge et le Noir*, Livre I, chapitre XIII. Levasseur. 1830. p.184.

[367]ROBBE-GRILLET.Alain . *Pour un nouveau roman*. Paris : Ed. de Minuit, coll. « Critique », 1963.

L'écriture est née de la nécessité de conserver les énoncés de la langue à des fins pratiques, c'est une manière personnelle d'utiliser le langage dans un texte récit.

Jacques DERRIDA affirme que« *l'écriture n'est plus fondée dans le langage parlé, mais dans un sens, fonde directement les caractères fondamentaux du langage*». En effet, l'écriture, dans certaines de ses formes, ne découle pas directement de la parole, mais établit ses propres conventions et structures qui, à leur tour, définissent et façonnent le langage dans son ensemble, permettant de créer de nouveaux concepts et de structurer la pensée d'une manière moderne et inédite.

L'écriture produit des sens directs, mais elle signifie indirectement par l'emploi de symboles (un objet en évoque un autre) en vertu de certaines analogies, comme le réfrigérateur qui est qualifié de "morgue", ou par l'ironie qui joue sur un double sens d'un fragment, l'un apparent, l'autre caché et opposé ou par les sous-entendus que le lecteur devra identifier grâce à une lecture profonde et anaphorique dont le but est d'identifier la face cachée du discours:

> Comme le discours littéraire bénéficie d'une réception « hyper protégée » de la part de son public, les auteurs ont la faculté de recouvrir à des stratégies d'organisation textuelles spécifiques[368]

La richesse de la notion d'écriture se retrouve évidemment dans celle du texte qui a souvent une fonction symbolique, consistant à renvoyer, plus implicitement qu'explicitement à des réalités qui dépassent son référent direct : des institutions, des valeurs morales philosophiques, religieuses, sociales…etc: dans *Attilah FAKIR, les derniers jours d'un apostropheur*[369], dans une lettre écrite par le personnage principal Attilah Fakir, l'auteur désigne la prison d' «infect lieu de réclusion», le surveillant pénitentiaire de «garde-chiourme-en-chef», les prisonniers de «pensionnaires obligés»[370], et le directeur de prison de «personne peu avenante à ignoble profession»[371], les agents de police de «chien de garde en uniforme, à képi et gros revolvers, somnolant et rêvant à d'épiques fusillades, devant chaque banque»[372].

De nombreuses questions sont soulevées dès lors qu'il est question de l'écriture d'un auteur, beaucoup se rencontrant ou se répondant, faisant écho les unes aux autres. Les mêmes thèmes sont souvent évoqués, sous des regards très différents.

---

[368] MAINGUENEAU. Dominique*: Élément de linguistique pour le texte littéraire*. DUNOD.1997. p.179.

[369] ZITOUNI. Ahmed, *Attilah FAKIR, les derniers jours d'un apostropheur*, Ed Souffles. 1987.

[370] *Ibid,* P.44.
[371] *Ibid*, p.45.
[372] *Ibid*, p.67.

L'écriture consiste à conserver et à garder des énoncés de la langue à des fins pratiques. C'est une manière personnelle, individuelle et spécifique d'utiliser le langage dans un texte écrit.

L'écriture produit des sens directs, mais elle peut aussi indirectement signifier autre chose et ceci par l'emploi de symboles ou d'objets qui peuvent en évoquer d'autres, comme c'est le cas dans *Attilah FAKIR, les derniers jours d'un apostropheur*[373], où le réfrigérateur est qualifié de « morgue » ou la baignoire de « matrice » ou bien même la salle de bain est qualifiée de « réduit » ou *de «*trou à rats», son épouse Anastasie est désignée de «hyène» P31, ses livres sont appelés «sanctuaires ou monuments» [374]:

> « -Mes bouquins, connasse ! Mes bouquins...mes...bou...quins...Des sanctuaires à ne jamais profaner, jamais ! Ja...mais ! Comprends-tu?
> «- Il es tombé? Il est tombé? Hadj Bataille ne tombe jamais, même symboliquement. Tu l'as fait tombé, aboya-t-il.
> - Je l'ai remis à sa place, répondit-elle
> - Toi? Remettre à sa place Hadj Georges Bataille, ricana-t-il...Ne redis plus jamais ça !
> Ce n'est pas un livre, mais un monument. Dans mes affaires, il n'y a que des monuments...Trente-six milliards de vanités diverses, toutes à sa disposition, et c'est à Hadj Bataille qu'elle va s'attaquer ! ... c'est dans ton intérêt...parce que si tu avais profané un Russe, tu ne serais déjà plus de ce monde. Si jamais tes sales pattes avaient souillé Hadj Boulgakov ou Hadj Gogol, tu serais déjà enterrée sous le lavabo. Brûlée vive, si c'était Hadj Dostoïevski. Ne parlons pas des autres...»

Le plateau télévisé est qualifié d'«*entrailles du monstre*»[375] la saison littéraire est qualifiée de «saisons des vautours»[376] , la blessure est qualifiée de «*canal de Suez»*, le salon d'«*iguane*»[377], les cigarettes de «*divers cancers*»[378], la maison de «baraque de merde» ou de «*gourbi*»[379], la télévision de «*rabot culturel, de niveleur par l'image, de drogue dure,*

[373]*Ibid.* p.11.

[374] *Ibid*, p.31.
[375] *Ibid,* p.195.
[376] *Ibid,* p.17.
[377] *Ibid,* p.22.
[378] *Ibid,* p.29.
[379] *Ibid,* p.30.

d'euthanasie collective»[380]…etc. Dans *Aimez-vous Brahim?*, l'asile de fou est qualifié de «*prison médicale*»[381], les infirmiers, d'«*escorte militaire*»[382], l'évasion de l'asile est qualifiée de «*Révolution*»[383], l'Arabe de «*Taré de Bicot*»[384], sans oublier les différentes appellations dont l'auteur use pour désigner ses personnages: Adolf, Frantz, Staline, Fifi cellulite, Sancho Pança, le Phoque...etc.

Dans *La Veuve et Le Pendu*, la maison est qualifiée de «*guêpier conjugal, de niche ou de parking*»[385] ou «*la tour des réprouvés*»[386], le personnage du pendu H est désigné de «*Arthur Cravan*»[387], sa mort ou son suicide de «*congé définitif*»[388] ou de «*Terminus*»[389], les femmes sont désignées de *«Venus* et de *Cendrillon»*[390].

Et dès qu'il s'agit d'écriture ou de style d'écriture d'un auteur, beaucoup de questions s'interrogent : est-ce une écriture réaliste ou simplement le fruit de son imagination créative ?

Tout auteur est incapable d'y répondre, mais chacun sait tout au fond de lui, qu'il est impossible d'écrire sans avoir recours à la réalité et à sa propre expérience vécue. Écrire permet à l'auteur de réaliser sa pensée inconsciente, ainsi: « *l'écriture est non seulement un procédé destiné à fixer la parole, un moyen d'expression permanent, mais elle donne aussi directement accès au monde des idées.*»[391]

En effet, qu'il le veuille ou non, l'écrivain n'écrit rien en dehors de lui, en dehors de ce qu'il veut et de ce dont il rêve car c'est bien lui seul qui pense et crée son écriture.

Chez Ahmed ZITOUNI, plusieurs langues et cultures dialoguent, s'interfèrent et cohabitent, comme le montre les passages suivants : «*Yes dear ! Je passe at the télévision. Après-demain, at neuf heures et demi for plus de précision…* »[392]Sans compter les inévitables «*Rab ! Ou y'a*

---

[380] *Ibid*, p.32.
[381] ZITOUNI Ahmed, *Op.Cit*.1986.p.9.
[382] *Ibid*, p.10.
[383] *Ibid*, p.94.
[384] *Ibid*, p.33.
[385] ZITOUNI Ahmed, *Op.Cit*. 1993. p.22.
[386] *Ibid*, p.60.
[387] *Ibid,* p.24.
[388] *Ibid,* p.25.
[389] *Ibid,* p.57.
[390] *Ibid,* p.59.
[391] HIGOUNET. Charles : *L'écriture*, collection : *Que-sais-Je ?. P*UF : Paris ; 1997. p.4.

[392]ZITOUNI Ahmed. *Attilah FAKIR, les derniers jours d'un apostropheur*. Souffles. 1987. p.27.

Rab »[393], «*Inch'Allah*»[394] Faisant souvent référence à ses origines maghrébines : «*Je voulais souvent disparaître entre l'Orient de ma mémoire et l'Occident de mes quotidiens*»[395] et à son appartenance à l'Algérie: « *Mon mari est Algérien, voyez-vous...*»[396], et en faisant références aux massacres de 1945 à Sétif, Guelma et Kherrata:

> «Qui dira les bicots... dans les charniers de 14-18...les massacres de 39-45...les fronts fracassés sur tous les fronts..et le prix du sang...un jour je te raconterai la longue nuit coloniale...une nuit souvent rouge, trop rouge, sur des villes que tu as oubliées. Sétif et ailleurs. Je te dirai la révolte des gueux, les violences, les massacres, la dignité éventrée...Qui se souvient encore ? Qui se rappellera cet automne de deuil sur Paris...Octobre 61 sur la plus belle ville du monde. Et tes pères, tes frères, ta mémoire debout, jetés à la Seine. Des centaines...»[397]

De ce fait, son écriture signifie une culture et un espace social moderne. En effet, l'écriture de ZITOUNI refuse toute référentialité. Le lecteur est interpellé par le texte. Nous assistons alors à la naissance d'une nouvelle forme d'écriture, plus violente mais plus active dans un espace qui n'est pas vraiment clair mais plein de signifiance.

Tout cela n'est pas un hasard, car Ahmed ZITOUNI, même s'il renie toute référentialité, il parodie les techniques d'écriture moderne en Occident.

Il nous semble que Roland BARTHES nous serait très utile dans notre travail, et nous tenterons donc d'essayer de trouver les similitudes qu'il peut y avoir entre cet écrivain et Ahmed ZITOUNI.

Nous nous pencherons donc sur l'écriture comme étant la progression et le développement d'une lecture qui a laissé des traces. Pour Roland BARTHES[398], le texte est un espace où un auteur n'écrit pas seulement, il pense aussi car c'est un lieu où l'auteur, en écrivant, met en jeu des systèmes de significations qui dépassent sa seule pensée individuelle, car l'écriture est avant tout une interaction avec des textes et des conventions antérieurs. C'est

---

[393] *Ibid*, p.31.

[394]ZITOUNI Ahmed. *La Veuve et Le Pendu*. MANYA. 1993. p.64.

[395] *Ibid*. p.202.

[396]*Ibid.* p.128.

[397]ZITOUNI. Ahmed. *Aimez-vous Brahim ?*. Belfond. 1986. p.75.

[398]BARTHES. Roland, *Le plaisir du texte*. Éditions du Seuil. 1973.

un moment où se noue une relation entre la pensée, la vie et le verbe mais aussi les différents savoirs : sociaux, historiques, psychologiques…etc. L'auteur pense en écrivant, mais sa pensée est liée à la façon dont il tisse et manipule des éléments textuels préexistants, ce qui fait du texte un lieu de production de sens plutôt qu'une simple expression d'une pensée individuelle.

L'écriture chez BARTHES, comme chez ZITOUNI dépasse tout et va à l'encontre de l'éthique, tous deux remettent en question des conventions littéraires et détruisent l'autorité de l'auteur, donnant ainsi le plein pouvoir au lecteur, le passage suivant, extrait de *Aimez-vous Brahim?* En est l'exemple:

> « - Camarades ivrognes, tonna Brahim, frères biberonneurs...
> - Ma parole, y veut me niquer le fonds de commerce, ce con, s'exclama le patron...
> - Silence ! bistrotier ignare, exploiteur d'opprimés, voleur patenté...
> - fou ou pas, moi, je vais lui rentrer dedans...»[399]

En effet, la théorie qui dit que seul l'auteur détermine le sens de son texte est détruite car le lecteur a le pouvoir aussi d'agir, de penser et ainsi de recréer et de reproduire le texte, un processus appelé « pluralité de lectures »: c'est-à-dire que la lecture diffère et varie d'une personne à l'autre selon les règles, les habitudes et les fantasmes.

Selon Roland BARTHES, à chaque fois que nous lisons, nous faisons travailler notre corps[400], il met l'accent sur la dimension physique de la lecture, insistant sur le fait que l'acte de lire implique un corps et une posture. Il considère que le corps est lui-même engagé dans le processus de lecture, avec ses positions très significatives (assis, couché) et ses environnements: en effet, il affirme que lire dans ses toilettes, en soulignant l'aspect physique et même transgressif de la lecture dans cette position, souvent perçue comme intime et privée, le corps participe à la lecture, et que cette participation peut avoir une signification mais cette idée a été perçue comme provocatrice et audacieuse car elle défiait la conception traditionnelle de la lecture comme une activité purement cérébrale et décorporalisée. Il distingue trois rapports existant entre la lecture et le texte :

---

[399]ZITOUNI. Ahmed. *Op.Cit*. 1986. p.156.

[400] BARTHES Roland , *Essais critiques*, Éditions du seuil, 1964, p.53.

1-Le premier est d'ordre fétichiste (érotique, poétique).

2-Le second se définit par le développement d'un suspens au fil de la lecture.

3-Et enfin, une lecture qui finit par engendrer une écriture.

Ainsi, à chaque fois que nous lisons pour le plaisir, nous devenons productifs et nous devenons aptes à créer et produire notre propre écriture, c'est donc une simple lecture de consommation qui devient lecture productive.

Donc, le lecteur vit au cœur du texte et le réécrit à sa manière. Le texte est alors un univers où lecture et écriture deviennent alliées. Bref, de toute lecture résulte l'écriture.

Pour Gérard GENETTE : « *le véritable auteur du récit n'est pas seulement celui qui le raconte, mais aussi, et parfois bien davantage, celui qui l'écoute. Et qui n'est pas nécessairement celui à qui l'on s'adresse: il y a toujours du monde à côté* »[401]

Au fil des lectures, se dégage une nouvelle forme d'écriture qui peut être interprétée comme une forme transgressive qui étonne le lecteur et dont le sens n'est pas totalement saisi car ZITOUNI bouscule complètement les habitudes d'écriture et de pensées auxquelles nous sommes généralement confrontés chez d'autres auteurs.

Nous pouvons dire qu'Ahmed ZITOUNI est un écrivain singulier, car il n'a nullement envie de céder la place aux bons sentiments, l'amour, la compassion et la pitié, au contraire, il a plutôt choisi de représenter la complexité psychologique des personnages et de leurs émotions, explorant comment des sentiments pouvant être ambigus et porteur d'aspects sombres:

> « Méprisant et narquois, Brahim parlait à haute voix. Pour lui seul
>
> - Avec une bande de débiles et de pourceaux comme armée, avec un ravagé...un trouillard...comme lieutenant, je ne risque pas d'aller très loin !»[402]

Cet extrait du roman *Aimez-vous Brahim?* ressemble à une prise de conscience où le personnage Kadda Bensaâdi (Brahim) réalise que ses plans risquent d'échouer.

Cette prise de conscience « *s'effectue par le retour du personnage sur des fait donnés, des événements subis ou une situation révélée dans la communication ou par le langage* »[403]

---

[401]GENETTE, Gérard. *Discours du récit. Figures V, « Morts de rire »*, Paris, Seuil collection « Poétique ». 2002.p.274.

[402]ZITOUNI. Ahmed, *Op.Cit*. 1986. p.113.

L'écriture de Ahmed ZITOUNI peut être qualifiée comme transgressant toutes les habitudes littéraires et dont le résultat est souvent un sentiment d'amertume ou une détresse que peut ressentir le lecteur. De ce fait, il est important d'étudier les stratégies d'écriture qui aideront le lecteur à identifier les procédés narratifs chez Ahmed ZITOUNI.

L'auteur n'hésite pas à prendre position dans le champ littéraire pour justement mettre en place une nouvelle forme et ainsi aider le lecteur à se familiariser avec elle.

Et cette nouvelle forme d'écriture consiste à changer les thèmes et le genre, ses œuvres sont des espaces «où une écriture « change de direction » à un moment donné de son histoire »[404].

L'écriture chez cet auteur permet de transformer la pensée en une forme littéraire unique. Son originalité réside dans sa capacité à détourner les questions fondamentales dans son texte. Mais, élaborer un texte aussi expressif que celui de Ahmed ZITOUNI ne peut en aucun cas se réaliser dans une forme classique du genre : son personnage, Attilah Fakir[405], est à considérer comme révélateur d'un déchirement. Son importance dans le texte nous intéresse fortement car elle est due au fait qu'il est lié à un personnage-clé, qui est présent dans tout le roman : La Voix.

Une simple lecture linéaire permet de montrer que « La voix » fuse de toute part au sein du livre:

> « C'est le moment choisi par La voix pour l'interrompre:
> - Pourquoi mentir à cette malheureuse, susurre-t-elle de ce ton aigre et doucereux, proche du ricanement. Dis plutôt que tu ne veux pas la voir. Et ça se dit féministe !»[406].
> « - Alors l'Aristote des baignoires, on réfléchit ? ricane la voix qui se manifeste comme à son habitude: sans prévenir.»[407]
> « - Moi ! te persécuter? S'indigne la voix. Je t'accompagne seulement. Tu es assez grand pour te persécuter tout seul. Continue tes...tes...comment tu appelles ça...soliloques...continue, c'est fou ce que tu m'intéresses ! Alors, comme ça, le pauvre chou est terrifié par son futur passage à la télévision. Pauvre petit ! ça rêve de conquérir la

---

[403]SARI. Fawzia :THESE DE DOCTORAT :*Pouvoir de l'écriture et authenticité Essai sur l'œuvre de Mohamed DIB.* Montpellier III, Langues et sciences humaines, tome I –II, 1987.

[404] HARRIS. Roy :*La sémiotique de l'écriture.* CNRS LANGAGE. Paris 1993.p.159

[405]ZITOUNI. Ahmed. *Op.Cit*. 1987.

[406] *Ibid,* p.12.
[407] *Ibid*, p.47.

parole et ça perd le courage de ses prétentions. Quand il faut y aller, faut y aller !»[408].

L'écriture de notre auteur va au-delà de toutes les limites : littéraire, politique, sociale, religieux, etc. Sa caractéristique ne réside pas seulement dans le fait qu'il transgresse toutes ses limites et tous les systèmes classiques mais aussi dans la création et la mise en œuvre de nouvelles formes qui donnent accès à la pluralité et à la polysémie ce qui permet à la pensée, au récit et à la poétique de s'unir et de cohabiter ensemble dans le même roman:
Dans sa lettre justificative écrite à sa veuve F, le pendu H[409], ajoute, en dernier lieu, un post-scriptum rédigé de manière comique, amusante, dérisoire et surprenante:

« P.S.
Inutile de chercher Socrate. Il est introuvable et il le restera.
D'une certaine manière, il a pris la poudre d'escampette, lui aussi. Ma veuve apprendra à s'en passer. Elle sera ainsi doublement veuve. Il ne s'agit là ni de engeance, ni de représailles à son égard, mais simplement d'assistance à canidé en danger: Socrate n'avait pas vocation à finir en défouloir affectif !
C'était mon chien. J'étais parfois son maître, parfois sa chose...nous étions amis. Il était logique que je lui évite d'humiliantes dépendances. Avant de plier bagages, je l'ai convié à un dernier entretien. Ce chien était loin de manquer de pertinence...En ce moment, Socrate est à la campagne. Très loin d'ici. Je suis certain qu'il coule des jours heureux, forniquant à loisir et méditant sur le monde des chiens...c'est ce qu'il voulait. Il me l'avait souvent dit.»[410]

La particularité de l'écriture de Ahmed ZITOUNI ne réside pas seulement dans l'étrangeté et la particularité de son langage, mais aussi dans la transformation de la réalité : sociale, culturelle, des signes et des formes pour en faire un texte scriptural époustouflant car il annule et dissout toutes les formes, les limites et l'originalité de l'écriture classique.
Le lecteur s'attend à une histoire simple et claire, facile à comprendre et à déchiffrer, il aspire à trouver des personnages, un espace, des actions, des imprévus et un dénouement, bref, à une

[408] *Ibid,* p.48.
[409]ZITOUNI Ahmed. *Op.Cit*. 1993.

[410] *Ibid,* p.18.

lecture confortable liée au genre romanesque et à l'écriture classique qui raconte une histoire et dont le but est généralement d'apporter un enseignement.

Mais la notion de roman a beaucoup changé, il s'agit désormais d'un récit et donc de production qui raconte une histoire mais qui crée une forme, donc à chaque fois que nous lisons un roman, nous nous posons les questions : quelle est cette forme romanesque ? Et qu'en avons-nous appris ?

Chez beaucoup d'écrivains, le texte renvoie directement à la réalité alors que chez Ahmed ZITOUNI, elle n'est pas du tout directe, puisqu'il fait appel à des réflexions et à des métaphores dont nous ne saisissons pas toujours le sens:

> Question à se poser d'urgence, sitôt atténués les premiers effets d'un sérieux début de rechute: comment se casser la gueule en ligne droite, se relever en douceur, se débarrasser des innombrables gravillons récoltés lors de la chute, tout en gardant un air digne et respectable. [411]

Ainsi, Ahmed ZITOUNI refuse toute définition claire et précise, et veut ainsi créer de nouvelles formes par son désir de transformation. En effet, dès le premier mot, le lecteur est invité à entrer dans un univers énigmatique et ahurissant débutant sur une image pathétique, celle de Attilah Fakir, debout face au miroir et qui a peur de se raser, craignant de se blesser[412] et celle de l'internement d'un fou furieux menotté se prenant pour un commandant de compagnie militaire[413]. Dès lors, nous commençons à nous interroger sur ce que ce roman pourrait bien nous raconter et nous transmettre.

Au fil des lectures, nous réalisons rapidement que les œuvres de ZITOUNI ne correspondent pas à la conception classique du genre romanesque et bien sûr que son écriture n'a rien d'une écriture classique à laquelle nous sommes généralement confrontés chez d'autres auteurs.

Nous avons l'impression que les histoires, qui nous sont racontées dans ses romans, s'effacent et s'éparpillent par les interventions des personnages: « La Voix » dans *Attilah Fakir, les derniers jours d'un apostropheur* et le personnage de Brahim dans *Aimez-vous Brahim*? Et celui du pendu dans le roman *La veuve et le pendu,* par leurs micro-récits.

---

[411]ZITOUNI Ahmed. *Op.Cit.* 1986. p.15.

[412]ZITOUNI Ahmed. *Op.Cit*. 1987. p. 11.

[413]ZITOUNI Ahmed. *Op.Cit.* 1986. p.9.

Dans *Attilah FAKIR, les derniers jours d'un apostropheur*, nous passons d'une histoire à une autre grâce à l'apparition de La voix qui profitant de l'absence d'Attilah Fakir interpelle le lecteur en racontant une anecdote sur le passé de note héros pour ensuite revenir au cour de l'histoire :

> « lecteur, tu n'es pas tenu d'entrer dans l'intimité de certaines conversations, mais ma conception de l'honnêteté étant ce qu'elle ne devrait pas être, je ne peux que rapporter notre échange verbal... tu as été étudiant... je me souviens d'un jeune crétin, une sorte d'émigré privilégié qui traînaillait à la faculté de je ne sais plus trop quoi, en louchant sur les jupettes des merdeuses en mal d'extases exotiques à bon compte, alors que ses frères d'âme...»[414]

Dans *La Veuve et Le Pendu*, H (le pendu) s'égare de l'histoire pour retourner vers son passé pour se remémorer les moments importants de sa vie:

> «Chez moi le ?
>
> Ce matin après avoir ruminé les modalités de l'imminence d'une circoncision à la base, j'ai poussé le luxe jusqu'à aller me regarder dans le miroir de la salle de bain.
>
> Étrange cette impression de renouer avec une pratique lointaine. Une vieille habitude qui devrait remonter à...à... c'était probablement avant que ne fut officialisé le délit de sale gueule. Un délit qui ne me concerne pas, enfin qui ne me concerne plus.»[415]

De plus, les personnages ne ressemblent pas aux autres personnages que nous rencontrons d'habitude. Ce sont des personnages mystérieux, ambigus, compliqués et abstraits avec pleins de troubles psychologiques, tel est le cas du personnage de Brahim, dans *Aimez-vous Brahim?* Qui se conduit comme un véritable cinglé:

> « Le nouvel arrivant, même menotté, n'allait pas manquer de m'adresser la parole...Compagnie ! à mon commandement ... halte ! hurla-t-il de toutes ses forces en arrivant... l'escorte du gueulard se prêta à

[414] ZITOUNI Ahmed, *Op.Cit*.1987. p.58.
[415] ZITOUNI Ahmed,*Op.Cit*.1993, P.94.

> l'absurdité...Compagnie! Demi- tour...gauche ! brailla de nouveau le menotté...encore un qui semblerait sérieusement atteint du syndrome de l'adjudant-chef ... de toute évidence, ce ringard semblait fêlé jusqu'à la moelle.»[416]

Dans son roman *La Veuve et Le Pendu*, le journal intime occupe la majorité de l'espace narratif et ce, dans le but d'offrir au lecteur un récit spontané et direct, une immersion profonde dans la psychologie du personnage principal le pendu H et la succession des événements à travers une perspective subjective et immédiate. Cette forme narrative, caractérisée par son authenticité perçue, est utilisée pour construire l'intrigue, révéler les motivations et les émotions du personnage, et créer une connexion intime avec le lecteur, le passage suivant,à la première personne, illustre cette impression de vérité et d'histoire vécue par l'auteur:

> « Ce soir, j'ai la certitude d'avoir enfin atteint le terminus. Bouclé la grande boucle d'un promenoir de solitude...ce soir, je me fais l'effet d'un qui vient déclarer forfait...ce soir, je n'ai ni l'envie ni la ressource de m'éparpiller...»[417]
>
> «Aix-en-Provence, le 21 février 1979
>
> Je hais les dimanches. Je les hais même si probablement j'ai dû les aimer. Je les hais car ils me rappellent trop mes congénères errant dans les rues vides.»[418]
>
> «Aix-en-Provence, le 22 février1979.
>
> **...**
>
> Je regarde ma femme qui dort dans cette pièce où je suis en train d'écrire. Elle est belle. Digne et respectable, probablement.»[419]

Ainsi, grâce au journal intime du Pendu, nous pouvons accéder directement aux pensées, sentiments, et réflexions du protagoniste qui nous dévoile sa propre perception du monde qui l'entoure, ses conflits intérieurs et ses perspectives. La lecture du journal intime nous procure le sentiment de confidence, comme si le Pendu nous inviter à entrer en lui afin de découvrir

---

[416] ZITOUNI Ahmed, *Op.Cit*, 1986, p.10.
[417] ZITOUNI Ahmed, *Op.Cit,* 1993, p.57.
[418] *Ibid,* p.59.
[419] *Ibid*, p.67.

ses pensées les plus secrètes et des informations importantes qui, progressivement, nous permettent de construire en parallèle, une histoire, un récit avec lui.

Jacques DERRIDA déclare que « *Seule l'écriture de l'âme (...) seule la trace psychique a le pouvoir de se reproduire et de se représenter elle-même, spontanément.* »[420]

Tenir un journal intime permet d'exprimer ses sentiments profonds, son mal-être et sa solitude. Cette écriture de l'âme, de l'intérieur lui offre un espace personnel pour se confier à lui-même, devenant ainsi son unique échappatoire et une forme de thérapie pour gérer ses émotions.

En dévoilant, les secrets, les émotions et les réflexions, le journal intime comme le définit Malik ALLAM: « *est un journal dont le contenu a le caractère d'intimité et ou remplit des fonctions intimes ou personnelles pour son diariste* »[421]. Il ajoute une couche de complexité à la narration, enrichissant l'expérience du lecteur. C'est un moyen d'expression et de mémoire de soi.

2. Le langage Zitounien: une syntaxe en éclats

Dominique MAINGUENEAU définit les actes de langage comme:

> La plus petite unité réalisant par le langage une action (ordre, requête, assertion, promesse…) destinée à modifier la situation des interlocuteurs. Le co-énonciateur ne peut l'interpréter que s'il reconnaît le caractère intentionnel de l'acte de l'énonciateur.[422]

Tout système de signes peut s'interpréter comme une forme de langage car, le langage est lui-même un système de signes et symboles. Autrement dit, toute communication qui utilise des signes, même non verbaux, peut être analysée comme une structure langagière. Le langage est défini comme un système complexe de signes (verbaux et non verbaux) organisés selon des règles pour transmettre du sens.

Jacques DERRIDA, en faisant référence à Freud, affirme que:

> Sous le mot de langage, on ne doit pas entendre ici seulement l'expression de la pensée dans les mots, mais aussi le langage gestuel et toute autre sorte d'expression de l'activité psychique , comme l'écriture.[423]

---

[420]DERRIDA Jacques.*L'écriture et la différence* .coll. point, éd. Seuil : paris, 1967. p.336.

[421]ALLAM Malik. *Journaux intimes.Une sociologie de l'écriture*. Paris.1996. p.19.

[422]MAINGUENEAU Dominique. L*es termes clés de l'analyse du discours.*Paris, Éditions du Seuil. p.10.

[423]DERRIDA, Jacques. *L'écriture et la différence*. *Op.Cit*, p.315.

Ce que les romans de ZITOUNI mettent à jour, c'est une véritable universalité du langage.Ce qui caractérise notre écrivain, ce n'est pas juste la finesse et l'augmentation des jeux de mots et traits d'esprit qu'il se plaît à répandre dans ses œuvres mais aussi la succession des répliques et des déclarations. Ses mots ont un pouvoir sur les lecteurs selon la définition Catherine KERBRAT-ORECCHIONI : « *j'effectue enfin un acte perlocutoire si cette énonciation sert des fins plus lointaines et cachées, comme embarrasser l'interlocuteur, ou lui manifester de l'intérêt* »[424]

Les romans de Ahmed ZITOUNI sont dotés d'un rythme oratoire qui a, à la fois, le pouvoir de choquer le lecteur mais aussi de l'envoûter en opérant un effet proprement poétique:

Dans *Aimez-vous Brahim?* Ahmed ZITOUNI attire l'attention souvent avec ses termes parfois vulgaires:

> «Colette et son cul, clignait de l'œil... du seul œil encore à demi ouvert... grimaçait de douleur et replongeait sous la robe du Phoque... Et moi ? Moi ! qui n'attendait qu'une occasion pour me le trucider. «Taré de bicot», qu'il avait dit ce pourri. C'était il y a longtemps . mais tout se paie un jour... Bensaâdi Kadda ou Brahim, c'était kif kif: un mort en puissance...»[425]

Dans *La Veuve et le Pendu*, sa description des rapports intimes entre et son épouse est assez particulière:

> « Maintenant, c'est au tour de la jupe qu'elle ouvre sur le côté et laisse glisser à ses pieds. Nonchalante, la salope. Ne reste qu'une petite culotte noire... Elle est nue. Nous sommes nus. Elle, par nécessité du moment, probablement pas par envie. Moi, par habitude. Une désertion qui remonte à...à... je m'en fous !»[426]

Plus qu'un procédé de composition, le langage est pour Ahmed ZITOUNI l'instrument des débats, des dialogues et d'expression.Les débats et les conflits entre les personnages de

---

[424]KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, *Les actes de langage dans le discours*.: théorie et fonctionnement, Paris, Nathan, coll. « Fac. Linguistique ». 2001.p.22.

[425] ZITOUNI Ahmed, *Op.Cit*, 1986, p.145.
[426] ZITOUNI Ahmed, *Op.Cit*, 1993, p.133.

ses romans sont des débats de paroles, des disputes au vrai sens du terme, où la victoire ou la défaite est acquise à l'issu d'un duel verbal. Gérard GENETTE affirme que:

> à la fonctionnalité près de leur contexte, les actes de langage des personnages de fiction, dramatique ou narrative, sont des actes authentiques entièrement pourvus de leurs caractères locutoires, de leur « point » et de leur force illocutoire, et de leurs éventuels effets perlocutoires, visés ou non.[427]

Ahmed ZITOUNI ne badine pas avec les mots, l'auteur y va fort, car le jeu verbal est l'expression réelle de ce que sont vraiment ses personnages, leurs natures et leurs vérités humaines :

Dans *Attilah FAKIR, les derniers jours d'un apostropheur*, il décrit son héros comme étant un personnage pathétique sans aucune importance :

> « …je n'ai jamais su plaire ou séduire, encore moins me vendre. Tu me connais ! Même pas fichu de me présenter correctement. Pensais-tu que j'allais faire l'article, astiquer la métaphore ? Imaginais-tu que j'allais briller dans la rhétorique de l'éloge, travailler le poncif et le servir à point, comme un vulgaire notable de la vie littéraire…tu m'as donné vie et forme. Tu as fait de moi un aventurier de la plume, un fou du verbe, un enragé de la conscience humaine… je ne suis qu'un curieux, un imprévisible, un clandestin qui aurait dû le rester… »[428]

La puissance du langage dans ce roman constitue l'essentiel de l'action. Par la particularité et la violence du verbe qui devient la substance même de ce roman d'Ahmed ZITOUNI, dans la mesure où elle attribue à ses personnages gloire et immortalité. À cet effet, André JOLLY déclare que: « *toute production discursive est effectivement l'actualisation d'une visée et la manifestation d'une intention* »[429]

---

[427]GENETTE, Gérard, L*e statut pragmatique de la fiction narrative*, in Poétique, n°78, Paris, Éditions du Seuil,1989. p.238.

[428] ZITOUNI Ahmed, *Op.Cit.* 1987; p.249.

[429]JOLY, André, *Intentionnalité et visée narrative dans les récits de fiction*, in Style, visée, intentionnalité, sous la direction de ERMAN Michel , Dijon : Centre de recherches Le texte et l'édition, coll.« Le texte et l'édition », 1999, p.32.

Cet auteur est particulier parce qu'il a créé des œuvres volcaniques, extraordinaires par la force de ses mots. Il saisit les vies de ses personnages principaux: «Brahim», « Attilah Fakir » et «le pendu» et les transcrit dans le plus fabuleux mais surtout ambigu des langages, un langage à effet poétique qui éveille la sensibilité du lecteur.
Nous verrons, dans cette partie, que c'est par le langage et par la possibilité de s'exprimer, que les héros d'Ahmed ZITOUNI parviennent à montrer leur vraie nature.

Dans *Attilah FAKIR, les derniers jours d'un apostropheur*, l'auteur utilise des mots, et quels mots !: il s'agit de mots bien évalués et rendus supérieurs par une pratique particulière du langage qui a su transformer l'histoire sans intérêt d'un jeune auteur en une histoire provocante et particulièrement compliquée:

> « L'homme et la bête semblent liés par une immense affection...bavant comme un régiment de limaces. Attilah Fakir l'œil allumé, faisant mine de secouer la vermicelle de bidoche focalisant les drames de sa vie d'homme. Il réussit enfin à extraire de sa poche le morceau de sucre dérobé à la brasserie. Faisant semblant de refermer sa braguette, d'un geste dans lequel tu reconnais l'entraînement de longue haleine, il lance le sucre en direction d'une langue déjà hypertrophiée. Toujours bavant, maintenant comme un Bengali...»[430]

Nous tenterons de décrire la manière avec laquelle Ahmed ZITOUNI crée sa propre écriture et son propre style. En effet, sous sa plume, le roman est un système complet de rapports entre ses idées, ses images, sa propre expression et son propre style. Il utilise cette stratégie discursive en spécifiant un protocole mondain dénué de politesse
et une manière détournée de faire des déclarations implicites ou de nous faire part implicitement de critiques, de reproches ou de déclarations sensibles, nous avons recensé dans *Aimez-vous Brahim ? ,* des expressions pouvant faire régir le lecteur, voire le choquer:

> « - C'est la gymnastique du petit matin, m'expliqua doctement Brahim, la prière de l'aube. «Salat el fajr», comme ils disent.
> Me prenait carrément pour un attardé, ce salaud. S'imaginait que je ne connaissais pas les rudiments sur lesquels j'avais poussés, il y a...il y a... enfin ! il y a très longtemps. Même malade, ma mémoire avait quand même

[430] ZITOUNI Ahmed, *Op.Cit*, 1987, p.60.

> enregistré des choses. Des prières et la litanie des you-you sur des villes en effervescence. Cette chanson lente et traînante, comme un couplet dérivé à l'infini...oui, c'est ça ! des versets du coran psalmodiés...un connard de muezzin étonnant son couplet urbi et orbi...»[431]

Le langage d'Ahmed ZITOUNI tente d'éveiller une résonance qui engage le lecteur dans un univers particulier et l'introduit dans cette sensation qui crée en lui un nouveau texte avec ses propres idées et ses propres pensées mais surtout avec son propre style. C'est « un langage dans le langage », c'est-à-dire que le lecteur, à travers le langage d'Ahmed ZITOUNI qui transforme les mots en outils de création d'un monde intérieur et de transmission d'une expérience profonde, découvre une réalité suprême et sera ainsi capable d'interpréter à sa façon le texte pour ensuite en créer un nouveau. Catherine KERBRAT-ORECCHIONI déclare à cet égard: « *expression elliptique pour acte de langage formulé indirectement, sous le couvert d'un autre acte de langage* »[432]

Tout ceci donne l'idée d'une écriture soumise aux forces du langage qui agissent pour faire vivre le lecteur une autre vie, dans un autre monde où les objets et les êtres, ou plutôt leurs images sont libres et ont d'autres libertés et d'autres liaisons que celle du monde réel, tel est le cas dans *Attilah FAKIR, les derniers jours d'un apostrohpeur* où Attilah Fakir se permet d'écrire et d'envoyer une lettre de demande d'emploi dans laquelle il n'hésite pas à insulter le directeur de la prison et à exprimer son dégoût envers l'établissement pénitencier :

> « Bien qu'éprouvant une saine répulsion pour l'infect lieu de réclusion dont vous avez la charge, je me fais violence…en prenant congé de votre peu avenante personne, et avec tout le dédain que je dois à votre ignoble profession… »[433]

Dans *La Veuve et Le Pendu*, l'auteur décrit, avec sarcasme, la vie après la mort et les visites régulières de la veuve au cimetière:

---

[431] ZITOUNI Ahmed, *Op.Cit*, 1986, p.164.
[432]KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, *Les actes de langage dans le discours*. *Op.cit*, 2001, p.35.

[433] ZITOUNI Ahmed, *Op.Cit*, 1987, p.44.

> «Même ma mort, elle me l'a volée...Je voulais partir et ne plus revenir, et voilà que je la surprenais me préméditer un semblant d'éternité dans un cimetière. Avec visite mensuelle. L'équivalent d'une scène conjugale. Me voilà condamné à subir ses confessions et ses visites. De quoi se tordre! Rire et revenir ! »[434]

En effet, en lisant les romans de ZITOUNI, nous remarquons qu'il y a un langage propre à l'auteur et dont la fonction est de créer chez le lecteur un besoin de déchiffrer et se plonger plus au cœur du roman pour en trouver le vrai sens.

Ces romans montrent qu'Ahmed ZITOUNI n'a pas hésité à écrire et à émettre tout ce qu'il avait en lui, son discours et sûr de lui, pourvu de ressources continuelles, un discours qui, au fil de la lecture, ne cesse de subjuguer.Son langage est pur car il jaillit de l'émoi ; l'écriture de ZITOUNI est le fruit d'un choix conscient à travers laquelle, il observe et raconte le monde avec une implacable lucidité et, dépassant les apparences, il saisit toutes les choses dans la réalité, rien ne lui échappe de ce que pensent et ce que veulent ses personnages centraux, comme nous le pouvons constater dans le passage suivant extrait de *Attilah FAKIR, Les derniers jours d'un apostropheur* :

> «- ... alors que ses semblables jouaient du marteau-piqueur et croupissaient dans les ghettos. Ce trou de cul rampait dans les allées du savoir. Étudiant neuf mois l'an, et manœuvre le reste du temps...avec quelques variantes... cul à volonté, carte de séjour renouvelable chaque année, la bouffe et la gîte à l'avenant...avoue que tu en as chié ! Fallait réussir, chaque année à tes examens: le renouvellement de la carte de séjour était à ce prix (...) tu étais même sur le point de commettre une thèse. Quelle horreur?
> - j'étais jeune...»[435]

Parfaitement maître de sa pensée et de ses émotions, il s'est constitué un langage immanent et naturel.Son langage se veut une convocation de la sensibilité du lecteur mais c'est aussi une surprise. En effet, il met le lecteur en situation d'imaginer ce que le personnage peut vivre et ressentir, c'est-à-travers lui que le lecteur se découvre.

[434] ZITOUNI Ahmed, *Op.Cit*, 1993, p.202.
[435] ZITOUNI Ahmed, *Op.Cit*, 1987, p.59.

Ahmed ZITOUNI offre au lecteur le spectacle d'une révolte, les contradictions de ses personnages dont Attilah Fakir, un personnage perturbé et dont la destinée est sans aucune importance. Il donne à voir aussi sa douleur, ses souffrances et l'angoisse qu'il vit:

> « La honte! On dirait un débauché de gauche à la sortie de la prière du vendredi, à la grande mosquée de Saïda. Te retourne pas tout le temps, elle va pas s'envoler, ta valise. En gaffe au cartable: moins il prendra de courants d'air, plus tes narines il évitera...sois pas crispé! Tu es devant une réception d'hôtel, pas dans un bureau de la Gestapo...à croire que tu es en train de renouveler ta carte de séjour !...»[436]

> « Inondé de lumière crue, mon héros défaille, se meurt. La rupture va se consommer entre son muscle cardiaque et lui... submergé de trouille et de témérité, il disjoncte sous son maquillage, se prépare à la plus atroce des morts... Adieu Attilah Fakir ! Adieu mon pote ! (...) je regretterai ton insolence, ta puérile vaillance, ton obstination de vieil ours fatigué, ta soif de comprendre... handicapé social, rameur à contre-courant... préparons-nous à la grande scène de suicide...»[437]

«Bensaâdi Kadda», alias «Brahim», un personnage, a priori, peu avenant, dont le narrateur veut absolument se venger, nous est décrit, dans les passages suivants, d'une manière diffamatoire et injurieuse qui laisse montrer la colère du narrateur :

> « Avec sa sale gueule de rat d'égout suralimenté, ce connard de Bensaâdi Kadda...ce fils de pute m'avait insulté alors que j'ignorais jusqu'à sa misérable existence... l'empêcher d'ouvrir la benne à ordures qui lui servait de clapet...ce bizut...ce ringard...»[438]

> «Le visage du grand con me faisait face...une gueule de salaud intégral. Cisaillée par une moustache mal taillée autour d'une lèvre agitée...les yeux du grand con m'éffleuraient... j'éprouvais une distante répugnance à contempler ces contacts hallucinants»[439]

---

[436] *Ibid*, p.151
[437] *Ibid*, p.198.
[438] ZITOUNI Ahmed, *Op.Cit*, 1986, p.40.
[439] *Ibid*, p.43.

Dans *Attilah FAKIR, les derniers jours d'un apostropheur*, Ahmed ZITOUNI matérialise le combat quotidien de son héros qui tente de s'affirmer et de se libérer de La Voix qui le hante, qui le fait succomber à une insolente folie intérieure, à un mal de l'âme et son mal d'être qui font pitié, tels qu'ils nous sont décrits dans les passages suivants:

> « Tu attends que cette poubelle bourgeonne ? Dépêche-toi de larguer tes sardines, sinon on va te prendre pour un terroriste !...
> Et ça va s'emplâtrer comme un con, grogne la voix...
> Rouge de confusion, il pousse la porte...enfin ! la vitre.
> - où tu vas comme ça ? tonne la voix.
> À l'hôtel, est-il tenté de répondre. Mais à quoi bon !
> - Et tu comptes t'y traîner comme ça, sur un pied,
> Imperturbable, il avance en tirant la patte.
> - Prends un taxi, connard ! ici, c'est pas encore la mafia de Marseille: les chauffeurs de taxi prennent les Arabes. Y en a même qui sont chauffeurs (...) Pas qu'une fois qu'ils vont te contrôler, je te le dis. Tu ne t'es pas encore regardé dans une glace...un terroriste ringard...un cambrioleur de restaurant qui aurait glissé dans la réserve d'huile...un maquilleur de bagnoles volées...un clandestin en goguette...et j'en passe ! Et ta tenue du vendredi, on dirait une léopard...frit ! hi hi hi...»[440]

> «Qu'est-ce que j'ai fait pour mériter une tare pareille ?
> - Tare toi-même trou du cul, réplique la voix. Si tu crois pouvoir m'insulter en douce, tu peux te brosser !
> Il soupire.
> - c'est ça, joue les martyrs, espèce d'hypocrites !
> L'insulte le fait sursauter et lever les yeux au plafond. Il hésite. Va-t-il sortir? Fuir? Rester assis et subir ?...
> - Continue sur ta lancée et tu te retrouveras vite fait sur un brancard ! en réanimation, pas à la télé...»[441]

En définitive, les romans de Ahmed ZITOUNI que nous pourrions placer dans la sphère culturelle algéro-française, écrits en langue française, échappent aux autres modèles de

[440] ZITOUNI Ahmed, *Op.Cit,* 1987, p.149.
[441] *Ibid*, p.166.

romans par leurs expressions, leurs langages uniques et leurs styles tranchant.Ce sont des romans spectaculaires et éloquents qui développent des formes d'écriture qui peuvent relever du sordide, du tragique mais aussi du comique, car tout l'intérêt de ces romans d'Ahmed ZITOUNI est d'immortaliser, à travers son style, son langage, sa franchise et son écriture, une réalité humaine voire tragique.

Ahmed ZITOUNI effectue un grand changement du style littéraire classique en un nouveau style pour ensuite l'accroître d'une manière personnelle afin d'éveiller les lecteurs et les rendre conscients, il veut les attirer, les secouer et les tirer du quotidien et du déjà vu, en abordant des sujets tabous, à la différence des néoréalistes qui préservent les individus dans leur quotidien et leur tradition pour en faire des êtres socialement conscients et informés. Il serait approprié de définir le terme tabou:

> Tabou : Mot polynésien, comportant deux significations opposées : Sacré et interdit-impur. Utilisé par la psychanalyse pour désigner l'aspect à la fois sacré et interdit de la culpabilité sexuelle .[442]

Ahmed ZITOUNI, lui, aborde des sujets traitant de la société, mais se refuse à un engagement politique ou social direct. Son unique objectif est de capter le lecteur et de le faire réfléchir, en le projetant dans un univers qui n'est pas nécessairement un reflet fidèle de la réalité, l'invitant à s'approprier le texte, à interpréter et construire son propre sens.

Les personnages, chez ZITOUNI, font leurs preuves dans un monde clos, ils sont prisonniers et cruellement condamnés, coincés dans une armature, un monde sans issues, sans échappatoires, un monde où il n'existe aucun « état de grâce » où les personnages sont pessimistes, marqués par leur statut d' « Arabes » vivant en France, qui ne connaissent aucun succès social:

> «Immigré existentiel, mais surtout pas économique. Contrairement à nombre de siens, il n'était pas venu chassé par la misère. Elle savait qu'il était enseignant, puisqu'il avait repris la même activité, après des années d'usines et de chantiers. De ses années de galère, il avait garder l'habitude de rédiger des lettres de ses compatriotes analphabètes, de s'occuper de leurs formulaires administratifs. Il faisait l'écrivain public...»[443].

3. L'angoisse en tant qu'effet discursif

[442]FREUD. Sigmund. *Essais de psychanalyse*. Petite bibliothèque Payot.1968.Paris VI. p.277.

[443] ZITOUNI Ahmed, *Op.Cit*,1993, p.145.

Dans une perspective discursive, l'angoisse n'est pas seulement un état émotionnel subjectif, mais elle peut être considérée comme un effet ou un acte discursif, ce qui signifie qu'elle se manifeste, se construit et prend sens à travers le langage.

Chez ZITOUNI, l'angoisse est l'un des thèmes qui prédominent , toute l'existence de ses personnages est caractérisée par différents types d'angoisse, l'angoisse de mourir mais essentiellement l'angoisse de vivre, la peur et la solitude prospèrent et se développent, plus le changement est grand, plus l'angoisse est grande. Pour le philosophe Danois Sören KIERKEGAARD, l'angoisse est:

> ainsi le vertige de la liberté survenant quand l'esprit veut poser la synthèse et que la liberté, scrutant les profondeurs de sa propre possibilité, saisit le fini pour s'y appuyer. La liberté succombe dans ce vertige. [444]

Dans *La Veuve et Le Pendu*, ce sentiment d'angoisse et cette volonté de fuir et de se sentir libre sont très présents dans les propos de ce dernier :

> «*J*e n'aimais pas le monde et il me le rendait mal... c'était lui ou moi. Fatalement, il a eu le dernier mot, et moi, ma dernière liberté, mon ultime pied-de-nez»[445]
>
> «Ce qu'il y a de réconfortant dans la mort volontaire, c'est qu'on prend le temps de se raturer du monde des vivants. C'est agir en connaissance de cause, goûter à la grisante possibilité de prendre ses aises avec l'ordre des choses...en attendant son heure, sans animosité ni amertume...cette terrible capacité de décider seul du moment, du lieu»[446].

Pour le dictionnaire *Littré*, l'angoisse est définie comme étant « *un Sentiment de resserrement à la région épigastrique dans la région épigastrique, avec une difficulté à respirer et une grande tristesse*»[447].

---

[444]KIERKEGAARD Soren, *le concept de l'angoisse*, Gallimard, Paris, 1990.

[445] ZITOUNI Ahmed, *Op.Cit,* 1993, p.17.
[446] *Ibid*, p.31.
[447] https://www.littre.org/definition/angoisse

ZITOUNI traite constamment dans ses œuvres de l'inquiétude et l'angoisse des hommes qui sont en proie à la peur de l'inconnu. Lorsque le pendu meurt, il se sent libre, libéré de ses angoisses, de sa maison, de ses obligations conjugales, il est libre et peut ainsi laisser le champ forteresse, mais même dans ce monde de morts, ce monde où il se sent désormais à l'abri, l'angoisse persiste et arrive à regagner le dessus.

Ces sentiments et cette angoisse se font sentir dans les ouvrages de ZITOUNI qui proposent de nouvelles idées et un moyen nouveau de mettre en évidence les formes de cette angoisse qui dévorent les personnages mais qui attire et épouvante à la fois, elle est enracinée en eux, ils ne peuvent pas y renoncer même si elle les enferme dans un sentiment de panique. Dans *Aimez-vous Brahim ?*, le narrateur doit faire face à ses propres peurs « *comment dépasser l'interdit et résister au barrage qu'installe l'angoisse.*»[448]

> « Je crois que je tremblais encore en me relevant. Le cri n'arrêtait pas d'enfler et de mordre dans ma cervelle... le temps s'était arrêté. Malgré mes dents plantées dans ma main. Malgré les grognements du chef agenouillé et toujours massant cette putain de serrure...»[449]

Dans ce monde zitounien, l'angoisse est la condition humaine fondamentale que nous ne pouvons négliger. En effet, KIERKEGAARD [450] définit l'angoisse comme la condition humaine quand l'homme est confronté à sa propre liberté, elle est fondamentale, ce n'est pas une pathologie mais plutôt le prérequis pour se développer en tant qu'être humain, car sans elle, il n'y aurait aucune possibilité de croissance et de développement.

Pour KIERKEGAARD, fuir cette angoisse peut mener au désespoir, une maladie de l'esprit. Il est donc juste d'accepter et d'assumer cette angoisse afin de devenir soi-même et de vivre de manière authentique, c'est le but de la vie humaine.

L'écriture de ZITOUNI s'inscrit dans une période où le roman algérien semblait se concentrer sur la répétition des mêmes thèmes classiques; il décide donc de se démarquer en innovant et en dépassant le discours commun de l'époque en utilisant son écriture pour transgresser les normes admises, et en révélant et en se moquant des structures sociales contraignantes.

---

[448]-BEN JELLOUNTahar : *La plus haute des solitudes* ; Le Seuil. Paris.1977, p 91 (cité par Ahlem MOSTAGHANEMI: *Femmes et écriture* ; p.244.

[449] ZITOUNI Ahmed, *Op.Cit*, 1986, p.99.

[450]KIERKEGAARD Soren, *Op.Cit.* 1990.

L'originalité de son écriture réside dans le mélange des genres et des tons, en particulier dans le recours aux thèmes notamment la violence, l'angoisse, l'humour et l'emploi de différentes stratégies : la dérision et l'ironie ce qui mène vers une rupture et une transgression et donnant naissance à de nouveaux moyens esthétiques et à une conception d'écriture à la fois divertissante et réfléchie.

Nous sommes ainsi amené à définir la manière dont les catégories du discours du roman sont à l'origine des structures narratives déjà rompues. La fragmentation textuelle est le résultat du croisement de plusieurs genres (mythique, fabuleux, fantastique, historique, etc.), ce qui représente une dérogation à la norme. A partir du moment où la problématique du genre est soulevée, c'est la constitution même des textes qui fait l'objet d'un questionnement régulier et dynamique. Réfléchissons au processus de fonctionnement narratif fragmenté, au statut du personnage marginalisé et à sa quête diégétique.

4. Humour, Ironie et violence comme stratégies d'écriture chez Ahmed ZITOUNI

L'humour, l'ironie et même le sarcasme s'affichent dans les œuvres de ZITOUNI comme des processus qui occupent pleinement l'espace textuel en apportant un éclatement et un excès au sein de l'intrigue. Nous constatons que ces procédés investissent une place ~~très~~ importante dans le récit.

Quels sont alors les éléments de l'énonciation responsables des formes d'humour et d'ironie qui envahissent les textes de ZITOUNI ? Comment l'enchaînement de ces procédés s'organise-t-il ? Quelle est la fonctionnalité recherchée ?

Tout d'abord, il est important d'éclaircir les notions généralement imprécises, mêlées et d'en préciser le contenu. Les procédés de ce genre, apparaissent tout d'abord comme des actes de langage, des modalités d'énonciation qui se détachent des normes.

L'humour est défini comme « *une forme d'esprit qui consiste à présenter la réalité, même désagréable, de manière à en dégager les aspects plaisants et insolites* »[451]

Le Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales définit l'humour comme une :«*Forme d'esprit railleuse qui attire l'attention, avec détachement, sur les aspects plaisants ou insolites de la réalité. Avoir de l'humour; manquer d'humour; parler, agir avec humour; pointe d'humour»*[452].

[451] *Micro-Robert*, dictionnaire du français primordial, p.535.
[452] https://www.cnrtl.fr/definition/humour

Selon Jean- Marc MOURA, L'humour « *agence des alliances hétérodoxes pouvant opérer à tous les niveaux d'un texte et dans toutes les relations entre les réseaux de signification d'une œuvre* »[453]. Il ajoute: « *Même truffé d'humour, un texte littéraire n'a pas forcément pour vocation de faire rire, mais peut s'astreindre à son effet majeur qui est le sourire»*[454].

L'humour est intrinsèquement rattaché à la drôlerie et à la jovialité, et son objectif principal est en effet de souligner l'aspect comique, ridicule ou même absurde d'une situation, d'un comportement ou d'une idée. L'humour est aussi souvent lié à la plaisanterie. Nous pouvons dire que la plaisanterie est une forme spécifique et l'une des manifestations de l'humour qui englobe plusieurs aspects tels que : l'esprit, la dérision, l'autodérision et la capacité à déceler le côté drôle et amusant des situations, même dans les moments difficiles. Bref, l'humour est la capacité, et la plaisanterie est l'une de ses expressions.

Dans un contexte littéraire et scripturaire, l'humour est perçu comme un élément essentiel, voire vital, d'une œuvre. Il peut être vu comme un « sourire de la littérature »[455] car il apporte une dimension de légèreté et de plaisir aux textes permettant d'aborder des sujets sérieux avec finesse. C'est un outil puissant qui peut enrichir, éclairer et même transformer une œuvre en lui apportant une dimension à la fois légère et profonde, ludique et critique. C'est donc bien plus qu'un élément décoratif, il est au cœur de l'expérience littéraire, d'ailleurs, il est défini comme : « *Une communication différée à intention esthétique, sémiotiquement complexe, dont la particularité est d'engendrer chez le lecteur une forme très singulière de sourire* »[456] Selon cette définition, l'humour donne le sourire au lecteur en lui assurant un sentiment de joie et de gaieté. Il s'agit bien de divertir le lecteur en créant un monde imaginaire amusant et drôle.

Il serait d'abord avantageux de clarifier et de distinguer l'humour de l'ironie, deux notions bien confuses, mêlées et ambiguës qu'il est souvent difficile de les dissocier.

JANKELEVITCH établit une distinction entre humour et ironie car:

> L'humour (…) n'est pas sans la sympathie. C'est vraiment « le sourire de la raison », non le reproche ni le dur sarcasme. Alors que l'ironie misanthrope garde par rapport aux hommes l'attitude polémique, l'humour compatit avec la chose plaisantée ; il est secrètement complice du ridicule, se sent de connivence avec lui. (…) L'humour, c'est l'ironie ouverte : car si l'ironie

[453] MOURA, Jean- Marc, *Le sens littéraire de l'humour*, PUF, 2010, p.243.
[454] *Ibid.* p.271.
[455] *Ibid*, p.273.
[456]BENDHIF-SYLLAS, Myriam, *Humour et Littérature* , acta Fabula, Vol 12, N 5, Mai 2011, p.3.

> close ne désire pas instruire, l'ironie ouverte est finalement principe d'entente et de communauté spirituelle.[457]

Quant à l'ironie, elle est plus agressive et provocatrice. Le ton se fait plus brutal. C'est avant tout un procédé où les mots utilisés ne correspondent pas à l'intention réelle de l'énonciateur. Cela signifie que l'énonciateur exprime son mécontentement ou le contraire de ce qu'il pense d'une manière détournée afin de rendre le message plus percutant, plus subtil et plus efficace ou en ajoutant une nuance de sens. Perçue dans toute sa violence, l'ironie laisse transparaître et révèle un côté mordant, une pointe de sarcasme et un aspect critique : « *L'ironie attaque, agresse, dénonce, vise une cible* »[458]

Ce procédé moqueur nécessite tout un processus de lecture -déchiffrage où le lecteur doit analyser, comprendre et cerner les sous -entendus et le non-dit. Le sens est toujours implicite, il est dissimulé, cela implique donc une démarche intellectuelle, une quête et une enquête bien profonde de la compréhension qui permettra de découvrir le sens caché ou sous-jacent du texte. Cette étape est cruciale car elle permet de percer le sens non patent, elle débute par un décodeur ou un détective qui s'attache à suivre des indices présents dans le texte et permettant de *déchiffrer le signifié forgé par l'encodeur*[459] et de les examiner pour ensuite creuser davantage et aller enfin vers le fond sémantique ciblé.

Selon BEDA Alleman, lorsque ces indices de l'ironie sont absents, le lecteur est contraint à un effort d'interprétation plus intense du texte. C'est précisément cette absence qui peut paradoxalement intensifier davantage la portée sarcastique des propos énoncés et décupler la force et la profondeur sarcastique en transformant la lecture en une véritable exploration du sens caché : « *L'ironie littéraire renonce la plupart du temps à de tels signaux et, est d'autant plus ironique qu'elle sait renoncer plus complètement aux signaux d'ironie, sans abandonner sa transparence.»*[460]

Ces aperçus théoriques développés nous permettent de distinguer l'humour de l'ironie, deux notions souvent confondues bien qu'étroitement liées et qui entretiennent des rapports de corrélation complexes.

---

[457] Cf. Oster Pierre, *Dictionnaire de citations françaises,* Paris, *Le Robert*, Les Usuels, p.776.
[458]Kerbrat-Orecchioni, Catherine, *Problèmes de l'ironie,* in *Linguistique et Sémiologie n°2*, Presses Universitaires de Lyon, 1978, p.11.
[459] FREUD Sigmund affirme que l'ironie : *« …consiste essentiellement à dire le contraire de ce que l'on veut suggérer, tout en évitant aux autres l'occasion de la contradiction : (…) Quelques artifices de style dans la narration écrite indiquent clairement que l'on pense juste le contraire de ce que l'on dit. » dans Le Mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient,* Paris, Gallimard, 1979, p. 267.
[460]BEDA Alleman, *De l'ironie en tant que principe littéraire,* in *« Poétique »* n°36, novembre 1978, p.385.

Notre objectif est d'examiner et d'analyser la perception de l'humour et la portée ironique, souvent critique ou sarcastique, de l'œuvre de ZITOUNI dans sa situation d'énonciation.

4.1. Le ton humoristique

Les romans de ZITOUNI sont caractérisés par différents procédés utilisés afin de produire l'effet drôle et comique dans la narration. D'ailleurs, le but d'un roman, en plus d'instruire, est de divertir le lecteur, en ce sens où il mêle enseignement et plaisance. Dans *Attilah FAKIR, les derniers jours d'un apostropheur,* les propos du personnage sont drôles:

> «Attilah Fakir est dans la cuisine, où l'a suivi Anastasie. Comme tous les matins, à l'esception du dimanche, il rédige une lettre.
>
> - Elles vont finir par nous attirer des ennuis, ose-t-elle, adoptant un ton inquiet, se voulant exempt de reproche.
>
> - Pourquoi, dit-il d'un air innocent. Il n'y a rien de mal à écrire des lettres. Si je ne m'abuse, c'est sur ton insistante demande, que je les écris, ces lettres !
>
> - C'est vrai, mon insistante demande, comme tu dis, date de deux ans.
>
> - Preuve que je reste fidèle à mes engagements !
>
> ...
>
> - Femme, dit-il, levant les yeux sur Anastasie et la détaillant avec une curiosité plus feinte que réelle, sauf accidentelle paralysie de ma main droite, cette rédaction quotidienne se poursuivra jusqu'à mon dernier jour. C'est un exercice stimulant, poursuit-il en martelant ses mots, qui soulage de la morosité quotidienne.
>
> - Mais à quoi bon maintenant, puisque tu travailles?

> - Nuance, femme! Je me plie à une servitude rémunérée, dit-il en se replongeant dans la rédaction. Esclavage chichement rémunéré ! ».[461]

L'humour est la conséquence d'une distanciation, d'une sorte d'écart par rapport à la norme d'où se manifeste une tension et une séparation perçue entre l'être et le paraître, entre l'authenticité et l'illusion, entre ce que nous sommes réellement et ce que nous montrons au monde ; ce qui provoque un sentiment de joie, de distraction, de plaisir et de rire. Dans *La Veuve et Le Pendu*, Le pendu H laisse une lettre justificative à sa veuve qui ne laisse pas le lecteur indifférent mais qui a pour but d'expliquer . Cette lettre particulièrement marquante et interpellante est le cœur de l'ouvrage. L'extrait suivant de ce texte posthume décrit avec humour les raisons qui l'ont incité à commettre cet acte final :

> « Pour des raisons STRICTEMENT PERSONNELLES et platement quotidiennes, après une longue et fructueuse discussion avec ma personne, j'ai décidé, selon la formule consacrée, de mettre fin à mes jours... et à l'enfer de mes nuits, par voie de conséquence.
>
> Toujours selon la formule consacrée, c'est en pleine possession de mes facultés physiques et mentales, que j'ai choisi de tirer ma révérence à ce bas monde en espérant ne jamais avoir à séjourner dans l'autre...»[462]

Dans *Attilah FAKIR, les derniers jours d'un apostropheur,* le caractère comique des histoires racontées se manifeste essentiellement à travers la description enjouée, drôle et amusante du personnage de La voix, un personnage de malheur qui hante l'existence du personnage principal Attilah FAKIR, lui gâchant la vie. Sachant que cette Voix personnifie et représente le Diable selon le caractère dépeint par l'auteur, son portrait est teinté d'humour, de sarcasme et de dérision, tel que nous avons pu le remarquer dans le passage suivant :

> *«* - Qu'est-ce que tu fais ? Chuchote la voix. Tu t'admires ? Regarde – toi bien, reprend la perfide. Des désastres comme toi, tu en verras pas souvent
>
> Avec tes emplâtres de crème sur la gueule, tu peux toujours oublier le début de cirrhose qui te bouffe la devanture en traître.
> A ta place, poursuit la voix, j'oublierais fissa la chose que tu trimbales sur les épaules, c'est tout sauf une tête

[461] ZITOUNI Ahmed, *Op.Cit,* 1987, p.38.
[462] ZITOUNI Ahmed, *Op.Cit,* 1993, p.15.

> Ça suffit, gronde la voix en s'étranglant de rire. J'ai eu ma ration d'horreur ce matin, je te laisse. »[463]

Dans le cadre de la création romanesque, l'humour dans une large mesure, s'épanouit et s'organise autour d'une dynamique relationnelle entre les personnages, il exploite les joies, les failles et les frustrations inhérentes aux interactions humaines mais aussi entre l'auteur et le lecteur. L'humour se situe au niveau du comique de l'univers de la narration et des situations rocambolesques ou les misères et les malheurs qu'endure le personnage qui inspecte son esprit ou entre en confrontation avec un être absent, invisible lequel se réfère à des stratagèmes astucieux et parfois moralement ambigus pour lui pourrir l'existence.

À noter également le langage usé par La Voix qui ne manque pas de faire sourire le lecteur. Sans oublier le rôle irréfutable qu'occupe ce personnage tordu au sein de la diégèse : le destin et la vie sont régis exclusivement par un être aussi fougueux qu'odieux et crapuleux. ZITOUNI fait dans la moquerie en évoquant les pensées et les désirs les plus fous de Attilah FAKIR à travers La Voix, un personnage invisible doté d'une autorité morale exceptionnelle. Autant de précisions dont le ton amusant destiné et tourné vers le lecteur dans l'espoir d'un partage, d'une résonance ou d'une réaction, une sorte de clin d'œil qui lui est adressé et dont le but est de montrer le non-dit au-delà même de l'aspect folâtre, tel qu'il nous est montré dans l'extrait suivant:

> «Rajuste ta serviette sur le tas d'os que tu remorques. Tu joues à Tarzan, version nudiste et sous-alimenté?...Contemple ou bois, mais arrête de saliver. On dirait un sinistré de la braguette en train de bader un cul en plein naufrage!... Toi? Mourir? Mon cul, oui! Grince avec perfidie la voix. Tu crèveras après avoir fait un sort à ces bouteilles, pas avant...»[464]

La situation humoristique dans *Attilah FAKIR, les derniers jours d'un apostropheur* se dresse dans une dimension de décalage et de rupture avec la norme, l'attendu, les schémas de pensée habituels sont brisés, et cela se corrobore surtout des figures comme l'exagération et l'emphase dont la cible est le sens.

Ce que nous remarquons aussi, à travers les écrits de ZITOUNI, c'est que l'humour mène à une rupture avec la norme, une disjonction vis-à-vis du réel. Pour le lecteur, cela affecte

[463] ZITOUNI Ahmed, *Op.Cit*, 1987, p.14.
[464] *Ibid*, p.152.

quelque part la sincérité de ce qui est raconté. Ce bouleversement de la norme qui repose un principe d'écart et de disjonction, touche l'univers réaliste de la fiction. L'humour entraîne un pacte tacite entre le narrateur et son lecteur, et les personnages en dialogue présents au sein de l'histoire racontée.

Dans *La Veuve et Le Pendu*, le personnage du pendu a une disposition joyeuse et une vivacité de l'esprit tout au long du récit, c'est une source de comique qui peut basculer dans une ironie blessante et sarcastique. L'humour est susceptible de se changer en moquerie ou en mauvaise plaisanterie. Comme lorsque le narrateur raconte avec sarcasme ses motivations et ses derniers instants avant de se pendre :

> « Pour des raisons strictement personnelles et platement quotidiennes, après une longue et une fructueuse discussion avec ma personne, j'ai décidé, selon la formule consacrée, de mettre fin à mes jours…et à l'enfer de mes nuits par voie de conséquence »[465]

> « Je réalise la lente agonie de ma deuxième mort. Impuissant et muet, je veux hurler. Crier que ce n'est plus un jeu. Que ce n'était pas prévu au programme. Tu devais te cantonner à la prestation qui t'était impartie (…) ce n'est pas juste, c'est moi qui pars et c'est toi qui t'appropries l'apothéose qui me revenait de droit, que j'avais payé et méritée. C'est moi qui me suis pendu et c'est toi qui, à mon extrême surprise, en profite pour me jouer les choses de La vie, de ma vie. »[466]

Le narrateur n'hésite pas à déployer une forme d'humour, où l'ironie est mordante, le sarcasme est subtil et la moquerie est déguisée, une forme sophistiquée qui opère sur la disjonction entre le dit et l'implicite, entre l'apparence et la réalité :

> « Elle était souvent belle notre Cendrillon, avec son visage dénué d'émotion, un rien de détresse mal souligné sur la bouche ensanglantée, ses sourcils de mauvais charbon tirés à la perfection... avec ses yeux ouverts sur des paradis de putain flouée, ballottée sur l'hymne que n'en finissaient pas d'entonner nos sexes

[465] ZITOUNI Ahmed, *Op.Cit*, 1993, p.15.
[466] *Ibid,* pp.44-45.

> affamés…Elle était maigre Cendrillon et, comme nous, teinte de l'obscure fadeur des déclassés. Tellement maigre qu'elle en devenait indécente à l'appétit de nos yeux voraces. Parfois elle devenait si indécente que les braises de non yeux n'osaient s'allumer, broder ou la brûler, se contentaient seulement de la saliver »[467]

C'est avec une indifférence délibérément calculée que le Pendu entend se moquer de la veuve dans un dire sarcastique qui laissa apparaître son indifférence mais aussi son désarroi.

Un autre exemple d'humour frôlant la dérision se dégage des propos énoncés par Attilah FAKIR dans la lettre écrite au directeur de la prison :

> *«* Monsieur !
>
> Bien qu'éprouvant une saine répulsion pour l'infect lieu de réclusion dont vous avez la charge, je me fais violence pour vous écrire afin de postuler à un emploi stable, peu fatigant et rémunéré en fonction de ma valeur. Autant vous avertir par avance, monsieur, je suis cher (…) en prenant congé de votre peu avenante personne, et avec tout le dédain que je dois à votre ignoble profession, recevez mes distances et administratives salutations.
>
> Une réponse aussi peu administrative que possible est exigée !
> Soyez bref ! de la concision à défaut d'intelligence, que diable !
> Faites un effort : soyez authentique dans l'écriture ! »[468]

Le ton railleur du récit se succède de manière séquentielle, notamment lorsque le héros avoue sa répulsion pour la prison mais tente quand même d'y obtenir un poste stable, mais comme il n'avait pas de grandes chances d'obtenir cet emploi, il s'exprime en usant du sarcasme.

> « Étant de nature plutôt réaliste, je doute que ma candidature vous agrée. Mais sait-on jusqu'où peut aller la démence ordinaire d'un garde-chiourme-en-chef. Si ma candidature vous intéresse, je vous suggère de me

[467] ZITOUNI Ahmed, *Op.Cit,* 1986, p.62.
[468] ZITOUNI Ahmed, *Op.Cit*, 1987, pp.44-45.

> proposer un poste d'expérimentateur autonome, poste que j'accepterai après mûre réflexion…un délai de quinze jours me sera nécessaire. »[469]

Il tente de justifier les propos énoncés dans sa lettre méprisante en prétextant la connaissance et tout ce qu'il pourrait apporter de plus à la prison :

> « Nourri de grands principes de ce pays, ainsi que des idées professées par Hadj Michel Foucault, ayant en outre un certain respect de la dignité humaine_ hormis celle de ma prochaine et lointaine famille…ceci pour des raisons qui ne vous regardent pas, je compte apporter à votre établissement une mise en pratique de mes lectures, ainsi que mon enthousiasme pour l'innovation… j'envisage de nombreuses opérations portes-ouvertes, la création d'une vie conviviale dans les lieux après rénovation totale de l'architecture, l'introduction de la mixité, etc. !... J'ai prévu de les familiariser avec les notions de phalanstères (Hadj Charles Fourier) et de non-violence… »[470]

Le langage comique s'exerce souvent en termes de dérision, mais frôle aussi, parfois, l'humour noir. Ceci s'établit dans une sorte de contraste entre le tragique de la situation et la manière dont on en parle. Une telle forme associe moquerie et insolence car empreinte de catastrophe. Ce genre d'humour oscille le lecteur confronté à un comique qui propose deux types de réactions : entre rigoler et se sentir gêné :

> « On ne peut rien te cacher, femme ! pour une fois que tu présumes à juste titre, dit-il, reposant sur la table sa troisième bouteille de bière et se tapotant le ventre d'un air satisfait. Sauf homicide de ta mère sur ma personne, rafles anti-arabes, ma lettre du jeudi sera adressée au receveur des contributions directes, autrement dit le nabot chauve, alias le mégot vorace, que tout le quartier connaît sous le titre, haineux et mielleux, de monsieur le percepteur. »[471]

Tel est le cas aussi du lecteur dans *La Veuve et le Pendu* , qui hésite entre rire ou avoir honte. Le Pendu qui abomine sa Veuve, demeure complètement insensible à sa propre mort et complètement indifférent à l'acte abject qu'il vient de commettre, à savoir, sa pendaison et son suicide. Son seul plaisir est de voir sa Veuve tourmentée et torturée :

---

[469] *Ibid*, p.44.
[470] *Ibid*, p.44.
[471] *Ibid*, p.45.

> « Lettre justificative et de circonstance, destinée à ma veuve éplorée…et que j'imagine ainsi tant le chagrin lui va à ravir, aux sans gêne judiciaires, aux ordures policières, et lointainement aux plus analphabètes de ce qu'il me reste de fripouille familiale »[472]
>
> « …dans l'agitation de ses délires et même au plus fort de ses phases de lucidité, son homme ait manifesté le désir de la tuer, elle le sait…trop fragile…sa violence, il finissait toujours par la retourner contre lui. »[473]
>
> « Lymphatique et triste (…) J'ai voulu fermer les yeux, mais je n'ai pas pu…j'ai réalisé que dorénavant, je ne pouvais plus pleurer…plus de chagrin à essuyer »[474]

Le personnage met en évidence sans aucune émotion un fait horrible même tragique, à savoir sa pendaison, son suicide et sa mort. Cet humour noir évolue entre sarcasme et horreur, et s'affiche clairement comme un acte de transgression.

De plus, le Pendu évolue au fil d'une intrigue palpitante et espiègle, il traverse son histoire avec une énergie trépidante et un esprit fou. Le comique est également présent lorsqu'il s'adresse à sa veuve :

> « Fais quelque chose ma fille, au lieu de tourner en rond : tu es ridicule. Un geste puis l'autre. Un mot puis l'autre. Chorégraphie bâtarde, sans âme, sans cœur, sans véritable destination…avoir l'air d'un singe en cage »[475]

Libéré après s'être pendu, le protagoniste raconte les détails de sa vie dans la joie et la bonne humeur. Il était comme emprisonné car il n'avait pas auparavant pu exprimer tout ce qu'il avait en lui. En se relâchant, il voulait montrer et exprimer sa lâcheté et son désespoir au grand jour. Le personnage se sent libéré et s'amuse avec insolence et imprudence :

> « Je suis sur la bonne voie. Je le constate en découvrant les objets, naguère interdits à ma vue et à mon usage »[476]
>
> « ... mettre fin à mes jours et à l'enfer de mes nuits... j'ai choisi de tirer ma révérence à ce bas monde »[477]

---

[472] ZITOUNI Ahmed, *Op.Cit*, 1993, p.15.
[473] *Ibid*, p.83.
[474] *Ibid*, p.200.
[475] *Ibid*, p.36.
[476] *Ibid*, p.174.

Dans *Attilah FAKIR, les derniers jours d'un apostropheur*, la lettre que le personnage principal écrit à son épouse amuse et fait rire :

> *«* Femme !
>
> Me doutant que tu échoueras aux abords de la pharmacopée sécuritaire, j'ai laissé mes doléances et instructions près du tube honni… je te conseille de lire attentivement les conclusions dont je vais te faire l'aumône, car elles risquent de changer, sinon bouleverser le roulis de banalités qui nous tient lieu de vie commune (…) en conséquence prépare-toi désormais à assumer ta vie de femme d'écrivain enfin RECONNU (j'insiste sur ce mot). Inutile de stimuler l'imagination dont ta mère a oublié de te doter, mais sache que ton existence sera bouleversée. D'un point de vue intellectuel (si ce mot représente encore quelque chose dans ton vocabulaire) et financier (ce mot n'est pas uniquement générateur de renouvellement de garde-robe ou de garde-manger). Tu sais dorénavant à quoi t'en tenir et à quelle rigoureuse préparation il faut t'astreindre.
>
> Ton époux asséché : Moi ! »[478]

L'humour et le ton comique de l'œuvre ne proviennent pas uniquement des événements relatés ou des dialogues présents mais aussi de la façon dont l'histoire est racontée et la manière dont le héros Attilah Fakir s'adresse à son épouse Anastasie, il est odieux avec elle, il l'insulte et la traite de prostitué tout en employant un ton sarcastique : « *Lorsqu'elle revint au terrier conjugal, après huit heures de prostitution de force de travail…quotidienne lettre d'insulte* »[479]

Rappelons que le profil du protagoniste est celui d'un chômeur, ivrogne et affabulateur qui regroupe autour de lui un groupe d'ivrognes et une maîtresse, le belle « Nedjma », mais

---

[477] *Ibid*, p.15.
[478] ZITOUNI Ahmed, *Op.Cit,* 1987, p.185.
[479] *Ibid*, p.184.

surtout La Voix, le personnage qui lui est le plus proche et le plus attaché. La voix se souvient de la première rencontre avec Attilah FAKIR :

> « A quand remonte ma première rencontre avec Attilah Fakir ? Je l'ignore ! Quel jour ? Quelle nuit ? maudits entre tous, je me pris d'affection pour ce gonze ? Trop d'années enchevêtrées entre nous… C'était avant son premier séjour dans la prison scolaire. Je m'en souviens ! Il était là, solitaire et désemparé, dans la grande cour de l'école indigène, rougissant de honte et de rage dans ses fripes et son pantalon rapiécé…l'instructeur convoquât ses ouailles de mécréants…Dans le froid et la solitude de cette grande cour, il jure d'être le premier. Cette mule tint parole et fut en tête durant toute sa scolarité… Je l'adoptai ! »[480]

Il en est de même pour cet extrait descriptif où c'est sa maîtresse Nedjma qui est paradoxalement choisie comme témoin de son abominable apparence :

> « Rajuste ta serviette sur le tas d'os que tu remorques. Tu joues à Tarzan, version nudiste est sous-alimenté ? (…) contemple ou bois mais arrête de saliver. On dirait un sinistré de la braguette en train de brader un cul en plein naufrage ! »[481]

Le discours de Attilah Fakir bascule en une sorte d'auto-dérision qu'il s'inflige à lui et à sa mère, deux êtres pitoyables :

> - Combien ? questionne une voix aigre et enrouée.
> - Je suis passé te voir, pas pour te demander de l'argent, répond Attilah Fakir en rajustant son nœud de cravate.
>
> Arrête le poste et ouvre. C'est moi, ton fils.
> - J'ai pas de fils ! j'ai jamais eu de fils !
> - Alors d'où je suis sorti ?
> - J'ai plus de ventre. J'ai jamais eu de ventre. Si j'avais su, je t'aurais étouffé le premier jour. Un oreiller sur la gueule et vive la paix !
> - Arrête la télévision et ouvre, maman.
> - J'arrête quand je veux, je suis encore chez moi.
>
> Combien tu viens demander comme un mendiant ?

[480] *Ibid*, p.153.
[481] *Ibid*, p.152.

> Après un grand nombre de déclics martyrisant diverses serrures, la porte s'ouvre enfin (…) la première fois que je vois mon fils dans un costume…hi hi hi… on dirait un portier de cirque. Tu es mieux que les chiens bien habillés de la réclame, susurre-t-elle en se bidonnant de plus belle.
>
> (…) Ma parole, y m'insulte ce con ! Faites un fils…et y grandir et y devient un petit con et y vous fait chier…
>
> Maman !
>
> Je t'emmerde ! je suis la mère de personne ! J'ai jamais souffert neuf mois et des poussières pour un petit con. »[482]

Bref, le discours affranchi au dire blagueur envahi tout le texte l'imbibant d'une touche de moquerie qui cible à la fois le héros lui-même et les autres personnages du texte.

Au terme du récit *La Veuve et le Pendu*, le narrateur conclut avec une forme d'humour noir et ironie tout en étant dans un état de détresse démesurée :

> « Impassible, comme gelé de l'en-dedans, j'assistais à la destruction systématique. Toute une nuit pour voir ma fin se consumer. Toute une nuit pour assister à une dépossession méthodique. Même ma mort, elle me l'a volée. Je voulais disparaître, m'éparpiller en cendres entre l'Orient de ma mémoire et l'Occident de mes quotidiens…Me voilà condamné à subir ses confessions et ses visites. De quoi se tordre ! Rire et revenir ! »[483]

Il achève son œuvre avec une citation d'Oscar WILD qui serait peut-être une stratégie de décharge personnelle, il tente de rejeter la faute sur les autres et de minimiser ses responsabilités plutôt que de les reconnaître. Il s'agit de dédouaner son acte et de s'en extirper peut-être pour échapper à une quelconque sanction : « *Étendre à une culpabilité universelle la responsabilité d'un acte, pour s'en exempter personnellement* »[484]

Dans *Aimez-vous Brahim ?*, c'est la description faite de Kadda Bensaâdi, l'une des figures centrales de l'œuvre, qui fait sourire le lecteur car parsemée de railleries et de

[482] *Ibid*, pp.126-127.
[483] ZITOUNI Ahmed, *Op.Cit,* 1993, p.202.
[484] *Ibid*, p.203.

sarcasme. La description qui en est faite est amusante et drôle, elle dépeint un indigène arriéré, un criminel dérangé qui vient d'être interné à l'asile de fou :

> « Bensaâdi Kadda fut interné un après-midi de décembre. Une semaine, jour pour jour, avant ma mise en liberté conditionnelle. Je me rappelle son intrusion dans les lieux. Comme si c'était hier…solidement encadrés par deux flics et deux infirmiers étrangers à notre prison médical…comme je m'emmerdais ferme, j'avais levé les yeux et regardais le petit groupe avancer…
>
> - Compagnie ! à mon commandement…halte ! hurla-t-il de toutes ses forces en arrivant à hauteur du banc sur lequel je faisais semblant de me prélasser… encore un qui semblait sérieusement atteint du syndrome de l'adjudant- chef…de toute évidence, ce ringard semblait fêlé jusqu'à la moelle »[485]

4.2. Le ton ironique

L'ironie est définie par *Le Robert* comme une : « *Manière de se moquer (de quelqu'un ou de quelque chose) en disant le contraire de ce qu'on veut exprimer. Une moquerie. Une ironie amère ; légère*.»[486]

Le sarcasme dans le roman *La Veuve et le Pendu* s'exerce dans les séquences où le Pendu prend la parole et s'exprime librement.

Après s'être pendu, H. ne regrette en aucun cet acte ignoble et s'en vante :

> « Ce choix était crucial. Question de vie ou de mort. De justesse, et à mon grand soulagement, probablement au votre aussi, la mort l'a emporté (…) mon échappée belle vous paraîtra peut-être suspecte. Mais vous finirez par accoler une explication rationnelle à mon acte… l'essentiel est que je ne suis plus et que vous êtes encore là, pour longtemps. Je l'espère. »[487]

Contrairement au pendu, la veuve est condamnée à mener une vie endeuillée :

---

[485] ZITOUNI Ahmed, *Op.Cit*, 1986, pp.09-10.
[486] https://dictionnaire.lerobert.com/definition/ironie
[487] ZITOUNI Ahmed, *Op.Cit,* 1993, p.16.

« Alors, comme ça, il s'est suicidé. Les mots grimpent, s'étirent…remplissent le rôle qui est le leur : bercer l'abandon, la préparer à une solitude de toute éternité.

- Qu'est-ce que je vais faire ?
- Qu'est- ce que je vais devenir ?... Pourquoi m'a -t-il fait ça ? »[488]

Dans *Aimez-vous Brahim* ?, le narrateur décrit sur un ton vif Brahim. Ses paroles laissent apparaître avec ironie quelques détails de ce cinglé :

« Quand je le surprends guetter à travers mes sommeils. Quand j'ouvre les yeux, me réveille en sursaut, et le découvre assis sur ma table de nuit. La panique ma taraude (…) Bizarre ce type…un vrai fou. Cinglé pathétique ou comédien de première. Terriblement dangereux, je le sens…paraît nicher sous l'écorce d'une statue…me fait peur, cet homme. Surtout ses yeux. Trop brillants. Trop froids, souvent d'une hallucinante fixité. Et son visage. Mal embouché, mou, blanchâtre. Abolis le jour… la moustache tordue, le rictus déchiré de travers.»[489]

La description du personnage ne montre que son insouciance, d'où les propos sarcastiques dans un langage à la fois virulent et dérisoire pour le dénoncer :

« Il avait fallu que ce bizut…ce ringard…Taré de bicot, qu'il avait dit. Comme ça ! pour faire l'intéressant. Une minute, rien qu'une toute petite minute. Lui et moi, dans un coin sombre, à l'abri des regards. Trente-six milliards de trous que je lui creuserais dans la carcasse. De quoi lui faire ravaler sa suffisance, son mépris ! Taré de bicot »[490]

« Il parle. Je ne sais pas à qui il s'adresse. Seules ses lèvres et ses mains remuent. Ses mains, surtout ! Epousent les courbes des mots. A même la joue, le front. Sur ma table de nuit et pourtant si lointain. Hors de ma portée. Se terre dans une dimension de l'humain inconnue. Continue de se déchirer. Me déchirer. Etranger à la douleur. En ces moments- là ; j'ai la certitude. L'absolue certitude que les mots ne sont pas seulement des mots, une simple articulation de sons. Mais une sorte de

[488] *Ibid*, p.35.
[489] ZITOUNI Ahmed, *Op.Cit*, 1986, p.67.
[490] *Ibid*, p.40.

transcription. Ecrite ? Verbale ? Imprimée sur la peau ? D'un enfer particulier !

- Dors, petit ! Dors… »[491]

Le narrateur se prend presque pour un clown ou un blagueur qui amuse les lecteurs grâce à l'enjouement et à la raillerie usés :

« Un grand con du B4 se trémoussait entre les jambes de Fifi. Il ruait, prenait tout son temps, prenait son fade, à discrétion le salaud. Pourquoi se gêner ? Autant s'embourber une vache. Et encore !... La bête aurait peut-être protesté. Pas le phoque ! »[492]

Dans *Attilah FAKIR, les derniers jours d'un apostropheur*, le registre ironique est flagrant, il atteint son paroxysme. Il est question de la situation de Attilah FAKIR dans le monde littéraire, un être perçu comme un détraqué arriéré au sort désespéré : un Arabe, un indigène qui ne sera jamais reconnu comme un réel intellectuel, comme le confirme le passage suivant :

« Pour la première fois sur ce plateau, un écrivain qui nous vient avec un livre bouleversant, dont on ne sort pas indemne, la balade du bicot…Attilah Fakir terrifié, crucifié en gros plan. La gueule comme passée au papier de verre. Avec un rictus nerveux. Une lèvre tressautant, l'autre retroussée sur un plombage rafistolé. »[493]

Attilah Fakir se laisse humilier et ne réagit pas, il se retrouve dans une sorte d'impasse où aucune échappatoire n'est à sa portée :

« Attilah Fakir fait comme un rat, entre émeutiers d'opérette et policier sonnant la charge. Se démenant, allant d'une mâchoire à l'autre de l'étau humain se resserrant. Titubant, se relevant, entrant dans la composition qui lui sied à ravir : celle du bouc-émissaire, à moitié

[491] *Ibid*, p.69.
[492] *Ibid*, p.42.
[493] ZITOUNI Ahmed, *Op.Cit*, 1987, p.217.

> lynché par les poujadistes, protégé…enfin représentatif de l'humanité bafouée. Tuméfié, cabossé, méconnaissable… »[494]

Dans ce roman, La Voix mène tout le long de l'histoire un discours ironique, moqueur voire sarcastique à l'encontre de Attilah Fakir. Elle est censée dévoiler les pensées du personnage sous forme de dialogue tout en se jouant de lui :

> « - Tu attends que cette poubelle bourgeonne ? Dépêche-toi de larguer tes sardines, sinon on va te prendre pour un terroriste ! ... Et ça va s'emplâtrer comme un con, grogne La Voix. Et ça se paye un virage sur une jambe gangrenée…où tu vas comme ça ? tonne la Voix… prends un taxi connard ! Ici, c'est pas encore la mafia de Marseille : les chauffeurs de taxi prennent les Arabes… tu t'es encore regardé dans une glace…un terroriste ringard…un cambrioleur de restaurant qui aurait glissé dans la réserve d'huile…un maquilleur de bagnoles volées…un clandestin en goguette…et j'en passe ! Et ta tenue du vendredi, on dirait une tenue léopard…frit ! hi hi hi »[495]

Attilah Fakir est la risée de La Voix qui le manipule à sa guise, en rit ouvertement tout en critiquant cet homme quasi immobile qui préférait s'éclipser du plateau télévisé pour disparaître ou même mourir :

> « La voix : vite, rentre-lui dans le lard, connard !... tu t'es fait piquer tes répliques par un connasse. Je te croyais plus accrocheur…un requin clandestin c'est du pipi de chat. Fallait te déguiser en piranha, pas en chewing-gum usé, collé sur un fauteuil…si tu l'ouvres pas à l'avenir, je sème la merde (…) Attilah Fakir somnole, s'emmerde, regrette plus que jamais…soupire, allume une cigarette au mégot de la précédente. »[496]

Les propos de La Voix sont à la fois cruels et moqueurs d'où l'aspect ironique omniprésent dans la fiction. Elle se montre violente à l'égard de Attilah Fakir, décrit d'ailleurs d'une manière négative et dévalorisante :

> « Adieu Attilah Fakir ! Adieu mon pote ! Où sont les hautes exigences dans lesquelles tu voulais te grandir ? Je regretterai ton insolence, ta

[494] *Ibid*, p.192.
[495] *Ibid*, p.149.
[496] *Ibid*, pp.234-235.

puérile vaillance, ton obstination de vieil ours fatigué…handicapé social…préparons-nous à la grande scène de suicide .»[497]

Cette brève description nous expose un être impuissant et abattu. C'est ainsi que l'histoire se charge de moqueries plutôt acerbes projetées contre Attilah Fakir porté disparu, agacé ou encore effrayé et affolé :

« Attilah Fakir parvient à entrouvrir une paupière…Tu veux me pousser à bout, faire de moi un ersatz de Saint-just des lettrines, ferraillant dans l'immensité de la bêtise »[498]

« Elle est longue, pénible, cette fraction de seconde où tout va basculer. Mon héros me dévisage. Moi, et rien que moi…c'est un appel à humanité en danger qu'il me transmet, je le sens. Il est exsangue, encore dressé, plus que jamais baigné de sueur et d'épouvante. Mon Attilah Fakir !

- Tire-moi de là je t'en supplie ! »[499]

Cet être dont l'image évoque une profonde rupture, un individu qui a l'impression d'avoir perdu son sens, ses repères, sa place dans le monde n'a pour unique objectif que s'éteindre car il supporte mal l'idée de s'être fait vaincre par un être imaginaire et finit par l'avouer :

« Pourquoi as-tu fait de moi un clown…Tu le savais pourtant, je n'ai jamais su plaire ou séduire, encore moins me vendre. Tu me connais ! Même pas fichu de me présenter correctement. Pensais-tu que j'allais faire l'article, astiquer la métaphore ? Imaginais-tu que j'allais briller dans la rhétorique de l'éloge, travailler le poncif et le servir à point, comme un vulgaire notable de la vie littéraire…tu n'as pas hésité à me jeter dans l'arène…je ne suis qu'un curieux, qu'un imprévisible, un clandestin qui aurait dû le rester. C'est ainsi que tu m'as créé, et sans hésiter, tu m'as jeté en pâture… »[500]

[497] *Ibid,* p.197.
[498] *Ibid*, p.237.
[499] *Ibid*, p.244.
[500] *Ibid*, p.249.

Face à ce personnage, au profil saccagé, La voix agit d'une manière rusée, dissimulée et souvent malveillante ce qui lui semble drôle et divertissante : « *Attilah Fakir parlait, parlait, me soûlait encore plus. Des nausées brouillaient mon, regard* »[501] L'ironie a pour but, dans cette œuvre, d'attaquer sur un ton vif ce personnage qui ne cesse de s'enfoncer.

Dans ce roman, le style d'écriture est à la fois percutant et accrocheur, difficile à oublier, un style qui interpelle et ne laisse pas indifférent. Le texte utilise un langage agressif et offensant pour attaquer Attilah Fakir dont le statut dans l'univers culturel demeure problématique.

Attilah Fakir est cité avec sarcasme car discrédité et dévalorisé. Sa description laisse paraître un être démesuré, sans valeurs, morbide et sans repères : il est vu comme désespéré, désinvolte et soumis. Son unique préoccupation est de s'échapper, de fuir pour au final s'infliger une peine et la purger dans l'inaction et l'inertie :

> « Attilah Fakir a largué les amarres depuis longtemps. Mis à mal par les règles d'un jeu qu'il a choisi en désespoir de cause, il étouffe dans sa honte et son impuissance, la dernière révolte murée derrière les parois de sa trouille. Le silence ! il en rêve. Mais celui-là aussi se paie très cher. »[502]

Telle est donc la description faite de Attilah Fakir, telle est sa finalité, un individu faible dont le seul souhait serait se faire connaître à travers son roman « La balade du bicot » et réduire à néant les autres invités de l'émission télévisée. Le ton est assez tragique et l'atmosphère sombre puisqu'il s'agit de dévoiler un état problématique réel, comme nous avons pu le constater dans le passage suivant :

> « Je t'avertis ! ça va saigner, lance la voix triomphante. Aucun doute… j'aurais dû mieux tenir la main à mon héros. Une tête pareille ! Sûr qu'il a l'intention d'en découdre. D'ailleurs, je le sens fulminer en feuilletant l'oeuvre tte. Le voilà qui déchiquette sa future victime du regard.
>
> Reste tranquille…l'officiant a remarqué ton regard »[503]
>
> « Hadj Frantz Kafka, connasse, fulmine-t-il en reprenant un exemplaire…il repose le livre, un regard, un de plus »[504]

[501] *Ibid*, p.249.
[502] *Ibid*, p.228.
[503] *Ibid*, p241.

> « Je t'en supplie ! Râle tant que tu veux, mais ne dis rien à haute voix. C'est notre mort que tu signeras. La tienne et la mienne confondues. On a fait mieux ne matière de suicide. »[505]

Bref, le ton employé nécessite un travail approfondi et détaillé puisque l'ironie en tant que stratégie de discours nécessite un décryptage, une analyse et une interprétation complète de l'énoncé qui doivent mener à la signification profonde et cachée qu'il renferme.

En outre, il convient de préciser également que l'humour et l'ironie sont employés par l'auteur comme outil stylistique pour enrichir la lecture et créer une interaction avec son lecteur dans un espace où s'interfèrent rire et moquerie. Pour Dominique MAINGUENEAU: « *Il convient de ne jamais perdre de vue que l'ironie est un geste tourné vers un destinataire, et non une activité ludique désintéressée.* »[506]

Dans l'œuvre de ZITOUNI, l'ironie se veut provocatrice : elle ne cherche pas seulement à amuser, elle vise souvent à provoquer une réaction chez le lecteur et pour cela, elle doit s'appuyer des actes langagiers ou des figures de style qui manipulent le langage obligeant ainsi le lecteur à se surpasser pour accéder au sens implicite, profond et subversif du texte. L'ironie provocatrice est puissante car elle ne donne pas les réponses et force le lecteur à les trouver par lui-même.

Dans son ouvrage *L'analyse textuelle*[507], Jean François JEANDILLOU définit l'ironie comme:

> une figure de pensée fondée sur l'antiphrase. Il s'agit d'affirmer le contraire de ce que l'on souhaite en réalité faire entendre. (…) ce procédé requiert de la part du récepteur une capacité à inverser les arguments avancés, à réinterpréter le dit en lui restituant une valeur contraire.

Rappelons la définition du Dictionnaire qui en clarifie cette équation souvent controversée : « *L'ironie est une figure qui permet de prendre position de manière masquée,d'émettre un jugement sans avoir l'air d'y toucher.*»[508]

---

[504] *Ibid*, p.242.
[505] *Ibid*, p.243.
[506] MAINGUENEAU, Dominique, *Nouvelles tendances en analyse du discours*, Ed. Hachette, 1987, p.71.
[507]JEANDILLOU, Jean François, *L'analyse textuelle*, Armand Colin, 1997. p.79.

L'humour et l'ironie sont des outils utilisés par les personnages-narrateurs (qu'il s'agisse d'un narrateur à la première personne ou d'un narrateur omniscient qui emprunte le ton de l'un de ses personnages), leurs fonctionnements sont intrinsèquement liés, ce sont des composantes essentielles de la voix narrative. Cela implique directement le lecteur. Son engagement et sa participation active à la lecture sont essentiels car ils peuvent transformer un simple acte de lecture et de décryptage en une expérience personnelle et significative. Le ton humoristique et sarcastique peut à la fois plaire et amuser le lecteur et le gêner par la violence de ses propos et la vulgarité de son langage.

Pour MAINGUENEAU, l'ironie ne se contente pas de suivre les règles classiques, au contraire, elle les contourne, ~~et~~ dépasse et subvertit les principes en créant une cohérence implicite, un message codé qui exige une participation active du lecteur pour le décoder :

> L'intérêt de l'ironie, c'est qu'elle permet au locuteur d'échapper aux normes de cohérence qu'impose toute argumentation (…). L'ironie apparaît alors comme une ruse permettant de déjouer l'assujettissement des énonciateurs aux règles de la rationalité et de la bienséance publique.[509]

Le choix du discours ironique se fait avec adresse et intelligence car il permet d'échapper aux restrictions imposées tout en dépassant les idées préconçues, ~~et~~ les concepts et les idées rigides.

Il faut préciser aussi que l'ironie n'est pas qu'un simple ornement ~~superficiel~~ ou un élément constitutif d'une œuvre, elle est profondément intégré à la fois dans le sens, les idées, le message et dans le style, le langage, la narration et la structure, c'est un principe organisateur, indissociable de l'œuvre. Elle est souvent employée pour rendre un fait ou une réalité ridicule, absurde et dérisoire, les rabaisser par le rire, le mépris ou la moquerie. Ce n'est pas qu'un simple outil de style, c'est un moyen de détourner, déformer ou déstabiliser l'ensemble des normes scripturaires. L'ironie ne se contente pas d'ajouter une touche humoristique ou critique au texte, elle mène à une réflexion sur la manière dont les œuvres sont construites, lues et interprétées, et sur la nature même du langage littéraire. Elle est à la fois subversive et réflexive.

---

[508]Dictionnaire International des Termes Littéraires. http://www.ditl.info/
http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/index.html

[509] MAINGUENEAU, Dominique.*Op.Cit*, 1987. pp.71- 72.

Par ailleurs, dans le cas de notre étude, les propos humoristiques et ironiques proviennent de différents protagonistes au statut social marginalisé. Du fou furieux Brahim au suicidaire Pendu passant par l'ivrogne et l'incorrigible Attilah Fakir, tous représentent des personnages désapprobateurs et contestataires dont le discours montre clairement leur répugnance et leur haine. Ces personnages utilisent la satire, la polémique et la controverse pour exprimer leurs idées mêlant enjouement et dérision. Même quand il est euphorique, le ton reste agressif et virulent.

Rappelons en dernier lieu, que la perspective de l'ensemble des éléments qui structurent l'œuvre de ZITOUNI, allant du style d'écriture au ton, en passant par les thèmes, les procédés littéraires a pour objectif de rompre avec les formes usagées de l'écriture. L'auteur a choisi de jouer avec la forme et le langage en créant un univers qui lui est propre et en se démarquant des conventions et des normes narratives classiques. Dans cette perspective, l'humour et l'ironie apparaissent comme deux procédés désapprobateurs et contestataires du fait qu'elles nuisent non seulement aux règles standards mais aussi aux différents aspects de la langue et du discours. Dans leur étude et analyse de la narration et du récit, ces techniques basculent la linéarité, la sincérité et la clarté du discours littéraire. Jean MILLY affirme que :

> L'ironie peut porter sur tout ce qui incarne une norme plus ou moins consciemment acceptée. Elle est un facteur de déstabilisation des normes. Elle marque une prise de distance non seulement par rapport aux normes, mais par rapport à leur langage et à leur discours, qu'elle feint d'adopter pour le subvertir. Elle repose sur une dialectique de l'adhésion et de la disjonction.[510]

La technique de l'ironie, dans notre corpus d'étude, est bien plus qu'une simple figue de style car elle possède une dimension philosophique profonde dans la mesure où elle incite le lecteur à remettre en question ses acquis. Elle est souvent utilisée pour critiquer les idées reçues et peut servir à remettre en question les certitudes et à révéler les contradictions du langage et de la pensée.

En adoptant l'humour et l'ironie comme deux concepts intrinsèquement liés d'une approche de l'excès qui conteste et rejette les normes, ZITOUNI met en place un processus

[510]MILLY, Jean, *Poétique des textes, E*d. Nathan coll. Université, 1992, p.212.

de renouvellement, d'innovation et de transformation perpétuelle des différentes formes d'écriture.

Nous avons pu observer dans cette partie de notre travail que ZITOUNI nourrit une relation profonde et mutuelle avec le lecteur reconnu comme étant un acteur essentiel et indispensable dans la fiction.Cette symbiose requiert sa participation aux étapes principales et son implication active dans la création du texte qu'il doit faire vivre et lui redonner souffle en construisant son sens. Il est confronté et exposé aux problèmes et aux sujets d'intérêts de sa société.

Dans le contexte de la fiction, le récit exerce un véritable pouvoir sur le lecteur convié à une acquisition totale de l'acte énonciatif dans lequel il devient un agent coopératif incontournable et pas qu'un simple récepteur passif. Les narrateurs : je - tu, nous - vous, dominent le déroulement interne de l'histoire et renforce le dialogue régulier et continu entre l'auteur et le lecteur.

C'est ainsi que le lecteur se place au cœur de la fiction car il est impliqué activement dans la compréhension du texte, ce n'est plus qu'un simple spectateur passif, il est désormais appelé à coopérer avec le texte pour construire une lecture plus riche et plus complexe, il doit déconstruire, reconstruire et réorganiser un contenu peu normatif qui s'écarte des règles et des normes standards de la langue et derrière lequel se détache un signifié d'une importance capitale.

Alberto MANGUEL avance que « *tout texte suppose un lecteur* »[511]

> Pour se penser écrivain, l'auteur a besoin de penser lecteur (…) si le texte ou l'œuvre tient toujours d'une utopique communauté entre l'auteur et son lecteur, son signataire fait de ce lecteur une instance incontournable de sa construction auctoriale, voire sa condition même : le lecteur est l'indispensable horizon d'attente de l'auteur.[512]

Impliquer le lecteur, le rendre plus actif et engagé dans le processus de lecture est un procédé prisé par le roman moderne qui dévoile son rôle essentiel d'actualisation et d'interprétation, il s'agit de stimuler sa participation intellectuelle et affective, au-delà d'une simple réception passive du texte, il s'agit de l'inviter à explorer, à interagir avec le texte et à construire sa propre interprétation. L'œuvre de ZITOUNI nécessite l'intervention

[511]MANGUEL, Alberto, *une histoire de la lecture*, 1998, p.368.
[512]MANGUEL, Alberto https://id.erudit.org/iderudit/045164

d'un lecteur expérimenté capable de révéler l'écriture de la rupture dans ses propos implicites. Pour ce faire, il faut réadapter ses méthodes de lecture et d'interprétation à de nouveaux contextes, à de nouvelles œuvres ou à de nouvelles perspectives. Il s'agit de ne pas rester figé dans une approche mais de l'affiner, de la développer ou de la modifier en fonction des besoins et des situations. Mais qu'en est-il de son engagement dans le monde imaginaire ? Parvient-il à se projeter dans cet univers ou à y croire ?

Par ailleurs, il faut dire que l'œuvre de ZITOUNI perturbe les attentes du public en matière de réalisme et de cohérence narrative. Beaucoup de stratégies, telles que l'ironie, l'humour ou la violence verbale se manifestent dans cet acte qui invite à interroger nos perceptions, ~~et~~ à voir au-delà de ce qui nous semble évident et acceptable, à explorer la manière dont l'univers fictionnel peut subvertir sa propre capacité à renvoyer à une réalité externe.

Songeons à la rupture des conventions narratives régissant la progression du temps, qui peut se manifester en s'éloignant de la chronologie linéaire, et de l'espace qui implique une rupture avec les principes de la topographie logique et de la continuité spatiale, au concept de la répétition, du personnage marginal qui se distingue par sa rupture profonde avec les valeurs, les codes de conduite et les attentes établies, un héros de la marge qui déroge à la conformité et aux normes d'écriture. Dans *Aimez-vous Brahim ?*, Ahmed ZITOUNI ne suit pas le code moral ou l'éthique de la société traditionnelle, ses personnages ne correspondent pas aux héros classique (courageux, nobles, vertueux), au contraire, ils peuvent être lâches, maladroits ou immoraux, ce qui bouscule l'attente du lecteur et les conventions narratives comme nous le pouvons remarquer dans le passage suivant:

> « Les trois putes, sorties en reconnaissance, refluèrent dans leur tanière. Elles se mirent aussitôt à hurler...
>
> - Ma parole, c'est des proxénètes, s'indigna un connard de sexe indéterminé avant de prendre la tangente au petit trot.
>
> Colette ! O Colette ! Mon amour, ma chérie... si tu savais combien ton cul m'a manqué.»[513]

[513] ZITOUNI Ahmed, *Op.Cit*, 1986, p.137.

Le lecteur est désorienté, lorsque le texte opère une remise en question constante du sens, un processus durant lequel le sens ou le signifié n'est pas clair, il n'est pas unifié et concentré en une seule interprétation mais plutôt fragmenté en plusieurs significations potentielles. Le texte s'abstient donc de fournir une vérité ou une conclusion définitive, chaque interprétation semble valide mais incomplète ouvrant ainsi la voie à d'autres interrogations. Dans l'extrait suivant du roman *La Veuve et Le Pendu,* le lecteur doit activement construire son propre sens et stimuler sa réflexion, plusieurs lectures sont parfois nécessaires pour saisir le sens:

> « En fait, ce n'était qu'un pauvre diable essayant de se raccommoder avec lui-même. Il s'était réfugié en orgueil, le recours des plus démunis, comme d'autres se réinventent des seins maternelles ou l'illusion du bonheur. Il lui revient, tel que jamais elle ne l'avait su voir. Victime désignée d'une mécanique à broyer s'arrogeant le droit suprême de se broyer. Lui-même. A son rythme. Après avoir pris le temps de reprendre le relevé boursouflé de ce qui l'avait mortellement marqué. Elle le ressent, maintenant. Elle se le réinvente...bougon et renfrogné, mal comprimant des humanités en ébullition.»[514]

A cela s'ajoute, le processus complexe dans les œuvres narratives qui joue constamment avec la notion de réalité dans le récit. Il s'agit d'une forme d'écriture qui révèle ses propres mécanismes de production ; l'œuvre établit une illusion de réalité pour le lecteur en respectant la construction et la cohérence narrative, les lois de la vraisemblance et la logique interne de l'univers diégétique, dans cette phase, le contrat de lecture tacite est que l'histoire racontée, bien qu'elle soit fictive, se déroule dans un monde qui obéit à des règles compréhensibles semblables à celles de notre propre réalité. ZITOUNI met en lumière, dans le passage suivant, sa propre fabrication du récit entre réalité et fiction:

> « A deux heures de l'après-midi, mon corps enfin décroché et expédié dans la glaciale sérénité d'une morgue, je te voyais pleurnicher sur l'épaule de ta mère... Deux heures ! Et je suis toujours suspendu à mon plafond. Un impeccable ordre de marche chamboulé par ta faute. Et toi,

[514] ZITOUNI Ahmed, *Op.Cit,* 1993, p.146.

qui me fixes, sans haine et sans peur... jamais, de mon vivant, je n'avais espéré un aussi minutieux examen de ta part.»[515]

Puis, la métatextualité entre en jeu et commence à saboter et à déconstruire sa propre illusion de réalité dont l'objectif est de se démystifier et de rappeler au lecteur et au public qu'il s'agit d'une construction où le réalisme est mis à nu comme une vérité essentielle où les personnages s'adressent directement au public et reconnaissent leur nature fictive, où l'auteur ou le narrateur attire l'attention sur le genre et l'acte d'écrire ou de raconter ; où les incohérences délibérées telles que les contradictions flagrantes et évidentes tentent de rompre la logique interne, où l'intégration d'une histoire dans l'histoire reflète le processus de création et brouille tout ce qui se rapporte à la fiction et où l'œuvre peut se moquer des attentes du lecteur et des codes du réalisme. *Dans Attilah FAKIR, les derniers jours d'un apostropheur*, l'auteur s'incruste et intervient directement en s'adressant au lecteur:

«Regarde bien, lecteur. Cette boule d'où émergent deux globes ruisselants. Cette mappemonde cabossée, crénelée sur le dessus (...) Regarde et ne t'étonne pas. Il dirt. En fumant, en buvant. Et même en rêvant. Car il ne fait aucun doute qu'il rêve en ce moment... il rêve qu'il est assis au centre d'un immense haut-parleur, sur une chaise métallique en piteux état (comme on en trouve dans les commissariats de police)... ne va pas croire qu'il s'agit d'un interrogatoire, je t'ai déjà dit que c'est un rêve. Inutile de tout t'expliquer. Viens ! Rêvons en compagnie du veinard... N'aie pas peur...»[516]

« J'ai tant de secrets à te confier et le temps m'est compté... Pressons, je te dis ! J'ai tant et tant à te dire. Et il risque de se réveiller à tout instant. Je ne suis que l'auteur, pas le maître de sommeil de mon personnage. Justement, c'est à ce propos que je voulais t'entretenir. Viens !... une fois de plus, nous voilà ensemble. Toi, lecteur, que je sens désemparé par l'invraisemblance progression de cet ouvrage. Et moi, l'auteur... aussi perdu que toi. Deux paumés plantés dans ce roman, comme deux taons orphelins... Tu te rends compte de l'énormité de la chose? L'auteur et le lecteur largués par leur personnage principal dans un minable bain public. Même pas au courant du prochain chapitre... Que veux-tu, de créateur, me voilà prisonnier et suiviste, incapable de faire

[515] *Ibid*, p.47.
[516] ZITOUNI Ahmed, *Op.Cit*, 1987, p.88.

front aux errances, aux outrances de l'un et de l'autre. Passager à la limite du clandestin. Quelle progression ! »[517]

Après cette déconstruction, l'œuvre ne demeure pas nécessairement dans un état de chaos narratif, elle tente de rétablir une nouvelle forme de réalité, en instaurant un nouveau contrat de lecture où le réalisme est reconstruit, l'histoire peut sembler réelle à nouveau, le sens du récit est complexifié, il n'est ni simple, ni évident, au contraire, nuancé et ambigu par la déconstruction invitant le lecteur à un voyage intellectuel et à une réflexion plus riche sur la vérité et la fiction. Dans l'extrait suivant de *Aimez-vous Brahim ?*, ZITOUNI use d'une certaine complexité où l'ambiguïté devient plus renforcée incitant le lecteur à explorer différentes interprétations possibles et c'est ainsi que l'acte de lecture devient une démarche intellectuelle active :

«Quant au noir, s'il était encore avec nous, ce n'était pas par amour pour notre cause. Surtout pas ! Ce qu'il voulait, c'était tirer un coup de temps en temps, rigoler et s'offrir un... comment disait-il déjà... un baston. Une manière de tourner le dos à l'ennui, c'est tout ! La ségrégation raciale aux États-Unis, l'apartheid en Afrique du Sud et ailleurs, toutes les salades du chef, il s'en tapait divinement... le désespoir économique et les connotations sexuelles dans les préjugés raciaux, rien que ça ! ... Ne paraissant pas ému pour un sou, Albert? Jacques? ... Le chef n'avait pas encore touché à sa ration... commençait à reluquer avec insistance le Phoque. Rien à foutre de Richard Wright ? Chester Himes ? Frantz Fanon... et je ne sais plus trop qui, le négrillon. Venait du no man's land des ZUP, pas de la sorbonne.»[518]

La reconstruction sert à montrer que, malgré la déconstruction, il est toujours possible de créer du sens et de l'émotion. La clé de ce processus de réflexion et d'interrogation textuelle est son caractère instable, variable. Il ne s'agit pas d'un simple processus linéaire en trois étapes distinctes (construction, déconstruction, reconstruction) mais d'un va-et-vient constant et souvent simultané entre ces trois étapes.

Ce processus de reconstruction est perçu dans le roman *La Veuve et le Pendu* où la mort n'est plus décrite comme étant sombre, atroce et terrifiante, au contraire, Ahmed ZITOUNI la compare à un long sommeil, une sorte de parenthèse où les émotions fortes

[517] *Ibid*, pp.177-178.
[518] ZITOUNI Ahmed, *Op.Cit.* 1986, pp.143-144.

ont disparu, laissant place à un calme étrange et reposant où il n'y a plus de révolte, de tristesse ou de gaieté. Le passage qui suit dépeint le moment où le Pendu atteint une forme de paix non pas par le bonheur ou l'accomplissement de ses projets, mais par l'acceptation radicale de l'inertie et de la complexité de l'existence:

> « La vie que j'entame me paraît étrange et reposante. Plus de révolte, de tristesse, de gaieté. Une sorte de traversée de sommeil plus longue que les autres, sans plus. Être et se regarder être. Transfert d'absence et de présence dans la même enveloppe. Ni optimiste ni pessimiste. Le pire ne sera que le moindre. Et n'être plus que regard. Un oeil grand ouvert. Lucide et désabusé.»[519]

La disparition de la «révolte, de tristesse, de gaieté» symbolise le repos qui enfin trouvé dans un lâcher-prise face aux passions. La vie est perçue comme un simple transit, et la mort comme une zone de neutralité et de calme.

Une œuvre peut construire un moment de réalisme, le déconstruire et le reconstruire. Ce procédé est caractéristique de la littérature post-moderne, il invite à une lecture active, critique et réflexive, transformant le lecteur en un participant conscient de la création du sens.

Un tel projet narratif se veut euphorique compte tenu de la désillusion du lecteur, méfiant, il n'arrive plus à croire en l'univers fictionnel dont il doute désormais. L'auteur doit trouver des moyens créatifs pour capter et retenir l'attention d'un lecteur déjà sur ses gardes, il doit reconstruire sa confiance dans le pouvoir de la fiction, même si cette dernière a été trompée ou déçue auparavant.

En outre, l'œuvre ne se contente pas de raconter une histoire mais vise plutôt à défier, à bouleverser et à transgresser les normes et les attentes établies, tant au niveau des conventions narratives que des usages linguistiques. Tout est conçu pour provoquer et remettre en question l'ordre établi. Une transgression qui ne se limite pas au contenu, aux thèmes subversifs mais s'étend à la forme même.

Chez ZITOUNI, les propos du Pendu révèlent une juxtaposition fascinante entre la libération post-mortem et la persistance d'une quête d'identité ou d'une routine

[519] ZITOUNI Ahmed, *Op.Cit,* 1993, p.168.

thérapeutique. L'extrait suivant décrit un état qui transcende à la fois la vie et la mort, ainsi que les conventions sociales :

> « A elle les conformités attendues. A moi, les délicieux dérèglements couvés hors façade.
>
> Depuis quelques temps, je loge ma carcasse dans un pyjama. Je l'enlève avant de mettre au lit et je le remets en sortant. C'est un attribut essentiel, sinon fondamental, de guérison normalement entamée. »[520]

Ainsi ce personnage, mort, trouve sa véritable identité et la paix après sa mort, il s'engage dans un rituel personnel absurde et drôle qu'est le pyjama, symbole d'intimité, de repos, de relâchement, est utilisé, ici, de manière paradoxale, contradictoire et déréglée: il est porté hors du lit et retiré avant de se couché. Le pyjama devient alors l'uniforme officiel du personnage qu'il met sur sa carcasse, un terme péjoratif qui accentue le détachement du personnage vis-à-vis de son propre corps, qui n'est plus qu'une simple enveloppe usée que l'on loge.

L'œuvre de ZITOUNI intègre humour, ironie, violence et vulgarité comme clins d'œil adressés directement au lecteur pour l'inviter à partager une certaine complicité. figer ces procédés et ces éléments ne sont pas de simples accessoires mais plutôt des outils stylistiques et narratifs qui ont une fonction précise dans la stratégie révolutionnaire de l'œuvre. Ces procédures ont pour objectif de secouer et de déstabiliser les conventions narratives habituelles comme la structure linéaire, la vraisemblance et la cohérence psychologique des personnages.

Dans *Aimez-vous Brahim?*, l'auteur use d'un style d'écriture novateur, non conventionnel, choquant et violent à caractère sexuel comme nous l'avons pu le remarquer dans le passage suivant:

> « Colette, qu'elle s'appelait, ma femme... Colette, c'était le gros lot de ma vie. Des cadeaux comme ça, on n'en tire pas souvent, fiston !
>
> Les mains jointes sous le menton, comme en prière, chaque fois qu'il parlait de sa femme... un cul, fiston... un comme on n'en fait plus. De la viande de premier choix, bénie par le Bon Dieu pour tourmenter les hommes. C'était pas un cul qu'elle avait, Colette, mais la voie royale...

[520] *Ibid*, p.169.

> Des comme ça, fiston, quand on a la chance d'en avoir un pour soi, faut pas y toucher... Seulement les regarder, les admirer, leur parler avec respect, les apprécier... C'est ça, fiston, les apprécier !... ce genre de bestiole... Y'a que devant des merveilles pareilles qu'on se rend compte le Bon Dieu, c'est un artiste. Y'avait que lui pour savoir dessiner le baigneur de Colette, puis le sculpter, et même y caser un p'tit coup de finition, dans le ventre de ma belle-mère... Une salope de première, celle-là, et c'est pas un cul qu'elle traînait. »[521]

Ainsi, les propos du personnage sont assez violents et dégradants. La violence verbale à l'égard de Colette relève d'une insulte sexiste publique. Le vocabulaire utilisé est cru, argotique, grossier et choquant qui injure et réduit la femme à un morceau de viande, à un objet de désir et de frustration et où l'amour est remplacé par un prisme sexuel et violent.

Au-delà des conventions narratives, l'œuvre défie également les usages normatifs du langage qui peut se traduire par des jeux de mots, des ruptures syntaxiques, des néologismes, des détournements de sens ou toute forme linguistique qui s'éloigne et s'oppose à la langue correcte et attendue.

Cette transgression des usages normatifs du langage est une démarche fondamentale des œuvres de ZITOUNI qui renouvelle l'expression, traduit une réalité complexe et subvertit l'ordre établi. Dans A*imez-vous Brahim* ?, le narrateur utilise un vocabulaire volontairement profane, voire sarcastique pour décrire un lieu sacré et une scène religieuse, ce qui constitue un détournement de sens. En effet, une description quelque peu cynique et désintéressée avec un ton sarcastique est faite du lieu culte de la pratique religieuse «La mosquée». Le passage suivant combine une description de ce lieu sacré avec une scène d'observation de la prière religieuse, le tout teinté de commentaire personnel et familier :

> « Je n'avais pas besoin de ses explications pour comprendre que le corridor que nous traversions était une salle d'ablutions en format réduit. Sinon, à quoi servaient les deux lavabos scellés très bas sur le mur et le banc sous lequel était aménagé une rigole d'écoulement des plus rudimentaires.

[521] ZITOUNI Ahmed, *Op.Cit*, 1986, p.33.

> - C'est le dernier recours des désespérés, dit-il en poussant une deuxième petite porte. Des appliques murales éclairaient faiblement un genre de hangar glacial. Faisait pas chaud dans la maison du Bon Dieu. Dans un coin du hangar, sur un grand tapis, six pékins accroupis se prosternaient en parfaite synchronisation derrière un enturbanné barbu qui dirigeait la prière.
>
> - c'est la gymnastique du petit matin, m'expliqua doctement Brahim, la prière de l'aube. «Salat el fajr», comme ils disent.»[522]

Dans cet extrait, plusieurs registres de langue et détournement de sens et d'oralité (le texte mime la parole spontanée avec l'absence d'édition, une sorte d'éloignement de la langue écrite correcte et attendue) sont mélangés pour créer un style percutant, familier et sarcastique, s'éloignant ainsi de la norme académique. La prière est ironiquement qualifiée de «gymnastique du matin», réduisant le dévouement et le geste spirituel à un simple exercice physique effectué par des fidèles, eux aussi qualifiés de «pékins», un terme familier et légèrement péjoratif qui sous-entend un certain manque de respect du narrateur pour ces fidèles de Dieu.

Les procédures de l'œuvre (humour, ironie, sarcasme…) fonctionnent souvent par opposition ce qui crée une discordance et une disparité. L'œuvre détourne des genres, des styles ou des œuvres existantes pour en révéler les limites et les ridicules ou pour créer un sens nouveau. Ce n'est pas qu'un simple élément isolé car elle imprègne le langage et la narration où le lecteur s'évade et oublie qu'il lit une fiction ; il est immergé, le langage disparaît pour laisser place à l'histoire.

En somme, l'œuvre utilise l'humour et l'ironie pour défier les attentes du lecteur et les conventions narratives traditionnelles. Elle provoque une réflexion sur la fiction et la réalité. C'est une approche typiquement postmoderne incitant à la réflexion.

Chez Ahmed ZITOUNI, le langage grossier et vulgaire n'est pas seulement un simple écart de style dans la littérature, c'est un outil stratégique pour la diffusion d'une violence verbale contribuant à l'instauration d'un climat angoissant et dérangeant. C'est une stratégie narrative puissante qui sert à dépeindre un monde où le langage lui-même devient une arme: elle blesse, elle humilie et instaure des rapports de domination et de pouvoir.

4.3. La violence verbale dans les romans de ZITOUNI

[522] *Ibid*, pp.163-164.

La violence est définie comme un état, une force intense et destructrice, c'est un fait caractérisé par l'abus de force avec un caractère brutal pour contraindre quelqu'un contre sa volonté[523].

D'un point de vue étymologique, le mot « violence » provient du latin « vis » qui signifie « la force». « *Actes par lesquels s'expriment l'agressivité et la brutalité de l'homme dirigés contre ses semblables et leur causant des lésions ou des traumatismes plus ou moins graves.* »[524]

Parmi les définitions proposées en littérature, celle de Yves MICHAUD présente diverses situations dans lesquelles la violence peut s'exercer et les différentes atteintes qui en résultent:

> Il y a violence, quand, dans une situation d'interaction un ou plusieurs acteurs agissent de manière directe ou indirecte, massée ou distribuée, à desdegrés variables, soit dans leur intégrité physique, soit dans leur intégrité morale, soit dans leurs possessions… [525].

L'explication de MICHAUD met en évidence trois formes différentes de violence : physique, morale et symbolique. L'œuvre de ZITOUNI est caractérisée par la diffusion d'une violence verbale qui traverse avec force le discours et instaure un climat angoissant. C'est dans cette perspective que s'inscrit le langage grossier tout autant que le ton corrosif élevé du sujet-locuteur.Les mots sont frappants, marqués d'une gravité essentielle et engendrant a fortiori une fragmentation au sein de la matrice textuelle.

La violence verbale est utilisée par l'auteur à travers différents registres de langue, du familier au soutenu, et ce choix est lié à l'évolution de l'intrigue, des lieux et des personnages. Ce changement de registre permet de varier l'intensité et la nature de la violence, s'adaptant ainsi au contexte de chaque scène pour produire un effet particulier sur le lecteur. Afin d'amplifier les effets de violence dans le récit, ZITOUNI multiplie les styles d'écriture dans son roman *Aimez-vous Brahim?*: une langue soignée et poétique, et une langue mimétique de l'oral comme nous pouvons le constater dans le passage suivant :

---

[523] https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/violence/82071
[524]CORDIER Hélène, *Violence*, Paroles d'adultes, essai de définitions, p.20.
https://www.pierredelune.be/docs/interstell_art/1/interstell_art_no1_paroles-d-adultes_Helene-Cordier.pdf
[525]MICHAUD Yves, *La violence*, Collection: *Que sais-je ?*, Paris, 2018.

« Cette fois, le patron était bon pour le B.2. Il gesticulait. Marmonnait des propos incohérents. Avançait. Reculait. Sa barbe tressautait. Ses veines enflaient et roulaient sous la peau du front. Ses lèvres se retroussaient sous un rictus de rage et de colère. Devait bouillir. Me parut à point, prêt à bondir. Marmonnait toujours. Menaçait... Mélangeait l'arabe et le français. Ses doigts pianotaient nerveusement sur la surface du comptoir...

- Calme-toi, Abdelmoumen...Tu vas pas t'énerver à cause d'un fou.» [526]

La grossièreté et le manque de finesse, l'élévation du ton, les cris et le ralentissement de la prononciation, sont eux aussi des techniques puissantes utilisées par l'auteur car elles contribuent à créer une atmosphère particulière et à marquer le lecteur.Le registre utilisé est parfois choquant car c'est un registre familier, vulgaire, voire même polémique qui met en lumière la brutalité sociale. L'écriture de ZITOUNI se caractérise par une esthétique de la rupture, utilisant des techniques inédites, un style d'écriture volontairement non conventionnel se démarquant des formes classiques et une mise en œuvre pour dénoncer le réel à travers un discours violent comme nous pouvons le constater dans le passage suivant :

«- Oh putain de Dieu, gémit le clochard...en voyage qu'y part ce con !... Des années et des années qu'y m'apporte ce putain de litre...y sait pas c'qu'y dit, ce con»[527]

« La voix: (Désabusée). Tu t'es fait piquer tes répliques par une connasse...c'est du pipi de chat. Fallait te déguiser en piranha, pas en chewing-gum usé, collé sur un fauteuil...

Si tu l'ouvres pas à l'avenir, je sème la merde. »[528]

Une violence verbale intense est mise en scène par l'auteur et ce par l'emploi d'un langage agressif et des images percutantes pour la représenter dans le contexte de la fiction. Cette forme de violence est utilisée comme une force dévastatrice qui a une grande influence sur le récit qui semble choisir délibérément une esthétique fondée sur cette violence, la transformant en un élément central. Ce sont des images percutantes et un

[526] ZITOUNI Ahmed, *Op.Cit*, 1986, p.158.

[527] ZITOUNI Ahmed, *Op.Cit,* 1987, p.63.
[528] *Ibid*, p.234.

langage brutalement agressif qui nous sont livrés dans les œuvres de ZITOUNI, notamment dans le roman *Aimez-vous Brahim?* , comme dans le passage qui suit:

> *«* Je lisais le journal que me refilait la petite pédale du B6 qui aix yeux de tout le monde faisait office d'infirmier. Autrement dit, de glandeur appointé...comme je m'emmerdais ferme» [529].
>
> « Oh ! Colette ma chérie... Ah ! ton cul... une figne trois étoiles»[530] .
>
> «Quant au pédé, il s'était évaporé...plusieurs fois avant d'entendre la voiture de police s'encastrer dans notre brouette. Des jurons et des coups de pied sur la porte du bordel...» [531].
>
> « Il m'avait insulté. J'eus à peine le temps de le gratifier d'un minable et enroué «pauvre con» qu'il se mit à aboyer:
>
> - Ta gueule, sale trou du cul ! une petite merde comme toi.»[532]

Une esthétique transgressive, se traduisant en « écriture turbulente »[533], en une littérature sordide qui déroute le lecteur. Ce dernier est troublé par la violence qui heurte sa sensibilité et perturbe sa tranquillité. Quelles sont alors les formes du discours de la violence qui jalonnent le texte de ZITOUNI ?

GONTARD déclare que « *La violence qui naît de la distorsion même du tissu textuel, de la terreur du verbe, est celle de la révolte menée jusqu'à son paroxysme.*»[534]

Ainsi, user d'un langage violent dans l'écriture, notamment par un verbe cruel, peut être perçu comme une procédure de transgression. Cette forme de violence verbale, dont le but est de rompre, cherche à choquer et à révéler une réalité brutale, en utilisant la force des mots pour attaquer et déconstruire un discours ou une situation, ainsi qu'en témoigne l'extrait suivant :

> *«*Adolf et Frantz l'aidèrent à se jucher sur la brouette.
>
> - Putes ! Mes soeurs, cria-t-il en regardant droit sur la porte du bordel.

[529] ZITOUNI Ahmed, *Op.Cit*, 1986, p.9.
[530] *Ibid*, p.138.

[531] *Ibid*, p.140.
[532] *Ibid*, p.10.
[533]GONTARD, Marc, *Le roman français postmoderne : une écriture turbulente*, ERELLIF - Equipe de Recherches sur la diversité Linguistique et Littéraire du Monde Francophone. UHB, 2003
[534]GONTARD, Marc, *La Violence du texte* , la littérature marocaine d'expression française, éd. L'Harmattan, 1981. p. 27.

Effectivement, il y avait des putes derrière la porte métallique... quatre radasses, debout sur des marches d'escalier...

Une pute tira un antique verrou et sortit.

- Barre- toi, connard, dit-elle...

- Ta gueule, hyène putride, gronda le chef à l'adresse de la putain...»[535]

Le discours violent sert ici d'outil de révolte et de transgression, en s'attaquant à l'intégrité de l'autre ou du discours visé, tout en soulevant des questions sur l'intégrité. L'écriture de ZITOUNI prend une tournure à la fois intense et dérisoire car il est question de représenter un réel accablant dans un dire percutant.

La recherche menée, a mis en exergue un trait significatif de l'écriture chez ZITOUNI : la violence du dire. Cette volonté de s'affranchir du conventionnel va jusqu'à transcender les limites de la pudeur en ce sens où, l'espace textuel se charge de propos agressifs, cruels et volcanique. La violence et obscénité en écriture, se veulent être un acte langagier de rupture. La décence fait alors place à la trivialité et la subversion, en tant qu'action de remise en question ou de renversement des systèmes déjà établis puise dans la perversion en intégrant des éléments pouvant être violents, immoraux voire corrompus afin d'atteindre un but: celui de déstabilisation et de changement. La perversion devient alors un outil de déploiement de la subversion.

Le lecteur ne manque pas d'être choqué ou offusqué par le langage fou et sordide. Le verbe fort et grossier intervient dans la formation discursive de la transgression et de la subversion. En effet, le discours subversif utilise souvent des mots violents et choquants pour provoquer, bousculer et remettre en question les normes établies et sensibiliser le public. Toujours est-il que ces techniques narratives brisent la structure d'un texte qui n'est plus construit de manière classique. Des ruptures, des irrégularités ou des changements de style peuvent créer une sensation de déstabilisation.

Le mode langagier choisi enregistre la coexistence de plusieurs niveaux de langues à l'intérieur du même champ scripturaire, ce qui va à l'encontre du principe conventionnel de l'uniformité, et génère une parole inscrite dans le plurilinguisme.

[535] ZITOUNI Ahmed, *Op.Cit,* 1986, p.135.

Au terme de ce chapitre nous pouvons affirmer que le mode d'écriture de Ahmed ZITOUNI se définit par une esthétique de la subversion et de l'éclatement. Loin du français classique ou académique, son style est corrosif, marqué par une violence verbale et une ironie qui servent à traduire le choc de l'exil. Le tragique de la condition de l'exilé et d'immigré est souvent filtré par un humour noir et une autodérision qui servent de stratégie narrative : rire de sa propre détresse pour ne pas se broyer. L'usage de mots crus, voire vulgaires et d'une syntaxe parfois heurtée vise à sonner le lecteur, reflétant la violence sociale vécue par les personnages. L'ironie, la dérision et la violence verbale servent à subvertir la domination culturelle et linguistique.

CHAPITRE II

Les stratégies narratives dans les romans de Ahmed ZITOUNI

1. La subversion à l'œuvre dans le cycle romanesque de Ahmed ZITOUNI

A la lecture des romans de ZITOUNI, le lecteur est immédiatement interpellé par l'élocution d'un discours qui se démarque des discours habituels, s'opposant à la société dans son ensemble dans une intention claire de rupture, de contestation et de dénonciation. Ce discours contestataire et rebelle, imprégnant la fiction, s'appuie sur toute une série d'éléments narratifs variés tels que la marginalité, la sexualité, le racisme, l'obscénité, la violence, la folie. C'est une écriture qui remet en question les normes établies, explorant des sujets tabous et révèle les aspects cachés de la réalité, impliquant souvent le lecteur dans un décodage complexe et dérangeant.

Dans *La Veuve et Le Pendu,* ZITOUNI brise les interdits sociaux, moraux et religieux à travers une esthétique de la transgression. Il subvertit l'image traditionnelle de l'innocence

enfantine et du respect dû aux voisins et à leurs femmes, comme nous pouvons le constater dans le passage suivant:

> «... et mon sexe frappé de luxuriances blêmes à l'incarnation des femmes de mon enfance... mes voisines que je lorgnais de jour dans la cour commune, leurs maris dont j'espérais le proche enfermement en me fendant des politesses d'usage... mes voisines et leurs sexes enflés de geignements nus, voluptueusement portés au confins de leur peur et de leur crime, brûlant et rissolant, luisant de soleils condamnés... tant de sexes portés à l'incendie bleu de l'incadescence, faisant route buissonnière... comme il me pèse le secret de ces sexes épilés dont je traversais les rideaux de velours en criminel... le moindre aveu signifiait arrêt de mort, et pour moi et pour ces reins arqués en cloisons avides.»[536]

La dénonciation est un acte de rupture et d'éclatement établi afin de prendre des distances par rapport à la réalité. Au sein de l'œuvre, ce sont les protagonistes de l'action qui assument cet acte de rupture et de dénonciation.

Énoncer un tel discours suppose un cadre spatio-temporel précis, nécessitant différents points de vue et instances qui doivent intervenir et qui sont responsables de l'intention communicative du locuteur. Il ne faut surtout pas perdre de vue le point central autour duquel pivote le discours de la dénonciation.

Le Robert définit le verbe « dénoncer » comme suit : *« Annoncer la rupture de. annuler. Rompre. Résilier. Dénoncer un contrat*.»[537]

Cette acception nécessite la présence d'un énonciateur s'adressant à un destinataire en situation de communication. Il est pris en charge par le premier (l'énonciateur) et destiné au second (le destinataire ou l'allocutaire).

Chez ZITOUNI, ce procédé de dénonciation se manifeste clairement à travers la prise de parole des personnages et leur choix du type de discours utilisé : (direct, indirect, libre…etc.) mais aussi par la manière dont les personnages s'expriment : leur ton, leur style et la façon dont ils assument ou non la responsabilité de leur propos, progressant loin des normes classiques.

---

[536] ZITOUNI Ahmed, *La Veuve et Le Pendu,* MANYA, 1993, p.102.
[537] https://dictionnaire.lerobert.com/definition/denoncer

Pour raconter et décrire son sentiment de malaise et de trouble profond, le personnage s'en prend à la bassesse et à l'horreur de la société et ses dysfonctionnements afin d'en rendre compte et de façon tranchante voire corrosive, Attilah Fakir choisit des mots crus :

> « Bien qu'éprouvant une saine répulsion pour l'infect lieu de réclusion dont vous avez la charge, je me fais violence pour vous écrire (…) en prenant congé de votre peu convenante personne, et avec tout le dédain que je dois à votre ignoble profession… »[538]

Le but étant de dépeindre et d'analyser le paysage social en mettant en lumière ses qualités, ses défauts, ses forces et ses faiblesses. Il s'agit d'identifier les différents éléments et causes de la rupture de la structure narrative, cela peut impliquer l'utilisation de sauts dans le temps, des changements de points de vue fréquents, des variations de sujets : s'en éloigner principal pour en aborder un autre, ou encore une narration non-linéaire qui ne suit pas l'ordre chronologique et où les événements sont présentés de manière désordonnée et entrecoupée. Bref, tout cela pour remettre en question les conventions et les normes classiques de l'écriture. Le passage suivant illustre cette conception:

> « Il lisait toujours autant, gribouillait trois fois plus, sortait de temps à autre, soi-disant pour se dégourdir les neurones, en réalité pour siffler des bières au Royal-Bar…le jour où Farid-la-Fraternité, qui avait passé son certificat d'études primaires…une année avant d'entamer la rédaction de La balade du bicot, il informa séparément ses maîtresses…Au Royal-Bar ne le voyant plus revenir, on se rongea le sang d'inquiétude…Nedjma m'a juré, sur la tête de Simone de Beauvoir, l'avoir plusieurs fois confondu avec un permissionnaire de l'hôpital psychiatrique. »[539]

L'émiettement et le décryptage de la structure fondamentale du texte (le thème, l'organisation du texte, le plan, l'enchainement des idées, la progression…etc.) sont plus importants et plus intenses par la mise en place d'un processus complexe, celui de construire un récit et un discours s'opposant aux arrangements et aux conventions.

1.1 Discours fragmenté et sujet divisé

Dans *Attilah Fakir, les derniers jours d'un apostropheur*, l'instance permettant d'appréhender le monde extérieur ou le monde réel explore en profondeur les aspects cachés

[538] ZITOUNI Ahmed, *Op.Cit*, 1987, pp.44-45.
[539] *Ibid,* p.160.

de l'inconscient afin de le libérer et l'amener à s'exprimer et retrouver peut-être un sens à son existence. Le « Je » de la voix exprime alors ce qui le ronge de l'intérieur. Il s'agit pour le sujet perdu d'aller vers le Moi profond dont l'affinité est rompue afin de la reformer à nouveau *: « Le (je) n'est donc pas le point de départ, (…) mais le point d'arrivée. »*[540]

Le sujet débute dès lors qu'une descente aux enfers vers les profondeurs de son inconscient, à la recherche de la vérité et de l'originalité de son être. Dans ce cas, le lecteur assume le rôle de confident et de complice, tel que l'illustrent les passages suivants :

> «Ne t'étonne pas, lecteur, de le voir se secouer comme un demeuré, farfouiller dans la plaie que tu lui connais sur la cuisse, prendre une inspiration, hurler de nouveau, s'abattre sur le sol sans lâcher son short. Peut-être n'as-tu pas remarquer qu'à la suite d'un rot des plus pathétiques, notre héros s'est délesté d'un mégot qu'il avait en bouche.»[541]

> « J'ai tant de secrets à te confier et le temps m'est compté. Dans moins de cinq heures, Attilah Fakir sera propulsé au devant de la scène, en millions d'exemplaires sur tous les fenestrons. Pressons ! Et cesse de te retourner à chaque pas. A croire que tu n'as jamais vu un dément pacifique cuver par plus de cinquante degrés. Je sais qu'il n'est pas beau à voir (...) Pressons, je te dis! J'ai tant et tant à te dire. Et il risque de se réveiller à tout instant.»[542]

Dans son ouvrage « *Le Roman, Le Je* » Philippe FOREST atteste que l'écrivain d'une autofiction telle que « *Attilah FAKIR, les derniers jours d'un apostropheur* », qui explore des thèmes d'exil, d'identité et de crise existentielle, n'a pas l'intention de soumettre au lecteur « la légende d'un devenir », mais plutôt « l'expérience d'un revenir. »[543] En effet, dans ce roman de Ahmed ZITOUNI qui se déroule sur une courte période de trois jours concentre l'action et le monologue intérieur sur l'état de crise et le tourmente de Attilah Fakir, figure de la rupture et du chaos. Il n'y a pas de progression linéaire vers un avenir lumineux, mais une immersion dans le désordre angoissant du présent et du passé, comme nous pouvons constater dans le passage qui suit :

> « Attilah Fakir a largué les amarres depuis longtemps. Mis à mal par les règles d'un jeu qu'il a choisi en désespoir de cause, il étouffe dans sa honte

[540]DOUBROVSKY Serge, LECARME, Jean-Pierre, et LEJEUNE Philippe, *Autofictions et Cie,* n° 6 de la Revue RITM, Université Paris X-Nanterre, 1993, p. 13.
[541] ZITOUNI Ahmed, *Op.Cit*, 1987, p.81.
[542] *Ibid*, p.177.
[543] FOREST Philippe, *Le Roman, le Je,* Nantes : Pleins Feux, 2001, p.23.

> et son impuissance, la dernière révolte murée derrière les parois de sa trouille. Le silence ! il en rêve (...) il regrette les dernières formes de communication encore en vigueur chez les humbles, les ventres en désarroi... il rit... rit... se rit de sa vie et du sens qu'il a cru y mettre... de ce monde qui n'est ni le sien ni celui vers lequel il aspire. Il rit... rit... s'étrangle...rit de plus belle.. et si j'avais intitulé mon livre le racisme par les plantes, je ne serai peut-être pas là... ou les expulsés sans valise en carton ? avec des titres pareils, sûr qu j'aurais des lecteurs!... Attilah Fakir s'enfonce dans une torpeur qui ressemble à la démission. Il a choisi de rire en solitaire, en clandestin.»[544]

Ce passage dépeint notre personnage, Attilah Fakir, dans un état de profonde crise existentielle et de désillusion, il suggère des titres liés à des sujets sociaux (racisme, expulsés). Il est présenté comme une figure tragique, déchirée entre un désir de révolte et une impuissance, choisissant au final l'isolement et le rire amer comme expression de sa détresse et de sa défaite.

Les réflexions de Attilah Fakir sont dominées par le retour de ses angoisses, de sa paranoïa, de ses obsessions liées à l'exil et à sa situation socio-culturelle, il se construit et se détruit dans le langage, à travers les jeux de mots et les monologues intérieurs. L'histoire est une expérience de ces retours incessants de la mémoire douloureuse et du traumatisme, il ne raconte pas son devenir (un écrivain connu et accompli), mais son revenir constant sur les humiliations, les échecs et la conscience malheureuse comme le démontrent les passages suivants:

> « Je me souviens... un jeune crétin, une sorte d'émigré... en mal d'extases exotiques à bon compte... c'était ça ou l'usine onze mois sur douze, et le mépris en sus !... fallait réussir... le renouvellement de la carte de séjour était à ce prix !.... minables salaires, des tonnes de paperasses, des journées d'attente... les aléas de cette saloperie de régularisation... j'étais jeune... je voulais faire œuvre utile, et non m'affilier à la sinistre congrégation des mandarins... la condition immigrée, c'est se cacher qu'on en est un.»[545]
>
> «Il ne peut s'empêcher de penser à son père. Il revoit cet homme buté et tôt vieilli. Se revoit lui demander de faire les récits des nombreux interrogatoires... disons, assez poussés... subis dans les locaux des différentes garnisons de

[544] ZITOUNI Ahmed, *Op.Cit*, 1987, p.228.
[545] *Ibid*, pp.58-59.

> parachutistes qui proliféraient comme des champignons autour de sa ville natale. Il pense aux plaies que son père ramenaient. Celles qu'il voulait bien montrer, en baissant les yeux et en marmonnant: Tricineti !... tricineti !... tricineti !... à l'époque, il ne comprenait pas pourquoi le père répétait inlassablement: Électricité !... le récit détaillé des tortures. C'était la guerre. Une sorte de jeu insensé, dément, qu'Attilah Fakir avait traversé la haine au ventre et la trouille de l'avenant.»[546]

Philippe FOREST voit dans ce type d'autofiction un genre qui dépasse la simple hypothèse de «roman où l'auteur parle de lui-même». l'écriture ne vise plus à révéler une vérité stable et intérieure mais à expérimenter l'impossibilité de la saisir. L'enjeu n'est pas de dire qui je suis mais de montrer l'acte d'écrire ce Je qui se défait au fur et à mesure.

Soumis au soupçon, le sujet se pose des questions évidentes qui lui permettent de renaître. Le « Je » surprend le lecteur par l'aspect négatif qu'il a de lui-même, un pessimisme qui se manifeste par le fait de renoncer à la vie comme en témoigne la pendaison et le suicide du Pendu : « *…j'ai décidé, selon la formule consacrée, de mettre fin à mes jours…et à l'enfer de mes nuits…j'ai choisi de tirer ma révérence à ce bas monde.* »[547]

Dans *La veuve et le pendu*, le texte nous décrit un sujet perturbé dont les problèmes internes apparaissent dans la narration elle aussi désorganisée. Le personnage mène une vie bouleversée et liée à la mort. Il a été traumatisé dans son enfance par le départ de son père, le protagoniste décrit alors son profond malaise et sa détresse :

> *«* Je n'aimais pas le monde et il me le rendait mal. Hélas : avec le temps, les tolérances réciproques finissent par s'émousser. Curieux monde ! plus je lui vouais dédain et morgue…c'était lui ou moi. Fatalement, il a eu le dernier mot. Et moi, ma dernière liberté, mon ultime pied-de-nez. »[548]

Ce personnage accuse le monde de son mal-être, c'est pourquoi il pense que le suicide est la meilleure façon de se libérer de son malaise et de sa détresse psychologique. Par ailleurs, Le Pendu n'est qu'un surnom attribué dans le roman, son véritable prénom demeure inconnu, le seul indice que nous ayons est la lettre H : « *(H., c'était moi)* »[549] Inconnu, le

[546] *Ibid*, p.82.
[547] ZITOUNI Ahmed, *Op.Cit*, 1993, p.15.
[548] *Ibid*, p.17.
[549] *Ibid*, p.17.

personnage ne détient alors qu'un « Je » divisé entre les morceaux d'une « *vérité qui s'énonce à partir d'une structure de fiction »*[550].

Par ailleurs, la dislocation et la rupture du « Moi », sa «déliaison» et son dérèglement dans l'arrangement de multiples fonctions et composantes (imaginaire, réel) montre bien le bouleversement de l'image mythique et classique du héros tant prôné par la tradition. La transformation et la reproduction significative du « Je » cherche à défigurer et à analyser avec discernement les figures héroïques mais valoriser leurs contributions.

Il en est de même dans *Attilah FAKIR, les derniers jours d'un apostropheur* qui transmet et décrit l'image sensible et complexe d'un individu brisé, errant dans un environnement à la fois familier et étranger en quête de son identité perdue et de nouveaux points d'ancrage afin de tenter de se reconstruire. C'est encore une fois, une situation de mal-être, de tristesse profonde et de perte de sens dans l'existence qui nous est livrée en évoquant cet être perdu, désorienté qui décide d'errer pour ne plus s'arrêter.

Attilah Fakir est un personnage qui ne se reconnaît plus, qui se remet en question et qui n'accorde plus aucune importance à son existence, sa dernière volonté est de disparaître afin de se libérer et de se débarrasser de toutes ses humiliations et toutes ses préoccupations morales, et redevenir enfin maître de sa destinée loin des emprises de « La Voix » qui l'a menée à sa chute, comme le souligne le passage suivant, fort en émotion et révélateur d'une grande souffrance personnelle et d'un sentiment d'humiliation : « *Pourquoi as-tu fait de moi un clown… tu le savais pourtant…je n'ai jamais su plaire ou séduire, encore moins me vendre. Tu me connais ! même pas fichu de me présenter correctement …* »[551]

1.2. Stratégies narratives et personnage subversif

Un personnage est, généralement, une figurine qui sert à l'élaboration de la leçon prodiguée par l'auteur. Jouet mécanique entre les mains du romancier, il est classé, répertorié et étiqueté avant sa mise en circulation dans le circuit romanesque.

C'est à travers son personnage que l'auteur peut nous faire part des thèses et des pensées qu'il ne peut soutenir publiquement mais qu'il désire inclure dans son roman. C'est donc un élément fondamental de l'histoire, il incarne le constituant essentiel et dominant de tout récit, façonnant la manière dont il est construit, présenté et reçu. On lui octroie une certaine

[550]LACAN, Jacques, *Compte rendu d'enseignements* , 1984. Enseignements 1964-1968, p. 19.
[551] ZITOUNI Ahmed, *Op.Cit*, 1987, p.249.

importance dans le récit permettant au lecteur de mieux se reconstituer imaginairement.

Sur le plan psychologique, le roman se penche sur les préoccupations de l'être humain, d'ordre existentiel et identitaire[552], il exprime et traduit le conflit de l'homme avec lui-même (son inconscient), et se focalise ainsi sur l'intimité du personnage troublé et déséquilibré.

Centrés sur un mal-être qui chamboule l'existence du héros, les récits mettent à nu ce que l'esprit humain refoule comme conflits internes qui remplacent le Moi conscient et immergent le personnage qui renoncent à ses propres désirs et intérêts. Dans *Attilah FAKIR, les derniers jours d'un apostropheur,* l'auteur nous invite à pénétrer dans le moi profond de l'être à travers une analyse de l'invisible, à savoir les différents aspects de la personnalité humaine perçus comme négatif, réprimé ou moralement contestable. Dans le passage suivant démontre que le personnage «La voix» se positionne comme une part de Attilah Fakir, de son subconscient, de sa conscience ou un "double", l'accompagnant à travers ses "soliloques", c'est une partie intégrante de notre personnage, qui semble le suivre de près et connaître ses pensées intimes :

> « Moi ! te persécuter ? s'indigne la voix. Je t'accompagne seulement. Tu es assez grand pour te persécuter seul. Continue tes... tes... comment tu appelles ça... soliloques... pourquoi tu déformes tout ce que je pense ? (...) Tout me regarde. Oublie pas qui je suis et ce que je peux. J'entends tout. Je devine tout. Ta cervelle, ses rues, ses couloirs et ses impasses, c'est comme un miroir pour moi. Je suis au courant de toutes tes saloperies, mais je préfère t'entendre les repenser: c'est plus marrant ! »[553]

Dans cet extrait, Attilah Fakir se sent persécuté par La voix qui affirme sa capacité à tout entendre et à tout deviner, se présentant comme une entité omnisciente et connaissant tous les aspects négatifs de l'individu ("Je suis au courant de toutes tes saloperies"), ce qui est en fait une forme de conflit interne, où notre personnage est à la fois la proie et l'instigateur de ce conflit.

Il en est de même dans *La Veuve et le Pendu* où le personnage a un regard ou une vision neuve et étrange du monde et perçoit les choses différemment, une perception influencée par

[552]Gilbert DURAND affirme que : *L'art, et particulièrement la littérature, est un des lieux où l'inconscient affleure.* Cf. Christian CHELBOURG, *L'Imaginaire littéraire des archétypes à la poétique du sujet.* Nathan, 2002, p. 57.
[553] ZITOUNI Ahmed, *Op.Cit*, 1987. p.48.

la névrose[554]. Il est question d'une conscience altérée ou malade qui perçoit l'univers qui l'entoure comme désorganisé, dépourvu de repères et menant au chaos. La source du mal-être ne se situe pas à l'extérieur mais elle réside dans la nature humaine elle-même ; ce qui implique que chaque action (qu'elle soit mauvaise ou non) ne provient pas des influences extérieures mais plutôt du cœur (l'intérieur) de l'être humain, ses désirs et ses motivations qui le rendent prisonnier de son inconscient. L'intérieur et tout ce qui est privé et secret y est livré et décrit dans toutes ses émotions (colère, tristesse et peur) et ses traumatismes profonds et perturbateurs. Le passage qui suit montre le pendu qui s'exprime tel un fantôme errant dans l'espace de son propre oubli:

> «Certitude de m'être porté disparu, il y a très longtemps. Officieux acte de décès. Un retrait de personne, volontaire je crois, social d'abord, conjugal ensuite. En cherchant bien, je pourrai justifier ma rature existentielle. Mais j'ai tout oublié, ou presque. Du moins, tout ce qui ne se trouve pas entre porte et fenêtre. Fenêtre et porte. D'ailleurs, pour se souvenir il faut des repères. Des journaux, des calendriers, des livres, des horloges... et que sais-je encore.»[555]

Dans cet extrait, le Pendu décrit son retrait de toutes les sphères de la vie (sociale et conjugale). Il révèle une profonde angoisse existentielle et une peur de l'effacement. L'angoisse est représentée sous forme de malaise lié à l'existence et à sa dissolution. La peur, quant à elle, se manifeste à travers l'oubli et le besoin de se raccrocher à des repères sans lesquels l'existence n'a plus de points d'ancrage dans le temps, sans eux, notre personnage se sent perdu dans son espace clos (fenêtre et porte) symbolisant une existence réduite à minimum psychologique.

ROUSSEAU souligne l'importance de la conscience de soi comme source potentielle de corruption du monde[556], SCHOPENHAUER, quant à lui, met l'accent sur la volonté comme moteur des actions humaines, y compris celles qui sont mauvaises.[557]

C'est une prise de conscience réfléchie et analytique qui s'applique via une interrogation difficile voire pénible à laquelle on doit répondre pour atteindre la vérité de son être. Bruno BLANCKEMAN écrit à cet égard :

---

[554]La névrose : est un trouble psychique dans lequel le sujet est conscient de sa souffrance psychique et s'en plaint telle que : l'anxiété, la phobie, l'obsession et la dépression
[555] ZITOUNI Ahmed, *Op.Cit*, 1993, p.92.
[556]BURGELIN, Pierre, *La philosophie de l'existence. Jean-Jacques Rousseau* , Paris, Vrin, 1973.
[557]SCHOPENHAUER, Arthur, *Essai sur le libre arbitre*, Ed Rivages, 2018.

> Des identités, penchées sur elles-mêmes, s'épanchent en reflets troubles, rebelles à toute duplication servile, habiles à toute duplicité. (⋯) Le récit⋯bascule d'une dominante, discours sur Soi-à une autre - figuration / défiguration d'une identité subjective, dans des cheminements méditatifs qui mettent à mal l'idée de personnalité constituée. Ces récits posent l'inconnu de soi comme équation, l'apprivoisement de sa propre altérité comme mire. (⋯) Ils accélèrent ainsi la représentation d'un Sujet indécidable.[558]

Attilah FAKIR, les derniers jours d'un apostropheur suit la même vision car les personnages du récit ne sont pas dans un accord total avec leur propre personne. Dans ce contexte, il semblerait que le personnage change et se développe tout au long du récit, ce qui le rend plus complexe, plus humain et plus intéressant. Le passage suivant montre comment Attilah Fakir passe du personnage qui n'hésitait pas à s'exprimer pleinement et librement à celui qui est forcé de rester en retrait et préfère s'isoler, il choisit le silence et la non-participation comme dernier rempart de son intégrité face à un monde qu'il juge hypocrite et dangereux :

> « Ne t'inquiète pas je me tairai. Il n'est pas dans mes intentions de troubler cette autocélébration hebdomadaire, suivie ce soir par dix millions de fidèles. Je sais que personne ne sort indemne de ce rituel, s'il s'amuse à enfreindre les règles du jeu... je ne veux plus être témoin, encore moins acteur occasionnel de cette farce.»[559]

Par ailleurs, en s'engageant dans une analyse et un examen approfondi de ses propres sentiments, de ses pensées et de ses émotions (une auto-analyse), les aspects importants du Moi peuvent être révélés. Le discours de Attilah Fakir, lassé par la platitude et la fausseté des interactions sociales, est à la fois une confession de son épuisement et une proclamation de dégoût contre l'opportunisme et l'hypocrisie tel qu'il est illustré dans le passage suivant :

> « Tu veux me pousser à bout. Faire de moi un ersatz de Saint-Just des lettrines, ferraillant dans l'immensité de la bêtise. (Il ouvre les yeux, balaie l'assistance d'un regard morne, allume une nouvelle cigarette). Dans la série avocaillon-romantico-naïf, me voilà ! Messieurs, madame, arrêtez vos grimaces et simagrées. Rideau. Motus et bouche cousue sur ces échanges de monologues plats que vous avez l'outrecuidance de dénommer dialogues. Puisque nous

[558]BLANCKEMAN, Bruno, *Les Récits indécidables : ECHENOZ Jean , GUIBERT Hervé , QUIGNARD Pascal,* Presses Universitaires du Septentrion, 2008, p. 21.
[559] ZITOUNI Ahmed, *Op.Cit,* 1987, p.240.

> sommes dans un service, après tout, public, nous allons interrompre le vil numéro de publicité qui nous réunit ce soir, afin de dresser l'acte d'accusation d'un orfèvre en matière d'occupation de terrain de tous azimuts, de perpétuel positionnement sur le front des gazettes... j'interdis par avance à quiconque d'évoquer, sous prétexte de défense, deux notions pratiquement étrangères à cette enceinte: écriture et littérature .»[560]

Cet extrait représente une scène de confrontation et de confession du personnage principal, Attilah Fakir, à travers un monologue, amer, dans lequel il réalise et révèle son état psychologique et sa posture sociale. L'auto-analyse du Moi et les aspects importants révélés sont dominés par l'aliénation, l'amertume et une posture de supériorité cynique. Il se livre à une auto-critique acerbe et teintée d'orgueil blessé dans laquelle il se positionne comme victime et accuse La Voix de vouloir délibérément le déstabiliser.

Attilah Fakir dénonce la fausseté de la communication sociale et ne voit pas d'échanges réels, seulement des monologues plats. Ce rejet des conventions sociales révèle un Moi sensible et exigeant qui souffre de la superficialité et de la vacuité des interactions littéraires. L'auto-analyse se termine par un acte autoritaire où il interdit toute défense, révélant ainsi un Moi dogmatique et intolérant par le fait d'être entouré d'une mascarade qui n'a aucune relation ni avec l'écriture ni avec la littérature.

Cette auto-analyse met en évidence les conflits internes et les frustrations qui peuvent exister en nous. Ces conflits peuvent être causés par les tensions découlant de désirs opposés et contradictoires (entre ce que nous désirons réellement et ce que notre entourage attend de nous).

Dans *La Veuve et Le pendu,* l'analyse du pendu révèle une lutte entre l'authenticité passée et la survie présente. Le passage qui suit illuste une lamentation d'un Moi qui a sacrifié son expression joyeuse et spontanée pour une survie déguisée:

> «Parfois, je me demande si je ne suis pas un imposteur. Je crois bien que c'est ce que je suis devenu. Mais on ne m'a pas laissé le choix. A vrai dire, j'habite dans un imposteur. C'est le seul moyen de continuer sans se renier. Un seul regret pourtant: la violence de mes vieux éclats de rire qu'il me faut maintenant discipliner, crotter en petits gloussements infects.»[561]

[560] *Ibid*, p.238.
[561] ZITOUNI Ahmed, *Op.Cit,* 1993, p.172.

Ce monologue est une confession poignante qui exprime une crise identitaire du personnage central Le pendu et son sentiment d'aliénation forcée. Le personnage est devenu un imposteur «il vit en lui», comme si ce rôle était devenu sa seule carapace ou son seul refuge. C'est une manière pour lui de dire que toute sa vie et tout son environnement étaient faux. Il affirme que cette imposture est une nécessité extérieure dûe à une pression qui l'oblige à adopter ce masque pour survivre, c'est une stratégie de survie paradoxale. Il est enfermé dans une prison identitaire qui le disperse entre une authenticité salie (le rire) et le mensonge (l'imposture) seul moyen possible.

La dispersion de l'individu peut avoir un impact destructeur sur le sens de l'être ou de l'individu. En effet, cet état où l'individu est dispersé, éparpillé et fragmenté peut mener à une perte de connexion avec soi-même (perte d'identité), l'individu se détruit intérieurement perdant son intégrité psychique et dévient vulnérable. Un sentiment de malaise, de manque d'épanouissement s'installe alors chez l'individu, lui procurant un sentiment de vide intérieur et un manque de motivation et d'ambition.

Traditionnellement, le héros classique (courageux et brave) est idéalisé et présenté comme intègre et dont l'identité est solide et inébranlable, il est décrit comme maître de lui-même, il contrôle ses émotions et ses décisions même s'il rencontrent des problèmes externes, son intégrité mentale ou psychique n'est jamais remise en question ; c'est un modèle, placé sur un piédestal mais lorsque l'auto-analyse révèle les tensions et les conflits internes qu'il pourrait y avoir au sein de l'univers psychique de ce même héros, les faiblesses et les failles peuvent nous montrer que le « Moi » est loin d'être parfait et tentent alors de briser l'image parfaite d'un Moi qui ne serait pas affecté par les tensions internes, un Moi sans failles ni contradictions internes : une description plus ou moins négative du héros qui cherche à le détruire, l'image positive du héros est alors détruite et s'effondre entraînant derrière elle la destruction totale du sens voire même les valeurs identitaires.

Dans *La Veuve et Le pendu*, la mort volontaire est décrite comme une liberté "brûlante" et une responsabilité "énorme", soulignant le pouvoir qu'a l'individu de prendre le contrôle de sa propre mort. Le héros n'a rien de conventionnel car il n'est pas du tout au service d'une bonne cause ou de la société mais plutôt un héros de sa propre volonté, fasciné par son choix final, tel que nous pouvons le percevoir dans le passage suivant :

> « Ce qu'il y a de réconfortant dans la mort volontaire, c'est qu'on prend le temps de se raturer du monde des vivants. C'est agir en connaissance de cause, goûter à

> la grisante possibilité de prendre ses aises avec l'ordre des choses. C'est mourir par procuration une infinité de fois, revenir en clandestin, en transitaire, le suicide à la boutonnière, en attendant son heure, sans animosité ni amertume. C'est la brûlante liberté, l'énorme responsabilité, cette terrible capacité de décider seul du moment, du lieu, de l'art et de la manière de tirer le rideau sur la pièce qu'on continue de mimer par lassitude ou habitude... rien de plus grisant, que la tranquille maturation d'une mort à convenance. Un retrait sur mesure.»[562]

Cet extrait décrit une perception du héros non conventionnel à travers sa vision de la mort volontaire (le suicide), qui est présentée non pas comme un échec tragique mais comme un acte de liberté radicale et de grande maîtrise de soi. Le pendu, à travers son approche de la mort comme étant une prise de contrôle et une émancipation, se positionne au-dessus des lois naturelles et sociales qui régissent l'existence et défie l'ordre établi de la vie et de la mort. Il est déjà mentalement en dehors du monde des vivants, attendant sereinement l'heure qu'il a lui-même choisie, ce qui pourrait être une posture extrêmement non conventionnelle.

> La création littéraire de ZITOUNI démontre bien qu'il n'est plus question de décrire et montrer un héros déterminé à conquérir le monde, mais plutôt un héros désemparé en quête de lui-même. Dans *La veuve et le pendu,* le héros désemparé révèle un état psychologique extrêmement fragile, dissociatif et résigné, centré sur la préparation et l'exécution d'un acte autodestructeur. Le passage suivant illustre cet état psychologique:
>
> « Terré dans le calme et la solitude de mon bureau, atome récalcitrant. Il m'arrive souvent de passer en revue des recettes confirmées, de les vivre pour mieux les éprouver. Frissons de deux incisions à la naissance des poignets: ma carcasse approuve, l'esprit reste dans l'expectative. Aucune douleur, à peine un choc de surprise: la lame est si froide. Les yeux fermés, je me découvre à vol d'oiseau, nu dans la baignoire à moitié remplie. Déjà parti, comme on reviendrait se blottir dans la matrice originelle... le souffle de la mort encrassé dans la poitrine.»[563]

Cet extrait dépeint l'état psychologique du pendu désemparé, reclus, cherchant la solitude comme cadre pour son acte. Le bureau, espace de travail et de pensée, devient un

[562] ZITOUNI Ahmed, *Op.Cit,* 1993, p.31.
[563] *Ibid*, p.33.

refuge pour son désespoir. Le personnage se perçoit comme un élément qui ne parvient pas à s'intégrer ou à s'harmoniser, il songe alors au suicide qui est dépersonnalisé et intellectualisé. C'est une «recette», un acte qu'il vit et éprouve mentalement avant de l'appliquer. Il ne ressent rien, la seule sensation est celle d'une «lame si froide» ce qui renforce son détachement émotionnel et son désemparement.

Par ailleurs, face à ce héros incompatible, qui déroge du héros classique et traditionnel, le lecteur devient témoin : une sorte de coopération s'instaure entre l'auteur et le lecteur afin de construire un sens. Autrement dit, le lecteur doit décrypter, déchiffrer et comprendre les perturbations internes et cachées de ce personnage plongé dans un état d'esprit confus. Éprouvé, il doit être capable de découvrir l'invisible et l'indécelable et ainsi atteindre le sens dont l'explication demeure cruciale et essentielle.

2. Analyse des mécanismes subversifs au cœur de l'identification et de la psychologie des personnages de Ahmed ZITOUNI

Lorsque Freud utilise le terme "identification", il le fait en référence au désir refoulé de faire comme l'autre, d'être comme l'autre, le désir d'être et de se sentir à la place d'un autre. Il ne s'agit pas selon lui de devenir l'autre véritablement mais d'un désir et d'une illusion d'être comme l'autre. L'identification est une réalité psychique subjective.

C'est à partir de 1914 que l'identification acquiert une valeur, on voit alors Freud organiser peu à peu son concept par rapport à Œdipe, au surmoi, à l'idéal du moi. A travers donc l'étude de la dépression, de la formation du moi, du surmoi et du complexe d'Œdipe que ce concept prendra progressivement une grande importance sur le plan psychanalytique.

Freud limite le concept d'identification au moi ou au surmoi. D'ailleurs, il associe projection et identification dans *Psychologie collective et analyse du Moi.* Lorsque Freud traite de la relation d'hypnotiseur, de l'amour et de la relation au leader, certains de ses propos affirme que "*l'hypnotiseur est venu à la place de l'idéal du Moi"*[564]*,* ainsi, le rapport d'un être surpuissant à un être impuissant, en désaide, serai, d'abord une motivation importante à l'identification qui peut être le désir de s'en remettre à un être surpuissant.

Dans ses romans, il apparaît évident que Ahmed ZITOUNI a mis beaucoup de lui dans ses personnages principaux, à travers les événements de leurs vies et de leurs passés. Fatigué des horreurs causées par le fanatisme, le racisme et la stupidité humaine comme si cette histoire

[564] GREEN André , *La folie privée*, Gallimard, Paris, 1990, p.180.

n'était qu'un recommencement jusqu'au jour où l'homme apprendra à ouvrir son esprit et son cœur à la tolérance dans une vision d'une humanité fondamentale, unie et respectueuse de toutes les différences.

Même si ces romans relatent différents récits, ils reflètent aussi l'esprit et les débats contemporains, le personnage "Attilah Fakir" est un personnage qui ressemble à Ahmed ZITOUNI, c'est son moi idéal, son refuge, sa compensation par l'écriture.

Ahmed ZITOUNI a essayé de fixer par écrit dans son roman *Attilah FAKIR, les derniers jours d'un apostropheur* ses interrogations sur le sens de son être et tente de prouver implicitement qu'il ne pourrait y avoir d'univers sans un soi qui s'y retrouve et qui agit.

2.1. **Description du tempérament**

Chaque personnage est un être unique. Sa personnalité n'est jamais entièrement comparable à celle d'un autre individu.

Il importe de définir Attilah Fakir, le catégoriser afin de comprendre son comportement. Chez chacun d'entre nous, apparaissent des conduites qui constituent notre caractère personnel. Pour notre personnage, la liste de ses traits de caractère est inépuisable, nous dirons qu'il est dynamique et coléreux, envieux et désagréable. Il possède un trait obsessionnel tel que l'illustre l'extrait suivant:

> «A l'angle de Hadj Raymond Guérin et de l'avenue Hadj françois Rabelais, officiellement boulevard Saint Jérôme, il s'arrête, comme il le fait chaque jour à midi et demi, sauf le dimanche.
>
> Un regard à gauche, un autre à droite: personne en vue. Plusieurs années de pratique aidant, il envoie un crachat de respectable proportion et d'exceptionnelle densité sur la vitrine du salon de coiffure lui faisant face. Satisfait, il note mentalement que c'est là le sept cent-quarante-sixième crachat apposé...»[565]

Ce passage révèle un geste incivique et grossier, émanant de Attilah Fakir, à caractère obsessionnel et calculé avec une précision horlogère «chaque jour à midi et demi, sauf le dimanche» qui indique que le personnage possède un trait obsessionnel et un sens du rituel très développé. Le fait qu'il note et qu'il compte mentalement le nombre de crachats est un élément révélateur car il ne se contente pas d'agir, il archive, comptabilise et valide ses

[565] ZITOUNI Ahmed, *Op.Cit,* 1987, p.56.

actions avec rigueur et méticulosité. Son geste grossier «le crachat» est plus lui un exploit personnel, il éprouve une fierté et une satisfaction de la «qualité» et de la «performance» de son geste dont il est parfaitement conscient et dont le caractère répréhensible ne l'empêche pas de l'exécuter.

En revanche, un certain nombre de ces traits existent chez presque tous les individus qui ont tendance à se grouper par affinités. Comme les amis d'une même contrée aiment se grouper dans le même quartier, à exercer les mêmes professions, de même, chez notre héros, il y a des traits de caractère que nous n'imaginons pas l'un sans l'autre. C'est ce que nous appelons "*une constellation psychologique."* [566] il s'habille mal, il est peu sociable, il ne se nourrit presque pas, il n'a pas bon cœur; ces traits fréquemment associés forment la constellation psychologique de : l'insoumission, l'avarice et le mal-être.

Les passages suivants décrivent Attilah Fakir comme névrotique, anxieux et souffrant de mal-être et de trouble de l'humeur:

> «Trente ans aux orties et déjà un bataillon de rides au front. Des crevasses aux coins des yeux, mutant en abîmes vers les contreforts de la bouche. La peau prématurément vieillie, enflée, saccagée: une vraie carte géographique, en couleurs et en relief. Plus un escadron de plaques rouges sur fond gris, disséminées entre peau et absence de peau, sur les pommettes, les bajoues, les tempes...»[567]

> «Le Roméo... déjà qu'il a la constitution faiblarde, des troubles émotifs, sa flemme, ses douleurs au dos... c'est un cyclique dans son genre, avec périodes, saisons de pointe, passage à vide. Il a des moments propices aux coups de froid et d'autres, pour caser angoisses et névroses... homme de désordre, il est méticuleux dans ses accès de douleur, comme dans ses grandes phases d'anxiété...nuits blanches, état dépressif, humeur maussade, mutismes parfois prolongé, grognements, borborygmes mâchonnés en insultes... mine de dogue atterré et les aboiements dispensés à longueur de journée... crise amplifiée.»[568]

[566] HELLINGER Bert, *Constellations familiales: Comprendre les mécanismes des pathologies familiales*, Ed le souffle d'Or, 2001.
[567] ZITOUNI Ahmed, *Op.Cit*, 1987, p.14.
[568] *Ibid*, pp.16-17.

Attilah Fakir est un personnage dominé par l'anxiété et l'irritabilité. Son mal-être est à la fois psychologique (névrose, humeur maussade) et somatique (douleurs, faiblesse). Il alterne entre des phases de grandes souffrance caractérisées par l'anxiété et la dépression, et des moments plus gérables où il exprime son désarroi par des plaintes, de la flemme et des excès de colère. Le portrait dépeint est un mélange de tristesse accablée, d'agressivité passive, de dépression, d'irritabilité et de névrose.

Mais ZITOUNI ne nous dit pas pourquoi Attilah Fakir est une affreuse créature. De plus, il ne nous indique aucun moyen de juger le degré de sa nature odieuse en se basant sur certains critères fondamentaux. Le caractère de notre personnage est « un diamant aux multiples facettes ». Selon l'orientation que nous adoptons, nous le verrons scintiller de mille feux différents. Au fil des heures, un grand nombre de ses tempéraments et de ses caractères ont fait surface.

En effet, notre personnage est au début du roman, paradoxal, c'est un hédoniste qui a transformé son plaisir (la bière) en un rituel et une routine obsessionnel et ponctuelle. C'est un personnage qui use d'un langage décalé et macabre pour désigner des objets du quotidien tel que le réfrigérateur et la viande (morgue et cadavre) ce qui crée un climat teinté d'humour noir et de dérision révélant un caractère non-conformiste, obsessionnel, excentrique et moqueur. C'est précisément ce qu' illustrent les passages suivants:

> « L'œil énamouré, Attilah Fakir contemple les courbes d'une bouteille de bière posée sur la table. Il vient de la ravir à l'affection de ses sœurs empilées dans le compartiment inférieur de la morgue (nom donné au réfrigérateur par le maître de maison), le compartiment supérieur hébergeant les acquisitions hebdomadaires périssables, dont les cadavres (c'est ainsi qu'il désigne les morceaux de viande achats par sa femme)... un métronome dans l'estomac, ce type. Toujours à midi, sa première bière. Pas une seconde d'avance. Pas une secone de retard. Mieux que l'horloge parlante, la décapsulante ! »[569]

> «... se rappelle avoir exigé de lire chaque lettre, afin d'éviter ses coups fourrés. Mais le ton de ses écrits changeait de jour en jour, se faisant plus acide, plus méprisant, de temps à autre ironique, parfois cynique, souvent insultant. Malgré des efforts répétés et un sermon étalé sur trois mois, elle n'avait pas réussi à lui faire changer le contenu. Il avait protesté, arguant qu'il ne pouvait modifier son style, que c'était inhumain de rédiger une demande d'emploi sous le forme

[569] *Ibid*, p.41.

impersonnelle prévalant en la matière, que c'était plus que criminel d'attenter à la singularité essentielle qu'était l'écriture à ses yeux...»[570]

Le dialogue qui suit démontre combien Attilah Fakir est un personnage rebelle, cynique et jouisseur de la subversion. C'est un marginal qui maîtrise l'art de l'insulte et dont il tire une immense satisfaction personnelle:

> « Sans dire un mot, Anastasie plie la lettre et la glisse dans l'enveloppe.
>
> - Pendant que je lisais, dit-elle en lui jetant un regard noir, tu n'arrêtais pas d'approuver en secouant la tête. Tu paraissais même ravi ! Je présume que tu ne vas pas t'arrêter là, puisque ça a l'air de t'amuser ? Et demain, à qui tu vas écrire? Et après-demain ?
>
> - On ne peut rien te cacher, femme ! Pour une fois que tu présumes à juste titre dit-il, reposant sur la table sa troisième bouteille de bière et se tapotant le ventre d'un air satisfait. Sauf homicide de ta mère sur ma personne, rafles anti-arabes, déportation new-look ou autres , ma lettre du jeudi sera adressée au receveur des contributions directes, autrement dit, le nabot chauve, alias le mégot vorace, que le tout quartier connaît sous le titre, haineux et mielleux, de monsieur le percepteur. Je compte faire valoir mes droits d'indigent, afin de postuler une sinécure dans les confortables locaux de la perception... le racketteur légal de la perception nous doit de l'argent. Et à défaut d'argent, un emploi.»[571]

Cet extrait révèle un caractère complexe et provocateur, mêlant cynisme social et plaisir subversif qu'il manifeste à travers la rédaction de lettres insultantes adressés à différentes institutions. Ce n'est pas un moyen, pour lui, d'obtenir un emploi mais un jeu subversif qui le satisfait (tapote son ventre) et qu'il utilise pour dénoncer l'hypocrisie de l'administration et humilier personnellement ses représentants (surnoms injurieux). Il se positionne comme porte-parole du quartier. Ce sentiment d'être un indigent justifie moralement son insolence à ses yeux. C'est une forme de transgression des normes sociales et administratives. Il tire une satisfaction narcissique de sa propre audace.

Mais une transformation psychologique majeure de Attilah Fakir s'effectue laissant place à un individu désabusé, psychiquement et socialement effacé tel que le décrit le passage suivant:

---

[570] *Ibid*, pp.41-42.
[571] *Ibid*, p.45.

> « Attilah Fakir (porté disparu sur toute la ligne, les lèvres scellées sur un mégot mal en point). tu me vois prendre la parole, jouer au contestataire de service, par avance impuissant et ridicule... (bouillant, mais toujours hors-jeu, se parlant à lui-même). Sois réaliste, voix. Si ça pouvait servir à quelque chose, je l'aurais ouvert depuis longtemps.»[572]

En effet, Attilah Fakir passe du rebelle actif au désabusé passif. Il devient inactif et se réfugie dans le silence, sa colère n'a pas disparue mais s'est plutôt repliée vers l'inérieure, le laissant dans un état de tension psychologique douloureuse et de mutisme résigné. Il se met en retrait du champ social et littéraire. Ce retrait est une forme de protection contre la déception mais aussi une acceptation amère de son échec et de son statut d'observateur passif.

Un éminent spécialiste français "Eugène SCHREIDER" a vu la nécessité de mettre un peu de clarté sur les typologies. D'une façon générale, nous pouvons classer les systèmes typologiques en quatre grandes écoles. Elles diffèrent essentiellement par le but qu'elles poursuivent et le niveau d'explication qu'elles ont choisi d'atteindre. Les deux premières tentent de répondre à la question: Pourquoi Attilah Fakir a-t-il ce genre de comportement? Mais l'une comme l'autre y répondent différemment.

Pour les uns, l'explication réside dans la construction de l'individu, dans son aspect physique, l'état de l'équilibre intérieur, des systèmes hormonaux, sanguins…etc. pour les seconds, elle tient à l'histoire psychologique inconsciente du sujet et l'on retrouve ici les conceptions psychanalytiques appliquées à la typologie.

2.2. **Description des comportements**

Le génie populaire veut que l'aspect physique d'un homme soit en relation avec son caractère. Cette opinion a été confirmée par les plus grands écrivains. Dans l'œuvre de Charles Dickens, tous les personnages sympathiques sont gros alors que les maigres sont antipathiques. Notre héros est justement maigre et antipathique: *" y dit que j'ai grossi, ce squelette !...Y vaut mieux grossir que maigrir…Je crève pas de faim moi*".[573]

Les typologies constitutionnelles selon Franz Vandervael : « *partent*[574]*de l'idée que la personnalité humaine constitue un ensemble dont les différents aspects anatomiques, physiologiques et pathologiques sont liés les uns aux autres. »* Pour comprendre le

[572] *Ibid*, p.233.
[573] *Ibid*, p. 129.

[574] VANDERVAEL Franz , *Biométrie humaine,* Masson, 1964.

comportement de Attilah Fakir, il faut donc étudier tous ces aspects. *« C'est un fait d'expérience observé depuis l'antiquité que notre caractère est lié à notre constitution physique* ».

2.2.1. **La typologie de Kretschmer** : " *La structure du corps et le caractère*"[575]. Toute l'école allemande de biotypologie est centrée sur la classification du psychiatre allemand Ernst KRETSCHMER (1888- 1964), professeur de psychiatrie et de neurologie à l'université de Tübingen. Sa démarche peut se résumer ainsi:

- **une observation:** dans sa clinique, il fut frappé par le fait que les malades mentaux qu'il soignait semblaient atteints de maladies mentales dont la nature était en relation avec des types physiques bien caractérisés.

KRETSCHMER pense qu'il est donc possible de prévoir, d'après leur type physique, le comportement et le caractère des hommes. Or, Attilah Fakir, de par sa morphologie corporelle, pourrait faire partie du type appelé leptosome, il est maigre, ses membres sont fins et son visage souvent pâle. Cette description est illustrée dans le passage qui suit:

> « nu à l'exception du short ensanglanté dans lequel flottait des jambes malingres de sous-alimenté»
>
> « Ce robot, ce zombie, ce bout d'homme maigrichon, petit et laid... chevelure frisée au rekief tourmenté... un nez musardant en pente douce... deux petits yeux curieux et vifs... bouche tordue en rictus amer... une vilaine zébrure nichée sous le menton...cage thoracique que la peau flasque et brune maintient à grand-peine... un ventre ballonné par l'usage immodéré de bière brune... deux cuisses de criquets... hypothétiques mollets... c'est ça, mon mari, soupire-t-elle. Ou c'est l'amour ? Ou je suis complètement folle ? Probablement les deux ! N'empêche qu'il est moche et si maigre avec ça.»[576]

Grâce à son observation clinique, il remarque que ces types physiques correspondent à des troubles précis. La schizophrénie (ou le dédoublement de personnalité) se rencontre surtout chez les individus de type leptosome, ce qui explique le changement d'humeur d'Attilah Fakir ainsi que l'apparition de "la voix".

Le dialogue suivant, met en lumière la lutte psychologique interne de Attilah Fakir où La voix agit comme son critique intérieur et son juge moralisateur:

---

[575] KRETSCHMER Ernst , *La structure du corps et le caractère*, Payot, 1930.
[576] ZITOUNI Ahmed, *Op.Cit,* 1987, p.24.

« Attilah Fakir remonte la rue Hadj Maurice Blanchot, anciennement rue Fabrot. Il paraît ravi et marche presque sans traîner la jambe. Mais La voix vient troubler son allègresse:

- Y a pas de quoi être fier, minable !

Il feint de l'ignorer et regarde distraitement les vitrines.

- Tu es lamentable. Voler un journal de droite...

- D'extrême-droite, corrige-t-il, sans desserrer les dents.

- Et ça t'avance à quoi, une fois que tu l'as volé, déchiré et jeté dans l'égout. Pauvre con, tu crois faire dans la salubrité publique? »[577]

«- De quoi se tordre, continue la voix ignorant ses jérémiades. Hadje Ernest Hemingway ! Hadj Victor Hugo ! il y a des moments où il est préférable d'être sourd ! Regarde-toi ! Tu trouves que ce pauvre Hemingway avait une tête pareille? ... Hadj Ernest Hemingway, corrige-t-il, grondant et étouffant de rage continue. Hadj Vic...

- T'emballe pas l'artiste ! Si un de tes Hadj avait la caboche de pou calciné que tu traînes, avec un handicap pareil sur les épaules, il se serait suicidé avant de pondre le plus petit bouquin.

- Laisse-moi tranquille, implore-t-il. Tu vas finir par me rendre fou.

- Mais tu l'es déjà, mon petit.»[578]

Le personnage de La voix représente le critique interne et le surmoi tyrannique de Attilah Fakir, elle cherche à saboter son plaisir et son élan et à détruire son estime de soi en l'attaquant personnellement (minable, tu es lamentable). ce dialogue illustre bien les mécanismes de la schizophrénie et du trouble de la personnalité dont souffrent Attilah Fakir. Elle est omnisciente et au courant de tout (elle sait que Attilah Fakir a volé un journal), c'est l'incarnation de ses doutes, de ses culpabilités et de son sentiment d'être un minable.

2.2.2. **Typologie des milieux intérieurs**

[577] *Ibid*, p.71.
[578] *Ibid*, p.16.

Notre tempérament caractériel ne se juge pas uniquement sur l'apparence extérieure, sur la structure de notre corps et de notre visage. D'autres auteurs ont insisté, à juste titre, sur la façon dont se réalise, dans notre corps, l'équilibre intérieur qui nous maintient en vie.

Cet équilibre intérieur est obtenu avant tout par trois systèmes, les systèmes nerveux, endocrinien et sanguin. De nombreux auteurs ont souligné les rapports étroits qui unissent les modalités d'action de ces systèmes et certains éléments primordiaux de notre tempérament psychologique.

Systèmes nerveux et tempéraments : le tempérament est la caractéristique la plus générale de chaque personne, la caractéristique la plus fondamentale de son système nerveux, lequel marque telle ou telle empreinte de toute l'activité de l'individu.

Pavlov [579] compare les types de systèmes nerveux qu'il a observé à la classification d'Hippocrate (colérique, mélancolique, sanguin et flegmatique) :

A- Le type excitable; de caractère agressif→ c'est le colérique.

B- Le type inhibé: c'est ce que nous appelons peureux→ c'est le mélancolique.

Attilah Fakir a un tempérament extrêmement violent, colérique et potentiellement instable. Son comportement est caractérisé par un perte de contrôle de soi et une fureur destructrice, comme peut le démontrer le passage suivant:

> « Les yeux révulsés, la mâchoire affaissée sur un terrible rictus, il commença à trembler. Le Boléro, qu'il massacrait en sifflant avec ardeur, eut deux ratés, puis s'évanouit sur un couac éraillé. Le disque qu'il avait en main tomba... un long cri de bête blessée à mort. Suivi d'un râle déchiré par une cataracte verbale. Puis, une série de féroces jurons, dans lesquels Anastasie crut reconnaître des consonances d'arabe dialectal, deux rageurs bordel de merde égarés dans la litanie dévidée à grands fracas de r roulés en cascades sèches, un cortège saccadé de putain de merde francs et massifs (dont il était humainement impossible de dresser le décompte), en menaçant il va y avoir du sang de salope dans cette putain de baraque de merde, une nouvelle série de râles étouffés (qu'on devinait bouillonnant du dedans), une dizaine de ça va péter émaillés de divers vocables inconnus de tout dictionnaire... malgré la furie du cyclone qui enflait et déferlait en vagues serrés, sans compter les inévitables Rab ! Ou y'a Rab ! crissant à profusion pendant que crevaient des monceaux d'écume en coin de bouche.

[579] PAVLOV. I.P. , *Typologie et pathologie de l'activité nerveuse supérieure*, PUF, 1955,pp.28-29.

> - Tu as touché à mes affaires, parvint-il enfin à articuler, tout en lui crachant au visage et en la secouant comme un prunier.»[580]

Attilah Fakir est agressif. Ses actes sont d'une brutalité terrifiante rendant sa présence dangeureuse pour sa femme Anastasie, désespérée face à cette violence, telle qu'elle est mise en lumière dans l'extrait suivant :

> « Terrorisée par la déferlante de violence, Anastasie nia, hochant la tête et dessinant un piteux non avec le manche de la brosse qu'elle n'avait pas eu le temps de s'ôter de la bouche.... Anastasie se débattait. Esquissait ses dérisoires gestes de défense, dans le vain espoir de lui échapper et de se protéger.»[581]

Attilah Fakir, violent et incontrôlable, a un comportement explosif et impulsif, il prononce explicitement des menaces de violence physique et sa rage est décrite par des sons qui pourraient suggérer que cette colère est le symptôme d'une profonde souffrance ou d'une frustration intérieure (râles étouffés qu'on devinait bouillonnant du dedans).

En résumé, la structure et l'existence de chaque être humain est formée de composantes et d'éléments qui construisent l'identité et structure la personnalité. Ces éléments peuvent agir comme une force ascensionnelle pour enrichir, motiver et donner un sens à la vie (tels que l'amour, l'amitié, la passion, l'optimisme) ou au contraire, ils peuvent être source de stress et de blocage (tels que l'isolement, la toxicité, les échecs répétés, la jalousie, le pessimisme).

2.3. **Zones d'ombre et de méprise dans la personnalité**

Chaque être humain possède un potentiel psychologique et relationnel qui se structure autour de deux sortes de composantes:[582]Des composantes positives qui agiront comme de véritables moteurs ou comme des stimulations qui pourront contribuer à illuminer notre vie et des composantes négatives ou marginales qui pourront à l'inverse constituer autant de freins, de limitations ou de contraintes susceptibles de grever ou d'assombrir notre existence de zones d'ombres et de difficultés. L'ensemble des composantes positives et négatives participe de façon active à la structuration de notre personnalité profonde et de nos relations avec les autres.

---

[580] ZITOUNI Ahmed, *Op.Cit,* 1987, p.30.
[581] *Ibid*, p.31.
[582] SALOMÉ Jacques , *Le courage d'être soi*, les éditions du relié, 1999, p.37.

Le portrait de Attilah Fakir, qui nous est dressé, est un portait fort et contrasté qui révèle une personnalité complexe, oscillant entre l'élévation intellectuelle et la déchéance autodestructrice. Les composantes positives et négatives qui structurent notre personnage principal peuvent être décelées dans le passage qui suit :

> « Ses dérives oscillent entre le rayon des livres et celui des bouteilles. Il faut s'attendre au pire quand il est dans ce périmètre... six pas à droite: il tangue vers le rayon où gîte la grande confrérie des Hadj. Six pas à gauche: il contemple l'alignement des bouteilles de vin... il se rue sur la morgue, qu'il vide de toutes ses bouteilles... pour le moment, il contemple ses livres, ses bouteilles. Juché sur l'amas de ses possessions détruites, ou en attente de l'être, il paraît rêvasser devant son jardin secret.»[583]

Attilah Fakir passe son temps à contempler ses livres qu'il aime plus que tout, ce qui suggère que c'est un personnage intelligent, curieux et qui a besoin de s'évader ou de comprendre le monde qui l'entoure : «il paraît rêvasser», cela montre un besoin de quitter la réalité ou d'oublier la douleur en s'évadant à travers la lecture et l'imagination. Mais en plus d'être intelligent, notre personnage semble avoir une addiction sévère à l'alcool «l'alignement des bouteilles de vin», «la ruée sur la morgue pour les vider», c'est le frein principal qui neutralise ses qualités intellectuelles. Il est non seulement entouré du chaos, mais il l'accepte : «être juché sur l'amas de ses possessions détruites, ou en attente de l'être». la personnalité de notre personnage est structurée par une tension dramatique entre ses livres qui représentent l'endroit idéal pour s'épanouir (curiosité, intellect et espace personnel), et son addiction : les bouteilles de vin et de bière qui représentent la destruction et le chaos.

Nous pouvons dire, que notre héros a en lui pleins de composantes, mais ce sont les composantes négatives qui prennent le dessus et lui pourrissent la vie et l'empêchent de vivre en paix, d'avoir une vie sociale mais surtout de tisser des liens avec les gens et avec son entourage. Le passage suivant décrit la solitude désespérée de Attilah Fakir dont il ne peut s'échapper:

> « Ses yeux... autant dire des poignards en mal de viande à fouiller. Coma éthylique; mais seulement physique... conscience, hélas intacte. Instinct de meurtre inaltéré... Nu, écorché, mais lesté d'une bouteille à moitié vide dans la main droite et d'un mégot éteint dans la gauche.

[583] ZITOUNI Ahmed, *Op.Cit,* 1987, p.118.

> - Tu étais donc si seul, questionne-t-elle, sachant par avance qu'il ne pourra lui répondre, car dans son état, bouger un millimètre de lèvre tiendrait du miracle.»[584]

Ce portrait de Attilah Fakir dépeint un personnage négatif et isolé. Ses composantes négatives révèlent une figure au bord de l'autodestruction et potentiellement dangereuse «instinct de meurtre inaltéré» qui laisse sous-entendre une composante négative sombre et très explicite. Elle indique une intention criminelle ou une pulsion violente qui n'a pas été réprimée, dans dans son état d'ébriété. Le danger est partie qui constitue sa personnalité. Attilah Fakir présente une addiction et dépendance extrêmes à l'alcool, le menant à un état critique «coma éthylique». la bouteille «à moitié vide» confirme un abus chronique et une gestion défaillante de sa vie.

Ces composantes négatives, qui nourrissent en quelque sorte la part d'ombre et la dimension conflictuelle du potentiel relationnel de Attilah Fakir, s'organisent d'une constellation de caractéristiques ou de traits dominants. C'est-à-dire que lorsque la dominante est poussée à l'excès, elle peut déboucher sur des comportements excessifs, voire pathologiques qui deviennent durables et permanents et bien sûr très désagréables.

En conclusion, Attilah Fakir est l'incarnation d'une misère existentielle et psychique extrême. Ses composantes négatives ne se limitent pas à de simples défauts, mais constituent un système d'autodestruction (alcool, dégradation physique). c'est un personnage brisé que même une tentative de communication avec lui est vouée à l'échec, il est prisonnier de ses propres pulsions destructrices et de son propre esprit, et, présente également une rupture totale avec les normes sociales et affectives.

2.3.1. **La composante sadisante ou masochique** : le moteur principal de cette composante sera issu de la recherche du plaisir de faire mal, de la jouissance trouvée dans le fait de se disqualifier, de rejeter ou de saboter les réussites possibles. Le masochiste s'entretient dans des conduites d'échec. Or, Attilah Fakir se plaint de ne vivre que des malheurs, et en même temps, il trouve toujours des excuses ou de bonnes raisons

[584] *Ibid*, p.119.

pour les justifier, sa vie est un échec, il sabote toute possibilité d'avoir une vie sociale et un travail convenable:[585]

> « Monsieur !
>
> Bien qu'éprouvant une saine répulsion pour l'infect lieu de réclusion dont vous avez la charge, je me fais violence pour vous écrire afin de postuler à un emploi stable, peu fatiguant et rémunéré en fonction de ma valeur. Autant vous avertir, monsieur à l'avance, je suis cher.
>
> Nourri de grands principes de ce pays, ainsi que des idées professées par Hadj Michel Foucault…je doute que ma candidature vous agrée. Mais, sait-on jusqu'où peut aller la démence ordinaire d'un garde-chiourme-en-chef. Si ma candidature vous intéresse, je vous suggère de me proposer un poste d'expérimentateur autonome. Poste que j'accepterai après mûre réflexion…un délai de quinze jour me sera nécessaire…En prenant congé de votre peu avenante personne, et avec tout le dédain que je dois à votre ignoble profession… »[586]

Cet extrait, est une lettre provocante et remarquable, de candidature, un empreint d'humour noir et d'une ironie mordante, où Attilah Fakir exprime son dégoût pour le lieu (une prison) tout en affirmant sa valeur et son prix élevé. Ainsi, nous remarquons que Attilah Fakir dévalorise les autres, en leur montrant qu'ils ont peu de valeur et va jusqu'à les humilier, utilisant l'exagération et l'autodérision pour affirmer sa propre valeur. Il se présente comme une ressource rare et indispensable, quelqu'un qui n'est pas en recherche d'emploi, mais qui fait une «faveur» à l'organisation en utilisant la provocation dans le but de sortir du lot. Le directeur de prison n'oubliera jamais cette lettre.

2.3.2. La composante paranoïaque : elle s'appuiera sur un état récurrent de méfiance. Un sentiment de persécution, de rejet, d'exclusion, de non-amour ou de déni, le tout basé sur une lutte profonde et constante contre toute forme de dépendance relationnelle.

Ces ressentis basculent ensuite vers des positions marquées par l'exacerbation du sentiment de menace. La forme de paranoïa se caractérise par la méfiance, avec des attitudes

[585] SALOMÉ Jacques , *Op.Cit,* p.40.
[586] ZITOUNI Ahmed, *Op.Cit*, 1987, p.44.

persécutrices par rapport à autrui, des accusations, des mises en cause, des comportements procéduriers :

> « Il envoie un crachat de respectable proportion et d'exceptionnelle densité sur la vitrine du salon de coiffure lui faisant face. Satisfait, il note mentalement que c'est là le sept cent-quarante-sixième crachat apposé, depuis le jour où il avait vu la propriétaire jeter à la rue la femme de ménage, en lui criant :
>
> « Retourne chez toi, sale bougnoule…voleuse ! Une enquête déclenchée le jour même […] lui apprit que la femme de ménage était accusée de vol…Attilah Fakir en déduisit qu'il y avait injustice…Verdict : quatre ans de crachats sur la vitrine, dimanches exclus, pour venger l'honneur perdu d'une humiliée ».[587]

Ce passage décrit un acte de vengeance symbolique et obsessionnel, provenant de Attilah Fakir qui marque méticuleusement son opposition à la propriétaire d'un salon de coiffure après son acte jugé injuste (le licenciement injuste de la femme de ménage), le crachat représente un geste de dégoût, de mépris et une forme de « marquage territorial » de sa rancœur.

La paranoïa s'étend du contrôle à la persécution et à la menace, allant jusqu'au passage à l'acte. Ce processus pathologique transforme la perception de la réalité, où des événements anodins sont interprétés comme des attaques, et peut s'intensifier jusqu'à un déni total de la réalité, rendant la personne dangereuse pour elle-même ou pour autrui.

2.3.3. **La composante phobique** : elle est surtout caractérisée par la peur persistante d'une situation ou d'un objet donné, par la recherche de réassurances, le recours à l'évitement des situations ou de l'objet qui déclenchent de l'angoisse ou qui réactivent un sentiment d'insécurité.

La composante phobique peut entraîner une réduction durable du potentiel d'action et évoluer en phobie sociale. Dans sa forme dominante, elle peut déclencher des inhibitions, des blocages relationnels et des paralysies diverses qui entraînent des limitations importantes et invalidantes dans la vie au quotidien. Les passages suivants décrivent un état de peur extrême que ressent Attilah Fakir :

[587] *Ibid*, p.56.

« …mon héros défaille, se meurt. La rupture va se consommer entre son muscle cardiaque et lui…submergé de trouille… »[588]

« Attilah Fakir est immobile, plus raide qu'une souche morte. Encore plus livide qu'une victime de vampire sous-alimenté… »[589]

« Elle est longue, pénible, cette fraction de seconde où tout va basculer…c'est un appel à humanité en danger qu'il me transmet…il est…baigné de sueur et d'épouvante.

Tire-moi de là je t'en supplie !

…des yeux effarés…tu es si pitoyable »[590]

« -Sors-moi de là…Fais vite je n'en peux plus…je vais exploser !

…muré dans ta solitude…une terreur…sortir de ce guet-apens…cesse de grincer les dents…J'étouffe, sauve-moi ! »[591]

Ainsi, nous pouvons constaté que chez Attilah Fakir la phobie n'est pas seulement la peur d'un objet ou d'un animal ou d'une situation mais également de l'imminence de la crise et du danger. C'est typique des crises de panique où l'on perçoit le danger au ralenti, augmentant la souffrance. Attilah Fakir souffre terriblement et cette souffrance le rend méprisable aux yeux des autres, il a peur de perdre le contrôle.

2.3.4. **La composante obsessionnelle** : elle est composée d'attitudes de contrôle, de méticulosité, avec une compulsivité au rangement, à la vérification, avec une organisation paperassière ou rigoureuse de la vie, sans fantaisie.

Cette dominante se traduit par une recherche visant à classer, ranger, contrôler, ritualiser à l'extrême comme nous pouvons le constater dans le passage suivant :

« …il commence par faire le tour de propriétaire, vérifiant méticuleusement l'ordre et l'état de ce qu'il appelle mes affaires. Ce qui signifie, dans sa bouche, mes possessions exclusives…Toute intrusion est ressentie sacrilège. Nanti d'un flair infaillible pour déceler l'objet déplacé par inadvertance, le livre feuilleté, le disque échappé de sa pochette et mal remis en place, la chaussure plus inclinée qu'à l'accoutumée sur son rayon, la bouteille décalée, une poussière suspecte sur

[588] *Ibid*, p.197.
[589] *Ibid*, p.209.
[590] *Ibid*, p.244.
[591] *Ibid*, p.246.

> la photographie de Jean-Paul Sartre…la trace d'un dérangement dans l'ordre des bocaux d'épices, le déplacement accidentel d'une pièce de son attirail de plongée sous-marine…toute incursion étrangère, l'effet même d'un courant d'air malvenu, le plonge dans d'épiques colères qui le laissent l'écume aux lèvres et l'injure à la bouche... il saccage tout ce qui lui tombe sous la main. Anastasie se souvient du dernier accident. Malgré les précautions dont elle s'entourait, elle avait, à la suite d'un geste inconsidéré, fait tomber un livre... »[592]

Ce passage montre bien que notre personnage a une personnalité obsessionnelle compulsive, il présente des troubles obsessionnels caractérisés par un besoin tyrannique d'ordre, de contrôle et d'intégrité de son environnement personnel. L'obsession n'est pas seulement l'ordre, mais le contrôle absolu de ce qui lui appartient, il est doté d'une grande vigilance qui le pousse à vérifier toutes ses affaires pour être sûr qu'aucun objet n'a été déplacé, même par inadvertance.

Attilah Fakir est un tyran de l'ordre, dont la composante obsessionnelle est si forte qu'elle le mène à des crises compulsives (des saccages) causant bien plus de désordre tel que l'illustre l'extrait suivant:

> « …le lendemain, alors qu'il dépoussiérait paisiblement l'un des rejetons alignés de Maurice Ravel, son regard se porta vers l'angle du salon…les yeux révulsée, la mâchoire affaissée sur un terrifiant rictus, il commença à trembler…un long cri de bête blessée à mort. Puis une féroces jurons…bordel de merde…putain de merde…il va y avoir du sang salope dans cette putain baraque de merde…Rab ! Ou y'a rab !
>
> Tu as touché à mes affaires…je t'ai avertie sous aucun prétexte, il ne faut toucher à mes affaires !
>
> Mes bouquins, connasse ! Mes bouquins…mes…bou…quins…des sanctuaires à ne jamais profaner. Jamais ! ja…mais ! comprends-tu ?...et c'est le bleu du ciel qu'elle va souiller de ses sales pattes…
>
> Il est tombé ? Il est tombé ? Hadj Bataille ne tombe jamais, même symboliquement…ce n'est pas un livre, mais un monument. Dans mes affaires, il n'y a que des monuments… » [593]

[592] *Ibid*, p.29.
[593] *Ibid*, pp.31-32.

Ce passage décrit parfaitement la crise obsessionnelle et compulsive dont souffre Attilah Fakir. Pour lui, il ne s'agit pas qu'une simple manie de rangement, mais d'un système de croyance rigide et délirant où ses objets personnels sont des entités sacrées. La moindre perturbation de cet ordre est perçue comme une agression, déclenchant en lui une réaction violente (injures, insultes et violence physique).

2.3.5. **La composante narcissique** : l'ego envahit tout l'espace social, avec une incapacité à se décentrer et à tenir compte des autres et d'une manière d'être basée sur un sens grandiose de sa propre importance, une surestimation de ses réalisations ou de ses capacités, avec des attentes d'être reconnu comme exceptionnel.

Cette composante correspond à une forme d'amour de soi ouverte et bienveillante. Elle se fonde sur l'illusion d'être le centre et le maître du monde. Le narcissique peut exercer un véritable terrorisme relationnel, car il ramène tout à lui-même. Tout se passe comme si le monde entier devait le reconnaître.[594]

Attilah Fakir se positionne en juge supérieur face à l'évolution domaine, en particulier dans le domaine culturel et littéraire. Nous avons pu identifier certaines caractéristiques narcissiques à travers les passages suivants:

> « ...je n'ai rien à dire. Ce qui m'indigne, les ravit. Ce qui les grandit, me dégoûte. Ce qui les indiffère, me touche au plus profond. A quoi bon…je ne suis pas de leur monde… »[595]
>
> « …devant vous… un stratège de bassesse et de mesquine médiocrité, savonnant ici et là, encensant ailleurs, se hissant partout, surveillant les tendances du marché et les fluctuations des opportunités…parce que le cher-ami-téléspectateur n'en a rien à foutre. Il aime ce qui brille et s'y identifie. Il se pique d'avoir chez lui les livres dont on parle…il laisse cela à ses petits-enfants qui le découvriront… trop tard ! »[596]
>
> « Plus d'artistes, c'est le règne des marchands. Où est donc la dignité ?
>
> Le voilà reparti. Le rôle le plus ingrat du répertoire des donneurs de leçons : celui de l'avocaillon ringard. Interprétation des plus sordides à l'écran. Sainte

[594]BERGER Maurice , *La folie cachée des hommes de pouvoir*, Ed. Albin Michel, 1993.
[595] ZITOUNI Ahmed, *Op.Cit,* 1987, p.234.
[596] *Ibid*, p.239.

> mère des ratés, priez pour lui…Nous entrons dans le siècle des livres en vidéo-clip ou engrangés en cassettes. La forme a laminé le fond.»[597]
>
> « …c'est mal écrit et d'un effroyable intérêt…un journaliste, ce bestiau ? Même pas capable de relire sa copie !... ce livre, jugé digne de Hadj Frantz Kafka, est d'une débilité à toute épreuve. Pourquoi ces Rouletabille à la manque dépensent-ils le gros de leur énergie à se bricoler un fugace semblant de notoriété. Pourquoi ces invertébrés, que leur gloriole impuissante tant ils se démènent à la bâtir, se croient-ils tenus de pondre leur insanité, sans crainte du ridicule ?... »[598]
>
> « Hé ! Auteur de mes deux, peux-tu me dire quelle impérieuse nécessité était à l'origine de mes amours, mes batailles ?... »[599]

En effet, Attilah Fakir se sent intellectuellement et moralement au-dessus des autres. Il exprime son jugement de manière agressive et hautaine, une attitude associé à des traits de personnalité narcissique (besoin d'admiration, sentiment de grandeur, mépris pour autrui), il utilise également un langage extrêmement dépréciatif pour parler et dévaloriser les autres.

Attilah Fakir est un personnage qui présente, tout au long du roman, une évolution psychologique significative et rassemble des traits et des états très différents. C'est un personnage complexe aux multiples facettes car il possède plusieurs couches de personnalité: l'état initiale était celui du schizophrène et narcissique et l'état final est celui du résigné qui finit par accepter son triste sort, comme l'illustre le passage suivant:

> « Pourquoi as-tu fait de moi un clown, me demanda-t-il soudain en posant son verre.
>
> Je n'avais pas le choix. C'était ce destin ou l'oubli…
>
> Tu le savais pourtant…je n'ai jamais su plaire ou séduire, encore moins me vendre…tu m'as donné vie et forme. Tu es fais de moi un aventurier de plume, un fou du verbe, un enragé de la conscience humaine… »[600]

En effet, Attilah Fakir est un personnage dont l'identité est instable; il passe par des extrêmes émotionnels et comportementaux et peut avoir des traits narcissiques et des pensées

[597] *Ibid*, p.240.
[598] *Ibid*, p.240.
[599] *Ibid*, p.243.
[600] *Ibid*, p.249.

désorganisées. C'est un personnage complexe et dynamique qui effectue un arc de résignation ou d'acceptation en passant de la grandeur illusoire du schizophrène narcissique à la modestie douloureuse qu'est la résignation.

3. Polyphonie et multiplicité énonciative dans les œuvres de Ahmed ZITOUNI

Du grec « Poluphônia » signifiant « multiplicité de voix ou de sons »[601], en littérature la « polyphonie » est un procédé d'écriture qui consiste en *« la superposition de voix, de sources énonciatives dans un même énoncé. »* [602] Ainsi, le mot « polyphonie » renvoie à une multiplicité de voix narratives ou énonciatives au sein d'un texte littéraire. La polyphonie se présente essentiellement sous forme de dialogue puisqu'elle désigne l'accomplissement littéraire dans une énonciation dont le principe linguistique est le « dialogisme »[603]

Le TLFi définit la polyphonie comme la « *superposition de deux ou plusieurs mélodies indépendantes, vocales et/ou instrumentales, ayant un rapport harmonique ou non* » [604], métaphoriquement, ce terme désigne en linguistique et en littérature la présence simultanée de plusieurs voix, plusieurs points de vue ou plusieurs énonciateurs au sein d'un même discours ou d'un même texte. L'auteur ne représente donc pas un seul point de vue, mais met en scène différentes perspectives qui coexistent et créent ainsi une richesse et une complexité semblables à celles d'un chœur musical.

L'instance narrative est l'articulation entre deux formes fondamentales du narrateur : narrateur extradiégétique ou effacé, non représenté dans la diégèse mais au courant de tout: il est dans ce cas extérieur à l'histoire racontée, ce n'est pas un personnage mais peut être omniscient et connaître tous les événements et les pensées des personnages, et narrateur intradiégétique ou narrateur personnage (narrateur mêlé à l'action, narrateur témoin ou narrateur « il »): il est présent dans l'histoire, il pourrait s'agir du personnage principal (autodiégétique) ou d'un témoin car il raconte les événements d'un point de vue interne à l'action. Le narrateur est l'organisateur du récit, en déterminant ce qui est dit et comment. Il peut se borner à rapporter les faits ou commenter, juger et déléguer une partie de cette

[601]https://www.cnrtl.fr/definition/academie9/polyphonie#

[602]STOLZ, Claire, « *Atelier de théorie littéraire : La notion de polyphonie.»* Acta Fabula, 2000.
[603]MANAI Hanen, *Dialogisme et polyphonie en langue et en discours,* Faculté des Lettres et des Sciences Humaines de Sousse / Tunisie,Passerelle, Vol.11, No.01, 2022. pp. 106-117.

[604]«Polyphonie », *Trésor de la Langue Française informatisé* (TLFI), CNRTL.

fonction à un personnage, qu'il soit extérieurement omniscient ou intérieurement incarné dans l'action, son rôle est est d'organiser et de construire le récit.

La polyphonie a pour objet d'étudier la pluralité des voix (selon BAKHTINE) et des points de vue (selon DUCROT)[605] et permet d'y découvrir un champ d'investigation et explorer les nuances de sens et les interactions entre les différentes voix et points de vue présents dans un texte où le discours confus, compliqué et désordonné devient un procédé d'expression à valeur esthétique: un procédé d'expression stylistique, une manière de présenter et d'articuler une pluralité de voix. Cette analyse polyphonique montre que le sujet parlant ne correspond pas toujours à un seul locuteur , et que des points de vue multiples peuvent coexister au sein d'un même texte.

Le narrateur dans les œuvres de ZITOUNI est une ambivalence entre les pronoms personnels, entre un « Je » et un « Il » qui renvoie tantôt à un narrateur à l'intérieur de l'histoire, tantôt à l'extérieur, donc il s'agit d'un narrateur extra-diégétique et intra-diégétique:

> « Ah, lecteur, je me marre rien que de penser à ce brave Jésus, s'il revenait, un contrat-type dans une main, les évangiles dans l'autre...
>
> « Trois jours durant, il concocta les préparatifs d'une expédition, qu'il tint secrète jusqu'au moment de son exécution... c'est ainsi qu'il revint lesté d'une bible du paris laborieux...» [606]

Le narrateur est l'instance qui prend en charge la narration. L'insertion et l'enchâssement dans le récit de ZITOUNI modifie le système narratif et entraîne la prise en charge de la narration par plusieurs narrateurs. En effet, dans un récit classique, le narrateur est l'instance unique qui raconte l'histoire, que ce soit à la première ou à la troisième personne alors que chez ZITOUNI la structure est plus complexe car il use d'une technique où les récits sont enchâssés: il arrive que l'un des personnages à l'intérieur du récit s'égare et se met à raconter sa propre histoire:

> « Je me souviens de ce visage crissant, incendiant, irradiant,jouant avec les digues de ma tête. En ce temps-là, je ne savais pas crier.

[605] DUCROT Oswald, *Le Dire et le dit*, éditions de Minuit. Paris.1984.
[606]ZITOUNI Ahmed, *Attilah Fakir, les derniers jours d'un apostropheur*, Souffles, 1987, pp. 182-183.

> Elle me revient. Elle est là. Aïcha. Ses noces sont pour bientôt... Aïcha et ses quatorze ans bientôt immolés. Mes douze ans et des torrents de révolte en miséricorde. J'apprenais la haine, ne familiarisais avec l'injustice. J'avais traversé une peur qui ressemblait à la guerre...» [607]

Ce passage tiré de *La veuve et le pendu*, comme nous pouvons le constater, est fortement marqué par les indices grammaticaux de la première personne du singulier (« je », « me », « ma »,« mes »), ce qui révèle la place du narrateur dans le cadre spatio-temporel de l'histoire, autrement dit son statut de narrateur autodiégétique.

Sur le plan de l'énonciation se distingue une série de critères : les catégories de la personne, les déictiques : pronoms, adverbes, modes et temps verbaux… Ces unités linguistiques ont un statut particulier permettant de mettre en place le discours. Le système pronominal fonctionne selon une stratégie implicite permettant de mettre en relief et de saisir les positions des différents personnages. Il faut essayer de voir comment les éléments discursifs tels que les personnages évoluent dans l'intrigue narrative. Pour conforter cette analyse, il est indispensable de passer par les points théoriques de l'énonciation telles les traces laissées au sein de l'énoncé : « *Dans le discours le sens est lié à l'énonciation, au sujet qui le profère, et peut à la limite se passer de récepteur, de destinataire de lecteur* »[608]

La présence du narrateur et du narrataire dans l'énoncé est manifestée par des pronoms personnels. BENVENISTE[609] précise que, « je » et « tu » désignent les protagonistes de l'énonciation, c'est-à-dire la personne qui parle et celle à qui l'on s'adresse, alors que « il » est la personne dont on parle, qui n'appartient pas à la situation de l'énonciation, c'est la « non-personne ». Cette analyse des voix ou instances narratives met l'accent sur celui qui assume l'acte énonciatif dans l'œuvre:

> « Oublie et dors! Tu n'as plus de passé... oublie, petit! Dors... Ton histoire et celle tes semblables sont enfouies dans les catacombes de la conscience, ce

[607]ZITOUNI Ahmed, *La Veuve et Le pendu*, MANYA, 1993, p.153.

[608]BONN Charles. *Le roman algérien de langue française : Espaces de l'énonciation et productivité des récits.*Thèse de doctorat d'état, Bordeaux 3, 1982.

[609]BENVENISTE Emile. *Problèmes de Linguistique Générale*, Paris : Gallimard, 1996.

qu'il reste encore de conscience... un jour, un jour prochain se perdront ta trace et celle de tes ancêtres»[610]

«Te voilà enfin Veuve par la grâce de moi. Une aubaine, quoi que tu puisses penser ou médire, sur le moment. Tout à ce choc qui te laisse sans réaction, tu ne sais pas encore ce que tu gagne en me perdant... oh mon revêche d'amour, je te vois dans un quelconque club du troisième âge... je te devine...ton odeur ma chérie, tout un poème de sensualité recluse. Je te vois même si je ne te respire plus. Je te sens, même si je ne t'entends que de l'intérieur... je ne te parle pas.»[611]

Gérard GENETTE[612] distingue entre narrateur homodiégétique (narrateur présent dans l'histoire qu'il raconte : le « je ») et narrateur hétérodiégétique (absent de l'histoire : le «il»). Mais chez ZITOUNI, le procédé utilisé est totalement différent car nous sommes confrontés à une pluralité vocale, le narrateur peut parfois être homodiégétique, c'est l'un des personnages de son propre récit, qu'il soit le héros ou un simple témoin, et peut parfois être extradiégétique ou omniprésent masqué, non représenté dans la diégèse mais toujours présent, il est omniscient et omnipotent car il sait tout, y compris les pensées et les sentiments des personnages, et a la capacité de tout raconter ou de tout dévoiler. Il sonde les plis les plus secrets et ses personnages[613]:

«Si ma volonté tenait encore les rênes de cette histoire à dormir debout, Attilah Fakir serait en vadrouille du côté de la place des invalides. Je lui avais mitonné un rôle sur mesure, inspiré de l'actualité immédiate, avec décors naturels et figurants authentiques. Je le voyais en innocent promeneur, soudain coincé entre les haines conjugués de deux compagnies de C.R.S. et quelques milliers petits commerçants manifestant pour la liberté... une interprétation en or pour lui, crédible et sanglante, démonstrative en diable. Je l'imaginais perdu, paniqué, hésitant entre deux impasses, deux marées humaines se faisant face. Il trottait d'un côté et se frottait à l'affectueuse protection des matraques policières (...) je l'aurais jeté en pâture aux

[610]ZITOUNI Ahmed, *Aimez-vous Brahim* ?, Belfond, 1986, p.74.

[611]ZITOUNI Ahmed, *OpCit*, 1993, p.27.

[612]GENETTE Gérard, *Figures II*, Paris : Seuil, 1969.

[613] ACHOUR christiane et REZZOUGG Simone, *Convergences critiques*, o.p.u.2005.

> projecteurs et caméras de télévision ! Mon héros enfin représentatif de l'humanité bafouée... il a fallu que cette saleté de voix me le vole.» [614]
>
> « Notre héros roule des yeux chavirés de trouille. Fait un pas heurte le grillage de la poubelle. Soulève le cartable à hauteur de poitrine. Veut l'ouvrir, mais la poignée huilée à mort lui échappe des mains. Il rattrape le cartable de justesse, opère un demi-tour droite. Une grimace de douleur traverse son visage... Et ça va s'emplâtrer comme un con, grogne la voix. Et ça se paye un virage sur une jambe gangrenée. Rouge de confusion, il pousse la porte... enfin ! la vitre. Où tu vas comme ça? Tonne la voix. Prends un taxi connard...»[615]

Il existe dans le récit un certain nombre de récits enchâssés pris en charge et racontés par les différents personnages. Il existe un autre déictique contribuant au sens global du texte et à l'orientation de la lecture idéologique, ancrant le discours dans une situation d'énonciation spécifique, renvoyant à un **je** qui parle, un **ici** où il se trouve, et un **maintenant** où il s'exprime.

La présence du pronom personnel « je » dans un texte marque la présence de l'énonciateur. Par l'utilisation du pronom personnel « je », l'énonciateur ne prend aucune distance quant à son discours. Par contre, il s'implique directement et prend en charge le discours. Le « je » sert de support au discours idéologique, c'est une stratégie qui lui permet d'exprimer des opinions personnelles et de construire un discours subjectif, L'utilisation du pronom « je » est la marque la plus évidente de la subjectivité, permettant à l'auteur de s'exprimer directement, d'affirmer ses opinions personnelles et de justifier ses avis à travers un vocabulaire connoté.

Le passage suivant montre justement comment le pronom personnel « je » est impliqué et pour faire passer et véhiculer le discours idéologique du narrateur autodiégétique, placé au cœur du récit, qui est clairement mis en évidence :

> « Maintenant que je n'ai plus rien à rédiger...je vais le regarder dormir, l'observer quand il fait semblant de ronfler. La tête de travers sur l'oreiller. Le cou bien découvert. Je m'assois... je m'assois jusqu'au petit matin. Et je le

[614]ZITOUNI Ahmed, *Op.Cit,* 1987, p.192.

[615]*Ibid*, p.149.

> regarde. Le regarderais des heures et des heurs. C'est beau un condamné à mort en sursis. Délicat et fragile. Des fois j'ai peur qu'il claque sans avertir. Comme ça histoire d'éviter ma justice. J'ai tellement peur que je veux avancer la date de son exécution. Et c'est là qu'il ouvre les yeux, me sourit, m'encourage à veiller sur lui... et je le regarde, le regarde...»[616]
>
> «Tout là-haut dans le ciel, les petites dents oscillait paresseusement. Debout, jambes écartées, les mains croisées dans le dos, le chef parlait, parlait, parlait. Et me berçait comme au bon vieux temps... je ne sais combien de temps avait duré son discours, je m'étais assoupi. Si peu de temps. Jusqu'au moment où un claquement de doigts m'avait brutalement fait émerger d'un univers bleu... je me relevai»[617]

Le « je », ici ,est l'outil principal pour ZITOUNI qui construit une vision du monde influencée par l'idéologie, car le lecteur ne perçoit les événements qu'à travers les yeux et les interprétations du narrateur. Il lui permet de vivre l'histoire à travers une vision intime de la diégèse.

Il est évident que ZITOUNI intègre à ses récits différentes voix et plusieurs énonciateurs (donc plusieurs points de vue). La possibilité offerte à de multiples interventions de la part des personnages qui s'expriment, leurs points de vue s'opposent ou se complètent créant ainsi un débat et révélant la complexité des idées qui donne tout son sens à cette interaction, qui montre que le discours n'est pas uniforme mais plutôt le résultat d'un échange entre des perspectives multiples. Les procédures élocutoires, cet art de faire coexister plusieurs voix ainsi que la manière dont le récit est structuré et organisé par le narrateur confirme la dynamique dialogique. La multiplicité des voix donne l'occasion d'échanges aux voix qui résonnent dans les énoncés des personnages et dialoguent entre eux et avec celle de l'auteur :

> L'objet principal du genre romanesque qui le spécifie, qui crée son originalité stylistique, c'est l'homme qui parle et sa parole sachant que le discours du locuteur est toujours un langage social au sein duquel s'harmonisent des éléments issus des langages. Ainsi, le roman est polyphonie, dialogues de langages divers qui renvoient aux différents discours définissant une culture,

[616]ZITOUNI Ahmed, *Op.Cit,* 1986, p.94.

[617]*Ibid*, p.108.

> il correspond à un affinement de notre perception des différenciations socio-linguistiques. [618].

Le cas particulier de la polyphonie est le style indirect libre :

> Ce phénomène fait entendre dans la voix du narrateur, les échos d'une autre voix. Mais même quand elles sont disjointes, le discours semble à la fois rapporté et cité [...]Le style indirect libre est à la mimésis et à l'ensemble des activités mimétiques. Pour qu'un personnage soit identifié à travers des énoncés au style indirect libre, il faut que son discours, ses gestes soient parvenus à le constituer aux yeux des lecteurs comme personne. Si le style indirect libre semble se rattacher à la fiction et lui donner corps et voix, c'est sans doute parce que la fiction est le mode d'accueil privilégié des pensées et des discours rapportés mimétiquement.[619]

Tout texte littéraire suppose une réplique de la part d'autrui, le discours des personnages est circulaire, en s'adressant à autrui, le personnage s'adresse aussi à sa propre conscience, en effet, le discours littéraire n'est pas une simple émission de pensée. C'est un acte de communication qui implique un interlocuteur, qu'il soit réel ou imaginaire, et qui résonne dans la conscience du personnage. Cette circularité du dialogue, entre l'intérieur et l'extérieur, fait du texte littéraire une exploration de la subjectivité et de la conscience humaine :

> Le discours rencontre le discours d'autrui sur tout le chemin qui le mène vers son objet et il ne peut pas entrer avec lui en interaction vive et intense. Seul l'Adam mythique, abordant avec le premier discours un monde vierge et encore non-dit, le solitaire Adam, pouvait vraiment éviter absolument cette réorientation mutuelle par rapport au discours d'autrui. [620]

Ainsi, le mot « polyphonie » renvoie à une pluralité de voix narratives ou énonciatives dans un texte littéraire. La polyphonie est fondamentalement dialogique car elle représente la réalisation littéraire où un seul énoncé peut contenir plusieurs voix, illustrant ainsi le dialogue interne ou l'écho entre différents points de vue, celui de «dialogisme». L'analyse textuelle tente d'étudier comment les dialogues entre les personnages et les narrateurs

---

[618]BAKHTINE, Mikhael, *Esthétique et théorie du roman*, 1975, cité par TOURSEL Nadine et VASEVIERE, Jacques in Littérature : Textes Théoriques et Critiques

[619]BERGEZ Daniel, BARBERIS Pierre, DE BIASI Pierre-Marc , FRAISSE Luc , MARINI Marcelle , VALENCY Gisèle . *Méthodes critiques pour l'analyse littéraire*. Paris. Nathan, 2002, op. cit pp. 186-187.

[620] PEYTARD Jean, *Mikhaïl Bakhtine. Dialogisme et analyse du discours*, Paris, Bertrand-Lacoste, « Référence », 1995 p.38.

créent une pluralité de voix au sein d'une œuvre et la manière dont ils parlent entre eux ou dialoguent à travers le texte.

Dans les récits traités de ZITOUNI, nous sommes en présence d'une dialogie interne à la diégèse. En effet,ses textes représentent un espace où les voix des personnages ou des narrateurs se mêlent. Le personnage-narrateur n'est pas forcément le seul à s'exprimer, il n'est le seul à dire (je) ; nous constatons la présence d'un personnage interne à l'histoire qui raconte les événements et rapportent les paroles des autres personnages, depuis sa propre perspective:

> « Lecteur, tu n'es pas tenu d'entrer dans l'intimité de certaines conversations, mais ma conception de l'honnêteté étant ce qu'elle ne devrait pas être, je ne peux que rapporter l'échange verbal opposant la voix et Attilah Fakir»[621]
>
> «Je me rappelle l'avoir vu dédaigner les ascenseurs et emprunter d'interminables escaliers. Il semblait résigné, abattu... je me faisais tout petit derrière lui...»[622]

La polyphonie bouleverse l'homogénéité du texte et crée une ambiguïté au niveau de la perspective narrative. La coexistence des voix déconstruit la forme monologique du discours. De plus, la linéarité tant prisée par le récit classique qui la considérait comme un canon scriptural irrévocable, se voit quant à elle brisée et émiettée. Cela provoque à son tour une réduction de la lisibilité du discours littéraire et la difficulté d'accès au sens. La dialogie fait échec à l'autorité du narrateur comme seule et unique voix narrative.

La polyphonie est à cet égard génératrice d'un éclatement de l'univocité du récit, favorisant de la sorte le pluralisme. Ce procédé narratif peut être considéré comme une stratégie scripturale visant à une déconstruction de l'architecture homogène du récit. L'univocité étant annihilée au profit d'un éclatement, nous pouvons parler dans ce cas d'une subversion des formes linéaires traditionnelles de la narration.

Dans l'organisation et la structure du texte, la polyphonie est étudiée à partir des échanges et des dialogues implantés au sein de la fiction, entre les voix des différents personnages et narrateurs.

---

[621]ZITOUNI Ahmed, *Op Cit*, 1987, p.58.

[622]*Ibid*, p.247.

Dans les textes étudiés, nous sommes face à une présence interne à la narration dans le sens où le récit devient l'espace où s'interfèrent et dialoguent plusieurs voix. Le héros-narrateur n'est nullement le seul à avoir la possibilité de dire « Je ». Dans la narrativité, il est souvent caractérisé comme « sujet émetteur ou locuteur » chargé de dévoiler les discours des autres personnages.

Dans *Attilah FAKIR, les derniers jours d'un apostropheur*, l'instance narrative « La voix » se charge de dévoiler les pensées de Attilah Fakir sous forme de discours direct, indirect ou indirect libre, comme en témoignent les passages suivants, énoncés à la première personne :

> « Moi ! te persécuter ? s'indigne la voix. Je t'accompagne seulement (…) je parle comme je veux, moi ! je ne suis pas une vedette, moi ! …je me surveille pas, moi ! (…) tout me regarde. Oublie pas qui je suis et ce que je peux. J'entends tout. Je devine tout. Ta cervelle, ses rues, ses couloirs et ses impasses…je suis au courant de toutes tes saloperies, mais je préfère t'entendre les repenser. »[623]

> « je t'entends d'ici baragouiner (…) j'ai toujours raison (…) il y a des moments où je m'efface de tes pensées, où je sors de tes naufrages…je te laisse. »[624]

Ces propos de la Voix sont au style direct, par contre d'autres sont au style indirect comme pour *Aimez-vous Brahim ?* qui ne déroge pas à la règle et développe des récits et des scènes à plusieurs voix. Le personnage-narrateur répète souvent ce que les autres personnages ont énoncé :

> « J'ai longtemps réfléchi à notre situation, dit-il. Et j'ai décidé d'agir en conséquence (…) nous allons nous évader, poursuivit-il calmement (…) Pour commencer, glissa-t-il sur le ton de la confidence… » [625]

> « D'abord, expliqua-t-il, nous nous efforcerons de perdre les réflexes acquis en captivité… pauvre con, dit-il. » [626]

---

[623] *Ibid*, p.48.
[624] *Ibid*, p.49.
[625] ZITOUNI Ahmed, *Op.Cit,* 1986, p.83.
[626] *Ibid*, p.84.

Au vu des exemples cités ci-dessus, il est clair que le narrateur donne souvent la parole aux autres personnages du récit qui s'expriment librement :

> *«* Calmez-vous, monsieur Brahim. Allons !...Voyons !...soyez raisonnable, je vous en prie…(…) Elle est malade, cette fille !...comment rester calme et raisonnable, mademoiselle, avec un bicot dans votre chambre (…) depuis que j'habite ici, reprit plus calmement, cet enfoiré de Bansaâdi Kadda, j'ai fait des demandes à l'administration »[627]

> « Camarades, poursuivit le chef en nous faisant face, immobile et nous balayant du regard…comme vos cervelles attardées, atrophiées et désespérément embrumées… ce projet est le nôtre. Autant le mien que le vôtre, chers camarades. »[628]

En effet, les paroles des personnages sont à chaque fois au style direct ou indirect, d'où l'apparition d'une polyphonie clairement visible, ce que Paul RICOEUR appelle «la coexistence des voix »[629] à l'origine des interactions et des dialogues présents dans le texte. La clarté et l'univocité du procédé narratif est sujet donc tout au long du récit à un bouleversement perpétuel.

D'autre part, cette coexistence de voix chamboule la cohésion du récit et crée une ambivalence du point de vue. La polyphonie démantèle et détruit la forme monologique de la parole et du discours.

De surcroît, le récit classique valorisait la linéarité la considérant comme une norme incontournable de la narration.Cette linéarité, c'est-à-dire la succession chronologique ordonnée des événements, était perçue comme la structure narrative idéale. Cependant, cette vision a été remise en question par des approches narratives plus contemporaines qui préfèrent et explorent des structures non linéaires.

---

[627] *Ibid*, p.61.
[628] *Ibid*, p.106.
[629]RICOEUR, Paul, *Temps et récit II , La configuration du temps dans le récit de fiction*, éd. Seuil, Paris, collection *« L'Ordre philosophique »*, 1984, p. 145.

En d'autres termes, le récit classique suivait un ordre chronologique strict[630], clair et compréhensible, une linéarité qui assurait une progression logique et prévisible sans ambiguïtés ni confusions.

Cependant, cette linéarité, bien que prisée par le récit classique, peut parfois être perçue comme restrictive. Le récit non linéaire, non conforme aux normes classiques en introduisant des ruptures, des alternances de points de vue et des flash-back peuvent enrichir le texte en incitant à une lecture plus complexe et plus approfondie de l'intrigue.

Dans *La Veuve et Le Pendu,* Ahmed ZITOUNI use des alternances de points ce vue internes et des flash-back pour illustrer le déchirement de l'identité du personnage Le pendu qui se remémore constamment ses souvenirs d'enfance et de son identité algérienne comme peuvent l'illustrer les passages suivants:

> «j'ai cultivé le souvenir... les images affluent... je repense une dernière fois à la putain... les images se détournent... comme dans mes rêves d'alors.»[631]
>
> «je me rappelle avoir affirmé haut et fort que je n'étais pas un de ces cons Algériens qui ne savaient qui ils sont... j'ai vaguement pensé à ces rafles de police touant les petits matins des foyers d'immigrés, avant de me pétrifier.»[632]
>
> «je me surprends remembrer des déferlements d'épouvante, des lambeaux d'histoire ancienne...»[633]
>
> «je me souviens de la bâche d'un camion. Des bonbons offerts. De mes tremblements qui n'en finissaient pas. Des paroles rassurantes. De la perplexité du soldat qui ne comprenait pas pourquoi je ne voulait pas être raccompagné... plus tard, tard dans la nuit, les coups tombaient encore plus drus. Motif: je n'étais plus en âge de chier dans mon pantalon. Et encore moins de peur.»[634]

Dans ce roman de Ahmed ZITOUNI, nous constatons un va-et-vient constant entre le passé et le présent du Pendu. Il revit certains événements liés à son enfance. Ici, le langage

---

[630] ABLALI Driss, TEBAA Ouidad, BOUHOUHOU Ayoub , *Les genres textuels, une question d'interprétation?*, Ed Lambert Lucas, 2015.
[631] ZITOUNI Ahmed, *Op.Cit,* 1993, p.66.
[632] *Ibid*, p.106.
[633] *Ibid*, p.114.
[634] *Ibid*, p.117.

devient physique et émotionnel : «mes tremblements qui n'en finissent pas», «la peur» et le point de vue bascule vers une mémoire traumatique.

Ce roman de ZITOUNI ne suit pas une ligne chronologique mais procède par un emboîtement de souvenirs; une impression de creuser dans la mémoire du personnage du Pendu. Le flash-back se termine sur une scène qui brise l'image du narcissique : le pendu fier se révèle être un enfant humilié qui, de peur, a «chié dans son pantalon».

La polyphonie narrative, où de multiples voix sont présentes dans un récit, peut compliquer et intensifier la compréhension du texte en diluant l'autorité du narrateur[635] comme seule et unique voix. Cette multiplicité de points de vue peut rendre le discours littéraire moins lisible et entraver l'accès au sens désiré par l'auteur.

En d'autres termes, lorsque plusieurs voix ou personnages (narrateur, personnages…etc.) prennent la parole et s'expriment, cela peut créer une certaine confusion chez le lecteur, qui devra, à son tour, faire preuve d'intelligence pour déceler et identifier les différentes voix et interpréter leurs intentions, ce qui peut rendre la signification et la compréhension du texte plus difficiles.

Chez Ahmed ZITOUNI les voix des personnages s'entremêlent et créent une structure polyphonique riche et une atmosphère où la frontière entre les pensées du héros, la réalité du lecteur et le pouvoir de l'auteur ou du narrateur devient flou et déstabilise le lecteur comme nous pouvons le constater dans le passage qui suit:

> «Regarde bien, lecteur. Cette boule d'où émergent deux globes ruisselants. Cette mappemonde cabossée, crénelée sur le dessous...cette bouille torturée. Cette... tête est bien celle de notre héros. Regarde et ne t'étonne pas. Il dort. En fumant. En buvant... car il ne fait aucun doute qu'il rêve en ce moment... ne va pas croire qu'il s'agit d'un interrogatoire. Je t'ai déjà dit que c'est un rêve... inutile de tout t'expliquer. Viens !... N'aie pas peur. Prends le temps de t'habituer au décor. Assieds-toi.»[636]

Dans cet extrait, c'est le lecteur qui est visé par le narrateur qui n'est autre que l'auteur. Il sort du cadre de l'histoire pour s'adresser au lecteur en employant l'impératif «regarde bien,

---

[635] En cherchant à diminuer son rôle central et omniscient dans un récit et remettre en question la fiabilité, la connaissance ou la perspective unique du narrateur : narrateur non fiable, narration à voix multiples, ambiguïté intentionnelle, narration subjective et fragmentée dans le but d'engager le lecteur, créer de la tension et du suspense, remettre en question les notions de vérité et de certitude, mettre en valeur le style et la forme

[636] ZITOUNI Ahmed, *Op.Cit,* 1987, p.88.

assieds-toi, viens» et l'emploi du pronom personnel «je» (je te l'ai déjà dit). Bien que le lecteur ne parle pas, mais sa présence est inscrite dans le texte par le biais du narrateur qui anticipe ses réactions, ses doutes et ses peurs.

En somme, la polyphonie peut ouvrir de nouvelles perspectives et enrichir l'expérience de lecture mais elle peut aussi affaiblir l'autorité du seul et unique narrateur, ce qui peut rendre cette lecture plus ardue et potentiellement plus riche.

Ces techniques d'écriture remettent en question la structure traditionnelle et linéaire du récit.[637] Il s'agit d'une stratégie scripturale qui peut impliquer une multiplicité de points de vue, des narrateurs peu fiables, des ruptures de chronologie et d'autres procédés qui peuvent perturber la cohérence du récit. Et donc, au lieu de suivre une progression narrative classique, ces procédés narratifs cherchent à déconstruire et à briser la structure traditionnelle afin d'explorer de nouvelles possibilités narratives et thématiques.

La clarté et la singularité du sens étant remplacée par une dispersion et un éclatement, les structures narratives linéaires classiques sont remises en question car elles ne suivent plus les chemins traditionnels mais plutôt des structures plus complexes et fragmentées où le sens est multiple et dispersé, nous pouvons parler d'une subversion ou l'éclatement des formes classiques, traditionnelle et linéaires de la narration.

4.Interactions verbales et stratégies discursives dans les romans de Ahmed ZITOUNI

Le récit n'est pas seulement une relation d'actions, il est aussi relation de paroles, et même de pensées ou de sentiments[638], il peut s'agir de discours qui transpose le langage (celui du premier émetteur) en un autre (celui du narrateur) permettant ainsi de rapporter les paroles ou les pensées d'un personnage de façon à les intégrer à son propre récit.

Un auteur peut choisir de privilégier l'une des trois composantes du récit : la narration qui permet un rythme rapide pour l'avancement de l'intrigue, le dialogue pour développer les relations entre les personnages, ou la description qui sert à dépeindre les personnages et l'atmosphère qui règne, pour créer un effet stylistique particulier.

Le discours du narrateur peut être sur la vie intérieure du personnage où il use du vocabulaire de la vie psychologique et de commentaires personnelles, comme le montre le passage suivant:

---

[637] JEANDILLOU, Jean-François, *Effets de textes* , Lambert Lucas, Limoges, 2008.
[638] MILLY Jean, *poétique des textes*, Nathan, 2ème édition, 2001, p.169.

> «tout marche comme sur des roulettes, dans son genre, Bensaâdi Kadda est un petit génie. S'en tient à son plan de route...sans se découvrir ou se trahir. Pas la plus petite faute d'exécution...une véritable machine ce type.» [639]

Dans ce passage *de Aimez-vous Brahim ?,* l'auteur intègre les réflexions et les pensées personnelles du narrateur qui ne se contente pas d'observer Bensaâdi Kadda mais le juge et l'évalue, et d'une certaine manière, se projette à travers lui. Il exprime une fascination pour ce personnage en le qualifiant de «véritable machine» et de «petit génie». Les pensées de narrateur se concentrent sur la capacité de Bensaâdi Kadda à rester impénétrable: «sans se découvrir ou se trahir», il le valorise et l'admire.

En général, il est question de discours et de dialogues lorsqu'il y a un décor et une mise en scène. « La mise en scène est l'ensemble des moyens d'interprétation, décoration, éclairage, musique et acteurs »[640]

Le dialogue a divers rôles cruciaux dans une œuvre; en effet, il révèle la personnalité, les émotions, le passé et le milieu social des personnages et permet de comprendre leurs motivations, leurs blessures et leur manière de penser à travers leurs paroles ou leurs silences, il fait avancer l'intrigue grâce à la divulgation d'informations importantes et en créant des événements clés et grâce aux échanges entre les personnages font progresser l'action, souvent en mettant en place les nœuds et les dénouements de l'histoire, et il informe le lecteur indirectement sur les enjeux de l'histoire. Il permet de tisser des liens entre les personnages et d'enrichir l'expérience de lecture en la rendant plus dynamique et vivante.

Dans cette partie, nous voulons montrer que le discours, chez ZITOUNI, est très important, car il nous permet de saisir le statut des personnages dans le roman à travers la parole qui est mise en avant.

Le discours attributif dans *Aimez-vous Brahim?* est un outil qui permet à ZITOUNI de colorer le récit avec une perspective qui peut être soit comique, soit satirique, soit pathétique, il permet de créer une image frappante et mémorable des personnages pour le lecteur comme peut l'illustrer le passage suivant :

---

[639] ZITOUNI Ahmed, *Aimez-vous Brahim ?*, Belfond, 1986, p.86.
[640] THOMASSEAU,Jean-Marie. *Drame et tragédie*, Hachette livre, Paris, 1995, p.162.

«- J'ai longtemps réfléchi à notre situation, dit-il, et j'ai décidé d'agir ne conséquence...

- Nous allons nous évader, poursuivit-il calmement. Fausser compagnie à ses geôliers est le devoir sacré de tout prisonnier, fiston... avoir enfin un interlocuteur. Pour une fois !

Je me souviens, je parlais moi aussi...

- Pour commencer, glissa-t-il sur le ton de la confidence...»[641]

Dans ce sens, Milan KUNDERA a écrit : « *[...] il existe des œuvres où l'on ne trouve qu'un seul personnage [...] le mouvement est lié moins à la présence des personnages qu'à leur intervention. C'est cette intervention qui est décisive, essentielle.* »[642]

L'essentiel dans une œuvre n'est pas dans le nombre de personnages, mais plutôt dans leur intervention et l'action décisive qui en résulte, une intervention, même brève, peut être plus significative que la présence continue d'un personnage. L'évolution de l'intrigue ne dépend pas seulement de la présence physique de multiples personnages mais aussi des événements qu'ils déclenchent

Les romans de ZITOUNI se caractérisent par la présence de nombreux dialogues entre les différents personnages. Il ne s'agit pas seulement de dialogues, mais d'une multitude de voix qui s'entremêlent, chacune apportant sa propre intervention, sa propre perspective ou son propre point de vue. Dans *La Veuve et Le pendu*, H se remémore ses discussions avec sa femme:

« Elle: (faussement) Alors, mon chéri, tu vas mieux, aujourd'hui?

Moi: Je me sens beaucoup mieux qu'hier...(pensif, pour la forme)...oui, beaucoup mieux.

Elle: (après un soupire suivi d'un sourire) Moi, je suis crevée...

Ne rien répondre, ne rien dire. Scruter ses traits de raie flapie avec les yeux de l'attente, lui donner à voir toute la tendresse qu'elle imagine...

- il faut te reposer!

Elle me répondra sûrement:

[641] ZITOUNI Ahmed, *Op.Cit*, 1986,p.83.
[642]KUNDERA Milan, *l'art du roman,* Gallimard, 1995.

- Et qui paiera le loyer, les charges, l'électricité, la nourriture...rien que d'y penser, j'en ai la chair de poule. Ne jamais aborder le jeu des questions appelant des réponses en forme de déversoir. Toujours le minimum: c'est la constante du désespéré, même en voie d'affermissement.

Elle: (un brin ironique) Tu écris toujours dans tes cahiers?

Moi: (un hochement de tête)...

Elle: (insistante) Alors, ça a marché aujourd'hui ?

Moi: (évasif dans la manière, ferme dans la formulation) oui...

Surtout pas de couci couça, un peu, si on veut... Avec ce genre de vérité, il faudra préciser, décrire, expliquer, chercher des mots et des nuances. Aussi fatigant qu'inutile.»[643]

Les dialogues de ZITOUNI sont captivants car ils sont rendus vivants et intéressants et ce grâce à la narration qui les accompagne. Ses dialogues dynamisent un récit en faisant avancer l'action, en révélant les traits de caractère, les humeurs, les points de vue des personnages et en expliquant leurs relations comme nous pouvons l'observer dans l'extrait suivant:

« Alors ! Tu vas accompagner un écrivain ? demande-t-elle, toujours vautrée dans l'iguane.

Il ne relève pas et continue d'astiquer les pochettes de ses disques, sans s'arrêter de siffler.

- Avec qui comptes-tu y aller? Minaude Anastasie.

Question aussi incongrue que la précédente.

- Si tu n'y vas pas avec quelqu'un, insiste-t-elle, en quel honneur y vas-tu ?

- Le mien, laisse-t-il tomber, laconique, avant de reprendre l'air qu'il sifflait.

- c'est-à-dire ?

- Devine !»[644]

[643] ZITOUNI Ahmed, *Op.Cit,* 1993, p.173.

En effet, dans *Attilah FAKIR, les derniers jours d'un apostropheur*, tout est centré sur notre personnage principal « Attilah Fakir», qui, dans chaque chapitre, est présent, il ne quitte pas son décor. Il existe, il est bien réel, mais au début du roman, il est immobile dans une salle de bain sombre et sale:

> « Il est debout, face au miroir surplombant l'imposante masse du lavabo un blaireau humide à la main gauche. Un inquiétant rasoir ouvert, la lame brillant de tous ses feux, serré dans la main droite»[645]

En lisant *Attilah Fakir, les derniers jours d'un apostropheur,* nous avons constaté que souvent Ahmed ZITOUNI plante un décor fermé et ambigu, l'extérieur est presque exclu comme le décrit la scène suivante :

> «Attilah Fakir est dans la baignoire de Nedjma. Une vraie baignoire, dans une vraie salle de bains, dans un vrai appartement. Avec murs sains, portes en bon état, éclairages électriques variés (dont certains dits d'ambiance), meubles normaux, faïences, robinets opérationnels, eau chaude et froide, et tout le fourbi annexe.»[646]

L'auteur nous offre, sur un plateau, le drame et la souffrance de Attilah Fakir criant son agonie, il nous plonge dans le drame, en décrivant le corps blessé et plein de souffrance de ce personnage, où mêlent ses idées farfelues à sa respiration âcre.

Mais le drame est aussi représenté lors d'une longue et terrible scène qui décrit la tragédie et le malheur de ce jeune auteur algérien voué à l'échec et à une extinction infernale : « *préparons- nous pour la grande scène de suicide* »[647]

BAKHTINE affirme que « *L'objet principal du genre romanesque, c'est l'homme qui parle et sa parole* »[648]

Dans *Attilah FAKIR, les derniers jours d'un apostropheur*, le narrateur prend la parole pour décrire l'état tragique du personnage principal:

> « Je me rappelle l'avoir vu dédaigner les ascenseurs… Il semblait résigner, abattu.

---

[644] ZITOUNI Ahmed, *Op.Cit*, 1987, p.34.
[645] *Ibid*, p.11.
[646] *Ibid*, p.47.
[647] *Ibid*, p.198.
[648] BAKHTINE Mikhail, Cité par Frolich dans son livre *Au parloir du roman*. Forlag Solum et Erudition. Didier 1991. p.7.

Nous avons bu comme des trous, ce soir-là…

Nous bûmes aux chefs-d'œuvre en péril, à la littérature moribonde…

Pourquoi as-tu fait de moi un clown, me demanda-t-il soudain en reposant son verre…

Tu le savais pourtant… Je n'ai jamais su plaire ou séduire, encore moins me vendre. Tu me connais !...Pensais-tu que j'allais faire l'article, astiquer la métaphore ? imaginais-tu que j'allais briller dans la rhétorique de l'éloge, travailler le poncif et le servir à point, comme un vulgaire notable de la vie littéraire…

Tu m'as fait d'un autre univers, d'une autre humanité, d'une autre souffrance, d'une autre ambition, et pourtant tu n'as pas hésité à me jeter dans l'arène…

Tu m'as donné vie et forme. Tu as fait de moi un aventurier de la plume, un fou du verbe, un enragé de la conscience humaine. Tout ça, pour me trahir au final, dans une minable composition de représentants de commerce…

Je ne suis qu'un curieux, un imprévisible, un clandestin... C'est ainsi que tu m'as créé. Et… tu m'as jeté en pâture aux professionnels du dédoublement… »[649]

Toute cette scène est occupée par des objets et des personnages qui participent au découpage de l'espace mais surtout au drame et à la tragédie de l'histoire racontée.

Ahmed ZITOUNI nous décrit un décor et un plateau dépouillés, austères, composés d'une table, de chaises, de livres encombrants, mais, surtout, composés de Romanteuse, Filousophe, Sorbonnagre, Critiquetard et de l'Officient qui sont tous au service du drame et du tragique :

« Au centre de la scène lacérée de lumière : une table basse en verre fumé…des fauteuils disposés à égale distance. Trois d'un côté, quatre de l'autre, alignés dans le sens de la longueur.

Derrière les fauteuils et les acteurs qui les occupent : des rangées de chaises.»[650]

[649] ZITOUNI Ahmed, *Op.Cit*, 1987, pp.247-248.
[650] *Ibid,* p.199.

Pour parfaire son dernier décor, les interminables escaliers sombres font figures sur la déception et la dérision:

> « Je me rappelle l'avoir vu dédaigner et emprunter d'interminables escaliers. Il semblait résigné, abattu. Il tirait la jambe, s'arrêtait pour souffler ou allumer une cigarette.»[651]

Et, pour mener à bien cette description du décor, les projecteurs qui permettent d'éclairer les coins du plateau :

> « Le studio semble démesuré, son plancher irrigué de câbles électriques, le plateau violemment éclairé, il paraît rétrécir entre les trois plaques en contreplaqué barbouillées de dessins. »[652]

Au-delà du décor, une troisième personne intervient, il s'agit de l'auteur lui-même. À ce sujet GENETTE déclare : « *le narrateur assume le discours du personnage, ou si l'on préfère le personnage parle par la voix du narrateur, et les deux instances sont alors "confondues* »[653]

Dans *Aimez-vous Brahim ?*, Bensaâdi Kadda ou Brahim est l'une de figures très caricaturées du roman dont le discours, souvent humoristique, présente les traits de caractère du personnage de manière grotesque comme l'illustre le passage suivant:

> « - Depuis que j'habite ici, reprit Bensaâdi Kadda, j'ai fait des demandes à l'administration. Pas qu'une! Des centaines de demandes pour être muté ailleurs. Quitte à me faire chier, je veux me faire chier dans un endroit propre, mademoiselle. Sans raton à côté de moi! La France aux Français ! ... dehors, sale bicot, vociféra-t-il de toute sa hargne en pointant sur moi un doigt vengeur. Allez! ... Allez!... du vent, Mohammed !... Retourne chez toi! ... On n'a plus de chez nous, on n'est plus chez nous mademoiselle, reprit-il en regardant la glandeuse appointée qui verdissait et bredouillait: Allons! ... Allons !
>
> - Mon cul ! crie BensaâdiKadda.
>
> - Je... je... je vous ne pris, monsieur Bensaâdi Kadda, Allons !...

[651] *Ibid*, p.247.
[652] *Ibid*, p.209
[653]GENETTE Gérard, *Figures III*, éditions du Seuil, collection Poétique, Paris 1972, p.194.

> - Pas de «Allons !» qui tienne, gueula le faux cinglé, parlant et avalant de travers, manquant de s'étrangler. J'ai ... j'ai failli m'étouffer, poursuivit-il en reprenant son souffle, à cause de cette racaille. Avoue que ça te fait plaisir, sale melon, me cria-t-il.»[654]

Dans *Attilah FAKIR, les derniers jours d'un apostropheur*, le narrateur change, le lecteur ne s'aperçoit cependant de rien et croit toujours qu'il s'agit de la Voix alors que c'est plutôt de l'auteur qui accompagne Attilah Fakir pour nous faire part de ses états d'âme comme nous pouvons l'observer dans cet extrait :

> « Trop fatigué pour poursuivre ma filature, j'avais l'ascenseur. Je m'en souviens bien, car c'est là que mes cors se déchaînèrent. J'en étais sorti, les godasses à la main…c'est là que je le retrouvai…nous avons bu comme des trous…a nos retrouvailles. Au roman que nous quittions tous deux…
>
> Je n'avais pas le choix. C'est écrit dans mon livre…tu m'as donné forme et vie. Tu as fait de moi un aventurier de la plume.
>
> Je haussais les épaules et en profitai…Attilah Fakir parlait, parlait, me soûlait encore plus. Des nausées brouillaient mon regard. Je ne savais que répondre à ses griefs…quelqu'un me poussait, m'aidait à sortir. Je bus de la nuit à pleins poumons, chavirai, tombai, me relevai. Le cartable était toujours dans ma main, je me rappelle. Je ne pouvais pas l'égarer : la carte de séjour dormait dans ses flancs. Mais j'avais perdu Attilah Fakir. Nul de regret pour sa carcasse et ses coups de gueule. Je l'avais amené là où il devait finir, où je finissais avec lui. Seul.»[655]

En effet, Frédéric LEDUC déclare à ce sujet que: «*Le narrateur extradiégétique possède la même « écriture humoristique [.. .] souvent teintée d'une ironie bienveillante (qui force à lire entre les lignes*)»[656]

Notre héros a fait sa première apparition télévisée immobile, frustré et raide : « *Attilah Fakir est immobile, plus raide qu'une souche morte* »[657] ; c'est ce qui fait de lui un ensemble de faiblesses qui se développent sous nos yeux : « *encore plus livide qu'une*

---

[654] ZITOUNI Ahmed, *Op.Cit*, 1986, pp.61-62.
[655] ZITOUNI Ahmed, *Op.Cit,* 1987, pp.248-249.
[656]LEDUC Frédéric , *Le personnage et la lecture ludique dans La fée carabine de Daniel Pennac: lejeu conime espace de créativité pour le lecteur de romans*, mémoire de maîtrise en études littéraires,Montréal, Université du Québec à Montréal, 2004, p. 40.

[657] ZITOUNI Ahmed, *Op.Cit,* 1987, p209.

victime de vampire sous-alimenté…obscènes », contrairement à Bensaâdi Kadda dans *Aimez-vous Brahim* ? est un personnage qui ne possède pas les traits héroïques classiques mais plutôt des traits négatifs, mais reste le puissant et le personnage principal de l'histoire:

> «- Compagnie! À mon commandement... halte! Hurla-t-il de toutes ses forces»[658]
>
> «- Ta gueule, sale bicot, lâcha-t-il...
>
> - Compagnie! Garde à vous... A mon commandement, demi-tour... droite! En avant...'arche!»[659]
>
> «Moi, Brahim, votre chef et guide, en mon âme et conscience, après mûre réflexion et avec l'assentiment obligatoire de mon secrétariat politico-culturel... de m'attaquer au plus ancien, au plus redoutable chancre de la bêtise humaine. Il s'agit bien entendu, du racisme.»[660]

Les romans de ZITOUNI révèlent un découpage scénique, une mise en scène liturgique qui marquent la lourdeur de la durée du drame avec ses tensions et la lenteur du temps qui confinent les héros dans l'inaction et la solitude, les regrets du temps qui passent et qui pèsent:

> «Sur le réservoir asséché de la chasse d'eau, perpétuant la précaire stabilité de celles qui l'ont précédée, une bougie larmoie en vacillant. Espérant, qui sait, le jour béni où Attilah Fakir se décidera enfin à remplacer l'ampoule du plafond qui avait rendu âme et derniers grésillements au moment précis où le maître des lieux venait de prendre la ferme décision de ne plus sacrifier à aucune tâche domestique (...) les yeux hermétiquement clos, il semble prendre son temps. Puis, il ose un bref coup d'oeil. La vision a de quoi pousser plus d'un au suicide. Il bat des paupières, referme les yeux... un désastre...un carnage... merde, merde, merde et merde...»[661]

---

[658] ZITOUNI Ahmed, *Op.Cit,* 1986, p.09.
[659] *Ibid*, p.11.
[660] *Ibid*, p.108.
[661] ZITOUNI Ahmed,*Attilah FAKIR, les derniers jours d'un apostropheur,* Souffles, 1987, pp.11-12.

Dans ses écrits, Ahmed ZITOUNI mêle les deux écritures : scénique et textuelle, la tragédie débute dès les premières scènes: dans *Aimez-vous Brahim?*, la première scène décrit la venue de Bensaâdi Kadda, un fou furieux, menotté, à l'asile de fou comme le montre la scène suivante :

> « Bensaâdi Kadda fut interné un après-midi de décembre...je me rappelle son intrusion dans les lieux, comme si c'était hier. J'étais dans la cours principale de notre prison médicale, quand je l'ai vu arriver. Solidement encadré par deux flics et deux infirmiers étrangers à notre prison médicale. C'était la première fois que je voyais un futur client débarquer menottes aux poignets.»[662]

Dans *Attilah FAKIR, les derniers jours d'un apostropheur*, la première scène est celle du personnage principal, debout, figé devant le miroir de sa salle de bain essayant de se raser sans faire trop de dégâts:

> « Il est debout face au miroir surplombant l'imposante masse du lavabo. Un blaireau humide à la main gauche. Un inquiétant rasoir ouvert… »[663]
>
> « Les yeux hermétiquement clos, il semble prendre sen temps…la vision a de quoi pousser plus d'un au suicide. Il bat des paupières, referme les yeux. Marmonne quelques obscénités. Prie ? Ou réfléchit ?...un désastre…un carnage. »[664]

Dans *La Veuve et Le pendu*, la première scène est une description de F (La veuve), qui rentre chez elle, seule, après le suicide de son mari. ZITOUNI dépeint le portrait d'une femme dont le mélange des sentiments est complexe entre choc, tristesse, solitude mais aussi de colère. Cette tragédie est un tournant identitaire qui l'oblige à errer dans un appartement, y compris dans son bureau, espace sacré dont l'accès lui était strictement interdit, sans son époux et à affronter de nouvelles réalités:

> «Une bonne heure s'est écroulée depuis que F., d'un geste mécanique, las, répété chaque samedi matin, a déverrouillé la porte d'entrée de l'appartement... une âcre nausée en fond de bouche, elle sent comme un frisson la pénétrer.»[665]

---

[662] ZITOUNI Ahmed, *Op.Cit*, 1986, p.09.
[663] ZITOUNI Ahmed, *Op.Cit,* 1987, p.11.
[664] Ibid, p.12.
[665] ZITOUNI Ahmed, *Op.Cit,* 1993, p.7.

> « En ce morne samedi matin, l'appartement est baigné d'une pénombre grisâtre, oppressante et tenace, presque irréelle (...) c'est sa trace, sa griffe se dit-elle, cette manière bien à lui de se couper de la lumière quand il est seul ou quand il veut réfléchir. Elle hausse les épaules, continue de marcher. Pour la première fois depuis son arrivée, pousse la porte du salon.» P8» La peur. Encore présente en elle. Elle l'avait sentie tout à l'heure, brutale, avide, cruelle. Elle l'avait subie, quand elle avait ouvert la porte de son bureau.» [666]
>
> «Il faudra que je déménage, remarque F., tout dans cet appartement pue sa présence.»[667]

Dans sa force, son imagination et son invention, le discours Zitounien donne au texte sa vitalité permanente. Il est souvent divisé en dialogues et monologues qui assurent la présence des personnages et qui attirent l'attention du lecteur afin d'éveiller en lui le désir de lire;« *les répliques que prononce le personnage le construisent, lui donnent vie, par ce qu 'il dit et la façon qu'il a de le dire.*»[668]

Henri MITTERAND, quant à lui, insiste sur l'importance du dialogue :

> Le dialogue est d' abord [dans le roman] une assurance de vraisemblance. Les hommes et les femmes parlent. Ce sont des animaux doués de langage. Toute péripétie implique l'usage du dialogue. [...] Du point de vue du lecteur, si le dialogue se retourne sur le récit antérieur, il en vérifie, en authentifie la cohérence. Inversement, s' il prépare les actions à venir, s'il s'agit d'un dialogue de programmation, de prévision et de décision, il permet au lecteur un contrôle a posteriori de la validité du récit. Il est donc à la fois gage de vraisemblance et de cohérence [669].

En effet, à travers leurs dialogues et leurs monologues, les personnages véhiculent le tragique de leurs existences, à ce sujet Françoise RULLIER-THEURET atteste que «Si une lecture paresseuse ne peut sauter les dialogues, c'est qu'ils sont un lieu privilégié où s'échangent les information»[670] elle ajoute que: « *le dialogue « [informe] le lecteur en ayant l' air d'informer les personnages et fait avancer l' action (fonction dramatique). [...] La parole des personnages a un double but, "faire vrai" et "faire savoir*»[671]

---

[666] *Ibid,* p.10.
[667] *Ibid*, p.13.
[668]CLAUDE Marie-Sylvie. DI ROSA Geneviève , *Le dialogu*e, Paris, Gallimard, 2005, p. 10.

[669] MITTERAND Henri, *Dialogue et littérarité romanesque*, dans Pierre R. Léon et Paul Perron, Le dialogue , Ottawa, Didier, coll. StudiaPhonetica, 1985, p. 145.

[670]RULLIER- THEURET Françoise ,*Le dialogue dans le roman* , Paris, Hachette, 2001 , p. 60.

[671]*Ibid*, p.60.

Le dialogue des personnages est souvent indispensable au texte littéraire, c'est parce qu'il peut :« *revêtir une fonction de noyau, de catalyse, d'indice, d'informant*»[672], il a plusieurs fonctions :

Ainsi, le dialogue relie des personnages, le passé et le présent de la parole tournée vers son émetteur et son récepteur, ainsi, nous joignons notre point de vue à celui de Jean-Marie THOMASSEAU :

> Le monologue ainsi que le dialogue font naître de la tension entre un texte qui se réinvente au contact d'un récit et d'un jeu qui prend le risque de confier au personnage, pour un résultat éblouissant ou calamiteux, la métamorphose de l'écrit en objet scénique. En conséquence, le déplacement du conflit tragique d'un personnage peu à peu changé en langage devenu matière.[673]

Ces procédés sont utilisés par Ahmed ZITOUNI pour exposer son discours et son langage, les fortifier et défendre leur position. Il s'agit, en effet, pour lui, de faire ressortir et montrer la scène, il essaye de mêler le mouvement et les gestes aux paroles pour exprimer le tragique et le drame:

> « Quand F. m'avait trouvé en rentrant, vêtu normalement et non dans mon pyjama de transition, elle avait paru surprise comme déroutée...pas un instant ne l'avait effleurée l'idée que j'étais entrain de brûler les étapes.. Je l'avais laissée à l'illusion de sa prétendue découverte. Et, une fois de plus, sur le visage, cette fente de repli qu'elle appelle sourire.
>
> Il m'arrive de temps à autre de pisser au lit. F. pense que c'est une des conséquences de ma maladie.»[674]

Dans cet extrait de *La Veuve et Le Pendu,* ZITOUNI nous livre les intentions de H. (le suicide) et sa relation avec son épouse F. Le texte illustre la lutte H pour trouver un équilibre entre sa maladie, sa relation avec F., son propre sentiment de fierté et son intention de se suicider. H est tiraillé entre le besoin de se sentir à nouveau en contrôle et le désir de faire en sorte que F ne sache rien.

L'effet-personnage est lui aussi présent dans les œuvres de Ahmed ZITOUNI à travers un narrateur homodiégétique qui s'adresse au lecteur, ce qui ne le laisse pas indifférent. En

---

[672]LANE-MERCIER Gillian, *La parole romanesque*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 1989, p.227.

[673]THOMASSEAU Jean-Marie, *Drame et tragédie*, Hachette livre, Paris, 1995, p.119.

[674] ZITOUNI Ahmed, *Op.Cit,* 1993, p.182.

effet, les personnages de ZITOUNI ont une certaine activité psychique que l'auteur ou le narrateur nous livre:

> La référence aux pensées, sentiments, passions, angoisses ou désirs d'un personnage, donne une impression de « richesse psychique ». L'équivalence cartésienne entre existence et pensée n'est jamais aussi convaincante que dans l'univers romanesque. Aucun personnage ne semble plus vivant que ceux dont le texte éclaire 1' intériorité.[675]

ZITOUNI Révèle les pensées intimes de ses personnages, des révélations parfois inattendues et parfois déroutantes pour le lecteur, qui découvre une face cachée des personnages:

> « Quant à notre héros,pour le moment occupé à souffler sur les bulles de savon, il exècre la plupart des attributs domestiques que l'on trouve dans la majorité des nids...ils les hait, les vomit, les maudit...six jours par semaine, et s'en délecte, s'y vautre, en jouit...
>
> Assis dans l'eau jusqu'au menton, de la mousse par-dessus, il entame son examen de conscience hebdomadaire. Tout a une fin, soupire-t-il intérieurement, tu me manqueras, Attilah Fakir... surtout pour affronter les turbulences à venir. Le télévision! Les louanges éphémérides des plumitifs appointés! Leurs insinuations traîtresses! El les insultes, la glorioles et ses revers, et tout le reste. Dire qu'il faudra changer de cap, changer de vie ou en décrocher. Tout compte fait!ce n'est qu'un passage à la télévision qui me terrifierait, mais endosser une nouvelle image, me fondre dans une nouvelle peau, sous d'autres attitudes, derrière un autre vocabulaire. Tout dépendra d'une prestation. Uns seule. Quel horreur! Quel crime! Quelle atteinte à la dignité. Faire le clown, m'afficher aux regards de millions d'intoxiqués du petit écran...un avant-goût de l'enfer ! »[676]
>
> « Y a pas de quoi être fier, minable ! ... lamentable, voler un journal de droite...pauvre con...»[677]

[675] JOUVE Vincent, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, Presses Universitaires deFrance, 1992, pp.111-112.

[676] ZITOUNI Ahmed, *Op.Cit,* 1987, p.47.
[677] *Ibid*, p.71.

Chez un personnage, le geste est un mouvement du corps qui, généralement, peut exprimer un état d'âme. Il peut être signe de joie comme de tristesse et de désespoir. Chez Ahmed ZITOUNI, les personnages ont souvent recourt au geste pour exprimer la tourmente et l'angoisse qu'ils ressentent.

Dans *Aimez-vous Brahim?*, le narrateur décrit la peur et l'angoisse qu'il ressent lorsqu'il aperçoit Bensaâdi Kadda comme l'illustre le passage suivant :

> « Des fois, je tourne lentement la tête dans sa direction. Vers sa silhouette mangée de sérénité et de pénombre. M'efforçant de maîtriser mes tremblements, je laisse errer mes yeux. Vers son regard. Cette fixité fichée très loin. Par-delà notre cellule. Plus loin que la trouille...encore plus loin que les vivants et les morts. Sensation de me liquéfier.»[678]

Dans *Attilah Fakir, les derniers jours d'un apostropheur*, le portrait d'un personnage désespéré et tourmenté nous est dépeint:

> « Le rasoir en biais sur la joue gauche, il détourne le regard de ce qui reste de bougie. S'apprête à passer au plus délicat de l'opération…Attilah Fakir rectifie une dernière fois la position de son pousse sur le plat de la lame. Il remonte le coude. Inspire avant de sacrifier au rituel. Vérifie la liberté du poignet…Redresser le menton… »[679]
>
> « …Il se lève, se rassoit, se relève…il prend la tranche de pain sur la table, la pose, réfléchit, la reprend. Il se lève et va la mettre dans un des tiroirs…il bredouille, cherche ses mots… »[680]
>
> « Entre la transe et la servilité admirative, il va et vient, nettoie, brique la couverture…Il époussette, se recule, avance, déplace, replace, se recule encore, morigène un téméraire, gronde un récalcitrant, complimente un enraciné… »[681]
>
> « …maussade et déterminé…il s'avance vers la première des deux chambres…Arrivé, il jette un coup d'œil…Il inspire, expire, puis frappe… »[682]

---

[678] ZITOUNI Ahmed, *Op.Cit,* 1986, p.68.
[679] ZITOUNI Ahmed, *Op.Cit*, 1987, p.18.
[680] *Ibid*, p.26.
[681] *Ibid*, p.36.
[682] *Ibid,* p.126.

Dans *La veuve et le Pendu*, l'auteur nous décrit un personnage en train de sombrer lentement et dont la seule issue, désormais, est l'absence (la mort):

> «Longue fraction à la fenêtre. Immobile, derrière les rideaux, j'ai regardé les passants, leur manège dans la rue. Je ne sais plus à quel moment, j'ai eu l'impression d'être un bateau enfin anonyme sombrant à quai. Très lentement. Sans haine et sans retenue. Drôle de sensation de s'écouter couler, comme si on se liquéfiait en silence, sans le plus petit clapotis en berne. J'ai eu froid, un peu plus que d'habitude, à l'idée que j'avais fait mon temps, comme n'importe quel rafiot et qu'il était tout à fait normal que je finisse par sombrer moi aussi. Tout en coulant, j'ai continué à observer les passants. Occupation que je n'aime ni ne hais, qui ne me procure aucun plaisir... une sorte de communication lointaine de voyeur indifférent. Dérisoire et entière. Comme une perfection de l'absence».[683]

Chez Ahmed ZITOUNI, le geste varie selon la situation et l'état des personnages, il change de l'état de force à celui de la faiblesse :

> «F. l'a lue et relue, une dizaine de fois au moins. Toujours tendue, elle continue de respirer fort, tremble à peine, réfléchit... ou plutôt tente de mettre un semblant d'ordre dans les idées qui l'assaillent. Fixe intensément le lustre et ses lumières...s'attarde sur les détails...pense à sa situation...rumine...réalise le vide effrayant de cet appartement...sensation affreuse de déambuler, immobile sur la scène où se joue une pièce écrite par un autre. Pour elle.»[684]

Dans *Attilah Fakir, les derniers jours d'un apostropheu*r, le discours de ZITOUNI nous dévoile une hiérarchie des personnages, en effet, le personnage passe de position de pouvoir et de force à celle de faiblesse et de soumission. À ce sujet, Françoise RULLIER-THEURET déclare: «*On voit nettement que la mise en scène de la parole est aussi une mise en scène du pouvoir dans la parole. Toute analyse du dialogue demande une grande attention aux rôles assumés par chacun dans l'échange*»[685]

---

[683]ZITOUNI Ahmed, *La Veuve et Le pendu*, MANYA, 1993, p.69.

[684]*Ibid.* p.21.

[685]RULLIER-THEURET Françoise, op. cit., p. 41.

« Attilah Fakir ne sait quoi dire quand arrive son tour de donner la voix…il se gratte, verdit, se liquéfie lentement. »[686]

« Clope au bec, en perdition avancée, tu continues de rouler des yeux effarés, des billes comme on n'en fait plus, même au cinéma. Tu secoues la tête, cligne des paupières. Tu es si pitoyable… »[687]

« Attilah Fakir amorce un pas entre fauteuil et table, cueille deux exemplaires de La balade du bicot… Il découvre l'image de sa nuque, ainsi que le haut du dos…un dernier regard sur ce monde qui ne fut et ne sera jamais le sien…Ensuite… ses deux exemplaires sous le bras gauche, le cartable à la main droite, il quitte le plateau… très digne…Attilah Fakir est déjà parti… »[688]

Qu'il soit dans l'incapacité ou en agonie ou bien même dans une situation d'attaque, le personnage de ZITOUNI, outre la parole, fait appel aux gestes comme nous pouvons le constater dans ce qui suit :

«S'arrêta brusquement de vociférer. Promena des yeux hagards sur les deux glandeuses, maintenant médusées. M'ignora superbement. Puis s'affala sur son lit. Étendu comme une loque. La main gauche pendante. Pareille à un dérisoire drapeau de reddition. La glandeuse de service s'avança avec précaution. Souleva la main inerte. Et s'attaqua aux ongles encore valides. Sa collègue délaissa mon visage, me prit une main. Sortit une paire de ciseaux de la poche de son tablier.»[689]

« Attilah Fakir se prend la tête à deux mains, fourrage dans la mousse coiffante le dôme crépu de son crâne. Il se masse le front. Puis descendant et tâtonnant entre mousse et peau, il rencontre la croûte formée autour de la plaie, sur le haut de la joue. Un vent de frayeur lui ratatine le cœur. Il se crispe. Pendant que s'éloignent les ratiocinations de la voix, lui vient en mémoire la séance de rasage du matin.

Notre héros continue d'explorer l'auréole… Il arrache deux à trois parcelles :

Un balafre… murmure-t-il en parcourant l'estafilade du doigt.

[686] ZITOUNI Ahmed, *Op.Cit,* 1987, p.203.
[687] *Ibid,* p.244.
[688] *Ibid,* p.247.
[689] ZITOUNI Ahmed, *Op.Cit*, 1986, p.81.

> Il continue d'arracher des bouts de peau morte… Il hoche des temps à autre la tête d'un air résigné… »[690]

Le geste est un élément qui fonde la scène, c'est l'un des moyens de communication, d'expression qui se complète avec l'état et la situation du personnage. Le geste devient plus significatif lorsque la scène se complique. Si le geste exprime un état d'âme, il réalise aussi une action ou un projet.

Ainsi, SARTRE s'interroge sur le rôle du geste et dit : « *Et qu'est-ce que le geste ? On ne peut pas le définir comme quelque chose qui n'est pas un acte, car souvent les actes sont au même temps des gestes* »[691]

Ahmed ZITOUNI utilise le geste pour montrer l'action, dans *La veuve et Le pendu* il la conduit à travers le geste mais aussi à travers la parole. Ainsi, à chaque fois que l'action se complique, le geste est significatif, plus elle se complique, plus le geste a une plus grande signification:

> « Dès que je suis seul, je fonce vers la salle de bains et je me plante devant la glace. Là j'essaie d'articuler ce qui me passe par la tête. Mais les mots ne se laissent pas faire. Impossible de les apprivoiser ou de les capturer. Le bouche tordue, je me regarde grimacer des arabesques de déroute. Signer ma reddition.»[692]

ZITOUNI utilise le geste pour décrire l'action en l'associant au discours parlé, ce qui permet de la visualiser et de l'illustrer, et d'accentuer le propos afin de faciliter la compréhension au lecteur. Dans *Attilah Fakir, les derniers jours d'un apostropheur*, l'auteur use des gestes pour exprimer des sentiments ou des états psychologiques et mieux organiser la pensée, comme le montrent les gestes illustratifs qui accompagnent la parole:

> « Attilah Fakir boite de long en large. La main gauche serrant l'ouvrage du futur Hadj, la droite retenant le short qui ne cesse de glisser le long de ses jambes...Le cérémonial est le même pour chaque nouveau promu, livre, chaussures, bouteille, etc... Habituelle mise en scène, tenant lieu de protocole d'admission. Il marche en parlant, évoque des raisons de son choix, se justifie à sa manière:

---

[690] ZITOUNI Ahmed, *Op.Cit*, 1987, pp.50-51.
[691]PRUNER Michel , *L'analyse du texte*, Dunod, Paris, 1998, p. 119.

[692] ZITOUNI Ahmed, *Op.Cit,* 1993, p.127.

> - Bien sûr, il n'a pas la classe de Hadj Charles Baudelaire bien sûr, il ne dégage pas le génie à des milliards de kilomètres. Je concède que ce Mars est, à la limite, minable et comme écrit avec un soc.»[693]

> «Attilah Fakir amorce un pas entre fauteuil et table, cueille deux exemplaires de la Balade du bicot disposés entre livres et cendriers. Il découvre l'image de sa nuque, ainsi que le haut du dos, sur le téléviseur de contrôle dissimulé sous la table (...) ensuite, à mon grand étonnement, ses deux exemplaires sous le bras gauche, le cartable à la main droite, il quitte le plateau, boitillant, certes, mais très digne. Une caméra s'attarde un instant sur ce corps malingre s'effaçant du champ, à petits pas irréguliers.»[694]

Dans *Aimez-vous Brahim?* Les gestes concrétisent les idées verbales, rendant ainsi le discours plus visuel et plus facile à suivre:

> «Le chef n'avait pas encore touché à sa ration. Ignorait sa part de pain de mie et de jambon, la plus grosse pourtant. Parlait, parlait, parlait... juste une gorgée de bière par moment...et encore ! Le Noir faisait semblant d'écouter. Bâfrait. Engloutissait tranche sur tranche. Attaquait la part de monsieur Germain. Avait déjà sifflait deux bouteilles de bière. Tétait sa troisième. Commençait à reluquer le phoque avec insistance. Rien à foutre de Richard Wright? ... Devant lui, là, à même le carrelage, Fifi étalée sur sa graisse, sous cette robe dégueulasse... qui broutait carrément son pain de mie... soulevait la tête, grognait, buvait la bière...»[695]

Nous pouvons dire que, non seulement, le geste se narre mais il se décrit et s'écrit aussi et devient la source de l'écriture qui a en elle un geste dont il faut trouver le sens exact et parfois même le sous-entendu, le passage suivant révèle une dynamique riche entre le corps et le langage nécessitant une lecture attentive pour en saisir la signification profonde et l'intention cachée :

> «Midi quarante-sept. Notre héros vient de se figer dans la position de l'urineur accidentel. Il est debout, pareil à un croissant beurre au sortir du four, congestionné et arqué. Une main sur la braguette, l'autre dans la poche.

[693] ZITOUNI Ahmed, *Op.Cit,* 1987, p.37.
[694] *Ibid*, p.247.
[695] ZITOUNI Ahmed, *Op.Cit*, 1986, p.144.

> Se trémoussant comme un chômeur subitement privé de ses maigres droits de survie. Regarde-le gigoter devant la grille d'un immeuble cossu du boulevard de la Grande Fédération des Douleurs... à première vue, on croirait qu'Attilah Fakir sacrifie à une attitude que les propriétaires de palissades réprouvent, mais tolèrent. En réalité, ce n'est point le contenu de sa braguette que notre héros martyrise, mais celui de sa poche.
>
> Approche-toi de quelques pas. Tu as remarqué le chien, tout frétillant, qui remue son bout de queue de l'autre côté de la palissade.»[696]

Dans ces œuvres de Ahmed ZITOUNI, les différents sentiments (de révolte, de colère, de tristesse ou de détresse) sont représentés et exprimés à travers l'action. L'auteur y ajoute le geste qui contribue à la rendre plus significative et ceci par sa grandeur mais aussi par sa dimension symbolique illustrée dans le passage suivant:

> « Mille fois je crus mourir pendant qu'il tournait autour de moi. Et plus je mourais et plus je voulais sa mort. Non pour prendre sa place, mais pour lui faire ravaler toutes les saletés qu'il avait débitées sur mon compte. «Taré de bicot», qu'il avait dit. Finalement, il se décida à me congédier, en me traitant d'assassin. Il ne savait pas encore qu'il était la victime. Je n'avais pas encore franchi les limites du poste de commandement que je dégueulais tripes et boyaux.»[697]
>
> « J'ai frissonné. Peut-être n'était-ce qu'une impression de plaisir ? Irréelle...
>
> Elle a balayé du regard tous les coins et recoins du salon, s'imaginant me débusquer ou me maintenir à distance, puis, tranquillement, méthodiquement, comme si elle dorlotait une rage froide, elle a commencé à déchirer mon cahier de convalescence. Page après page. Prenant son temps. J'ai lu dans ses prunelles de criminelle des reflets de joie sadique.
>
> Je l'ai supplié, crié, tenté de pleurer, me suis heurté et écorché à des arêtes de silence.

[696] ZITOUNI Ahmed, *Op.Cit,* 1987, p.60.
[697]ZITOUNI Ahmed, *Op.Cit,* 1986, p.117.

> Peine perdue. F. me déchiquetait morceau par morceau, m'éparpillait sur le sol en miettes et boulettes.»[698]

Dans *Attilah FAKIR, les derniers jours d'un apostropheur*, l'état de souffrance, parfois de colère et de révolte dans lequel se trouve le héros affecte aussi sa voix. En tentant de voir ces changements vocaliques, nous montrerons que chaque timbre de voix correspond à une intonation. Étudier ces timbres de voix dans *Attilah Fakir, les derniers jours d'un apostropheur* revient à entendre et à suivre de près le dialogue qui se développe lorsque les personnages se rencontrent :

> « …un long cri de bête blessée à mort. Suivi d'un râle déchiré par une cataracte verbale. Puis une série de féroces jurons, dans lesquels Anastasie crut reconnaître des consonances d'arabe dialectal, deux rageurs bordel de merde égarés dans la litanie dévidée à grands fracas de r roulés en cascades sèches, un cortège saccadé de putain de merde francs et massifs…
>
> Tu as touché à mes affaires, parvint-il enfin à articuler, tout en lui crachant au visage…
>
> « Je t'ai avertie… Je t'ai mille et mille fois avertie, hyène ! Sous aucun prétexte, il ne faut toucher à mes affaires !...
>
> Mes bouquins, connasse ! Mes bouquins…mes…bou…quins… »[699]
>
> « J'en ai marre… Qu'est-ce que j'ai fait pour mériter pareille calamité.
>
> Je t'emmerde, hurle de toutes ses forces Attilah Fakir. »[700]

C'est l'état dans lequel se trouve notre héros qui lui dicte le ton qui, comme nous pouvons le voir, est celui du malaise et de la colère.

> « Mon cul, braille la Voix.
>
> Lâche ! Laisse tomber la Voix plus méprisante que jamais. »[701]

---

[698]ZITOUNI Ahmed, *La Veuve et Le pendu*, MANYA, 1993, p.201.

[699] ZITOUNI Ahmed, *Op.Cit,* 1987, pp.30-31.
[700] *Ibid*, p.51.
[701] *Ibid*, p.224.

« Ta gueule, tu vas nous faire repérer, s'inquiète in petto Attilah Fakir. »[702]

C'est par son cri et ses hurlements que Attilah Fakir devient lui-même voix porteuse d'un état d'âme rongé par la colère et la rage. Et, la voix du personnage devient alors la voix du texte.

Ahmed ZITOUNI va jusqu'à faire de « La Voix » un être dans l'être du personnage. Un être qui sent, s'affecte et souffre :

« La Voix : ta gueule, vermine ! Aucun blasphème sera toléré dans cette enceinte. »[703]

« Y veut me le démoraliser, s'exclame la voix. Tu vas pas me l'handicaper juste avant d'entrer sur le ring… »[704]

« Qu'est-ce que tu racontes, gronde la Voix soudain saisie d'inquiétude.»[705]

« C'est affreux !

C'est quand même dégueulasse ! » [706]

« Lâche ! Laisse tomber la voix plus méprisante que jamais. »[707]

Après avoir étudié les dialogues au sein des romans de Ahmed ZITOUNI, nous pouvons conclure que ses dialogues romanesques créent un effet d'enthousiasme et attirent ainsi l' attention des lecteurs en raison des traits d'humour et leur aspect et de leur contenu, qui peuvent prendre plusieurs formes pour s'adapter aux propos des personnages qui mettent en relief leurs personnalités dont le rôle décisif est de confirmer ou illustrer des instants du quotidien:

> c'est souvent le dialogue qui contribue le plus à créer l' impression globale qui demeure à l' esprit une fois la lecture achevée. Par ailleurs, il faut reconnaître que bien des romans tirent une bonne partie de leur force et de leur vie de ces

[702] *Ibid*, p.225.
[703] *Ibid*, p.189.
[704] *Ibid*, p.208.
[705] *Ibid,* p.220.
[706] *Ibid*, p.221.
[707] *Ibid*, p.224.

> voix fictives qui, tout en se parlant entre elles, se laissent entendre aussi de nous lecteur.[708]

En conclusion, nous pouvons affirmer que la subversion chez Ahmed ZITOUNI touche à la fois au contenu (les thèmes) et à la forme (le langage). Il refuse le récit linéaire et propre, ses fins sont souvent ouvertes, amères ou circulaires (le personnage revient au point de départ). La subversion chez Ahmed ZITOUNI n'est pas qu'une simple thématique, c'est le moteur même de son écriture où cohabitent langage soutenu, jargon administratif, argot des banlieues et arabe dialectal.

Inspirée de la théorie de Mikhaïl BAKHTINE, la polyphonie chez ZITOUNI ne signifie pas seulement la présence de plusieurs personnages mais plutôt celle de plusieurs consciences et idéologies qui s'affrontent et qui s'expriment au sein du même récit. Souvent le narrateur est en conflit avec lui-même, le «je» dialogue une voix intérieure cynique qui le juge. Ce «double» représente la conscience critique du personnage, celle qui juge ses actes ou sa déchéance et reflète son état psychologique. En multipliant les voix, ZITOUNI refuse la position de narrateur omniscient qui détiendrait la vérité et laisse le sens ouvert.

Les personnages zitouniens souffrent psychologiquement d'un déchirement entre une Algérie perdue et une France qui les rejette. Cette situation crée une aliénation : ils finissent par se voir à travers le regard méprisant des autres. La psychologie des personnages est marquée par une fragmentation du Moi, un dédoublement ou une schizophrénie. Attilah Fakir ou Brahim souffrent tous deux de dédoublement, le premier dialogue avec une voix invisible qui pourrait être son alter ego, le second souffre d'un dédoublement de personnalité car il incarne deux personnages à la fois: Bensâadi Kadda le jour, et Brahim le soir. C'est parce que leur psyché est fracturée que ces personnages subvertissent la réalité, et c'est par la subversion qu'ils tentent de soigner ou d'exprimer leur pathologie.

[708]MYLNE Vivienne ,*Le Dialogue dans le roman de Sorel à Sarraute* , Paris, Universitas,1994, p. 190.

Conclusion générale

Les stratégies d'écriture dans les romans de Ahmed ZITOUNI étaient l'objet de notre travail de recherche. Auteur francophone d'origine algérienne, ses œuvres sont souvent caractérisées par l'hybridité culturelle et la réflexion identitaire. Pour le mener à bien, nous avons analysé aussi bien l'écriture que le discours de cet auteur dans les œuvres que nous avons choisies comme corpus d'analyse.

Au terme de ce travail, nous espérons être parvenus à répondre aux questionnements posés dès le départ et dont le but était de mettre en exergue les stratégies d'écriture dans les romans de Ahmed ZITOUNI, l'écriture de la transgression et de la subversion et ses procédures. Ses œuvres portent en elles « un sens de dévoilement et de contestation. »[709]

L'écriture de Ahmed ZITOUNI est porteuse de divers thèmes tels que le plurilinguisme et la question de la langue usée pour raconter l'expérience algérienne en France, l'autobiographie et ce va-et-vient entre l'expérience personnelle et la fiction ainsi que la rupture et la déconstruction des stéréotypes et des clichés liés à l'immigration, au Maghreb, à l'Algérie ou à la France.

Ahmed ZITOUNI appartient à cette génération d'écrivains algériens de la seconde génération de l'immigration qui sont nés en France ou sont arrivés très jeunes et qui se retrouvent tiraillés entre l'Algérie et la France. Ce contexte « d'entre-deux » se reflète dans leurs œuvres, qui explorent les problématiques d'identité, de mémoire et de langue. Des figures comme Mehdi Charef, Leïla Sebbar et Azouz Begag, nés en France, ont été emblématiques de cette génération dans les années 1980, avec des romans comme *Le thé au harem d'Archi Ahmed*, *Shérazade, 17 ans* et *Le Gone du Chaâba*, qui ont contribué à définir le cadre d'une intrigue identitaire ou sociale pour le public français. Leur écriture est le reflet des réalités et des enjeux de leur univers de vie, troublé par une double identité culturelle et une expérience pluriculturelle.à cet égard, Alec G. Hargreaves déclare que:

[709]DÉJEUX Jean . *Littérature maghrébine de langue française* ,Ottawa, Ed. Naaman, 1973. p.37.

> La littérature issue de l'immigration en France est une littérature qui gêne. Les documentalistes ne savent pas où la classer, les enseignants hésitent à l'incorporer dans leurs cours et les critiques sont généralement sceptiques quant à ses mérites esthétiques[710].

Dans *Aimez-vous Brahim?*, ZITOUNI explore les thèmes de l'identité, de la marginalisation, de la discrimination raciale et de l'intégration. À travers son personnage principal Bensaâdi Kadda alias Brahim, il aborde les questionnements relatifs à la recherche d'une place dans la société française tout en maintenant un lien avec ses origines et son héritage culturel. Ses récits et ses discours sont souvent empreints de nostalgie, de quête d'identité et d'une volonté de dépasser les stéréotypes et les préjugés auxquels les maghrébins, les laissers pour compte sont confrontés.

Ahmed ZITOUNI a voulu concilier son héritage et son appartenance algérienne avec son adhésion à la culture française, un thème partagé par d'autres écrivains de son époque notamment Albert Camus qui a souvent exploré dans ses œuvres les thèmes de l'exil, de l'identité et de la complexité du rapport entre la France et l'Algérie, et Driss Chaïbi qui traitait lui aussi des tensions de la double appartenance culturelle. Il a décrit les tensions et les dilemmes découlant de son intégration dans la culture française tout en maintenant un lien avec son identité algérienne afin de trouver un équilibre entre les racines de son héritage culturel et son intégration dans la société française.

L'analyse littéraire et narrative de ses œuvres a révélé que l'auteur utilisait les voix de ses narrateurs pour former une mosaïque d'expériences humaines basée sur des témoignages des personnages sur leurs vies, leur histoire et les événements qui les ont marqués, des réflexions personnelles où ils exploraient leurs propres pensées, sentiments et motivations, offrant ainsi une vision intime de leur monde intérieur et de multiples perspectives, souvent divergentes, qu'ils portent sur eux-mêmes, sur leur communauté et sur l'Histoire collective. C'est par le biais de cette construction narrative complexe que l'auteur use des voix de ses narrateurs pour former une mosaïque d'expériences humaines qui dessine une image fidèle, nuancée et plurielle du réel et du paysage algérien socioculturel.

Dans *Attilah Fakir, les derniers jours d'un apostropheur*, la quête identitaire est un thème central dont il explore les multiples facettes de l'identité algérienne et les diverses thématiques sociales, culturelles, historiques et politiques à travers son personnage principal

---

[710]HARGREVES Alec G. ,*La littérature issue de l'immigration maghrébine en France : une littérature mineure ?*, in Études littéraires maghrébines : *Littératures des Immigrations : Un espace littéraire émergen*t, Charles Bonn, No7, 1996, p.17.

Attilah Fakir qui lutte pour être enfin reconnu, pour la liberté et l'égalité, et aspire à l'émancipation.

Notre étude a également relevé un croisement de différentes références littéraires, qu'est l'intertextualité, au sein des œuvres de ZITOUNI. Il s'agit d'un dialogue de textes, chaque texte contient en lui d'autres textes , antérieurs ou contemporains. Nous avons pu constater que l'intertextualité chez notre auteur relevait d'une stratégie d'écriture qui consistait à s'inspirer et reprendre des éléments d'un modèle notamment Albert CAMUS et Albert MEMMI dont l'auteur imite certains aspects, exprimant ainsi un rapport complexe d'influence, d'admiration et d'imitation. L'intertextualité chez ZITOUNI se manifeste à travers les relations et les interactions entre les cultures, qu'elles soient dans le même espace géographique ou non, et qui sont déclenchées par des rencontres, des dialogues ou des confrontations, intentionnelles ou inconscientes

L'étude de l'écriture de Ahmed ZITOUNI s'est révélée, à travers notre réflexion, fort enrichissante, dans la mesure où elle s'ouvre à des lectures variées englobant une polysémie, une diversité stylistique à travers les différents registres et niveaux de langue ainsi que l'ironie et l'humour. Nous avons pu constaté que les œuvres d'Ahmed ZITOUNI étaient un espace de rencontre et de choc où cohabitent différentes cultures et différents genres permettant au lecteur d'entamer une lecture approfondie dans différents horizons (sociologique et littéraire).

L'originalité de l'écriture de Ahmed ZITOUNI réside également dans les dialogues des personnages et la manières dont ils sont construits. En effet, les paroles des personnages reflètent non seulement le développement de l'intrigue, mais aussi la forme littéraire délibérée entreprise par l'auteur dont la vision thématique profonde va au-delà du simple déroulement des événements. Les dialogues suivent une structure et un style non conventionnels, voulus par l'auteur, ce qui leur confère une qualité littéraire transgressive et spécifique.

Les paroles des personnages ne sont pas de simples outils pour faire avancer l'intrigue, mais elles portent aussi des idées, des réflexions ou des émotions qui subliment et enrichissent le texte en révélant des aspects plus profonds comme les idées, les réflexions et les émotions des personnages, contribuant ainsi à la signification globale de l'œuvre.

Dans *Attilah Fakir, les derniers jours d'un apostropheur*, les dialogues et les monologues nous ont permis de révéler les sentiments, les motivations et le caractère des personnages notamment celui du personnage principal Attilah Fakir, donnant ainsi profondeur et réalisme à sa personnalité. En effet, à travers ses discussions et ses paroles avec le personnage imaginaire (son moi profond) ses émotions et ses réflexions sont mises en

exergue contribuant ainsi à l'atmosphère générale, au message de l'œuvre et à sa résonance avec le lecteur.

Les romans de ZITOUNI, à travers les éléments fictifs, se présentent à la fois comme un produit de l'imagination créatrice (qui ouvre un monde nouveau et imaginaire) et comme une méditation sur la réalité (qui explore l'énigme du moi et la condition humaine). L'attirail du discours, notamment ceux des personnages de « La Voix » et du «pendu» matérialisent les inventions de l'imagination, tout en incarnant une expérience esthétique et émotionnelle qui permet au lecteur de ressentir l'expression de la "vraie vie".

Dans *La Veuve et le pendu*, l'auteur a construit un univers fictif et captivant à travers son personnage original H. le pendu nous incitant ainsi à explorer des émotions et des questionnements humains universels comme le désespoir, l'exil, la quête de sens ou l'énigme du moi. Ainsi, À travers ce personnage et les situations imaginaires, ce roman aborde l'existence et offre une compréhension plus profonde de la condition humaine, comme l'a affirmé Milan Kundera, pour qui le roman est une "*méditation sur l'existence au travers de personnages imaginaires*".[711]

Ahmed ZITOUNI explore les limites de la langue pour refléter la diversité linguistique de l'Algérie. L'utilisation de variations, de dialectes ou d'un mélange des langues est une technique pour capturer l'authenticité de la parole et de la pensée. Il abandonne les structures narratives classiques pour utiliser des méthodes plus expérimentales. Cela peut inclure une fragmentation du récit, des expérimentations avec la temporalité, ou des jeux de points de vue pour mieux représenter la complexité des expériences individuelles et collectives.

Un autre aspect, aussi important, chez Ahmed ZITOUNI, est le lien étroit qu'entretient l'auteur avec ses personnages. En effet, ces derniers lui servent de support pour exprimer ses opinions sur la vie et la société et montrer au lecteur sa vision du monde axée sur l'absurdité de la condition humaine. Cette fusion entre l'auteur et son personnage offre une profondeur et une authenticité à l'œuvre, lui permettant de transmettre des émotions et des expériences universelles à travers une lentille personnelle, d'ailleurs Albert THIBAUDET le souligne en affirmant que:

> Le véritable romancier crée ses personnages avec les multiples directions de sa vie possible, tandis que le romancier factice les crée avec la seule ligne de sa vie réelle. Le vrai roman est comme une autobiographie du possible [...] le génie du roman nous fait vivre le possible, il ne fait pas

[711]KUNDERA Milan, *L'art du roman*, Gallimard, 1995.

revivre le réel.[712]

Ce passage suggère que les personnages sont crées et basés sur la vie de leur auteur. En effet, lors de notre étude des œuvres de ZITOUNI, nous avons pu constaté que ses personnages étaient inspirés de la vie réelle, mais aussi, que l'auteur avait puisé et s'était inspiré de sa vie personnelle et de ses propres expériences pour donner vie à ses personnages principaux, notamment Attilah Fakir ou Le pendu. En effet, l'œuvre *Attilah Fakir, les derniers jours d'un apostropheu*r de Ahmed ZITOUNI illustre de manière puissante la relation étroite entre le personnage principal, Attilah Fakir, et l'auteur qui puise dans sa propre vie pour nourrir ce personnage, qui devient ainsi le reflet de sa vision du monde, de ses valeurs et de ses principes moraux. Ses personnages sont souvent perçus comme des portes-paroles pour les idées de l'auteur, que ce soit des idéologies politiques, sociales ou morales. À travers les qualités et les défauts de ses personnages, ZITOUNI critique des comportements et dénonce les travers de la société à laquelle tant de maghrébins aspirent à être intégrer.

Écrivain francophone, ZITOUNI est enraciné dans sa double appartenance à un univers linguistique et socioculturel, ses œuvres sont jonchés de mots et expressions étrangers, dérivant principalement de sa langue maternelle, l'arabe algérien, et de l'arabe classique mais d' autres langues apprises telles que l'anglais ou l'espagnol. Notre étude a consisté d'abord à repérer ces insertions et ces passages illustratifs où se manifeste ce phénomène en question ; ensuite, nous avons déterminé la langue utilisée et les modalités d'intégration ; enfin, nous avons expliqué le but et l'effet recherché par l'auteur. L'analyse linguistique des œuvres nous a permis de repérer deux formes du plurilinguisme littéraire à savoir : l'emprunt et l'alternance. En effet, cette analyse a révélé qu'une grande partie de ce plurilinguisme littéraire se manifestait dans les textes sous forme d'emprunts, une stratégie qui permettait à l'auteur d'insérer différentes langues dans ses récits.

Notre recherche a également débouché sur la révélation du phénomène de la subversion en matière d'écriture sous toutes ses formes : narrative, générique, linguistique, discursive, etc. Cela inclut la remise en question des récits établis, l'exploration de formes littéraires inédites et l'utilisation subversive du langage pour défier les conventions sociales et culturelles. En effet, dans ses romans, Ahmed ZITOUNI remet en cause la structure narrative traditionnelle des récits en impliquant un non-respect de la chronologie et une fin parfois ouverte, il viole les codes et les règles propres au genre littéraire en usant d'un vocabulaire

[712]*Le personnage de roman* in http://www.site-magister.com/grouptxt4.htm#axzz4aGsSYFrg.

non-conventionnel et utilise une écriture non linéaire en détruisant la construction conventionnelle du schéma narratif afin d'inciter le lecteur à réfléchir et à questionner lui-même les idées présentées et explorer la puissance du langage littéraire dérivant au-delà d'une simple narration.

Ahmed ZITOUNI use de la transgression comme procédé d'écriture important en créant des œuvres qui sortent des normes et des conventions existantes. En s'affranchissant, l'auteur se détache des contraintes formelles et thématiques habituelles ce qui permet de développer une voix et un style uniques et identifiables, à cet égard Hafid GAFAITI déclare que:

> La transgression est ici une affirmation stratégiquement subtile de la différence dans la ressemblance par la subversion et l'éclatement des techniques empruntées au discours dominant. Sorte de résistance, elle permet de …procéder à l'émancipation par l'échange et la redéfinition des limites selon des stratégies variant d'auteur à auteur.[713]

Cette analyse du style de discours et de réalisation textuelle chez Ahmed ZITOUNI a permis de mettre en évidence la nature de son discours frondeur, vif et audacieux. Sa caractéristique stylistique demeure dans la non-conformité de décence, car teintés de trivialité, les œuvres de notre auteur sont submergées d'obscénités et de vulgarités, versant parfois dans un érotisme scandalisant, heurtant la sensibilité du lecteur et l'offensant par son langage extrêmement cru qui manque de retenue et de décence.

Pour conclure, et bien que conscients que notre travail de recherche laisse entrevoir de nouvelles perspectives de recherche, c'est ici, sur cette sensation d'inachèvement que nous souhaiterions le clore laissant derrière nous une multitude de perspectives et d'éléments de lecture des œuvres littéraires de ZITOUNI qui restent ouverts dans l'éventualité de recherches ultérieures que nous invitons les lecteurs à poursuivre, à interpréter et à enrichir par leurs propres lectures et ce pour tenter de comprendre le nouvel esprit de la littérature maghrébine en général et zitounienne et algérienne en particulier, en espérant que les lecteurs sauront apprécier; à sa juste valeur, l'ampleur et la diversité de l'écriture de cet auteur exceptionnel, qui sort de l'ordinaire, que les Éditions Frantz Fanon qualifie d'«*Irremplaçable, Ahmed l'est sans doute, mais ses livres continueront à témoigner de sa richesse intérieure, de la fécondité de son âme, de sa lucidité et de la déchirante beauté de son monde. Qu'il repose en paix* »[714].

---

[713] GAFAITI Hafid, Crouzières Armelle, *Femmes et écriture de la transgression*, Paris : L'Harmattan, 2005, p.13.

[714] https://lapatrienews.dz/il-laisse-un-riche-patrimoine-litteraire-disparition-de-lecrivain-ahmed-zitouni/

Bibliographie

1. Corpus principal

- ZITOUNI, Ahmed, *Aimez-vous Brahim?,* Belfond, Paris, 1986.
- ZITOUNI, Ahmed, *Attilah Fakir, les derniers jours d'un apostropheur*, Souffles,1987.
- ZITOUNI Ahmed, *La veuve et le pendu*, MANYA, 1993.

2. Études consacrées aux œuvres de Ahmed ZITOUNI

- BERRACHDI, Hayat- Saïda, *La poétique dans le roman d'Ahmed Zitouni, Attilah Fakir, les derniers jours d'un apostropheur,* mémoire de Magister, Université de Mostaganem 2008. http://e-biblio.univ-mosta.dz/handle/123456789/1825
- MESSAOUDI, Samir, *Le moi et l'exil : le cas d'Attilah Fakir. Les derniers jours d'un apostropheur d'Ahmed Zitouni,* article paru le 30 octobre 2024. Revue Afak Ilmia. https://asjp.cerist.dz/en/downArticle/232/16/2/254816
- SEMMOUD, Mohamed Djillali; BENMANSOUR, Abdelhak, *La Littérature Algérienne, Lieu de La Sociocritique, Cas de L'éloge de La Belle Mère de Ahmed Zitouni,* mémoire de Master, Université de Tlemcen, 2023. https://dspace.univ-tlemcen.dz/bitstreams/dfaa8ee9-cbbd-486f-b4d246e67c0be24c/download

3. Ouvrages généraux et théories sur la littérature

- ABDELLAH-PRETCEILLE, Martine. (1983). *La perception de l'autre : point d'appui de l'approche interculturelle*, in Le français dans le monde, n°, 181, Paris : Larousse.

- ABDELLAH-PRETCEILLE, Martine. (1996). *L'éducation interculturelle*. Paris. PUF.
- ABLALI Driss, TEBAA Ouidad, BOUHOUHOU Ayoub, (2015). *Les genres textuels, une question d'interprétation?*, Ed Lambert Lucas.
- ACHOUR, Christiane ; REZZOUG, Simone, (1990). *Convergences Critiques,* Alger : Ed. OPU .
- ACHOUR, Christiane ; BEKKAT, Amina, (2002). *Clefs pour la lecture des récits,* « *Convergences Critiques II »,* Algérie : Éditions du Tell.
- ACHOUR, Christiane. (1990). *Anthologie de la Littérature algérienne.* Paris : Bordas Francophonie.
- ADAM Jean-Michel et REVEZ Françoise. (1996). *L'Analyse des récits*. Paris : Seuil. (Coll. Lettres).
- ALBIN, Michel. (1989). *Théorie de l'intertextualité*, volume Corpus, Paris.
- ALLAM, Malik. (1996). *Journaux intimes.Une sociologie de l'écriture*. L'Harmattan.
- AMON, Evelyne; BOMATI, Yves. (2002). *Vocabulaire de l'analyse littéraire*. Paris, Bordas, Collection Mémo références.
- BACHELARD, Gaston, (1957). *Poétique de l'espace*, Paris, PUF.
- BAKHTINE, Mikhael, (1975). *Esthétique et théorie du roman*, cité par TOURSEL Nadine et VASEVIERE, Jacques in Littérature : Textes Théoriques et Critiques.
- BAKHTINE, Mikhaïl, (1978). *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, coll. Tel.
- BAKHTINE, Michael. (1984). *Esthétique de la création verbale*. Paris : Gallimard.
- BARTHES, Roland, (1956). *Mythologies*, Paris : Seuil, Coll. « Points ».
- BARTHES, Roland. (1964). *Essais critiques*, Éditions du seuil.
- BARTHES, Roland, (1972). *Le degrés zéro de l'écriture*, Ed. Seuil, Paris.
- BARTHES, Roland, (1970). *S / Z Essais,* Paris : Seuil.
- BARTHES, Roland, (1984). *Plaisir du texte*, Paris, Ed du Seuil.

- BARTHES, Roland. (1985). *L'aventure sémiologique*. Paris : Seuil.
- BARTHES, Roland, (1966). *Introduction à l'analyse structurale des récits*, in Communications, 8. Recherches sémiologiques : l'analyse structurale du récit. Seuil.
- BASFAO, Kacem, (1989). *Production et réception du roman : L'image dans le roman*, in Approche scientifique du texte maghrébin, coll. Éditions Toubkal.
- BAUDELLE, Yves, (2007). *Dissertations littéraires générales*, Armand Colin.
- BENVENISTE Emile. (1996). *Problèmes de Linguistique Générale*, Paris : Gallimard.
- BERGER Maurice. (1993). *La folie cachée des hommes de pouvoir*, Ed. Albin Michel.
- BERGEZ, Daniel, (1999). *Introduction aux méthodes critiques pour l'analyse littérair*e, Paris : Ed. Dundee.
- BERGEZ Daniel, BARBERIS Pierre, Pierre-Marc DE BIASI, FRAISSE Luc , MARINI Marcelle , VALENCY Gisèle . (2002). *Méthodes critiques pour l'analyse littéraire*. Paris. Nathan.
- BERTRAND, Denis, (2000). *Précis de Sémiotique littéraire*, Armand Colin.
- BLANCHOT Maurice, (2010). *La condition critique*, Articles 1945-1998, Paris, Gallimard.
- BLANCKEMAN, Bruno, MURA-BRUNEL, Aline, DAMBRE, Marc, (2004). *Le roman français au tournant du XXI ème siècle,* Presses Sorbonne nouvelle.
- BLANCKEMAN, Bruno, (2008). *Les Récits indécidables* : Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard , Presses Universitaires du Septentrion.
- BOISVERT, Yves, (1995). *Le Postmodernisme ,* Québec : Boréal Express.
- BONN, Charles, (1973). *La Littérature Algérienne de langue française*, Scherbrooke : Ed. Naaman.
- BONN Charles. (1982). *Le roman algérien de langue française : Espaces de l'énonciation et productivité des récits.* Thèse de doctorat d'état, Bordeaux 3.

- BONN, Charles, (1985). *Le Roman Algérien de langue française*, Presses de l'Université de Montréal, Paris : Éditions l'Harmattan.
- BONN, Charles. (1986). *Problématiques spatiales du roman algérien*. ENAL, Alger.
- BONN, Charles; REDOUANE, Najib; BENAYOUN- SZMIDT, Yvette. (2001). *Algérie : Nouvelles écritures*, Revue des Études Littéraires Maghrébines n°15, Paris : Harmattan.
- BOUDJEDRA, Rachid, (1969). *La Répudiation*, Paris, Denoël.
- BOURDIEU, Pierre,(1992). *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris : Le Seuil.
- BOURNEUF, Roland; OUELLET, Réal. (1972). *L'univers du roman.* Paris: PUF.
- BURGELIN, Pierre, (1973). *La philosophie de l'existence*. Jean-Jacques Rousseau , Paris, Vrin.
- BUTOR, Michel, (1968). *Essai sur le roman*, Paris, Gallimard.
- BUTOR, Michel, (1964). *Répertoire III*, Paris, Minuit.
- CARCAUD-MACAIRE Monique, MAUVAIS, Yves, (1979). *La Fiction littéraire* : *Narratologie*, (Tome I et II), ILVE.
- CASTELLANI, Jean-Pierre; CHIAPPARO, Maria Rosa; LEUWERS, Daniel. (2001). *La langue de l'autre ou la double identité de l'écriture, Littérature et nation*. Tours: Université François Rabelais.
- CHAMOISEAU, Patrick. (1997). *Écrire en pays dominé*. Paris: Gallimard.
- CHARLES, André Julien. (1979). Histoire de l'Algérie contemporaine. Paris : P.U.F.
- CHARTIER, Pierre, Décembre, (1998). *Introduction aux grandes théories du roman*, éd. Dunod.
- CHEBEL, Malek. (1993). *L'imaginaire arabo-musulman.* Paris : Presses universitaires de France.

- CHELBOURG, Christian, (2002). *L'imaginaire littéraire des archétypes à la poétique du sujet.* Nathan.
- CLAUDE Marie-Sylvie. DI ROSA Geneviève , (2005). *Le dialogue*, Paris, Gallimard.
- COQUET, Jean-Claude. (2014). *Problématique du non-sujet*. Actes Sémiotiques.
- COMBE, Dominique. (1995). *Poétiques francophones.* Paris: Hachette.
- COMBE, Dominique. (2002). *Modernité et refus des genres* , Université Paris III.
- COMPAGNON, Antoine. (1979). *La Seconde main ou le travail de la citation*, Paris : Seuil.
- COULIBALY, Adama, AMANGOUA ATCHA, Philippe, TRO DEHO, Roger. (2011). *Postmodernisme dans le roman Africain : formes, enjeux et perspectives*, Paris : L'Harmattan.
- DAMBRE, Marc, GOSSELIN-NOAT, Monique. (2001). *L'éclatement des genres au XX ème siècle, Société d'Étude de la Littérature Française du XX ème siècle,* Presses de la Sorbonne Nouvelle.
- DEJEUX Jean . (1973). *Littérature maghrébine de langue française* ,Ottawa, Ed. Naaman.
- DEJEUX, Jean. (1979). *Bibliographie méthodique et critique de la littérature Algérienne de langue française*, 1945-1977, Alger : SNED.
- DEJEUX Jean. (1993). *Maghreb. Littératures de langue française*. Paris : Arcantère éditions.
- DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix. (1975). *Kafka, Pour une littérature mineure*. Les Éditions de minuit. Paris.
- DELEUZE,Gilles .(1993). *Critique et clinique*. Éditions de minuit.
- DERRIDA, Jacques. (1967). *L'écriture et la différence*. Coll. point, éd. Seuil : Paris.

- DE SAUSSURE, Ferdinand. (2002). *Cours de linguistique générale.* Bejaia : édition Talantikit.
- DUCROT Oswald. (1984). *Le Dire et le dit*, éditions de Minuit. Paris.
- DUCULOT, F.(1987). *Narratologie,* in Introduction aux Études littéraires, méthode du texte.
- ECO Umberto. (2002). *Interprétation et surinterprétation*, Paris,1996 PUF (Coll. Formes sémiotiques).
- ECO, Umberto. (1979). *Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Éditions Grasset et Fasquelle.
- ECO, Umberto. (1995). *Les Limites de l'interprétation*, Essai, Grasset.
- FISHER, Gustave-Nicolas.(1981). *La Psychologie de l'espace*, Paris, PUF.
- FONTANILLE Jacques. (1999). *Sémiotique et littérature, essais de méthode*, Paris, PUF (Coll. Formes sémiotiques).
- FONTAILLE Jacques. (1998). *Sémiotique du discours*, Presses Universitaires de Limoges et du Limousin.
- FOREST, Philippe. (2001). *Le Roman, le Je*, Nantes : Pleins Feux.
- FREUD, Sigmund. (1968). *Essais de psychanalyse*. Petite bibliothèque Payot. Paris VI.
- FREUD, Sigmund. (1979). *Le Mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient.* Paris: Gallimard.
- GAFAÏTI. Hafid. (1987). *Boudjedra ou la passion de la modernité*. Paris : Denoël.
- GAFAÏTI, Hafid. (2005). GOUZIERES, Armelle, *Femmes et écriture de la transgression*, Paris : L'Harmattan.
- GENETTE Gérard. *(*1972). *Figure III*, Paris, Seuil, Coll. Points.
- GENETTE Gérard. (1982). *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, collection « Points/essais ».
- GENETTE, Gérard. (1985). *Langage poétique, Poétique du langage* . Paris : Seuil, coll. Poétique.
- GENETTE, Gérard. (1987). *Seuil*, Paris, Seuil.
- GENETTE, Gérard. (1987). *Étude complète sur le paratexte.* Paris : Seuil.

- GENETTE, Gérard. (1987). *Poétique* . Paris : Seuil.
- GENETTE, Gérard. (1989). *Le statut pragmatique de la fiction narrative*, in Poétique, n°78, Paris, Éditions du Seuil.
- GENETTE, Gérard. (2002). *Discours du récit. Figures V, « Morts de rire »*, Paris, Seuil collection « Poétique ».
- GOLDENSTEIN Jean-Pierre. (1985). *Pour lire le roman*, A. De Broeck.
- GOLDENSTEIN, Jean-Pierre. (1990). *Entrées en Littérature*, Paris, Hachette.
- GOLDMAN, Lucien. (1964). *Pour une sociologie du roman*. Paris : Gallimard.
- GONTARD, Marc. (1981). *La Violence du texte* , la littérature marocaine d'expression française, éd. L'Harmattan.
- GONTARD, Marc. (2001). *Le Postmodernisme en France : Définition, critères, périodisation, in Le Temps des Lettres*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, coll. « *Interférences ».*
- GONTARD, Marc. (2003). *Le roman français postmoderne : une écriture turbulente*, ERELLIF - Équipe de Recherches sur la diversité Linguistique et Littéraire du Monde Francophone. UHB.
- GREEN, André. (1990). *La folie privée*, Gallimard, Paris.
- GREIMAS, A. J. (1970). *Du Sens,* Paris : Seuil.
- GRIVEL, Charles. (1973). *Le lieu du texte* , in : Production de l'intérêt romanesque, La Hague, Mouton.
- GRUTMAN, Rainier. (1997). *Des langues qui résonnent. L'hétérolinguisme au XIXe siècle québécois*. Montréal. Fides- CÉTUQ.
- GUMPERZ, John. (1989). *Sociolinguistique interactionnelle,* Université de la Réunion, l'Harmattan.
- HAMOND Philippe. (1977). *Pour un statut sémiologique du personnage*, Paris, Éditions du Seuil.
- HARRIS, Roy. (1993). *La sémiotique de l'écriture*. CNRS LANGAGE. Paris.

- HARTOG, François. (2012). *Régimes d'historicité, Présentisme et expériences du temps ,* Paris : Seuil, Collection *« Points Histoire* ».
- HASTINGS Michel , NICOLAS Loïc , PASSARD Cédric. (2012). *Paradoxes de la transgression*, CNRS Éditions.
- HELLINGER Bert. (2001). *Constellations familiales: Comprendre les mécanismes des pathologies familiales*, Ed le souffle d'Or.
- HIGOUNET, Charles. (1997). *L'écriture*. Collection : Que-sais-Je ? PUF : Paris.
- HOEK, Léo. (1981). *La marque du titre : Dispositif sémiotique d'une pratique textuelle*, Paris : Mouton. (coll. Approaches to semiotcs).
- HOEK, Léo. (1983). *Pour une sémiotique du titre.* Paris : Mouton. (coll. Approaches to semiotcs).
- HOFSTEDE, Gérard; MINKOV, Michael. (2010). *Cultures et organisation*. Pearson.
- JAUSS, Hans Robert. (1978). *Pour une esthétique de la réception*, Paris : Gallimard.
- JEANDILLOU, Jean François. (1997). *L'analyse textuelle*, Armand Colin.
- JEANDILLOU, Jean-François. (2008). *Effets de textes* , Lambert Lucas, Limoges.
- JENNY, Laurent. (1976). *La Stratégie de la forme*, Poétique 27.
- JOUVE, Vincent. (1986). *La Littérature selon Roland Barthes* , éditions De Minuit.
- JOUVE Vincent.(1992). *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, Presses Universitaires de France.
- KATEB, Yacine. (1986). *Un homme, une œuvre, un pays*. Entretien réalisé par Hafid Gafaïti. Laphomic. Alger.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine. (2001). *Les actes de langage dans le discours*. Armand Colin.
- KIERKEGAARD Soren. (1990). *Le concept de l'angoisse*, Gallimard, Paris.

- KRETSCHMER Ernst. (1930). *La structure du corps et le caractère*, Payot.
- KRISTEVA, Julia. (1969). *Recherche pour une sémanalyse.* Paris : du Seuil.
- KRISTEVA, Julia. (1969). *Le mot, le dialogue et le roman dans recherche pour une sémanalyse.* Paris : Seuil.
- KRISTEVA, Julia. (1969). *Séméiotiké : recherches pour une sémanalyse*, Seuil.
- KUNDERA Milan. (1995). *L'art du roman,* Gallimard.
- PIEGAY-CROS, Nathalie. (1996). *Introduction à l'intertextualité*, Paris : Dunod, Coll. Lettres sup.
- GENET, Jean. (2011). *Une écriture des perversions*, Collection Monographique Rodopi en littérature française contemporaine.
- LACHERAF, M. (1988). *Écrits didactiques sur la culture, l'histoire et la société*. Alger : ENAP.
- LANE-MERCIER Gillian. (1989). *La parole romanesque*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa.
- LANE Philippe. (1992). *La périphérie du texte*. Nathan université. Paris.
- LECLAIR, Bertrand. (2000).*Théorie de la déroute* , Éditions Verticales.
- LEJEUNE Philippe. (1974). *Le pacte autobiographique*. Paris : Seuil.
- MACHEREY, Pierre. (1966). *Pour une théorie de la production littéraire*. Paris : Maspero.
- MADELAIN, Jacques. (1983). *L'errance et l'itinéraire: Lecture du roman maghrébin de langue française*. Paris : Sindbad.
- MAINGUENEAU, Dominique.(1987). *Nouvelles tendances en analyse du discours,* Ed. Hachette.
- MAINGUENEAU, Dominique. (1990). *Pragmatique pour le texte littéraire.* Paris. Hachette.
- MAINGUENEAU, Dominique. (1996). *Les termes clés de l'analyse du discours*. Paris, Éditions du Seuil.

- MAINGUENEAU, Dominique .(1997). *Éléments de linguistique pour le texte littéraire.* DUNOD.
- MAINGUENEAU, Dominique. (1999). *L'analyse du discours.* Paris Hachette Université coll. Linguistique.
- MAINGUENEAU, Dominique. (2004). *Le discours littéraire, Paratopie et scène d'énonciation*. Paris, Armand Colin.
- MANGUEL, Alberto. (1998). *Une Histoire de la lecture*. Actes Sud. Arles.
- MEMMI, Albert. (1966). *Portrait du colonisé, Portrait du colonisateur.* Ed Jean Jacques Pauvert.
- MEMMI, Albert. (1982). *Le racisme.* Paris: Gallimard.
- MICHAUD Yves. (2018). *La violence*, Collection: Que sais-je ?, Paris.
- MILLY, Jean. (1992). *Poétique des textes*, Ed. Nathan coll. Université.
- MILLY, Jean. (2001). *Poétique des textes*, Nathan, 2ème édition.
- MITTERAND, Henri. (1980). *Le Discours du roman*, Paris : Presses Universitaires de France.
- MITTERAND, Henri. (1985). *Dialogue et littérarité romanesque*, dans Pierre R. Léon et Paul Perron, *Le dialogue* , Ottawa, Didier, coll. StudiaPhonetica.
- MOKHTARI, Rachid. (2006). *Le Nouveau souffle du roman Algérien : essai sur la littérature des années 2000*, Alger :Chihab éditions.
- MAYER, Hans. (1994). *Les Marginaux*,Paris : Albin Michel.
- MOLINIE, Georges. (1993). *Les Lieux du discours littéraire, Lieux Communs. Topoï, stéréotypes, clichés*. dir. Christian Plantin, Paris : éd. Kimé.
- MOURA, Jean- Marc. (2010). *Le sens littéraire de l'humour*, PUF.
- MYLNE Vivienne. (1994). *Le Dialogue dans le roman de Sorel à Sarraute*, Paris, Universitas.
- PAVLOV. I.P. (1955). *Typologie et pathologie de l'activité nerveuse supérieure*, PUF.

- PEYTARD Jean. (1995). *Mikhaïl Bakhtine. Dialogisme et analyse du discours*, Paris, Bertrand-Lacoste, « Référence ».
- PORCHER, Louis. (1995). *Le français langue étrangère, émergence et enseignement d'une discipline*. Paris : Hachette.
- PRUNER Michel. (1998). *L'analyse du texte*, Dunod, Paris.
- RAIMOND, Michel. (2000). *Le Roman*, éd. Armand Colin.
- REDOUANE Najib. (2014). *Le roman algérien contemporain : pour un renouvellement évolutif et dynamique,* Oran, CRASC.
- REUTER, Yves. (2000). *L'Analyse du récit,* Nathan Université, Paris :« Littérature 128 ».
- RICOEUR, Paul. (1983). *Temps et récit. Tome I : L'intrigue et le récit historique*. Paris: Éditions du Seuil.
- RICOEUR, Paul. (1984). *Temps et récit II, Les jeux avec le temps.* Paris: Seuil.
- RICOEUR, Paul. (1984). *Temps et récit II , La configuration du temps dans le récit de fiction*, éd. Seuil, Paris, collection « L'Ordre philosophique ».
- RICOEUR, Paul. (1986). *Du Texte à l'action*, Essais d'herméneutique, éd. Du Seuil;
- RICOEUR Paul. (1990). *Soi-même comme un autre*, Seuil.
- ROBBE-GRILLET, Alain. (1963). *Pour un nouveau roman*. Paris : Ed. de Minuit, coll. « Critique ».
- RULLIER- THEURET Françoise. (2001). *Le dialogue dans le roman* , Paris, Hachette.
- SAID, Edward Wadie. (2015). *L'orientalisme : l'Orient créé par l'Occident*. Points.
- SALHA, H. (1990). *Cohésion et éclatement de la personnalité maghrébine,* Publications de la Faculté des Lettres de la Manouba.Tunis.
- SALOMÉ, Jacques. (1999). *Le courage d'être soi,* les éditions du relié.
- SAMOYAULT, Tiphaine. (2001). *L'intertextualité, mémoire de la littérature*, Paris : Nathan.
- SARTRE, Jean Paul. (1974). *Qu'est-ce que la littérature ?* , Paris : Seuil.
- SCHOPENHAUER, Arthur. (2018). *Essai sur le libre arbitre*, Ed Rivages.

- SIBONY, Daniel. (1991). *Entre-deux. L'origine en partage*. Paris. Seuil.
- SOLLERS, Philippe. (1971). *L'écriture et l'expérience des limites*, Paris : Gallimard.
- SUSINI-ANASTAPOULOS, F. (1997). *L'écriture Fragmentaire*, Paris : Ed. PUF Ecriture.
- TADIE, Jean-Yves. (1978). *Le récit poétique*, Paris ,Presses universitaires de France.
- THIBAUDET, Albert. (1938). *Réflexions sur le roman*, Gallimard, Paris.
- THOMASSEAU,Jean-Marie. (1995). *Drame et tragédie*, Hachette livre, Paris.
- TODOROV, Tzvetan. (1970). *Introduction à la littérature fantastique,* Paris : Seuil, Collection « *Points* ».
- TODOROV, Tzvetan. (1981). *Mikhaïl Bakhtine et le principe dialogique* , Paris : Seuil.
- VANDERVAEL, Franz. (1964). *Biométrie humaine*, Masson.
- VALERY, Paul. (1996). *Tel Quel*. Gallimard.
- VALETTE, Bernard. (1992). *Le Roman : Initiation aux méthodes et aux techniques modernes d'analyse littéraire*, Éditions Nathan.
- VILAIN, Philippe. (2009). *L'Autofiction en théorie*, Essais d'esthétique ; Collection *« Cf. ».*
- WEISBERGER, Jean. (1978). *L'espace romanesque*. Lausanne, éd. L'Âge d'Homme.
- ZEBIRI, Abdelkrim. (2022). *cours de la théorie de la littérature 2: Approches Critiques et Analyses textuelles*, université de Msila.

4. Articles et Revues

- ALLEMANN, Beda. *De l'ironie en tant que principe littéraire*, in « Poétique » n°36, novembre 1978.
- BARTH, John. *La Littérature du renouvellement de la fiction post moderniste*, Poétique 48, 1981.
- BENDHIF-SYLLAS, Myriam. *Humour et Littérature.* acta Fabula, Vol 12, N 5, Mai 2011.

- BOUDJEDRA, Rachid. *Pour un nouveau roman maghrébin de la modernité*. Cahier d'études maghrébines n°1, « Maghreb et modernité », sous la direction de Heller-Goldenberg ,Lucette. Juin 1989.
- BOUGHEBINA RIAG, Fouzia. *Lecture et réception du texte maghrébin de langue française*, in « Revue Académique des Études Sociales et Humaines ». Mars 2010.
- BOURNEUF, Roland. *L'organisation de l'espace dans le roman.* Études littéraires, Québec, Les Presses de l'Université Laval. Avril 1970.
- CHAILLOU, Michel. *L'extrême contemporain, journal d'une idée*, in Poésie, n° 41, L'extrême contemporain, Paris : Éditions Belin. 1987.
- DUCHET, Claude. *Pour une socio - critique*, Littérature I. Février 1971.
- DUCHET, Claude. *Éléments de titrologie romanesque*, in Littérature. N°12. Décembre 1973.
- DOUBROVSKY, Serge, LECARME, J., et LEJEUNE, P. *Autofictions et Cie,* n° 6 de la Revue RITM, Université Paris X-Nanterre. 1993.
- DOUDET, Caroline. *Géocritique : théorie, méthodologie, pratique*. Acta fabula, vol. 9, n° 5, Mai 2008.
- GOURDON, Hubert. HENRY, Jean Robert , HENRY- LORCERIE, Françoise. *Roman colonial et idéologie coloniale en Algérie*, In Revue Algérienne des Sciences juridiques, économiques et politiques, Alger, Volume XI, n°1, Mars 1974.
- HARGREAVES Alec G. *La littérature issue de l'immigration maghrébine en France : une littérature mineure ?,* in Etudes littéraires maghrébines : Littératures des Immigrations : 1) Un espace littéraire émergent, dir. Charles Bonn, No 7, 1996.
- KERBRAT-ORECCHIONI,C. *Problèmes de l'ironie,* in Linguistique et Sémiologie n°2, Presses Universitaires de Lyon. 1978.
- KHATIBI, Abdelkébir. (1991). *L'écrivain et son critique à propos des nouveaux textes maghrébins.* Horizons Maghrébins, Nº 17. p.134.
- KIBEDI, Varga. *Le Récit Postmoderne.* in Littérature n°77, Février 1990.

- MANAI Hanen. *Dialogisme et polyphonie en langue et en discours.* Faculté des Lettres et des Sciences Humaines de Sousse / Tunisie,Passerelle, Vol.11, No.01.2022 .
- MARQUES, Isabelle Simões. *Littérature francophone et questionnement linguistique: de quelle(s) langue(s) parle-t-on ?*, Ana Paula Coutinho, Fátima Outeirinho, José Domingues de Almeida (orgs.), Lasemaine.fr 2014.
- MARQUES. Isabelle Simões . *Entre les langues ou la question du plurilinguisme littéraire*, Estudios Románicos, Volumen 32, 2023.
- RIFFATERRE, Michael. *La Trace de l'intertexte* , La Pensée n°215, Octobre 1980.
- RIFFATERRE, M. *L'Intertexte inconnu,* Littérature n° 41.1981.
- STOLZ, Claire, 2000. Atelier de théorie littéraire : *La notion de polyphonie.* Article in Fabula.

5. Dictionnaires et encyclopédies

- *Dictionnaire des littératures de langue française*. (1987). Paris : éd. Bordas.
- DUBOIS et al.(1994). *Dictionnaire de linguistique.*
- DUBOIS, Jean. (1994). *Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage*. Paris : Larousse.
- CUQ.J-P. (2003). *Dictionnaire de didactique du français langue étrangère et seconde*. Paris: Clé International.
- *Encyclopedia Universalis*, tome XV. (1992).
- *Encyclopédie Universalis*. (2010).
- *Le Robert*, (1995). Dictionnaire de la Langue Française, Tome IV, Paris.
- *Le petit Robert*, (2003). Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française, Paris.
- *Le Robert*. Dictionnaire pratique de la langue Française. (2006).
- *Le Robert*. Dictionnaire De Français. (2015).

- Mémo références, (2002). V*ocabulaire de l'analyse littéraire,* Paris, Bordas, VUEF.
- *Micro-Robert*. (1986). Dictionnaire du français primordial, Paris.
- OSTER, Pierre. (2003). *Dictionnaire de citations françaises ,* Paris : Le Robert, Les Usuels.
- REY Alain.(1994). *Le Nouveau Petit Robert: nouvelle édition du Petit Robert* de Paul Robert.
- TIEGHEM VAN, Philippe. (1984). *Dictionnaire des Littératures,* Quadrige PUF, Presses Universitaires de France.
- TODOROV, T., Ducrot, O. (1972). *Dictionnaire Encyclopédique des sciences du langage,* Le Seuil, Collection. « *Points* ».
- VARGA, A. Kibedi. (1987). *Dictionnaire des littératures de langue française*, Art, « *Genres littéraires* » ; Bordas.

6. Thèses Consultées

- AISSA- KOLLI, Khaldia. (2015). *Stratégies Discursives Dans L'œuvre De Fatéma Bakhaï : Spatialité Féminine Dans La Scaléra, Dounia Et Izuran.* Thèse de doctorat. Université Mohamed BEN AHMED, Oran 2.
- GHASSOUL OUHIBI, Nadia. (Octobre, 1992). *Le concept d'écriture dans la trilogie de R. Boudjedra*; Thèse de Magister. Université d'Oran, Es-Senia.
- LEDUC, Frédéric. (2004). *Le personnage et la lecture ludique dans La fée carabine de Daniel Pennac: le jeu comme espace de créativité pour le lecteur de romans.* Mémoire de maîtrise en études littéraires, Université du Québec à Montréal.
- SARI, Fawzia.(1987). *Pouvoir de l'écriture et authenticité Essai sur l'œuvre de Mohamed DIB*. THESE DE DOCTORAT. Montpellier III, Langues et sciences humaines.

7. Sitographie

- https://lapatrienews.dz/il-laisse-un-riche-patrimoine-litteraire-disparition-de-lecrivain-ahmed-zitouni/
- http://www.site-magister.com/grouptxt4.htm#axzz4aGsSYFrg.
- https://www.cnrtl.fr/definition/academie9/polyphonie#
- https://dictionnaire.lerobert.com/definition/denoncer
- https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/violence/82071
- https://id.erudit.org/iderudit/045164
- https://www.pierredelune.be/docs/interstell_art/1/interstell_art_no1_paroles-d-adultes_Helene-Cordier.pdf
- http://www.ditl.info/
- http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/index.html
- https://dictionnaire.lerobert.com/definition/ironie
- https://www.cnrtl.fr/definition/humour
- https://www.littre.org/definition/angoisse
- https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/hors-champs/julia-kristeva-le-statut-d-etranger-vous-blinde-l-exil-ce-n-est-pas-un-paradis-3592913
- asl.univ-montp3.fr/e41slym/interculturel_3.pdf

Annexe

Biographie de l'auteur[715]:

D'origine algérienne, Ahmed ZITOUNI est né à SAIDA en 1949 et décédé en France le 6 juin 2024 est issu d'une famille modeste dans laquelle il grandit paisiblement et brillamment puisqu'il fut un élève brillant et intelligent, témoignent ses anciens camarades de collège, ce qui lui valut le respect de tous les membres de son entourage.

Élève de l'École Normale d'Oran, puis d'Alger, il se destina à enseigner les mathématiques au Collège d'Enseignement Technique (CET) de Saïda. Après deux ans de service national, il décide de rejoindre sa mère et débarque à Marseille, sur un coup de tête, à 24 ans. En France, il enchaîne les petits boulots : ouvrier spécialisé, veilleur de nuit, manœuvre au Club Med…, il découvre l'exclusion ordinaire, en même temps que le temps de faire ce qu'il a toujours voulu faire : écrire, pour ensuite couper tous contacts avec l'Algérie.

Inscrit en sciences politiques à l'Institut d'Etudes Politiques d'Aix-en-Provence (plus pour des raisons de carte de séjour que d'amour des études ; c'était ça ou le marteau - piqueur !…) il obtient, en 1980 un diplôme de troisième cycle consacré au " rôle politique de l'intellectuel ".

Nullement attiré par une carrière universitaire, il dispense des cours de culture générale, de méthodologie, de civilisation française contemporaine à l'Université, ainsi que d'autres variantes à usage sanitaire, social, et indéterminés…à destination de publics variés : adultes en formation continue, étudiants étrangers…

Vie de funambule, entre sens (écriture) et non - sens (travaux alimentaires). Comme quoi, toute liberté a un prix.

Donc, rien ne prédestinait Ahmed ZITOUNI à ce statut d'écrivain pourtant il publie plusieurs romans: son premier roman *Avec du sang déshonoré d'encre à leurs main* (phrase de VERLAINE) en 1983, suivi de Aimez- vous Brahim? en 1986, *Attilah fakir, les derniers jours d'un apostropheur* en 1987 suivi de *Eloge de la belle-mère* en 1990, *La veuve et le*

[715] https://www.vitaminedz.com/fr/Algerie/biographie-d-ahmed-zitouni-64595-Articles-0-0-1.html

pendu en 1993, *Amour, sévices et morgue* en 1998, *Une difficile fin de moi* en 1998,*Manosque aller- retou*r en 1998, *A mourir de rire* en 1997, *Y a- t- il une vie avant la mort?* En 2007*, Au début était la mort* en 2008

En 1995, il suit une formation de techniques rédactionnelles et création d'un journal avec des jeunes de la Cité Berthe à La Seyne-sur-mer (84) dans le cadre d'une résidence d'écrivain en coopération avec la DRAC (Direction Régionale des Affaires Culturelles) de la Région Provence-Alpes-Côte d'Azur.

- En 1998, il aide à l'écriture de textes de rap avec un groupe de jeunes filles du centre social de Lavera à Martigues.
- En 1999-2000, il contribue à la publication de textes rédigés par des détenus de longue peine à la Maison Centrale d'Arles.
- En 2001-2002, il tient un atelier d'écriture avec des jeunes filles d'origine marocaine du Centre social Jacques Brel de la Cité des Amarantes à Port-de-Bouc.
- En 2002-2003, il produit des textes autour de "l'année de l'Algérie" dans le cadre de la médiathèque de Port-de-Bouc

Ahmed ZITOUNI était avant tout un écrivain singulier et universel, solitaire et solidaire qui déclinait sa grammaire barbare, brûlante de nostalgie.

Difficile à vivre, encore plus difficile à quitter, cette indépendance d'esprit à l'intérieur d'un statut d'incasable social ou autre, l'avait condamné, pour son plus grand plaisir, sa plus grande douleur, à n'être que ce qu'il devait être : écrivain, envers et surtout, contre tout. Singulier, pluriel. Ce qui lui a valu malentendus et ruptures définitives avec nombre de crétins bardés de certitudes. Editeurs indigénistes ou " exotisants ". " Compatriotes " déçus par une absence de patriotisme militant (versants nord et sud de la Méditerranée). Egarés en mal de références et autres…

C'était un homme de plume lucide, éveillé et digne mais aussi un homme de colère due à la guerre, l'exil, l'humiliation et le racisme.

Dans ses romans, l'Algérie s'offre sous les traits d'une matrie belle et rebelle; oublieuse et généreuse, il nous livre une radiographie morose des désespérés et des laissés pour- compte, ceux du bled et ceux qui campent dans les franges de la France.

Ecrire est un luxe et la pire des douleurs. IL y trouve son pied et le revendiquera jusqu'à son dernier souffle.

Présentation du roman Attilah Fakir, les derniers jours d'un apostropheur

Troisième roman de Ahmed ZITOUNI qui compte 250 pages et quatre parties: mercredi, jeudi, vendredi et dans les entrailles du monstre; il fut édité en 1987 chez les éditions "Souffles". En exergue, deux citations de Hadj Chester HIMES: "si jésus- christ voulait les Evangiles aujourd'hui, il ne trouverait pas d'éditeur.", et Hadj Vladimir MAÏAKOVSKI : "pendant que nous nous perdons en querelles, un sanglot immense secoue le monde."

Sur la couverture, une bande rouge disposée sur une photographie de plateau Apostrophes qui était une émission télévisée littéraire française créée et animée par Bernard Pivot chaque vendredi soir à 21h30 (de 1975 à 1985) puis à 22h20 sur Antenne 2 entre le 10 janvier 1975 et 22 juin 1990

L'émission consistait en la présentation de romans et d'essais par leurs auteurs et par l'animateur ainsi qu'en un débat. Quelques Grands Entretiens introduisent un peu de variété dans la formule.

Apostrophe: (féminin) Dans le discours, une apostrophe consiste à faire mention de l'allocutaire. Il s'agit en fait d'adresser la parole à quelqu'un ou à un inanimé. Terme de sens voisin : interpeller

Ce roman est une sorte de compte à rebours lancé soixante- douze heures avant l'étrange cérémonie du vendredi soir. Ces trois jours permettent de passer en revue la vie quotidienne, familiale, amoureuse, dépressions et révoltes d'Attilah Fakir. On suit également toute la transformation qu'il a fait subir à la toponymie de la ville: rue Kateb YACINE, Charles FOURRIER, rue Hadj Raymond GUERRIN, "Boulevard de la grande fédération des douleurs (en hommage à la commune et à Hadj Jules VALLES), naguère Boulevard de la grande armée". L'auteur ne fait pas partie du sérail, et en profite. Installé à Aix- en- Provence et vierge, pour l'instant, de toute invitation à l'émission de Bernard PIVOT, il contemple en spectateur engagé le grand cirque de l'agitation parisienne:

"Ah! Lecteur je me marre rien que de penser à ce brave Jésus s'il revenait, un contrat- type

dans une main, les Evangiles dans l'autre traînant sa galère dans le sixième arrondissement, regrettant le temps béni du parcours du pacifiste, une croix dans le dos, l'attaché de presse de l'époque collée aux fesses".

Ahmed ZITOUNI, grâce à son "Attilah Fakir", accède malgré lui à la célébrité. Ne s'est- il pas vu couronné par le prix de "l'Evénement du Jeudi" dont le jury a su déceler la force corrosive de son roman?

Ce roman décrit la dure vie d'un écrivain qui se veut intègre et qui aimerait bien, son livre une fois achevé, na pas être obligé de subir toutes les vicissitudes du parcours qui peu à peu transforme un créateur solitaire et intransigeant en représentant de commerce plus ou moins habile.

Intransigeant, Attilah Fakir l'est résolument, méticuleusement. Si, par exemple, il regarde assidûment la télévision, c'est pour mieux la dénoncer comme symbole pervers d'une société en pleine déliquescence, en compilant, émission après émission, divers griefs et accusations dans un gros cahier baptisé "Recueil d'aberrations cathodiques".

C'est ainsi que nous l'accompagnons avec un plaisir savoureux dans son immuable périple quotidien à travers Aix- en- Provence, dont toutes les étapes, du sept- cent- quarante- sixième crachat propulsé sur la vitrine d'un coiffeur xénophobe à la rafle massive de sucres dans un café inhospitalier, sont autant de représailles contre la paranoïa raciste et sécuritaire ambiante.

Ainsi, ce roman est une remarquable parodie qui nous décrit le quotidien d'un jeune écrivain, talentueux? On ne le sait pas, mais ce qui est sûr c'est que Ahmed ZITOUNI, l'est forcément, car il a su créer une œuvre toute aussi ambiguë que hilarante et comique.

Le roman de Ahmed ZITOUNI doit se lire pour ce qu'il est, un thriller, style" panique sur la chaîne" ou " catastrophe en direct" mais aussi pour son style affirmé: jeux de langue et provocations, monologues intérieurs successifs de voix multiples ou de voix dédoublées du même personnage qui s'affrontent et s'insultent, désespoir à la Céline et pour cette force qui s'en dégage et qui oblige le lecteur, souvent interpellé directement: " Hé lecteur! Qu'allais- tu faire…" p 53, "nous voilà ensemble. Toi, lecteur…" p177, à ne pas laisser aller à un quelconque assoupissement. Style inhabituel dans la littérature algérienne. N'empêche que ce roman reste unique et incroyablement intéressant, et ce vendredi- là, Attilah Fakir réussit, sans le vouloir, un sacré numéro.

Résumé du roman *Attilah Fakir, les derniers jours d'un apostropheur*

Attilah Fakir est un jeune écrivain de 33 ans et d'origine algérienne, le mercredi matin, il se blesse en se rasant.

Pendant trois jours, l'auteur nous fait vivre, minute par minute, la vie de cet homme tremblant et lyrique avant qu'il ne passe à une célèbre émission littéraire télévisée, le vendredi soir.

Les yeux grands ouverts dans la pénombre, Anastasie se demande une énième fois ce qui a bien pu arriver à son mari. Pour le moment, elle n'a pas entièrement rejeté l'hypothèse d'une liaison. Encore que, lui, dans la peau de l'amant rognant sur ses horaires habituels, afin d'aller rejoindre au plus vite quelque épouse délaissée... à moins qu'il n'ait jeté son dévolu sur une de ces plantureuses femelles, capable de vous expédier l'homme le plus robuste, le plus pervers, en service de réanimation, après deux ou trois jours de délicatesses intensives. Attilah Fakir en terreur du cinq à sept, l'idée fait sourire. Le Roméo, soupire-t-elle, déjà qu'il a la constitution faiblarde, des troubles émotifs, sa flemme, ses douleurs au dos. Pourtant, elle en est certaine, son homme traverse une crise inhabituelle. C'est un cyclique dans son genre, avec périodes, saisons de pointe, passages à vide. Il a des moments propices aux coups de froid et d'autres, pour caser angoisses et névroses : à dates fixes. Homme de désordre, il est méticuleux dans ses accès de douleur, comme dans ses grandes phases d'anxiété. D'habitude, sa grande crise, celle dont il se remet le plus difficilement, commence avec la fin de l'été. Les premiers symptômes apparaissent avec l'annonce d'une grande foire, curieusement appelée rentrée littéraire. Nuits blanches, état dépressif, humeur maussade, mutisme parfois prolongé, grognements, borborygmes mâchonnés en insultes. Fièvres variant avec les fluctuations du grand battage publicitaire.

Le mal culmine dès l'annonce des divers prix récompensant telle ou telle savonnerie éditoriale. Cela se traduit par nombre de haussements d'épaules rageurs, un état d'hébétude troué de temps à autre par de vigoureuses invectives adressées à l'écran de télévision.

La dernière saison dite littéraire, qu'Attilah Fakir avait fort à propos baptisée saison des vautours, ne semblait pas avoir laissé d'irréversibles séquelles. Ni dans son comportement ni dans ses idées. Hormis quelques crachats et insultes, il s'en était plutôt bien tiré. Encore six mois avant la prochaine rentrée, constate-t-elle. Largement de quoi voir venir.

Bien sûr, il y a les vendredis. Mais ça tient plus de la manifestation d'humeur, en deux mouvements presque ordinaires. Le premier, vers midi, brusque et orageux, éclate à la lecture du supplément littéraire du journal. Le second, aussi long que modulé, s'éternise : avant, pendant, et surtout après une célèbre émission télévisée.

La saison littéraire close après les soubresauts d'usage, les lauréats de la rentrée oubliés et aucune liaison n'étant pour le moment imputable à Attilah Fakir, quel est l'objet de la crise qu'il traverse ? Car crise il y a, je le sens, se dit-elle. Trois années de conjugalité lui ont appris à repérer tout déphasage dans la complexe horlogerie de son mari. Cela commence souvent

par des insomnies répétées, s'amplifie avec une activité sexuelle pour le moins débordante, et s'atténue avec la récupération des fatigues accumulées. Une singulière somnolence qui disparaît au bout de quelques semaines. Malgré la mine de dogue atterré et les aboiements dispensés à longueur de journée, elle préfère les périodes de crise amplifiée. Là, Attilah Fakir se surpasse. Inconscient du danger encouru, du fait de sa chétive constitution, il fait montre d'une redoutable frénésie sexuelle.

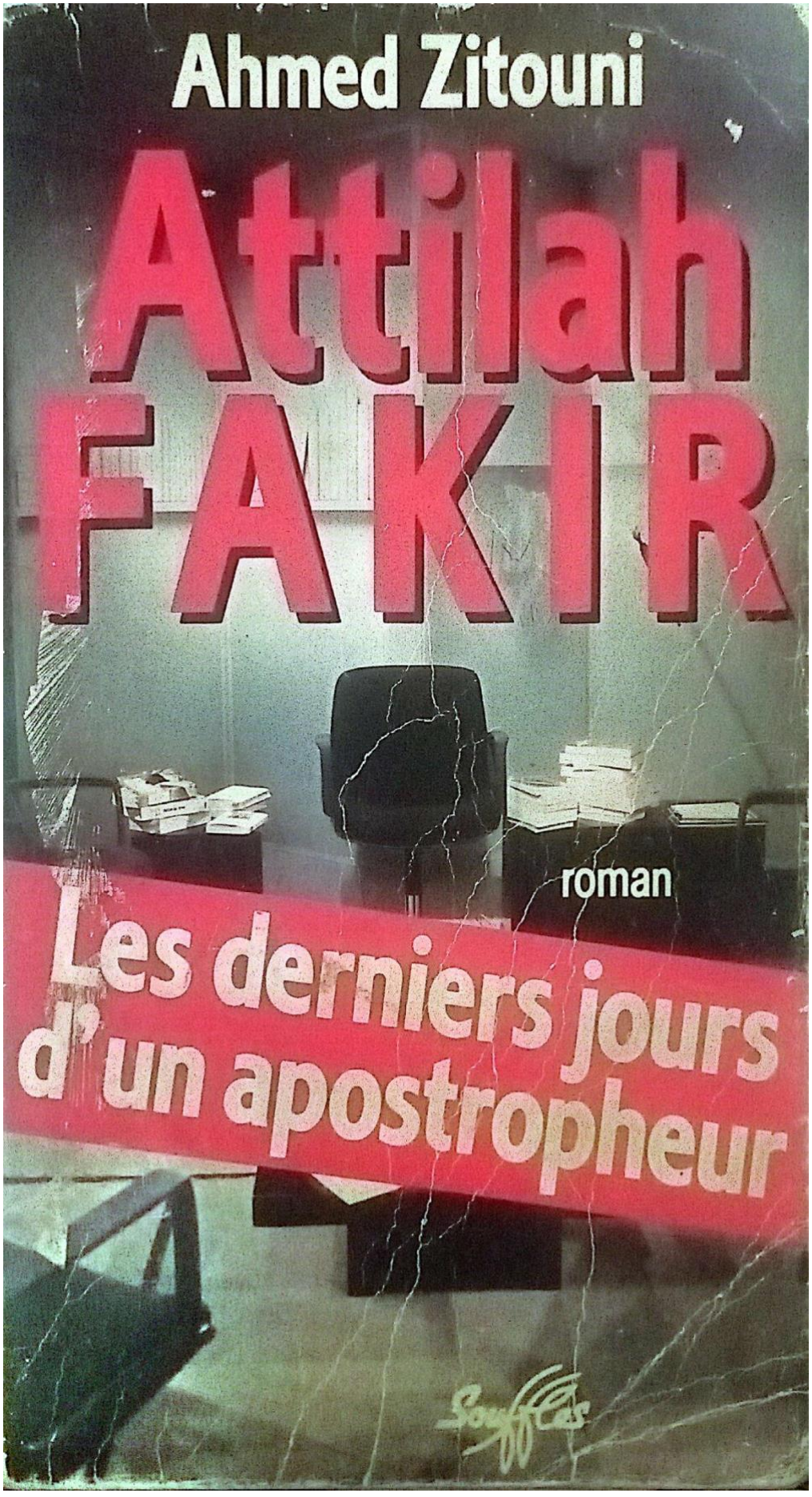
En résumé, ce roman nous raconte comment un jeune écrivain plein de rage va signer son arrêt de mort le jour où il doit présenter son roman

"La balade du bicot", qui après cinq ans d'angoissants refus finit par être édité, grâce sans doute à un contexte jugé propice.

Calvaire que ce passage à la télé. "Lui? A la télévision? L'ennemi proclamé de cet instrument, par lui qualifié de robot culturel, de niveleur par l'image, de drogue dure…"p32.

Le grand jour, tant attendu, arrivé, il se retrouve sur le plateau, le regard d'un gamin qui fait sa première visite au zoo. Sa première réponse, à ce qu'il analyse dans un monologue intérieur comme la parade de cirque la plus accomplie et la plus commerciale de l'institution littéraire, sera le silence. La seconde de quitter le plateau en direct, c'est simplement qu'il a la tête ailleurs et se refuse de jouer le jeu d'une notoriété littéraire acquise par la compromission. Le regard qu'il porte sur les invités, est du plus haut comique, mais où est donc passer notre Attilah Fakir, celui qui n'hésite pas à dire ce qu'il pense, celui qui, à longueur de journée insulte les gens qu'il méprise, il a suffit de la présence de Filousophe, Critiquetard, Romanteuse, Pantouphlet et Sorbonnagre pour le déstabiliser, même la voix n'aurait pas pu mieux faire. Tout ce beau monde était placé sous la direction de l'arbitre surnommé "L'Officiant".

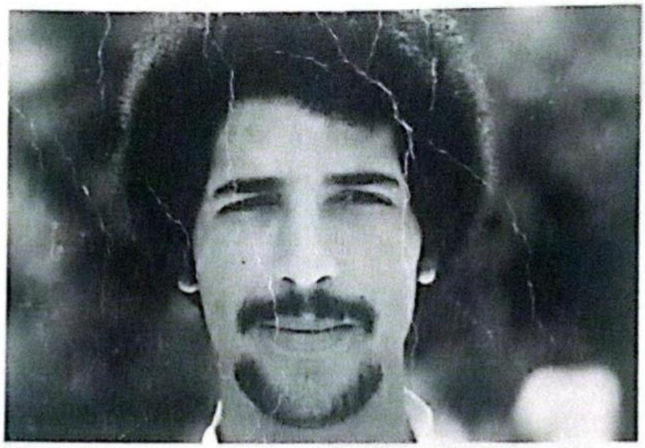
Attilah Fakir regarde ce petit monde prendre la pose, lutter, s'entre- déchirer. Il se tait. Au-delà du simple plaisir de la caricature, au-delà de ses réflexions sur les méfaits de la télévision, c'est tout le problème de l'entrée en médias de la littérature qu'il soulève et éclaire. Glissement de la création vers la représentation, recherche du beau geste plus que du mot juste, et, au final, métamorphose de "l'aventurier de la plume" en médiocre "représentant de commerce"


Ahmed Zitouni
Attilah FAKIR
roman
Les derniers jours d'un apostropheur
Souffles

Attilah FAKIR

En ce mercredi matin, alors qu'Attilah Fakir se rase, nous apprenons qu'il doit passer, le vendredi, à une célèbre émission littéraire. Une fois de plus, il se coupe. La pommette fendue et l'image mise à mal, il se prépare à affronter les projecteurs et les caméras. Rigoureusement féroce, conçu comme une sorte de « thriller » mental, le roman est la reconstitution minutée, séquence par séquence, catastrophe après catastrophe, du calvaire d'Attilah Fakir pendant les trois jours qui le mènent d'Aix-en-Provence à Paris, via Marseille. Trois jours dans la vie très agitée d'un Don Quichotte fou de littérature et de cinéma intérieur. Trois jours dans un univers peuplé de saints et de leurs assassins. Jusqu'au terminus où il signera son arrêt de mort. En direct, comme il se doit. Et sur un plateau.

Né en 1949 à Saïda (Algérie), Ahmed Zitouni vit en France depuis 1973. Il a collaboré à un ouvrage collectif, *Pour Laâbi* (Rupture / La Table ronde, 1982) et publié deux romans, *Avec du sang déshonoré d'encre à leurs mains* (Laffont, 1983) et *Aimez-vous Brahim ?* (Belfond, 1986).



9 782876 580022

Atelier 1+ / Photo Louis MONIER

ISBN 2-87658-002-0 IX-87 88 F

CORLET IMPRIMEUR S.A.

Présentation du roman *Aimez-vous Brahim ?*

Deuxième roman d'Ahmed ZITOUNI, ce roman est paru en 1986 aux éditions Pierre BELFOND.

L'histoire est celle de deux maghrébins, le narrateur et le chef Brahim, qui se haïssent mais qui s'unissent et tentent à tout prix de s'évader d'un asile psychiatrique français.

Ahmed ZITOUNI nous plonge dans un milieu fermé, où les malades s'exacerbent à force d'être enfermés et emprisonnés.

Les événements racontés dans ce roman sont fous, hilarants et macabres car les personnages sont décrits comme des victimes du racisme et du colonialisme et sont toujours rabaissés et dont tout le monde doute, ce sont des gens que l'entourage montre du doigt.

« Sale bicot ! », « Taré de bicot !», un personnage en insulte un autre fou. Au sein d'un hôpital psychiatrique français, le personnage de Brahim apparaît menotté, insulte le narrateur, maghrébin comme lui, de fou et de bicot. Plein de rage, le narrateur veut de se venger et ce à seulement une semaine de sa sortie : « on a sa dignité tout de même ! ».

Pour ce deuxième roman, Ahmed ZITOUNI aborde les thèmes de l'exclusion et du racisme et de la folie. Il n'hésite pas à employer des termes mordants et pleins d'humour, il nous décrit la dure et cruelle vie quotidienne de ceux qui sont rejetés par leur entourage.

Il est difficile d'identifier parmi les deux personnages principaux lequel est lucide et lequel est réellement fou ? Brahim qui insulte le narrateur ou ce dernier qui ne dit rien et riposte pas? L'auteur nous plonge dans la folie, l'humour des deux personnages que l'un d'entre eux hait le deuxième et voudrait le tuer.

Résumé du roman *Aimez-vous Brahim*?

L'histoire racontée est celle d'un maghrébin, séjournant dans une prison médicale, qui se fait traité de «Taré de bicot» par un autre maghrébin, Bensaâdi Kadda, surnomé Brahim. Le narrateur jure de se venger de Brahim. Durant tout le roman, les deux protagonistes se forgent une relation et se lient d'amitié incarnant des amis-ennemis inséparables, unis dans l'évasion, la révolte contre bêtise du monde et l'absurdité humaine. Nos deux personnages entreprennent de remettre les choses en ordre et d'instaurer des règles au sein de l'asile de fous, où tous les protagonistes doivent participer et s'assurer qu'elles soient respectées. Ils décident par la suite de fonder une société secrète dont Brahim sera le chef, ils s'évadent en direction de la ville en entrent en clandestinité. Au Royal-bar, leur QG, ils entreprennent, tous ensemble, un plan pour reconstruire le monde. Mais les vrais problèmes commencent une fois les protagonistes libres.

Ahmed Zitouni

AIMEZ-VOUS BRAHIM?

roman



belfond

Parce que le narrateur – qui est maghrébin – s'est fait traiter de « taré de bicot », il a juré d'avoir la peau du chef. Et le chef, c'est Brahim, maghrébin comme lui... Amis-ennemis inséparables, unis dans la révolte contre la bêtise du monde, nos deux héros entreprennent de mettre un peu d'ordre dans la maison de fous où ils sont enfermés. Ils fondent une société secrète, s'évadent dans la ville et entrent en clandestinité. Au Royal-bar, ils reconstruisent le monde. Mais les vrais problèmes commencent avec la liberté.

Né en 1949 à Saïda (Algérie), Ahmed Zitouni vit en France depuis 1973. Il réside actuellement à Aix-en-Provence où il enseigne, dans le cadre de la formation continue. Il a collaboré à un ouvrage collectif, Pour Laâbi *(La Table rase, Nouvelles Éditions Ruptures, 1982). Son premier roman,* Avec du sang déshonoré d'encre à leurs mains, *a paru, en 1983, chez Robert Laffont.*

9 782714 419262

Couverture François Delmote

ISBN 2.7144.1926.7
HSC 60.0961.7.8609
89F TTC

The image part with relationship ID rId35 was not found in the file.

Présentation du roman *La Veuve et la Pendu*

Ahmed ZITOUNI a su donner naissance à une œuvre diabolique et particulière par se langue, sa forme et son esprit, avec des mots violents.

Dans La Veuve et le Pendu, le héros est un écrivain qui décide de mettre fin à ses jours en se pendant. Il laisse une lettre à son épouse (sa veuve) ainsi qu'un journal intime qu'il a tenu pendant longtemps dans lesquels il raconte sa triste vie et l'enfer qu'il a vécu. Les souvenirs de son lent passage vers l'aliénation et la démence se joignent aux histoires d'enfance et durant la guerre d'Algérie, décrivant en fin de compte le tableau aux couleurs vives d'une existence qui se termine lorsque le roman débute…

Et c'est à travers un dialogue entre la femme et le défunt époux (après son décès que l'on comprend que toute leur vie n'était qu'une mascarade et qu'un enfer. La veuve fait passer son défunt mari pour un aliéné : ne passait-il pas tout son temps enfermé chez lui, toujours nu et muet ne parlant et ne discutant avec personne ? « C'est drôle, remarque-t-elle, il avait la manie de tuer ses personnages, en vérité, ceux qui lui ressemblaient le plus, comme s'il les punissait d'avoir trahi une personnalité qu'il tenait à garder secrète ».

La veuve hésite longtemps pour décrocher la dépouille de son mari accrochée à une corde – « Deux heures ! Et je suis toujours suspendu à mon plafond », elle prend en photos son corps inerte et entame la lecture de son journal intime. C'est alors qu'elle découvre un véritable inconnu, elle ne reconnait plus l'homme qu'elle a épousé et avec qui elle a habité durant de longues années. Ce n'est qu'après son décès que leur vie conjugale commence. Ils se rencontrent enfin. Elle découvre ce fameux pays inconnu dont est originaire le pendu, ses « restes d'enfant pétrifié d'épouvante ». Elle découvre finalement le secret de sa « démence » : « Je veux écrire, non pour me sauver ou m'affranchir une fois de plus, mais pour dire la révolte consommée, les rages bues, les dignités bafouées, le lent cheminement de destruction d'une humanité ».

Ahmed Zitouni, comme dans ses habitudes avec son incroyable langage, mentionne dans le fameux journal du pendu, durant l'année 79, tous les crachats de la « Giscardie noire » : « Des années durant, j'ai tenu une anthologie de décivilisation. Des cartons de bavures, des gouffres de statistiques obscènes, les courbes du racisme ordinaire étaient d'une poésie glaciale… Je répertoriais, répertoriais, répertoriais, bicots piétinés (…), bicots tabassés (…), bicots expulsés : cartons des reconduites à la frontière, coups de pied inclus, bicots, bicots, bicots ».

Et les apparitions télévisées de Papon ou Bigeard lui permettent de se souvenir de « cette

épopée messianique des vaillantes troupes de la civilisation venant à bout des rebelles ». ainsi que le sexe de Lalla Khdija, cette « écorchure mal cicatrisée » .

Avec « La veuve et le pendu », Ahmed Zitouni tire la source de cette « démence » et la met à jour, cachée en pleins souvenirs pillés : « Des années après, je croyais encore qu'une baignoire était un objet de torture converti en objet de toilette, et non l'inverse ». il n'en demeure moins que ce cher pendu, et ce malgré sa fin tragique, du haut de sa corde, est un être démoniaque qui nous fascine et nous fait beaucoup rire …

Résumé du roman *La veuve et le pendu*

L'histoire est celle d'un écrivain maghrébin, immigré en France, qui décide après mûre réflexion de mettre un terme à sa vie en se pedant, chez lui. Sa veuve, le retrouve pendu, inerte mais ne montre aucune réaction et arrive à maîtriser ses émotions et à dissimuler ses expressions émotionnelles, ce qui laissait croire à une veuve froide, vide d'émotions et qui se désintéresse de son mari.

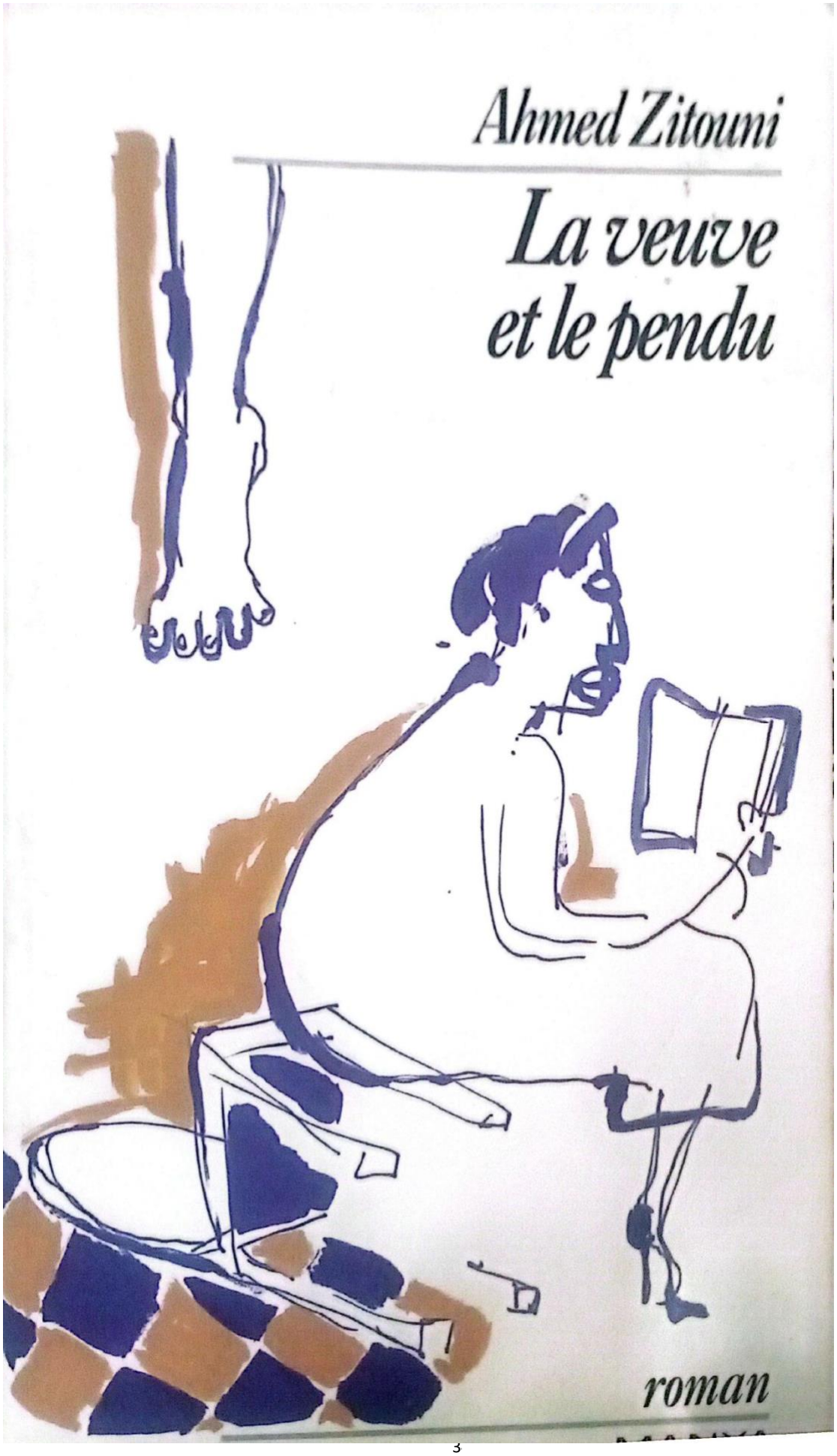
Sur son bureau, une lettre justificative, écrite par son défunt mari, lui est adressée, s'assoit pour la lire et ne prend même pas la peine de décrocher son mari.

En fouillant dans ses affaires, elle retrouve le journal intime de son époux dans lequel il raconte les moindres détails de sa vie, les anecdotes les plus croustillantes et ses souvenirs d'enfance. F. la veuve, découvre des aspets de la vie de son mari qu'elle ne connaissait pas. Au chapitre suivant, le pendu s'étonne de ne pas être encore au frais dans une morgue. À la fin du roman, le pendu décrit sa grande déception envers sa veuve qui n'a pas respecté son voeu d'être insinéré et se voit ainsi dans l'obligation de supporter ses visites hebdomadaires au cimetière.

Prisonnier d'une mémoire à la dérive, cet écrivain, qui a sombré dans la folie qui l'a menée au suicide, n'avait plus que ses mots pour se raccrocher à sa vie.

Ahmed Zitouni

La veuve et le pendu



roman

Un écrivain maghrébin, résident en France, se pend après avoir écrit une ultime lettre à sa future veuve. Comme il l'espérait secrètement, cette dernière a l'émotion plus que discrète. Sans même prendre la peine de le décrocher, elle fouille dans ses papiers, témoin de leur vie ratée. Le défunt, quant à lui, s'étonne, au chapitre suivant, de ne pas être encore au frais à la morgue.

Dès les premières pages de *La veuve et le pendu,* Ahmed Zitouni s'amuse des situations, si morbides soient-elles. Pourtant, et le journal intime du pendu en témoigne, ce suicide ne fut pas un accident dû à une dépression passagère, mais la résultante d'une lente glissade dans la folie, l'ailleurs.

Prisonnier d'une mémoire à la dérive où s'entrechoquent les horreurs de la guerre d'Algérie - qu'il vécut enfant - et du quotidien le plus ordinaire, cet écrivain n'avait plus que ses mots pour se raccrocher à la vie. Ils lui servirent, en définitive à tisser sa corde.

Ahmed Zitouni est l'auteur, entre autres ouvrages de Avec du sang déshonoré d'encre à leurs mains *(Laffont, 1983)* ; Aimez - vous Brahim *(Belfond, 1986)* ; Éloge de la Belle -mère *(Laffont, 1990).*

AGRAM Illustration Xavier Gorce

Table des Matières

Introduction générale 04

Contexte socio-historique de l'émergence des oeuvres de Ahmed ZITOUNI 17

Partie I: Étude narratologique des romans de Ahmed ZITOUNI.....22

Introduction 23

Chapitre I: Paratextualité et organisation des romans 24

1. Paratextualité dans les romans de Ahmed ZITOUNI..... 26

1.1 La première de couverture..... 30

1.2 L'auteur 34

1.3 La titrologie 35

1.4 L'épigraphe 43

Chapitre II: Construction narrative dans les romans de Ahmed ZITOUNI 47

1. L'autobiographie..... 50

2. Du vécu à l'écrit: l'identité et le récit de vie dans la construction narrative des œuvres de Ahmed ZITOUNI.....54

3. Reflets de l'identité et de la culture algérienne dans la structure romanesque de Ahmed ZITOUNI 61

4.Cadre spatio-temporelle: les représentations saptio-temporelles dans les romans de Ahmed ZITOUNI 63

4.1. L'espace 64

4.2. Le temps 81

5. Représentation,caractérisation et construction des personnages dans les œuvres de Ahmed ZITOUNI 85

5.1. Définition du personnage 85

5.2. Étude des personnages centraux des œuvres de ZITOUNI 88

5.3. Le héros marginal: compromettre les clichés et les stéréotypes 96

5.4. Étude onomastique 100

Conclusion.....104

Partie II: Dimension intertextuelle dans les romans de Ahmed ZITOUNI 106

Introduction 107

Chapitre I: L'intertextualité dans l'oeuvre de ZITOUNI 108

1. Intertextualité littéraire 109
2. Intertextualité culturelle et Interterculturalité dans les œuvres de Ahmed ZITOUNI 118
2.1. La langue 120
3. L'importance culturelle et identitaire dans les romans de Ahmed ZITOUNI 125
3.1. Sur le plan idéologique 125
3.2. Sur le plan linguistique 128
3.3. Sur la plan culturel 132
3.4. Sur le plan formel 133
Chapitre II: Plurilinguisme littéraire ou pluralité des langues 135
Introduction 136
1. Le plurilinguisme littéraire 137
2. Le plurilinguisme chez Ahmed ZITOUNI 145
2.1. L'hétéroglossie 147
2.2. L'hétérphonie 148
2.3. L'hétérologie 150
3. Plurilinguisme interne et plurinlinguisme externe 154
3.1. Le plurilinguisme interne 154
3.2. Le plurilinguisme externe 157
3.2.1. La diachronie 159
3.2.2 La diatopie 160
3.2.3. La diastratie 161
4.Plurilinguisme et pluriculturalisme chez Ahmed ZITOUNI 165
Conclusion 168
Partie III: Stratégies d'écriture dans les romans de Ahmed ZITOUNI 169
Introduction 170
Chapitre I: Les multiples reflets narratifs dans les romans de ZITOUNI 171
1. L'écriture zitounienne et l'éclatement de la composante narrative 172
1.1. Le mode d'écriture de Ahmed ZITOUNI 176
2. Le langage Zitounien: une syntaxe en éclats 188
3. L'angoisse en tant qu'effet discursif 196
4. L'humour, l'ironie et violence comme stratégies d'écriture chez Ahmed ZITOUNI.....199
4.1. Le ton humouristique 202
4.2. Le ton ironique 212
4.3. La violence verbale dans les romans de Ahmed ZITOUNI 229

Conclusion 233
Chapitre II: les stratégies narratives dans les romans de Ahmed ZITOUNI 234
1.La subversion à l'œuvre dans le cycle romanesque de Ahmed ZITOUNI 235
1.1. Discours fragmenté et sujet divisé 237
1.2. Stratégies narratives et personnage subversif 241
2. Analyse des mécanismes subversifs au cœur de l'identification et de la psychologie des personnages de Ahmed ZITOUNI 247
2.1. Description du tempérament 248
2.2. Description des comportements 253
2.2.1. Typologie de Kretschmer 253
2.2.2. Typologie des milieux intérieurs 255
2.3. Zones d'ombres et de méprise dans la personnalité 257
2.3.1. La composante sadisante ou masochique 259
2.3.2. La composante paranoïaque 260
2.3.3. La composante phobique 261
2.3.4. La composante obssessionnelle 262
2.3.5. La composante narcissique 263
3. Polyphonie et multiplicité énonciative dans les oeuvres de Ahmed ZITOUNI 265
4. Interactions verbales et stratégies discursives dans les romans de Ahmed ZITOUNI 277
Conclusion 297
Conclusion générale 299
Bibliographie.....306
Annexe 323
Table des Matières 339
Résumés 343

RÉSUMÉS

Résumé

Les stratégies d'écriture chez Ahmed ZITOUNI constituent la beauté, la puissance et l'esthétique de ses œuvres. Elles se manifestent à travers son langage acerbe, son système de pensée étrange et son discours subversif et transgressif influencés par l'imaginaire, la culture et l'identité avec lesquels il entretient des liens conflictuels s'articulant essentiellement autour de son appartenance maghrébine, de l'immigration, de l'intégration et de l'exil.

Ahmed ZITOUNI a su créer un espace littéraire où les textes dialoguent entre eux, constituant ainsi un espace complexe de liens qui traversent le temps et les cultures. Son écriture subversive bouleverse la cohérence narrative et les repères du lecteur, créant un effet de désordre délibéré. Elle se caractérise par le renversement des conventions littéraires classiques, que ce soit par la narration, le style ou les thèmes abordés. Elle utilise des techniques comme la fragmentation, l'hybridation des genres, l'humour et l'ironie pour défier les attentes du lecteur et remettre en question les normes sociales et littéraires.

Mots clés: Stratégies, Écriture, Langage, Discours, Subversion, Transgression, Violence, Ironie, Humour, Intertextualité, Rupture.

Abstract

Ahmed Zitouni's writing strategies constitute the beauty, power, and aesthetic of his works. They manifest themselves through his acerbic language, his unusual system of thought, and his subversive and transgressive discourse, all influenced by the imagination, culture, and identity with which he maintains conflicting relationships, primarily revolving around his Maghrebi heritage, immigration, integration, and exile.

Ahmed Zitouni has created a literary space where texts engage in dialogue, thus constituting a complex network of connections that transcend time and cultures. His subversive writing disrupts narrative coherence and the reader's sense of direction, creating a deliberate effect of disorder. It is characterized by the subversion of classical literary conventions, whether in narration, style, or the themes addressed. She uses techniques such as fragmentation, genre hybridization, humor, and irony to challenge reader expectations and question social and literary norms.

Keywords: Strategies, Writing, Language, Discourse, Subversion, Transgression, Violence, Irony, Humor, Intertextuality.

ملخص

تُشكّل استراتيجيات أحمد زيتوني الكتابية جمال أعماله وقوتها وجمالياتها .تتجلى هذه الاستراتيجيات من خلال لغتها للاذعة،ونظامها لفكري غير التقليدي،وخطابها لتخريبي والمتجاوز للحدود،متأثرًا جميعها بالخيال والثقافة والهوية التي يُحافظ معها على علاقات متضاربة،تدور في المقام الأول حول تراثها لمغاربي،والهجرة،والاندماج،والمنفى .

أوجد أحمد زيتوني فضاءً أدبيًا تتفاعل فيها لنصوص في حوار،مُشكّلةً بذلك شبكةً مُعقدةً من الروابط تتجاوز الزمان والثقافات .تُزعزع كتاباتها لتخريبية تماسك السرد وإحساسا لقارئ بالاتجاه،مُحدثةً تأثيرًا مُتعمدًا من الفوضى .تتميز كتاباته بتخريب الأعراف الأدبية الكلاسيكية،سواءً في السرد أو الأسلوب أو المواضيع المُعالجة .تستخدم تقنياتٍ مثل التجزئة،وتهجين النوع،والفكاهة،والسخرية لتحديت توقعات القارئ ومساءلة المعايير الاجتماعية والأدبية .

الكلمات المفتاحية : الاستراتيجيات،الكتابة،اللغة،الخطاب،التخريب،التجاوز،العنف،السخرية،الفكاهة،التناص