

REPUBLIQUE ALGERIENNE DEMOCRATIQUE ET POPULAIRE
MINISTERE DE L'ENSEIGNEMENT SUPERIEUR ET DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE
CENTRE UNIVERSITAIRE DE NAAMA – SALHI AHMED -



INSTITUT DE LETTRES ET DE LANGUES
DEPARTEMENT DES LANGUES ETRANGERES
FILIERE DE LANGUE FRANÇAISE

THESE

Pour l'obtention du diplôme de Doctorat (LMD) de langue française

Option : SCIENCE DES TEXTES LITTERAIRES

Intitulé

La double articulation entre identité et altérité dans le roman de Karim
AKOUCHE « La religion de ma mère »

Présentée par : DAOUD SLIMANE

Sous la direction de : DR BENTAIFOUR NADIA

Soutenue publiquement devant le jury composé de :

ELMESTARI Habib, MC.A, Centre Universitaire Salhi Ahmed - Nâama -Président
BENTAIFOUR Nadia, MC.A, Université Abdelhamid Ibn Badis - Mostaganem –Rapporteur
ROBAI-Chorfi Mohamed El Amine, Pr. Université Abdelhamid Ibn Badis -Mostaganem- Examineur
SLIMANI Ismail, MC.A, Université Mohamed El Bachir El Ibrahimi- Bordj Bou Arreridj- Examineur
BOUKHAL Miloud, MC.A, Centre Universitaire Salhi Ahmed – Nâama –Examineur
MISSOURI/MAHI Amina, MC.A, Centre Universitaire Salhi Ahmed- Nâama - Examinatrice

Année universitaire : 2022/2023

Dédicace

A la mémoire de mon père que Dieu le bénisse.

A ma mère, qu'Allah lui procure santé et prospérité

Remerciements

Au terme de cette aventure de recherche qui m'a marqué sur tous les plans, je voudrais en signe de gratitude adresser mes vifs remerciements à toute personne ayant contribué de proche ou de loin à la réalisation de ce travail.

Je remercie particulièrement ma directrice de recherche docteur Bentaifour Nadia pour l'aide qu'elle m'a apporté tout au long de ce parcours. Ses conseils avisés, ses encouragements et son soutien inconditionnel m'étaient d'un secours inimaginable.

Mes remerciements les plus sincères vont également aux membres du CFD, à leur tête professeur Braik saadane, feu professeur Fari et docteur Elmestari qui nous ont appris les premiers gestes du métier de "chercheur" et nous ont accompagné pas à pas dans cette aventure de recherche.

Je tiens à exprimer ma gratitude et ma reconnaissance aux membres du jury D'avoir accepté d'évaluer et examiner mon travail.

Je n'oublie pas de remercier mes collègues doctorants pour l'esprit d'équipe dont ils font preuve tout au long de notre formation.

Enfin, je remercie le personnel administratif et pédagogique du centre universitaire de Nâama ainsi que les gens de cette ville de nous avoir accueilli chaleureusement à chaque fois que nous y séjournions.

Sommaire

Introduction générale.....	07
<u>PARTIE I : Littérature postcoloniale, francophonie et immigration</u>	13
Introduction.....	14
Chapitre 1 :Littérature postcoloniale et francophonie	16
Introduction.....	17
1. L'avant-hier de la littérature postcoloniale	17
2.L'époque des indépendances	23
3. La francophonie littéraire	35
Conclusion.....	52
Chapitre 2 : Littérature migrante et Exil	54
Introduction.....	55
1. Une production littéraire migrante	55
2. Vers une conception de la littérature migrante.....	59
3. Le thème de l'exil en question.....	67
4. La littérature migrante : Identité et interculturalité	75
Conclusion.....	85
Chapitre 3 :Une littérature de la diaspora algérienne au Québec.....	86
Introduction.....	87
1. Une diaspora maghrébine naissante	88
2. Karim Akouche la voix berbère du Canada.....	97
Conclusion	106
<u>PARTIE II : Une écriture de l'édification de soi</u>	108
Introduction.....	109
Chapitre 1 :Approche narratologique.....	110
Introduction.....	111
1. Etude du paratexte	111
2. Etude des personnages	121
3. Espace fictionnel et espace référentiel	137
4. L'espace vécu	154
5. L'espace référentiel	163
6. Le rapport entre les éléments d'écosystème (la faune et la flore) et les lieux.....	169
7. La représentation du temps dans <i>La religion de ma mère</i>	173
Conclusion.....	180

Chapitre 2 : l'écriture de Soi : une forme de libération et/ou d'engagement	181
Introduction.....	182
1. L'écriture de Soi	182
2. De l'autobiographie à l'autofiction	183
3. S'exiler pour libérer la parole	193
Conclusion.....	202
Chapitre 3 :L'intertextualité et affirmation de soi	203
Introduction.....	204
1. Les marques de l'intertextualité dans le roman <i>La religion de ma mère</i>	204
2. Le niveau de la narration comme un enjeu de l'intertextualité.....	208
3. Un aspect intertextuel : le sacré	209
4. Un support de l'intertextualité : L'emploi du nom propre.....	210
Conclusion.....	214
<u>PARTIE III : Problématiques identitaires : vers une dénonciation de l'Autre</u>	215
Introduction.....	216
Chapitre 1 :L'engagement littéraire	217
Introduction.....	218
1. L'engagement comme acte d'écriture	218
2. Cheminement engagé de Karim Akouche.....	223
3. La rupture comme moyen d'engagement.....	232
4. Le refus de l'échange verbal.....	241
Conclusion.....	245
Chapitre 2 : stéréotypes, ironie et violences	246
Introduction.....	247
1 . Le Stéréotype, préjugé comme outils de lutte contre les discriminations.....	247
2 . Les réflexions interindividuelles par l'entremise de l'approche socioculturelle.....	248
3 . L'ironie comme forme de contrecarrer la violence symbolique.....	254
Conclusion.....	271
Chapitre 3 : affirmation identitaire et ouverture à l'altérité	272
Introduction.....	273
1. Les dynamiques identitaires et altéritaire en littérature.....	273
2. L'altérité ou la représentation de l'Autre	278
3. Identité personnelle, au sein du phénomène multiethnique	278
4. La langue et l'identité.....	282
5. Le religieux comme moyen d'oppression	288
6. Le personnage protagoniste oscillé entre la citoyenneté et la revendication identitaire.....	293
Conclusion.....	293
Conclusion générale	296
Bibliographie	302
Tables des matières	315

Introduction générale

« L'identité désigne à la fois ce qui est unique, qui se distingue des autres, mais elle qualifie également ce qui est identique, c'est-à-dire ce qui est parfaitement semblable tout en restant distinct... l'identité se construit dans un double mouvement d'assimilation et de différenciation, d'identification aux autres et de distinction par rapport à eux. » (Marc, 2004, pp. 33-39).

Introduction générale

C'est en partant d'une réflexion sur la construction de l'identité et de l'altérité dans le discours littéraire que notre travail de recherche a émergé. Ces deux notions forment aujourd'hui un couple indissociable des œuvres d'art et de littérature ainsi que les travaux qui en ont fait un objet d'étude et de critique. Elles représentent un double caractère pour s'identifier, voire se reconnaître comme étant membre ou non d'un groupe social. Il faut le dire, ces notions traversent toutes les cultures et les sociétés et les disciplines des sciences humaines et sociales, ce qui fait que leur traitement implique une attention toute particulière. En littérature, le lien entre « identité » et « altérité » est au sein même de la réflexion de l'étude littéraire.

L'inscription de notre corpus, à savoir le roman de *La religion de ma mère* de Karim Akouche dans ce champ nous permet de mener une recherche sur la double articulation entre l'identité et l'altérité dans l'écriture de ce dernier. L'altérité interculturelle oscille, en effet, dans sa constitution entre la reconnaissance de l'Autre et le lien à soi. Il nous a semblé intéressant de mettre en exergue l'écriture de l'identité qui sillonne d'une manière omniprésente le roman. Cette crise d'identité dont parle Akouche dans son roman, ressuscitée par d'autres auteurs

également, ne date pas d'hier.

Étant donné que la langue est l'une des composantes essentielles de la constitution identitaire, la littérature algérienne d'expression française l'a employée comme une arme de revendication face au colonialisme français. La description du vécu algérien, de l'atrocité de la machine coloniale et de l'image réelle de l'Algérie que les écrivains algériens transmettent à l'Occident dans la langue de l'Autre s'inscrit dans une sphère conflictuelle. Tous ces maux sociaux permettent aux sujets de s'accroître. Dans ce champ littéraire, s'interfèrent l'implication de la présentation du monde et la confrontation de l'affirmation de soi. La question de l'identité était le thème primordial. Plusieurs écrivains étaient d'accord pour utiliser la langue comme un outil, certains ont choisi l'acculturation, la soumission et l'aliénation et d'autres ont rejeté l'occupation française et l'idéologie qu'elle véhicule. Dès lors, la littérature algérienne d'expression française est l'espace du questionnement identitaire. Elle procure un esthétisme nouveau par rapport à la métropole, *« elle est plus sociale que celle de la métropole, plus orientée vers la réflexion profonde sur la vie et la mort »*(Ndiaye, 2004, p. 200).

La littérature algérienne d'expression française s'est beaucoup intéressée au thème de l'identité et plusieurs œuvres ont vu le jour en portant une approche revendicatrice notamment les écrivains algériens tels que : Mohammed Dib, Mouloud Mammeri, Kateb Yacine et Malek Haddad entre autres. Ces auteurs cherchent à montrer, à travers la littérature, l'engagement politique de l'élite dans la société à l'égard de leur patrie. Ces écrivains ont eu le courage de décrire la population algérienne dite autochtone à l'époque et d'être témoins de la réalité difficile et amère dans laquelle vivait le peuple. Pendant la colonisation, la production littéraire est avant tout envisagée comme un témoignage qui décrit, de manière réaliste, les strates sociales musulmanes ; d'une façon indirecte de faire entendre leur cause et de décrire les conditions désastreuses que vit le peuple algérien sous l'empire de la colonisation française.

Pendant la période postcoloniale, ces écrivains et d'autres ont pris le flambeau de décrire le vécu algérien en revendiquant son identité. La langue de l'Autre demeure la même. Aucun changement sur le plan de la situation linguistique. Les écrivains revendiquent leurs identités algériennes dans la langue de l'Autre, mais chacun selon sa propre perspective à l'égard du concept identitaire. L'identité revendiquée par ceux d'autres fois ne ressemble pas à ceux d'aujourd'hui. Cette identité première, elle est nationale. Elle sert à garantir l'unité nationale d'un pays où il existe plusieurs langues et plusieurs cultures. En revanche, la deuxième s'est caractérisée par la culture, la langue et la

religion entre autres. Pendant les années 90, l'enjeu central qui caractérise cette époque est la violence. Dans cette époque, l'Algérie a connu une nouvelle forme d'écriture qui est supputée comme étant d'urgence. Même cette production littéraire n'exempte guère le thème de l'identité.

Dans cette présente étude, nous tentons d'étudier la notion de l'identité à travers le Soi et la représentation de l'Autre dans le roman « *La religion de ma mère* » de Karim Akouche. Cette production littéraire s'inscrit dans un contexte socioculturel et historique déterminé.

1. Problématique et questionnement

Les spécificités de l'écriture de Karim Akouche et la particularité de notre corpus font l'objectif de notre étude afin de déceler et de dégager sa symbolique. Il est question de montrer la façon dont l'auteur aborde ces thèmes qui découlent des malheurs du peuple. Nous nous enquêrons sur la réflexion de l'identité dans ledit roman. Nous tentons de mettre en exergue les segments en relation avec les concepts de l'identité et l'altérité notamment la vision de l'Autre qui participe démesurément dans la construction de soi et dans la revendication de son identité. Face à ces relations, certaines interrogations surgissent à posteriori : Comment Karim Akouche traite-t-il le sujet de l'identité dans son roman ? Et Comment incarne-t-il la figure de l'Autre pour la reconstruction de sa propre identité ?

2. Hypothèses de recherches

Pour répondre à ces interrogations, deux hypothèses guideront notre recherche. Nous postulons pour cela que l'inscription de son roman dans l'autofiction lui permettrait une rupture avec l'identité héréditaire dans la société qu'il dénonce. En outre, nous pensons que l'altérité pourrait être la dynamique identitaire et par conséquent un élément majeur dans la construction de l'identité d'un individu exilé.

3. Perspectives méthodologiques

Amener des réponses à ces questions forme l'essence de l'armature de notre analyse qui s'est basée autour de trois grandes investigations. Nous tenterons dans un premier temps de nous interroger sur la spécificité d'écriture dans le roman *La religion de ma mère*, à travers la contextualisation du roman pour bien l'étudier, l'autofiction, et la fiction de transgression. Dans un deuxième lieu, nous révélons la manière par laquelle sont traités les sous-thèmes qui déterminent les limites du thème de l'identité. Et dans un dernier temps, nous montrons l'écriture de soi, c'est-à-dire l'autofiction menant vers une

écriture de rupture. Ainsi, notre étude s'organise en trois parties contenant trois chapitres chacune.

4. Choix du corpus

Notre travail de recherche portera sur *La double articulation entre l'identité et l'altérité* dans « *La religion de ma mère* » de Karim Akouche, dans lequel il évoque le problème de l'identité. Ce roman a été republié à l'exil en 2017 par la maison d'édition Michel Brulé au Québec. Là, il se sentait étranger et pensait revenir à ses origines avec sa vraie identité, idée qu'il illustre dans son roman par : « *Vivre à l'exil, c'est errer au milieu d'un champ où les fleurs n'ont pas d'odeur* » (Akouche, 2017, p. 31).

Le choix de ce sujet de recherche pourrait trouver explication dans plusieurs éléments à commencer par l'originalité de l'auteur lui-même, un jeune algérien qui a choisi l'exil comme un refuge au Canada à la recherche de liberté et d'épanouissement, et dont les écrits sont très peu étudiés. L'autre motivation de ce choix se justifie par le fait que la question de l'identité demeure toujours au cœur de la réflexion des chercheurs en raison de sa complexité et de la multiplicité des pistes de lectures auxquelles elle invite. En nous interrogeant sur la problématique de l'identité dans ledit roman, nous tenterons de mettre en évidence les éléments en relation avec les notions d'identité et d'altérité et en particulier le regard de l'Autre dans la constitution de soi et dans la revendication de sa propre identité.

5. Démarche du travail

La première partie est intitulée *Littérature postcoloniale, francophonie et immigration*, elle contient trois chapitres. Cette partie sert à offrir des optiques sur l'historique et le cheminement des deux notions d'identité / altérité dans une sphère bien déterminée tout en les engageant dans une lecture analytique du corpus. La contextualisation nous permet de comprendre des interférences culturelles participant à la construction de l'identité. A travers ce processus, nous tentons de démontrer l'importance de la relation entre le texte et l'époque à laquelle il appartient. Elle nous apporte également des réponses partielles aux questions posées. Partant de ce point de vue, le premier chapitre repose sur littérature postcoloniale et francophonie.

Nous essayons à travers le deuxième chapitre qui s'articule autour de la littérature migrante et exil de dévoiler les différentes façons par lesquelles la notion de l'identité s'impose et d'apporter des éléments pertinents qui montrent à quel point la langue de colonisateur est aperçue comme étant une dichotomie. Elle est adoptée pour qu'elle n'aille

pas à l'encontre de l'identité algérienne, mais elle demeure le moyen utilisé par les auteurs algériens pour qu'ils revendiquent leur identité algérienne. La langue de l'Autre (colonisateur) demeure même après l'indépendance de l'Algérie. Elle est le moyen de lutter contre le terrorisme pendant la décennie noire.

Pour peaufiner la première partie, le troisième chapitre s'intitule la littérature de la diaspora algérienne au Canada. Nous aborderons les caractéristiques des écritures des écrivains maghrébins dont les Algériens font partie pour terminer le cheminement que la notion de l'identité a poursuivi de la genèse de la littérature algérienne d'expression française à l'auteur sur lequel nous basons notre étude.

La deuxième partie qui *s'intitule une écriture de l'édification de soi* comporte trois chapitres essentiels. Le premier sert à étudier la quête de l'identité du personnage principal *Mirak* lorsqu'il est revenu de l'exil à son pays natal l'Algérie où il se sent dépossédé vis-à-vis son pays. La lecture de cette quête se fait sur un plan qui opte pour une étude paratextuelle.

Dans l'étude narratologique, il nous semble inévitable d'évoquer l'étude de l'espace et en parallèle l'étude du temps. Car l'inscription de l'intrigue dans un cadre spatiotemporel est essentielle. Dans ce chapitre nous tenterons de dévoiler la construction du personnage protagoniste en s'inspirant des travaux de Philippe Hamon, Gérard Genette et Roland Barthes. Nous nous appuyons sur quelques dispositifs comme celui de Greimas pour le modèle actanciel. En ce qui concerne l'étude du cadre spatiotemporel qui constitue un ancrage dans le réel nous allons chercher de définir la symbolisation des lieux cités dans le roman en focalisant sur les travaux d'Yves Reuter et Gaston Bachelard.

Dans le deuxième chapitre intitulé *l'écriture de soi*, nous montrerons les procédés d'écriture pour aboutir à la présentation de soi ainsi que le déni vécu par la communauté du personnage protagoniste. Ensuite, l'étude de l'écriture de soi fait appel aux éléments qui nous semblent nécessaires afin d'interpréter le roman à savoir : l'autobiographie et l'autofiction qui nous renvoient à d'autres notions comme l'engagement littéraire et l'idéologie que nous allons évoquer comme deux autres chapitres dans la même partie. Nous allons nous référer aux travaux de Philippe Lejeune, Serge Doubrovsky, Philippe Gasparini et Jacques Lecarme.

Dans le troisième chapitre, nous proposons d'étudier l'intertextualité avec l'Histoire contemporaine et intrinsèque à la communauté berbère dans un pays multiculturel. Décrivant les événements mémorables de la décennie noire 1990-2000. La position de l'auteur à l'égard du terrorisme et de la violence permet à son lecteur de

participer à son engagement. La notion de l'intertextualité à laquelle l'auteur a eu recours met en exergue l'Histoire : à savoir, la décennie noire qui est perçue comme témoignant de l'Histoire contemporaine. Cette Histoire arabo-musulmane traitée dans le roman est basée certainement sur la dimension du sacré. Le fait de signaler la similitude des faits, et de revivifier des événements marquants de sang crée une certaine dynamique intertextuelle afin de dénoncer la violence.

La troisième partie s'intitule *vers la dénonciation de l'Autre*. Cette partie quant à elle comprend trois chapitres. Le premier chapitre est consacré à l'engagement littéraire. Nous tenterons de déceler les différentes formes d'engagement que l'auteur a employées pour s'identifier. Dans le même cadre, il apporte des éclaircissements qui lui permettent de se distinguer. Il nous semble qu'il est utile de faire appel aux travaux de Benoît Denis et Jean-Claude Mühlethaler

Le deuxième chapitre s'intitule *Identité/Altérité*, nous allons également explorer tous les éléments constituant des notions identité/altérité dans l'espace maghrébin, particulièrement l'Algérie en prenant en considération l'auteur Karim Akouche qui est, en quelque sorte, en exil au regard de son pays et/ou sa langue. Il est évident de les concevoir en instaurant des clôtures dans le but de protéger l'identité du groupe. Pour bien comprendre l'identité, il est inéluctable de la mettre en rapport avec la notion de l'altérité.

Le dernier chapitre quant à lui est consacré aux stéréotypes. Dans ce chapitre, nous allons étudier l'engagement et la position que l'auteur a prise à l'encontre de l'*Autre* en le critiquant d'une manière ironique dans laquelle sont cités des exemples de stéréotypes puis en traitant avec hardiesse les éléments de son identité à savoir la langue et la culture, deux composantes fondamentales de la construction de soi.

PARTIE I : Littérature postcoloniale, francophonie et immigration

Introduction

Nous ne pouvons pas circonscrire la littérature post coloniale sans donner un aperçu historique de la genèse de cette production littéraire. Elle qui s'inscrit dans la littérature maghrébine d'expression française, engagée à être le témoin d'un peuple violemment spolié de son identité, implique l'étude des circonstances dans lesquelles cette littérature a vu le jour. Cette production romanesque est nommée comme littérature maghrébine qui s'exprime dans la langue du colonisateur. Une littérature est née dans une époque où la barbarie et la violence secouait le Maghreb. Cette littérature ancrée dans une Histoire fondée essentiellement par une atrocité indicible. Pour cette littérature, dire la colonisation signifiait savoir émouvoir la conscience du lecteur, en exposant des scènes dramatiques, de la misère, de l'analphabétisme, de la famine des autochtones en utilisant un langage grivois pour en transmettre l'exclusivité au lecteur.

Dans ce sens, des écrivains maghrébins notamment des Algériens ont créé un champ littéraire où ils ont écrit des romans aux pages qui en décrivant le vécu algérien. Ce genre d'auteurs semble dévoiler leur sentiment de s'engager ostensiblement contre le colonialisme, la violence, l'atrocité ; et la brutalité de la guerre. Ils trouvent sans aucun doute sujet à réflexion dans l'espace maghrébin aux prises avec mimesis ; pour eux, le factuel est ancré dans l'imaginaire, il ne se détache pas de la réalité algérienne où le peuple colonisé a besoin d'être défendu afin de recouvrer sa Liberté.

Mais d'autres voix apparaissent, à leur tour, pour prendre le flambeau du combat, dans la langue de l'Autre, au nom du peuple maghrébin qui est colonisé. Cette langue avait les couleurs de l'Occident et les saveurs de l'Orient. Une langue intrusive et implantée par le colonisateur pour véhiculer sa culture et perçue comme étrangère elle devient le vecteur de l'affliction du peuple à l'occident.

A l'ère de l'indépendance, une génération d'écrivains interprète d'une autre manière la vie sociale, politique et culturelle. Ils décrivent le vécu de leur peuple. Ils s'engagent pour cela. Comme s'il était écrit sur le sort des Maghrébins qu'ils sont à l'origine de la défense de l'identité, c'est encore à ce jour l'un des sujets les plus importants abordés dans leur production romanesque. Le thème de la l'identité qui caractérise la littérature maghrébine d'expression française est omniprésent dans ladite littérature à travers tous les temps.

Dans une littérature désignée comme postcoloniale, des écrivains algériens qui ont mené un combat acharné contre l'impérialisme français dans la langue française ont cru que cette littérature de graphie française s'éteint avec la fin de cette colonisation. Cette

PARTIE I : Littérature postcoloniale, francophonie et immigration

langue qui a possédé de différents statuts en Algérie : la langue de la colonisation, de l'administration, officielle et étrangère demeure la langue des écrivains qui se sont engagés contre l'impérialisme et ont contesté la pauvreté et la misère. Le français restait aussi la langue des écrivains de la deuxième génération qui revendiquent l'identité et luttent contre l'intégrisme pendant la décennie noire.

Dans cette partie, nous allons déceler le cheminement d'une littérature naissante au joug colonial qui défendait, autre fois, les droits d'un peuple colonisé dans une langue perçue comme étant la langue de l'ennemi, mais en maintenant toujours cette langue pour décrire le vécu algérien. Dans cette partie, nous allons découvrir aussi le sort de cette littérature d'expression française qui a refusé de s'éteindre et de se rallumer dans la diaspora.

Chapitre I
Littérature postcoloniale et francophonie

Introduction

Il s'agit donc dans ce chapitre d'étudier les caractéristiques de la littérature postcoloniale et la littérature d'urgence dans les années 90 en Algérie qui permettront de mettre en évidence l'aspect identitaire. L'Algérie est un pays qui a récemment obtenu son indépendance et qui a décrété le français non pas comme étant une langue promulguée au rang des langues étrangères, mais plutôt une deuxième langue. Ce qui permet à cette langue d'avoir un profil social d'un pays francophonie. Dans ce chapitre nous allons mettre en évidence les caractéristiques de cette production littéraire.

1. L'avant-hier de la littérature postcoloniale

1.1. Les premiers romans maghrébins d'expression française

Après la fin de la deuxième Guerre mondiale et vers 1950, une littérature algérienne d'une vision de mouvement de résistance et de nationaliste a vu le jour. Contrecarrant des écrivains qui détiennent une visée de la suprématie de l'État colonial sur leur pays colonisé.

Durant cette période, la littérature commence à être le porte-parole des revendications libératrices. Les auteurs algériens n'hésitent pas à contrecarrer et contester la culture coloniale de toutes les manières possibles afin de garantir l'autonomisation, l'estime de soi et le sens de leur identité culturelle. Ils ont jugé qu'un processus intensif d'assimilation avait eu lieu depuis la colonisation française et qu'ils le refusent catégoriquement.

Ce n'est qu'à partir de cette époque qu'est né « *le dévoilement du malaise* » (Déjeux, 1975, p. 61). C'est un pas essentiel et rationnel que s'approprie l'écrivain en tant qu'un conquis. « *Il ne s'agit plus maintenant de rester soi-même, mais de revendiquer explicitement un nom, une patrie, bref d'être reconnu, à part entière* ». (Déjeux, 1975, p. 61). Il ne doit pas mettre tous les textes littéraires de la littérature maghrébine d'expression française dans un seul récipient celui de l'acculturation et de mimétisme toutefois il est équitable d'analyser chaque période essemblée selon sa distinction. Selon Jean Déjeux dans son livre *La littérature algérienne contemporaine*, la littérature maghrébine d'expression française est divisée en quatre périodes différentes :

Cette littérature qui est née à la fin de XIX a connu différentes étapes est caractérisée par l'acculturation et le mimétisme. Une seconde période regagne en 1950 et se prolonge jusqu'à 1965. Cette période qui est connue par le dévoilement du malaise se situe entre la veille de soulèvement contre la colonisation française et après l'indépendance. Une troisième étape s'entremêle avec la deuxième d'où la revendication

de l'identité apparaît à l'horizon en 1956 jusqu'à 1964. Elle est singularisée par l'affirmation de soi et du monde. Pour la dernière étape de périodisation de Jean Déjeux pour la littérature algérienne contemporaine, qui reprend de 1964 et se poursuit jusqu'à 1966. C'est le refus et la remise en question qui la singularisent.

Nous citons des romans comme *Le fils du pauvre* de Mouloud Feraoun, *La grande maison* de Mohammed Dib et *La colline oubliée* de Mouloud Mammeri qui ont pris l'initiative à décrire un réel atroce dans lequel vivait le peuple colonisé. Il s'agit d'un témoignage qui a une visée de revendication de soi destinée aux « autres », aux européens. De plus, il s'agit d'une oscillation entre interpréter l'image du réel et briser celle embrigadée qui est maintenue longtemps par la désinformation coloniale. C'est-à-dire Cinq ans après les événements de 08 Mai 1945. Une promesse non tenue et une répression exercée à l'égard des algériens ont laissé une répercussion sur l'état d'âme des écrivains algériens coïncide avec la naissance de la préparation secrète à la Guerre de Libération d'Algérie. Elles sont advenues dans la même époque sous une convenance non intentionnelle. Les situations invivables, la misère qui atteint son apogée et l'humiliation des autochtones provoquent les auteurs à déceler leur malaise :

En attendant dans ce monde -ci, transitoire mais réel hélas ! c'était la misère, la noire misère, pire mille fois que la mort, et si notre prophète n'aurait interdit comme péché de se tuer soi-même plusieurs se seraient hâtés d'atteindre le pardon de Dieu(Déjeux, 1975, p. 61).Dit le narrateur dans *La colline oubliée*.

Mouloud Feraoun est considéré comme le père fondateur de la littérature algérienne d'expression française. Rabah Soukhal affirme le point de vue qui renforce cette idée :

- Pour la première fois des autochtones expriment ce qu'ils ont de plus profond en eux-mêmes, sans pour cela tomber dans le mimétisme et la bassesse. Pour la première fois, on sent des écrits authentiques et vrais loin de l'exotisme alléchant.
- les débuts des années 50 c'est aussi la naissance de la révolution (novembre 1954).
- c'est le début d'une production littéraire qui ne faiblira jamais, même durant les moments les plus critiques (la guerre d'Algérie, les événements sanglants qui secouent l'Algérie depuis le début des années 90)(Soukhal, 1999, p. 19).

Le roman de Mouloud Feraoun « *Le fils de pauvre* » veut s'imposer l'univers du texte de reconstruction de soi où la quête des aïeux suscite l'investissement entier du sujet

qui progresse entre deux axes qui délimite son existence : le vécu de la vie quotidienne et l'exhibition du passé.

Le dessein de témoignage qui prouve l'éveil intellectuel des auteurs maghrébins empêche la préoccupation de la description vacillante entre l'élaboration et la naïveté ; ce qui est perçu comme étranger au lecteur européen. Ce caractère étranger sera par la suite la raison principale de sa lecture. Bonn affirme l'étrangeté de la littérature maghrébine au public européen et le lien reliant de cette littérature :

C'est pour découvrir une culture maghrébine qui leur est étrangère, mais qui les concerne directement par son interaction avec l'évolution politique et sociale de la France, que les lecteurs français de Mouloud Feraoun, Mouloud Mammeri, Mohammed Dib, Driss Chraïbi, Albert Memmi ou Kateb Yacine dans les années 50 ou 60, ceux de Mehdi Charef, Leïla Sebbar, Azouz Begag dans les années 80s'intéressent à leurs textes. La littérature maghrébine a commencé à être reconnue comme telle dans les années 50 à cause de la levée des nationalismes au Maghreb et des débuts de la décolonisation (Bonn, Nadjet Khadda, & abdallah Mdarhri-Alaoui, 1996, p. 8).

Pour les écrivains marocains qui font partie de ladite littérature, nous citons ainsi *Driss Chraïbi qui imprime d'abord un élan à la littérature maghrébine d'expression française* (Delayre, 2006, p. 8) et qui rejoint le rang des algériens en dénonçant la perversité de la colonisation dans le combat pour l'indépendance. Les thèmes majeurs traités sont liés à la crise identitaire culturelle, conflit civilisatrice, la condition de la femme et *la théocratie musulmane* (Delayre, 2006, p. 9). Les auteurs ont évoqué ces thèmes récurrents dans le but affermir le lien avec leur passé en expliquant la souffrance dans laquelle leurs aïeux vivaient. Dans *vu, lu, entendu* Driss Chraïbi affirme : *si tu ne sais pas ce qui s'est passé avant ta naissance, tu resteras toujours un enfant* » (Chraïbi, 1998, p. 22). L'auteur éveille la conscience des générations d'aujourd'hui comme celle à venir pour qu'elles soient des visions des perspicaces et intentionnelles de misères des hommes et pour qu'elles viennent à maturité.

1.2. Les écrivains de la deuxième génération 1970-1990

Cette classe d'écrivains de la littérature postcoloniale d'expression française se distinguait par rapport aux autres par les thèmes pluriels qui sont abordés. Elle s'est caractérisée par ces stratégies d'écriture. Voici à ce propos comment R'kia Laroui en illustre les caractéristiques : « *les thématiques sont diverses et pluriels : le désir d'intégration et la crainte de la perte d'identité ; le dialogue entre la culture arabo-*

berbère et la culture occidentale ; les rencontres fécondes des codes divers d'écriture littéraires ; les écritures dite l'immigration »(Larioui, 2002, p. 49).

La deuxième génération de la littérature maghrébine d'expression française, de son tour, lutte afin de marquer sa disparité car elle s'occupe d'une réalité idoine. Ces thèmes qui constituent ladite littérature mènent le regard vers le thème majeur est celui de l'identité. Quant à la réécriture de l'histoire qui a pris sa part dans le roman d'Assia Djébar *loin de Médine* (1991), elle transporte le lecteur à la mort du Prophète et à Médine. Anissa Boumediene entre autre, écrit une saga arabo-musulmane où elle remonte au début de l'Histoire islamique dans son roman *la fin du monde*.

Comme nous l'avons déjà cité, l'indépendance n'est guère le synonyme de la fin de la littérature d'expression française. La littérature est peinte selon les états de paix et de guerre ; cependant la révolution de la guerre d'Algérie a jeté une ombre sur le récit qui est venu après l'indépendance de l'Algérie vis-à-vis la France. Elle continue à traiter les causes de la révolution de l'Algérie, à envisager ses tragédies, et à dater une période difficile qui a changé à jamais le sort du peuple. Cette tendance est décrite comme étant alliée en faveur de la révolution et influencée par cette dernière. Nous citons des exemples de romans des années soixante : *les enfants du nouveau monde* d'Assia Djébar (1962) et *l'opium et le bâton* de Mouloud Mammeri (1965). Ces récits ont contribué à approfondir les sentiments et à louer les gloires de la révolution et les sacrifices du peuple. Ce qui caractérise le début des années soixante l'absence de Malek Haddad de l'arène littéraire, une absence dont il voulait se distancier du courant d'écriture en graphie française qu'il l'utilise pour combattre le colonisateur. Cette raison a cessé d'exister après l'indépendance de l'Algérie (à l'exception de quelques poèmes).

Certains écrivains algériens ont préféré de vivre à l'étranger après l'année 1965 l'année du coup d'État mené par Houari Boumediene contre le régime du président Ben Bella sous prétexte d'un climat non favorable pour exprimer librement leurs opinions. La littérature de cette période est connue par « la littérature de tendance protestataire sociale et politique ». Car ces écrivains dénoncent la mainmise du pouvoir militaire sur les objectifs de la guerre de révolution ainsi qu'ils critiquent les mauvaises conditions sociales du peuple. Parmi eux, nous citons : *la danse du roi* de Mohammed Dib (1968), *l'insolation* de Rachid Boudjedra (1972) et son roman *la répudiation* (1969). Cette littérature a joué le rôle d'orienter le peuple vers une meilleure réalité pour suivre le rythme de la révolution socialiste afin de délivrer la nation de l'ignorance, des maladies, et de l'arriération qu'elle a

héritée durant l'époque coloniale. Cette tendance s'est poursuivie tout au long de la période de la fin des années 60 et 70.

Cette littérature est déterminée par des récits qui sont restés dans leurs premières formes, c'est-à-dire qu'ils gardent la même tendance et qui sont publiés dans les années 70 et 80. Ils étayaient la Guerre de la Révolution et de la libération et d'autres qui se chargeaient de mettre en lumière les conditions politiques, sociales et de la réalité vivante ainsi que l'autobiographie qui est également restée présente dans des sujets afin d'améliorer la permanence des romans algériens écrits en langue française. Ces récits ont joué un grand rôle de sensibiliser le peuple algérien afin d'approfondir la sensibilisation envers la patrie et glorifier les combattants et leurs sacrifices.

1.3. L'engagement des écrivains maghrébins

Nous n'allons pas nous étendre sur la problématique définitoire de l'engagement littéraire, que nous allons éclaircir dans la troisième partie. Nous tenterons d'évoquer les thèmes abordés par les maghrébins de la graphie française en nous concentrant sur la période coloniale. Cette réflexion est adoptée par certains écrivains où nous déduisons deux penchants littéraires : celle-ci au début des années 50 et celle-là avant l'éclatement de la Guerre d'Algérie dans le but de récupérer en possession de ce que le colonisé avait perdu. Pour un lecteur qui agit avec à-propos et de réflexion se rend compte de la première tendance réunit des écrivains « *se déclarant les témoins objectifs de leur société et de leur temps* » (Khadda, 1986, p. 12) ; les écrivains qui semblent être les fondateurs de la deuxième tendance, c'est-à-dire ceux qui brandissent l'engagement ubiquiste sont Mouloud Mammeri et Mouloud Feraoun. Ces écrivains « *se veulent, de façon plus dynamique, les portes paroles et les avocats de leur peuple* » (Khadda, 1986, p. 12) ; Mohammed Dib est considéré comme étant la personnalité phare de ce mouvement.

Dans le monde de la littérature, Le rôle joué par l'écrivain est souvent intellectuel, il éveille les esprits et s'efforce de faire changer les choses. La polémique que l'auteur engagé veut susciter s'est basée notamment sur la réalité de vie des peuples qui fait partie de sa mission. Cette réalité résulte d'un témoignage qu'un écrivain demeure à montrer au monde entier. Nonobstant, il reste également le défenseur de la dignité et liberté de l'humain. La tâche devient plus en plus lourde lorsque le peuple est analphabète, ce qui pousse l'écrivain à s'adresser à d'autres peuples afin de s'exercer une certaine pression sur le colonisateur. Être écrivain c'est accomplir la mission à l'égard de son pays y compris son peuple. *Dans qu'est-ce que la littérature ?* Jean-Paul Sartre élucide les liens entretenus entre l'auteur et la société. À ce propos, il affirme :

(...) Je suis auteur d'abord par mon libre projet d'écrire. Mais tout aussitôt vient ceci : c'est que je deviens un homme que les autres hommes considèrent comme écrivain c'est-à-dire qui doit répondre à une certaine demande et que l'on pourvoit de gré ou de force d'une certaine fonction sociale (Sartre, *Qu'est ce que la littérature?*, 1948, p. 84).

L'écrivain est un titre nommé par la société. Quoi qu'il choisisse ce métier par son gré ou non, il doit accomplir d'abord la mission affectée par le peuple ou la société. Il doit prendre sur soi un rôle assumé et ne se comporte pas comme un individu inclut dans une masse populaire ; l'arme qu'il possède est une arme qui a la possibilité de faire peur à l'hégémonie. Avec la parole l'auteur peut défendre tout genre d'humain. Face à cette observation, l'écrivain engagé socialement ou politiquement ne peut pas se taire ni se refermer chez lui, pas uniquement de décrire ou témoigner la réalité vécue de son peuple. Il percevait dorés et déjà donner à son engagement une dimension encore plus claire et marquée, faisant de ses écrits un acte d'affrontement avec le colonisateur au-delà de la dénonciation et de la déculturation.

Le véritable engagement n'est-il pas le perpétuel combat contre les éléments hostiles ? N'est-il pas également un acharnement combat contre désaliénation, un combat infini pour que l'être dominé, opprimé et colonisé se produise à l'émancipation ? C'est cette optique que Mohammed Dib a pris conscience dans son roman *I 'incendie*. Dans ce roman qui précède la révolution algérienne, la prise de conscience s'est manifestée si fortement traduite par le statut de colonisé qui est considéré comme humain de deuxième degré. Une sorte d'engagement révélé dans ledit roman lorsque l'auteur donne la parole au personnage pour qu'il puisse introduire la révolte que le colonisé perçoive. Quelques années plus tard, ce roman qui est perçu comme un annonciateur de la Guerre de la Révolution nommé l'écrit prémonitoire ce que Jean Déjeux qualifie « *la littérature du combat* » ou « *les œuvres révolutionnaire* » (Déjeux, 1978, p. 26). Mohammed Dib a donné un bond en avant qui est qualificatif à la littérature maghrébine d'expression française. Car il a donné une perspective revendicative à cette littérature. La situation politique qui commence à évoluer à partir de 1954 lui permet de changer de position dans laquelle il suscite à agiter les individus qui sont acteurs de la société sous la classe d'élite à la lutte pour survivre. Écrire, pour Dib, c'est dû remplir une fonction ; ce n'est pas une écriture soumise à une tension nerveuse et pénible.

L'écrivain algérien est considéré comme un propulseur, celui qui fait avancer la lutte dans la guerre. Un écrivain qui remplit sa fonction est celui qui défend une cause légale. Il est très important de prendre une position à côté du peuple colonisé mieux de

parler dans les écrits sur le pittoresque de la nature. L'écrivain Kateb Yacine illustre cette idée à un étudiant universitaire :

Dans le rôle de l'écrivain, s'il y a un aspect purement politique, c'est celui qui consiste à prendre position. C'est surtout cela qui est important. S'il peut prendre une position dans son œuvre c'est déjà beaucoup, mais l'écrivain n'est pas seulement un écrivain. Il est un homme, un citoyen et doit prendre position d'autant plus qu'il est écrivain, parce qu'il est un citoyen qui a un pouvoir d'expression qui peut être multiplié. Qui peut porter et faire avancer une idée ou une cause.(Gafaiti, 1986, p. 42).

L'écrivain doit revendiquer son appartenance à la société dont il fait partie. Car avant tout, il est un citoyen qui vit la même douleur et la même horreur avec d'autres concitoyens ; sa participation au combat est une manière avec laquelle il réclame la dignité que l'humain a besoin de l'acquérir. L'écrivain, par cette prise de position, rejoint le rang de citoyen que son pays est raflé. C'est une sorte d'association luttant pour les conditions humaines. Dans le même contexte Khatibi écrit à l'égard des écrivains algériens et la Guerre d'Algérie, il dit :

Autant la guerre, les romanciers algériens se voulaient pour la plupart ethnographes de leur société. (...). Il fallait attendre ce pendant le premier novembre qui fait une véritable apocalypse pour que les écrivains algériens se sentent responsables d'une nouvelle histoire, dominé par la violence et le sang. Désormais toute la littérature algérienne contemporaine doit se définir par rapport à cette date. La participation à la guerre de ces écrivains ne fut pas toujours rapide et totale. (...). Mais tout ou tard, des écrivains algériens assumèrent leur rôle dans la révolution. Plusieurs d'entre eux furent emprisonnés, torturés, subirent l'exil et l'amertume, d'autres sont morts au maquis ou en plein exercice de leur fonction(Khatibi, 1979, p. 90).

2. L'époque des indépendances

2.1. Une littérature de frustration, une écriture de subversion.

Les écrivains maghrébins qui prennent leurs stylos à l'écriture dans les années venant après l'ère des indépendances, c'est-à-dire dans les années 1970, est une génération des frustrations et des espoirs déçus. Après la splendeur de l'indépendance, les écrivains se sont trouvés confrontés à une commotion de désappointement. La littérature a pris une autre tournure afin de traiter d'autres objectifs que ceux de Mammeri ou Dib qui continuent sans relâche à affirmer leur position dans leurs écrits comme ceux d'autres fois durant les années cinquante.

Il s'agirait en effet d'envisager la conscience des écrivains envers les situations dans lesquelles le peuple vivait. La succession du pouvoir entre colonisateur et autoritaire sur un peuple devenant libre n'a pas connu une amélioration sur son mode de vie qui n'est pas encore atteint la dignité. Ces écrivains ont tendance à lutter contre la misère et toute sorte d'ilotisme. À ce propos, Bouguerra affirme :

Le message dont les œuvres sont maintenant porteuses, l'auteur le destine, d'abord et en priorité, aux siens et à ceux qui le gouvernent. Pour les Farés, Khair Eddine, Khatibi, Ben Djeloun, Boudjedra, Mimouni, Meddeb ou Djaout, il n'est plus question de verser dans la célébration continue de la geste des combattants d'hier, d'aujourd'hui au pouvoir. (Bouguerra & Sabiha, 2010, p. 52).

Bouguerra continue de qualifier l'un des écrits de Boudjedra *Le démantèlement* comme étant un réquisitoire, il dit : *ce sont des comptes qu'ils exigent du pouvoir, c'est le bilan de la décennie de l'indépendance qu'ils établissent, ce sont des serrements qu'ils dénoncent, bref, ce sont des réquisitoires qu'ils dressent face à des sociétés sclérosées et à des régimes autoritaires.* » (Bouguerra & Sabiha, 2010, p. 52). Quant à Mohammed Dib lorsqu'il a déclaré en juin 1964 après la publication de son roman *Qui se souvient de la mer* dans une interview qui manifeste sa credo en abolissant diamétralement tous les liens avec le réalisme engagé de ses écrits précédents. Il dit : *le temps de l'engagement est terminé* » (Jean B. , 2009, p. 173). Il marquait sa propre désunion à cet engagement. Cependant, il ne signifie pas d'une littérature qui nourrit la forme en négligeant le fond mais, simplement, pour la nouvelle génération d'écrivain qu'ils devaient savoir le type d'engagement celui de nationaliste qui se manifeste dans ses récits parus précédents. Dib n'a pas eu l'idée que la littérature aurait à redécouvrir cet engagement après trente ans.

Une véhémence occulte derrière cet engagement, un grand nombre d'auteurs de cette génération montrent, d'abord via le boycottage avec les codes littéraires de leurs prédécesseurs, la transgression et subversion des genres traditionnels et l'adoption d'une écriture iconoclaste ou éclatée. Le recours à cette écriture de transgression traduit comme une amertume ou désenchantement, sinon une révolte qui est l'élément caractérisant de cette littérature qui vient juste après les indépendances notamment durant les années 1970. Non seulement les thèmes évoqués dans leurs œuvres qui sont significatifs mais également ils se basent sur l'écriture, le style et la forme qui sont, de leur part, des possesseurs de messages de signification.

Certains écrivains maghrébins marquent par leurs écrits à travers une importance d'une prédestination sur la forme Nabil Farés s'intéresse à la poétique qui est une percée à

la politique. C'est-à-dire que la poétique qui est au service de la politique. On pourrait qualifier cette écriture de transgression. Elle est apparue comme un genre broyant les écritures conformistes par le fond et la forme. D'abord, chez le marocain Mohammed Khair Eddine, le tunisien Abdelwahab Meddeb et l'algérien Nabil Farès la cause berbère est primordiale dans les pays du Maghreb notamment en Algérie marquant une forte présence. Karine Chevalier cite les dires de Nabil Farès dans son livre *La parole plurielle* où elle dit :

Je suis un maghrébin qui revendique sa berbérité, même si c'est une berbérité encore à construire- elle ne sera jamais ce qu'elle a pu être, si d'ailleurs elle a été à un moment donné du temps. Je suis venu de ce fonds-là, ce qui ne veut pas dire qu'il y ait refus des autres fonds linguistiques, culturels, qui traversent le Maghreb, mais puisqu'il y a coïncidence sur cette réalité, il est important qu'elle soit dite.(Chevalier, 2008, p. 46).

Le lectorat de l'ère postcoloniale n'a pas acclimaté une écriture de transgression comme celle-ci. La masse de la nouvelle génération d'écrivains ne prodiguait non seulement pas l'énergie pour se rappeler de la berbérité mais ils fournissent leurs efforts afin d'imposer une place à côté de celle officielle. L'identité berbère s'est absentée par l'identité culturelle arabe qui est souvent perçue comme identité nationale.

Dans son livre *Mémoire de l'absent*, Nabil Farès traite deux thèmes : le désarroi et l'exil qui mènent le lecteur vers la compréhension politique. L'auteur reste constant dans ses écrits en se focalisant sur une linéarité constitutive de l'identité. À dater de cette identité réclamée, nous pouvons évoquer les thèmes de l'exil et le désarroi. La période dans laquelle son livre est publiée est en 1976, c'est un contexte de conflit Algérie-marocain. L'auteur se lamente sur son sort dans la phase post-indépendance où il dénonce le détournement des nations indépendantes. Une description d'une Algérie à cette manière, une Algérie qui souffre encore dans des pratiques non civilisatrices et qu'elle saigne toujours imprime une image liée à l'entreprise coloniale.

À l'égard d'un changement noté dans la production littéraire chez les écrivains maghrébins d'expression française, pour mettre en lumière leurs nouveaux tourments et leurs stratégies d'écriture, il est de première nécessité de montrer leurs préoccupations en tant qu'écrivains qui s'intéressent à faire changer le mode de vie de leurs citoyens vers le mieux dans des nations qui s'exercent leur liberté autonome via des productions artistiques souhaitant d'être anticonformistes.

Dans un autre roman intitulé *Un passager de l'Occident*, Nabil Farès tourne le dos au thème lié à l'Autre et se dirige, en coïncidence avec le fameux « Printemps Berbère » de 1980, vers la revendication de multiplicité culturelle de l'Algérie. Il écrit rigoureusement, dans ce sens il dit : *Je suis Kabyle ne veut pas dire que je ne suis pas Algérien, je suis d'abord Kabyle. Il n'y a pas de quoi en faire un drame, à moins que la Kabylie ne soit la césure de la conscience nationale.* (Bouguerra & Sabiha, 2010, p. 55). Dans ce texte, il remet en cause la question de l'identité nationale qui est définie comme une seule communauté arabo-musulmane en déniaient complètement la Kabyle qui est une composante de la nation algérienne.

Quant à Khair Eddine bouleverse la forme littéraire ainsi qu'il dissèque le statut de la société qui est asphyxiée. Il élucide ses idées dans ses romans-poèmes comme *Agadir* parue en 1967. À ces propos, il affirme : « *Je remets tout en question : la politique, la famille, les ancêtres. Je crois qu'il faut faire tomber les vieux statuts, tout changer par l'éducation du peuple (...) je n'hésite pas à faire le procès de mon propre sang car il n'arrive pas à se dépêtrer de lui-même à se transformer* ». Cette écriture, dans certaine mesure, est violente car elle ne préfère pas de recroqueviller dans sa naïveté mais elle prend la décision d'affronter les pratiques auxquelles le peuple est attaché. Khair Eddine n'occulte pas son mécontentement et son frustration quant à la situation sociale et politique dans la nation marocaine. Il exhibe sa révolte contre le pouvoir patriarcal.

La femme maghrébine marque aussi sa place dans cette littérature en graphie française par une écriture de subversion dans un art stylistique joignant la masse de la nouvelle génération. Chacune des romancières illustre à sa manière l'anticonformiste sur le plan formel que le plan fondé durant une période où elle présente une transgression continue. Le détournement autoritaire dans les pays du Maghreb montre une image dérisoire sur les indépendances si elle n'est pas accompagnée par une volonté politique qui n'œuvre pas pour assurer les idées de liberté et d'égalité. La voix féminine était présente non seulement dans la littérature postcoloniale mais depuis la genèse de littérature maghrébine d'expression française. Elle est marquée par la révolte contre les valeurs de la civilisation arabo-musulmane ; en quelque sorte, elle brise les traditions en s'inscrivant sa rébellion dans une écriture de transgression. Son rôle ne lui permet pas à être négligé dans une littérature qui n'est pas réservée aux hommes, en revanche elle est perçue comme composante fondamentale de la production artistique dans la littérature maghrébine d'expression française.

La littérature féminine maghrébine est un phénomène littéraire moderne et inédit qui s'est développé au sein de la modernité ; ses valeurs ont constitué les principes les plus importants pour faire avancer l'émergence d'une créativité distincte et autonome. Bien que l'idée de baptiser une littérature particulière comme masculine et féminine ait été contestée, elle a toujours une dimension esthétique, indépendamment des différences de vues, et dans ce contexte, elle met en évidence la question du statut de l'écriture des femmes maghrébines. Alors que certains se demandent si l'écriture féminine est une répétition ou une tradition de l'écriture masculine, d'autres considèrent l'écriture féminine maghrébine comme étant un ajout distinct à production littéraire, à la fois dans la forme et le contenu. Les femmes ne sont pas absentes de la créativité culturelle maghrébine dans des périodes historiques importantes, y compris l'époque de l'occupation française et de la résistance. Les historiens de la littérature maghrébine considèrent que les femmes maghrébines sont présentes dans le paysage culturel depuis longtemps.

Une personne avertie ne réfute jamais l'engagement et le militantisme des femmes dans la guerre d'Algérie. Une écrivaine algérienne née Fatima Zohra Imalayène entre autre, elle a pris une position afin de revendiquer son devoir d'intervention directe dans son écriture sur les droits spoliés à l'humain dont la femme fait partie. Si cette jeune fille refuse de passer ses examens à cause de montrer sa solidarité avec les étudiants algériens qui sont en grève durant la guerre en 1957, son premier roman qu'elle a publié s'intitule *la soif*. *Les enfants de nouveau monde*, *Les alouettes naïves*, *L'amour*, *la fantasia*, *Le quatuor d'Alger* ce sont les romans qui portaient la période coloniale.

À cause d'un autre contexte sociopolitique, Assia Djébar convient à présenter son engagement interprété dans son écriture joignant la nouvelle génération qui a réfuté la forme de ses prédécesseurs. Quoiqu'elle recoure à l'histoire pour la réécrire ou bien de la considérer comme étant une source d'inspiration comme le cas *Loin de Médine* où elle est remontée jusqu'à la période du prophète dans la mémoire collective musulmane, elle inculque une tendance en caractérisant l'identité féminine. De ce fait, elle déconstruit une idéologie dominante, celle patriarcale. Afin de d'exhiber le rôle de la femme dans une société ancestrale, elle dénonce tout genre de stéréotype en révélant le témoignage et le trésor des femmes. Par la réfutation de la règle chronologique du genre, c'est-à-dire le refus de la tradition de la continuité de l'écriture inaugurée par les prédécesseurs se traduit dans les thématiques abordées dans les écrits féminins.

Aux yeux d'Assia Djébar, l'accessibilité à la femme maghrébine dans un contexte culturel se fait par quatre langues et quatre modes d'expressions. En ce sens, elle souligne :

(...) Le français pour l'écriture secrète, l'arabe pour nos soupirs vers Dieu étouffés, le lybico-berbère quand nous imaginons retrouver le plus anciennes de nos idoles mères. Les quatrième langues, pour toutes, jeunes ou vieilles, cloîtrés ou demi émancipées, demeure celle du corps que les regards des voisins, des cousines, prétend rendre sourd et aveugle, puisqu'ils ne peuvent plus tout à fait l'incarcérer ; le corps qui, dans les transes, les danses ou les vociférations, par accès d'espoir ou désespoir, s'insurge, cherche en analphabète la destination, sur quel rivage, de son message d'amour.(Djebar, 1985, p. 254).

La langue du corps est un thème audacieux même pour les auteurs durant l'époque des nationalistes. Ceci indique que la femme maghrébine a brisé tous les tabous. Cette voix d'écriture est une arme de la féminine maghrébine employée pour différentes raisons : l'une des raisons est pour s'imposer et dire au monde entier qu'elle existe. La deuxième des raisons, l'écriture est moyen de rébellion et d'expression au même temps car via l'écriture que la femme peut se raconter et se dévoiler. Assia Djebar s'identifie à une langue qui, pas lointain, était la langue de l'ennemi du peuple colonisé sans prendre en compte les critiques des conservateurs de l'identité l'islamique. Elle traite d'une manière ouverte le thème du corps et de sa jouissance. Il ne reste plus une place pour les vieilles coutumes dans le monde maghrébin moderne.

Il semble que la femme maghrébine a beaucoup souffert durant la colonisation française comme après les indépendances. Elle a pu faire la mainmise sur une parole qui a été dérobé à cause de son statut de minoritaire. Dans la société maghrébine, la femme était victime et soumise au système patriarcale-phallocentrique. L'écriture est le seul refuge auquel la femme revendique son droit spolié et vit sa vie de féminine. Maïssa Bey, elle-même affirme l'écriture de femme maghrébine est caractérisée par la transgression, elle dit :

Dans notre société, mais pas seulement dans la nôtre, l'acte d'écriture apparaît essentiellement non pas comme un acte de création mais surtout comme un acte délibéré de transgression, d'insubordination. Je veux bien entendu parler de l'écriture au féminin. C'est pour cela que je pourrais me présenter comme une faiseuse d'histoire, dans les deux sens du terme ! Rupture du silence imposé, désir de se défaire du poids d'une identité elle aussi imposée par toutes sortes de contraintes morales et religieuses, car cela est étroitement imbriqué chez nous. On pourrait dire qu'il y a double transgression : oser dire, mais aussi, et cela est encore plus grave dans notre société, surtout pour une femme, oser de se dire, se dévoiler(ELbaz & Françoise Saquer- Sabin, 2014, p. 19).

Maïssa Bey s'extériorise des sentiments déjà inhibés. Elle est entre autres influencée par une répercussion à cause de déni de la femme maghrébine dans une société où elle a senti l'appartenance. Une sorte de rébellion peut aider cette femme à s'émanciper afin de revendiquer ses droits. Elle a pris la parole pour exprimer une voix renfermée longtemps dans une société accablée par la violence. Ce qui inscrit l'écriture féminine de la femme maghrébine dans la transgression, c'est que la divulgation des tabous et l'ésotérisme de la vie catalysent l'enthousiasme des annales singulières et à les interpréter, à attirer l'attention, de controverser, de chicaner, et aussi dénoncer l'autorité de l'homme à l'égard de l'être féminin. Écrire ostensiblement des sujets qui ont été des tabous dont on ne pouvait pas parler ouvertement qualifie l'écriture féminine comme étant un défi. Ce dernier avec lequel les écrivaines maghrébines d'expression française durant l'époque après les indépendances imposent leurs combats en mettant en valeur la contrainte tyrannique manifestée dans une hostilité à l'égard des femmes. Entre-temps, elles encouragent les dominées à se révolter contre toutes les formes d'oppression afin de sortir de leur incarcération.

Les auteures maghrébines affirment leur engagement devant l'abus du pouvoir en vue de libérer les femmes et les faire sortir de leurs claustrations en prenant compte l'accent sur la rivalité femme-homme, et non pas la supériorité de l'homme sur la femme, une chose qui a été considérée comme étant sacrée dans une époque pas lointaines. Les écrivaines maghrébines qui réclament le droit de parole ne se retrouvent pas dans un monde culturel, littéraire, et reconnaissant qu'à désacraliser le sacré dans une écriture qualifiée de transgression.

2.2.La littérature d'urgence dans les années 1990 en Algérie

Une littérature n'est créée jamais ex nihilo, il y a toujours un terrain et un climat appropriés à la création d'une telle ou telle littérature. De même, il n'est pas possible de croire que les écrivains ou les critiques puissent poser les règles et les fondements d'un genre littéraire sans tenir compte des ambiguïtés de la vie et des circonstances intellectuelles, psychologiques, sociales et historiques de l'époque. Dans son sens général, le témoignage ou le réalisme dans la littérature visant à décrire la vie humaine dans sa simplicité d'une manière fidèle. Par cette définition, il refuse d'élever la réalité au niveau de l'idéalisme. En d'autres termes, il refuse de dépeindre la réalité sous la forme de l'intégrale ou l'idéale pour des fins spécifiques. Dans ce cadre, le réalisme n'est pas considéré comme récent dans la littérature, il est apparu dans différentes époques littéraires

depuis l'antiquité, cependant il n'a pas acquis ce concept spécifique qu'à notre époque contemporaine où la littérature est orientée envers la réalité vécue.

Après l'indépendance, la place de la langue française en Algérie a connu différents statuts. Le statut est souvent défini par la place réservée au français qu'il soit langue co-officielle, officielle ou étrangère dans une région ou un pays. Néanmoins, cette langue allogène s'impose d'une manière ou d'autre dans un pays non encore décrété officiellement francophone. En d'autres termes, le cas de l'Algérie où la langue française existe sans pour autant garder un seul statut comme officiel mais elle maintient souvent sa prégnance dans le Maghreb tout entier. En outre, l'État algérien dans la constitution de 1962 stipule l'arabe comme langue nationale ou officielle. Le français est décerné à la catégorie étrangère. Ce statut du français met en lumière la politique d'arabisation par l'État algérien dans le but d'abolir l'usage de la langue française dans la société algérienne. Ce qui a donné un souffle à cette langue étrangère la décennie noire en Algérie.

La décennie noire qui était pour l'Algérie, une guerre civile, atroce et cruelle comme le souligne Charles Bonn « *Les années 90 sont pour l'Algérie, chacun le sait, celle d'une guerre civile particulièrement cruelle, peut-être plus elle s'éternise, apportant chaque semaine son cortège de mort souvent assassinés de manière atroce, moins on en perçoit les enjeux véritable* » (Charles Bonn, 1999, p. 7). Une moissonneuse de barbarie décide d'anéantir toutes choses notamment les intelligentsias qui ont en avaient une part de malheur. À ce propos, Charles Bonn affirme encore :

D'ailleurs la barbarie qui secoue ce pays ne s'y est pas trompée, qui commença par choisir pour cibles les créateurs. En Algérie, les intellectuels ont été pourchassés et souvent assassinés. Le premier de cette longue série noire fut Tahar Djaout, assassiné en 1993 et devenu très vite un symbole. On ne peut pas malheureusement énumérer ici toutes les victimes de cette horreur. (Charles Bonn, 1999, p. 7)

Puisque l'intelligentsia est ciblée en premier lieu. Il est apodictique qu'elle choisit son camp afin de lutter contre le fanatisme. *Qui nuit à l'un duit à l'autre*. Ce proverbe arabe est en harmonie avec la situation dans laquelle le français se retrouve en Algérie. Car dans cette période où la littérature d'urgence a vu le jour dans une langue qui a été haletée par des démarches mises en pratique par le système en place. L'algérien vivait son quotidien dans le chaos qui a envahi le pays. Un environnement terrifiant comme celui-ci est invivable. Charles Bonn souligne encore que *cette production littéraire cependant continue et se renouvelle. Mais elle ne peut ignorer le contexte politique ou simplement la quotidienneté de l'horreur en Algérie. Plus encore : cette horreur quotidienne va*

nécessairement développer une écriture différente.(Charles Bonn, 1999, p. 8). La situation déplorable dans laquelle le pays algérien vivait engendre une littérature d'urgence. Cette dernière prend conscience de lutter contre le terrorisme dans des forums internationaux et notamment à l'occident. La littérature de graphie française qui véhicule la culture de l'Autre a imposé son existence en refusant la culture à l'extrême de la langue qu'elle cohabite éminemment lorsqu'il s'agit d'une idéologie religieuse.

Une langue envahissant l'Algérie en force de colonisation rivalise avec la langue arabe dans son propre foyer même si au détriment de la langue d'accueil. Il prend position lorsqu'il a écrit à son ami, Djamel Eddine Bencheikh a expliqué à Edwige Lambert le besoin de la persévérance et la protection de la langue française en Algérie qui est devenue une chose indispensable et les véritables motifs de ceux qui ont préconisé une arabisation.

Mostapha LACHRAF cité par Monique GADAN dans un article *L'apolitique culturelle* qualifie ceux qui semblent, pour lui, défendant la langue et la culture arabe la masse de semi intellectuels. Car ils ne maîtrisent pas la langue arabe mais leur connaissance de la langue arabe est superficielle. À ce propos, il dit : *masse de semi-intellectuels de formation arabe superficiellement moderne mais en réalité très imprégnée de moraliste élémentaire, de concepts statiques ou rétrogrades encore proche d'un moyen-âge décadent.*(Gadan, 1982). Il semble que la langue arabe pour LACHRAF n'a pas joué son rôle voulu. Il souligne également avec préoccupation des conséquences négatives de cette situation dans laquelle se retrouve la langue française à cause de ceux qui ont prôné la langue arabe où il affirme l'avilissement de la langue arabe qui ne progresse pas à être un vecteur de civilisation.

La langue française est considérée (à cette époque) comme le seul vecteur d'ouverture et de modernité. Se couper de la langue française, ce serait renoncer à la modernité. (...) (car) malgré les pétition de principe, malgré les pétitions de principe, malgré l'affirmation officielle d'une appartenance à l'arabité, les arabisants algériens sont contaminés par un intégrisme totalitaire qui les coupe radicalement de la langue arabe, vivante, moderne, telle qu'elle existe au Moyen-Orient ou dans d'autres États du Maghreb.(Gadan, 1982).

L'irruption des écrivains d'expression française des années quatre-vingt-dix dans le champ littéraire algérien s'est établie par des écritures dénonciatrices et anticonformistes. Dans une large mesure, la littérature algérienne des années 90 qui s'est étalée sur la métropole s'est caractérisée par une prolifération de voix d'auteurs et également par une diversité impressionnante remarquée dans le champ littéraire. Malgré leur variété, Charles

Bonn a prononcé son avis sur cette question dans son ouvrage *Paysage littéraire algérien des années 90. Témoigner d'une tragédie ? désigne « le retour du référent »*, (Charles Bonn, 1999, p. 10) le recours au retour du réel s'est dévoilé déjà depuis les années 80. Il souligne ainsi Car si certains témoignages valent par :

L'intensité du vécu qui les sous-tend, on constate vite que l'horreur, à force d'être répétitive, installe cette banalité dont parlait Mohammed Dib dès 1962 dans la post-face déjà citée de Quise souvient de la mer, et qui est le pire piège que cette horreur nous tend. La banalité de l'horreur est précisément le thème majeur d'*Un Été de cendres*. (Charles Bonn, 1999, p. 11).

Dans une période circonscrite de géhenne, de nombreux écrivains qui se manifestent sur l'espace littéraire comme Boualem Sansal, Yasmina Khadra, Malika Mokeddem, Maïssa bey, Salim Bachi, Latifa Ben Mansour, Abdelkader Djemai pour n'en citer que quelques-uns, se sont intéressés encore une fois, d'après les nationalistes, par la réalité algérienne, à savoir la réalité politique et sociale du pays surtout par des circonstances atroces dans lesquelles le pays s'est passé durant toute une décennie.

Les écrivains de la littérature algérienne d'expression française dans les années 80 et 90 ont pris la responsabilité sur eux-mêmes de lutter contre les phénomènes qui ont défiguré la société algérienne sur ces entrefaites où la corruption, le régionalisme, le népotisme et pour autres que cela ont ruiné le pays. Cette écriture s'est caractérisée par un aspect idéologique où chaque écrivain défend ses opinions, ses principes et ses penchants. Quant aux années quatre-vingt-dix, le discours politique surgit dans la majorité des œuvres littéraires. Ces dernières sont devenues un espace où s'entremêlent tous les différents courants qui ont dévoilé leurs répercussions sur toutes les différentes classes sociales et la détérioration de la situation en Algérie.

Le cinq octobre 1988, les algériens sont sortis dans les rues afin de dénoncer les mauvaises conditions de vie : le chômage et l'inégalité approfondies par la mauvaise gestion du parti unique. La crise mondiale financière était la cause secondaire non seulement de la situation sociale en Algérie mais aussi elle a engendré des crises économiques dans le monde entier où les manifestants ont demandé l'amélioration de leurs niveaux de vie et stimulent le développement. Ils ont levé des banderoles où ils demandaient le changement radical du système mise en place. Ce qui a été établi réellement le 23 février 1988 afin d'ouvrir la voix du multipartisme après l'ébranlement de la légitimité du parti unique en raison de l'élargissement du gouffre entre le pouvoir mis en place et le peuple et son marasme à remplir les exigences. Pour cela, des élections au

conseil populaire ont été organisées et qui sont envahies par des partis affiliés à la tendance islamique et ces derniers ont continué leurs ascensions jusqu'à ce qu'ils atteignent un pourcentage important aux élections législatives.

Des élections au cours desquelles ces partis ont obtenu la majorité, suivie de l'annulation des élections et l'augmentation du flot islamique qui cherchait à récupérer son statut spolié, enthousiasmé par la volonté de se venger du système mise en place qui l'a empêché vers le pouvoir. L'été 1991, une atmosphère de désobéissance et des troubles régnaient dans le pays, et à cause de cela, un couvre-feu est déclaré qui a soumis le pays sous le régime militaire, par la suite le deuxième gouvernement qui a été constitué en 1988 a déchu. Le président de la République démissionne en janvier 1992. Six mois après, en juin 1992, Mohammed Boudiaf qui l'a suppliée a été assassiné. Ces événements ont transformé la violence politique en violence sanglante qui subsiste durant une décennie.

Peut-être que les exemples les plus importants qui ont accompagné les événements et ont dépeint les faits, nous citons les romans de Rachid Mimouni *L'honneur de la tribu* (1989), *Ceinture de l'ogresse* (1990), *La malédiction* (1993) qui a photographié le sit-in des islamistes sur la place de premier Mai en 1991 et leur mainmise des urgences de Mustapha Pacha après leur confrontation avec les forces de sécurité. Ces romans et d'autres qui viennent après s'inscrivent dans la littérature de crise ou de calamité même de littérature d'urgence d'une manière générale.

La cause principale derrière la dénomination de cette littérature qui a témoigné le combat politique et le combat sanglant qu'elle a reçu plus tard dans les années quatre-vingt-dix au nom de la littérature d'urgence, c'est que de nombreux auteurs sont tombés dans une sorte de précipitation et de simplification et ont été poussé derrière les événements atroces et rapides, de sorte que leurs travaux (récits de vie, chroniques, entretiens, témoignages, essais, études, romans) se sont rapprochés de la photographie ou témoignage et des enquêtes de presse qu'à l'écriture stylistique. Elle est dénommée la littérature d'urgence car elle est face au réel d'une violence horrible et elle a cohabité la crise que l'Algérie a traversé durant une décennie toute entière.

Cette écriture a aussi fait diagnostiquer le symptôme du mal et a bien décrit les situations de la crise qui a profondément affligé le peuple ainsi qu'elle a secoué la stabilité du pays. Cette littérature d'expression française durant la décennie noire était la porte-parole de la voix de la rue qui se noie dans le sang. Les écrivains ont écrit leurs textes afin de transmettre la souffrance des gens que personne n'entend leurs voix, ils deviennent par

la suite ciblés par les groupes armés islamistes qui ont refusé que d'assassiner les corps humains.

De nombreux romanciers ont pu produire des textes de fiction portant une expérience profonde et proche de l'affliction tragique qui a affligé l'Algérie en traitant de sujets de grande importance et complexité tels que la mort, la vie, l'appartenance, le nationalisme, l'exil et la religion. Le traitement de ces thèmes est différent d'un auteur à un autre, tout dépend de la conviction de l'auteur. Elle date pour une autre personne qui diffère du militant révolutionnaire lors de la Guerre de la Révolution ou un simple employé au sein de l'entreprise coloniale ou paysan algérien à l'époque de la Révolution Agricole ou encore du partisan luttant. C'est une nouvelle personne qui se tient face à ses contradictions pour que sa conscience grandisse de jour en jour en répondant aux questions liées à l'existence et à la vie par rapport au désastre qu'il vit.

Le roman se prolonge dans le temps pour inspirer ses histoires et transformer, dans toute intensité et transcendance, l'expérience vécue en expérience fictive et créative mêlée d'imagination et d'art. Cependant, ce qui s'est passé en Algérien pendant la décennie noire n'a pas incité les auteurs à écrire leurs romans autant qu'il les a forcés à le faire, car l'écriture est devenue le seul refuge sûr pour eux afin d'exprimer leur douleur et la douleur de leur société. Ils essaient de dévoiler la vérité et de comprendre la réalité selon de multiples visions qui atteignent parfois le point de contradiction.

Les thèmes abordés dans les romans des années quatre-vingt-dix s'articulent autour des préoccupations de la société algérienne et des horreurs qui l'épuisent l'état de l'expérience générale qui est l'expérience globale de la violence.

Le thème de la violence est omniprésent dans la littérature de graphie française durant les années quatre-vingt-dix. Les auteurs de ladite littérature témoignent l'atrocité de la vie quotidienne des algériens et décrivent la crise algérienne qui est tentaculaire. Cette violence terrible s'est traduite en émoi sur les textes où les auteurs cherchent à travers leurs personnages des instances narratives marquées par la rupture. C'est le même phénomène social constaté durant le siècle passé, comme le souligne Hacker : « notre siècle de barbarie et d'insécurité ». (Hacker, 1972, p. 23). Une violence qui marque sa présence dans l'univers quotidien des algériens est présente encore dans le texte, ce qui signifie qu'il a une relation pondérée entre le roman et la société dans laquelle le roman est produit.

Le dévoilement de la violence de l'entreprise de terrorisme et la répression du d'un pouvoir mise en place qui est violent sont une diversification qui exprime une variante symbolique de la résistance et de la confrontation au terrorisme par l'écriture. C'est une

contiguïté audacieuse de la réalité algérienne et du sort tragique qui a touché tous les membres de la nation à la lumière de la spallation des deux pôles islamique et politique. C'est pour cela que les instances narratives sont des langues prégnantes qui portent à leurs desseins une certaine intimité de douleur et du mal. Cette écriture qui est dans est un langage violent, irrité refuse catégoriquement la situation sanglante basée sur l'aliénation vivante et intellectuelle. Car ce type de narration n'offre aucune solution au final autant qu'il laisse un acte de lecture à travers lequel des questions qui se sont posées alourdies par l'exclamation.

3. La francophonie littéraire

3.1. La langue française : un statut hybride

La littérature maghrébine d'expression française qui s'est étalée sur une importante production littéraire ne trouve parfois pas une définition qui l'encadre. « *Cette difficulté s'inscrit dans une historicité complexe* », comme l'affirme R'Kia Larioui (Larioui, 2002). Dans les trois pays le Maroc, la Tunisie et l'Algérie qui constituent le Maghreb plusieurs cultures et langues particulièrement l'arabe, le berbère sont adjacentes l'une à l'autre ainsi que le français qui s'est imposé sa place entre elles. Le français est une langue intruse au pays du Maghreb ; il est implanté par la colonisation française, ce qui a pu laisser ses marques indispensables dans ladite littérature. Le contact culturel a conduit à l'émergence d'une production littéraire variée « *où les langues et les cultures travaillent les œuvres de l'intérieur* » (Larioui, 2002, p. 48). Le contexte sociopolitique dans lequel se retrouvent les auteurs maghrébins les pousse à réagir. Il résulte, dans la littérature maghrébine francophone, le thème majeur qui est liée au conflit culturel est celui de la crise identitaire. À ce propos, certains critiques affirment :

La littérature maghrébine de langue française demeure assez homogène quant aux thèmes abordés, pendant la colonisation et après les indépendances. En effet, sur le plan thématique, et selon les périodes, nous pouvons affirmer, grossièrement, que la littérature maghrébine de la langue francophone recourt à deux thématiques fondamentales : pendant l'époque coloniale, elle s'est surtout penchée sur la contestation de la colonisation française, la dénonciation de ses méfaits et l'influence négative qu'elle a eue sur la société. (Bienbeck, Maroua El Naggar, Ute Fendler, & Mechtchild Gilzmer, 2016, p. 22)

La spécificité de la culture maghrébine qui réside dans les œuvres littéraires permet à cette littérature francophone d'être maintenue et existante durant plusieurs années et encore plus jusqu'à nos jours. Une langue perçue comme étrangère au monde Arabe parvient à véhiculer l'affliction du peuple à l'occident. La langue avec laquelle les auteurs

maghrébins écrivaient leurs œuvres est celle français qui est l'ancre dans cette culture littéraire. Quoique cet ancrage soit controversé par certains critiques maghrébins et français, la coexistence des deux bornes durant l'impérialisme admet son existence. À ce sujet, Charles Bonn affirme :

(...) La littérature, de langue française (...) ne s'est développée au Maghreb que de dialogue entre les deux rives, tant parce qu'elle était longtemps en partie une sorte de lettre ouverte à l'occident, que parce que ce dernier a longtemps joué, et joue encore, le rôle privilégié d'instances de reconnaissances.(Fitouri, 2004).

Ainsi, il est nécessaire d'étudier la littérature maghrébine de langue française sur trois piliers qui déterminent sa diffusion et sa réception à savoir : le Maghreb, le monde arabe et la France.

De prime abord, une question qui doit d'être posée : pourquoi la langue française est si nécessaire pour que les auteurs maghrébins aient eu recours en premier lieu ? La littérature maghrébine de la graphie française reste le résultat de la période coloniale, ce champ littéraire issu de l'hégémonie. Puisque le colonisateur qui *diffusait sa langue par le canal privilégié de l'école*(Achour, 2016, p. 128) ; elle s'est imposée dans les administrations, les institutions et la presse. Dans ce cas, elle a pris une place de domination qui lui a permis une hiérarchisation par rapport à d'autres langues qui coexistent à savoir l'arabe et le berbère. Ce choix n'est pas anodin, cependant l'occupation française utilise toute les stratégies de domination afin de dompter le colonisé, dont l'une, adopter des écrivains acceptant le projet de l'assimilation. L'instrumentalisation de la langue française est l'un des moyens politique exploitée par l'antagonisme colonial. La polémique s'ouvre sur le rôle de cette langue de la graphie française dans la littérature maghrébine. Certains cherchent à pénétrer à fond que cette langue n'est qu'un espace transitoire pour mondialiser le vécu des maghrébins. Et d'autres ne tolèrent point ceux qui s'expriment avec la langue du colonisateur qui est considérée comme un signe d'acculturation.

L'élite ne trouve aucun problème à l'égard de la langue des autres afin de s'adresser à l'occident :

La littérature francophone du Maghreb est écrite en français et non dans la/ les langue (s) autochtone(s). De fait, elle ne s'adresse pas aux maghrébins mais aux français et aux francophones. Là encore, il y eu une censure entre la société et son élite, ce que Larioui appelle l'aliénation culturelle de l'élite.(Bonn & Arnold Rothe , Littérature maghrébine et littérature mondiale, 1995, p. 71)

Pour Driss Chraïbi, sa position, face à la langue française, ne montre aucune dissension. En revanche *cette langue de colonisateur est devenue une langue pour exprimer la libération* (Larioui, 2002, p. 49). Driss Chraïbi comme plusieurs écrivains maghrébins utilise la langue de l'Autre comme moyen d'expression, à ce propos, il dit :

Je ne me suis jamais senti à l'étroit ou mal à l'aise devant la langue française au contraire [...]. C'est un fait qui n'est pas seulement celui de mes confrères maghrébins mais aussi des écrivains hexagonaux que je connais, et j'en connais un certain nombre, qui se regardent écrire. C'est un problème de nombrilisme : admirez-moi je suis un écrivain ! Comment ai-je fait pour être un écrivain ? Comment puis-je être un écrivain d'origine arabe, qui écrit dans la langue française [...] ? Donnez-moi une œuvre qui soit, je ne sais pas... qui soit cohérente, qui intéresse les gens en dehors des Français, du pays où l'on est né, du pays dans lequel on vit (Delayre, 2006, p. 13)*

Dans son roman *Vu, Lu, Entendu*, la langue est un thème problématique. Il émet décrire le moment où il était à l'école en apprenant la langue française. Cette première pratique lui permet de faire son premier contact avec le monde occidental :

Habitué à écrire de droite à gauche, j'écrivis de droite à gauche, en toute logique. Quelque chose comme : ssirDtse mon noM. Le professeur se montra habile devant ce cas de figure. Il se saisit d'un miroir et rétablit la phrase dans le bon sens : Mon nom est Driss. C'était simple. Le monde des Européens, à commencer par leur langage, était l'inverse du nôtre [...]. C'était insensé, mais c'était ainsi. Je devins gaucher du jour au lendemain. Et je crois bien que c'est à cette époque que ma tête a commencé à tourner » (VLE, p. 32) (Chraïbi, 1998, p. 12)

La langue française n'a jamais été, pour lui, une origine de douleur et de souffrance. Elle n'a jamais constitué de barrage à l'opposé de son imagination. Driss Chraïbi partage la même idée que Julian Green à l'égard de la langue de l'autre : « *le langage de l'autre côté du miroir* », celui qui admet de percevoir se développer « *deux façons si différentes de penser et de rêver* » (Green, 1987, p. 161).

*Cf. entretien avec Driss Chraïbi, 21 mars 1998. L'entretien figure en annexes du T.E.R. de maîtrise, *Le Personnage de l'inspecteur Ali dans les romans de Driss Chraïbi* sous la direction de Martine Job à l'université de Bordeaux 3, en juin 1998. Laâbi, pour sa part, a très vite remercié les analyses de ce « drame linguistique » qui ont été précieuses, dit-il, pour la prise de conscience d'une situation paradoxale « au moment où, pour l'intellectuel colonisé, s'affirmait la nécessité de déboutonner les structures et les habitudes mentales que le colonialisme a voulu greffer sur lui ». Quelle que soit la langue employée, pour Laâbi aussi, c'est un problème d'écrivains et de talent : « *L'écrivain de race est celui qui fait un usage singulier et irremplaçable de la langue [...], qui [...] propose et impose un langage nouveau, marqué du sceau de son univers créateur* », (laabi, 1966, pp. 4-12).

Quand bien même les écrivains des années 1920 s'impliqueraient dans l'étude préparatoire du projet culturel colonial des pays de Maghreb tels que : Abdelkader Hadj Hamou, Chukri Khodja, Caïd ben Chérif. Par leurs œuvres textuelles qui, sont inscrites dans le penchant d'assimilation et d'acculturation, constituent un vecteur d'intégration et *de vider le cerveau colonisé de toute forme et de tout contenu* (Frantz, 1976, p. 144). Les auteurs des années 1950 qui ont vécu sous le régime colonial français et apprennent sa langue et avec laquelle ils prennent l'initiative de convaincre *l'Autre* de sa différence. Partant de cette idée, Mouloud Feraoun écrit à l'attention de son ami Emmanuel Roblès, il dit :

(...) La note sur les écrivains maghrébins est insuffisante. Je sais bien qu'il s'agissait d'une étude sommaire mais tu n'avais pas à te cantonner aux seuls autochtones. À mon avis un parallèle intéressant à établir est celui des écrivains d'origine européenne et ceux d'origine musulmane. (...) Je n'avais jamais cru possible de faire véritablement dans un roman un vrai bonhomme kabyle avant d'avoir connu le docteur Rieux et le jeune Smain. Tu vois ce que je veux dire. Vous les premiers, vous nous avez dit : voilà ce que nous sommes. Alors, nous, nous vous avons répondu : voilà ce que nous sommes de notre côté. Ainsi a commencé entre vous et nous le dialogue. C'est resté en plan. Il a fallu se battre (Moulou Feraoun, 1991, pp. 157-158).

Assidument, vers les années 1952, le flambeau est porté par des auteurs algériens de la littérature de la graphie française à l'encontre de la tendance de l'acculturation sous le rapport de la langue française. À ce propos, Christiane Chaulet Achour affirme :

En effet, pour la génération suivante, dans la décennie qui suit 1945, le rapport à la langue française évolue. Encore peu nombreux, les écrivains ne sont malgré tout pas les défricheurs. La scolarisation s'enracine, l'instrument linguistique est de mieux en mieux maîtrisé, les recherches esthétiques se font plus sensibles et le texte devient œuvre de création et non plus simple témoignage. Cette génération est celle de classique maghrébins (christiane, 2012).

Pour les écrivains qui succèdent ceux de l'acculturation, la langue de *l'Autre* n'est qu'un moyen d'expression utilisée afin d'imposer une littérature patriotique qui est destinée au lecteur occidental non seulement pour témoigner et s'élever publiquement contre la monstruosité mais attirer l'attention à la légitimité dont les autochtones ont revendiqué. Mohammed Dib s'exprime le malaise en dénonçant le phénomène d'imitation en appréciant également la variante de nationalisme, il affirme :

Nous avons voulu faire comprendre aux européens ce que l'Afrique sentie de l'intérieur, il n'y a pas beaucoup de lecteurs africains parce

qu'il y a des problèmes d'alphabétisation. Nous sommes condamnés à nous faire connaître, à faire connaître notre pays à ceux qui portent des jugements erronés sur l'Afrique. Donc nous sommes obligés d'écrire, hélas, si vous le voulez, pour des étrangers pour vous Européens (Déjeux, Situation de la littérature maghrébine de la langue française, 1982, p. 41).

Derrida nous montre à quel point souffrent ceux qui ne s'expriment pas avec leur langue maternelle. Il nous enseigne comment cette langue transporte tous les émois de souffrances et de douleurs pour lorsqu'elle en est la cause, à l'instar des auteurs maghrébins qui utilisent le français, la langue de leur ennemi, qui est l'origine de leur blessure pendant la colonisation comme après

Or jamais cette langue, la seule que je sois ainsi voué à parler, tant que parler me sera possible, à la vie à la mort, cette seule langue, vois-tu, jamais ce ne sera la mienne. Jamais elle ne le fut en vérité. Tu perçois du coup l'origine de mes souffrances, puisque cette langue les traverse de part en part, et le lieu de mes passions, de mes désirs, de mes prières, la vocation de mes espérances. Mais j'ai tort, j'ai tort de parler de traversée et de lieu. (DERRIDA, 1996, pp. 13-15)

Derrida exprime encore le malaise qui suscite lorsqu'on perd l'autorité de parler de la langue maternelle, il déclare :

Car c'est au bord du français, uniquement, ni en lui ni hors de lui, sur la ligne introuvable de sa côte que, depuis toujours, à demeure, je me demande si on peut aimer, jouir, prier, crever de douleur ou crever tout court dans une autre langue ou sans rien en dire à personne, sans parler même. Mais avant tout et de surcroît, voici le double tranchant d'une lame aigüe que je voulais te confier presque sans mot dire, je souffre et je jouis de ceci que je te dis dans notre langue dite commune : « Oui je n'ai qu'une langue, or ce n'est pas la mienne. » (DERRIDA, 1996, pp. 13-15)

3.2. La langue française : la langue de l'Autre

La graphie dans la langue française dans l'espace africain depuis la colonisation de l'impérialisme jusqu'à ce jour reste un champ fertile pour les chercheurs et critiques. Ce qui n'empêche pas de dire que de nombreux travaux ont été faits sur la question de la langue. Une langue étrangère et envahissante des pays colonisés qui revendique par la suite un statut d'un premier lieu comme langue officielle et d'un second comme deuxième langue mérite d'être étudiée. Car elle est le noyau central avec laquelle la littérature maghrébine d'expression française progresse de jour en jour. La question primordiale qui devrait être posée en abordant sur le sujet de la littérature maghrébine de graphie française est celle de la langue. Pourquoi la grande masse de la littérature du Maghreb est écrite en français et non pas en arabe ou berbère ? D'autre question vient à l'esprit du scrutateur : si

le français comme langue est choisi pour témoigner, à l'occident, l'amertume du peuple colonisé, pourquoi subsiste-t-elle encore ? C'est-à-dire que cette réflexion sur ce sujet demeure à présent d'actualité.

Le bilinguisme suscite une douleur de l'inquiétude chez l'intelligentsia. Partant de cette idée, Assia Belhabib affirme qu'*On ne sort jamais intact à vouloir questionner la langue. Cette difficulté est multipliée quand il s'agit de la langue de l'autre* »(Belhabib, 2009, p. 121). Comme nous l'avons cité au début de la genèse de ladite littérature, certains écrivains nationalistes considèrent que ceux qui n'écrivent pas par la langue du peuple sont des traîtres parce qu'ils ont rédigé leurs récits par la langue du colonisateur. Ces propos existent pendant la colonisation comme après la décolonisation.

De ce fait, parler de la langue, surtout lorsqu'il s'agit de la langue de l'Autre, imprime un climat d'inquiétude. Ce dernier est généré d'une mesure considérable. Quant à M. Leftah, il confirme le témoin d'un malaise ressenti par certains, il dit : « *Ah ! Masochisme et jouissance, honte et plaisir, douleur et joie, pudeur et impudeur de ne pas écrire dans sa langue maternelle, d'avoir recours à une langue étrangère, passionnément haïe, aimée, désirée* »(M.Leftah, 2006, p. 8). Ce phénomène d'un drame linguistique est vécu par les auteurs maghrébins et notamment des Algériens qui souffrent de déchirement identitaire et qui sont oscillés entre deux langues.

Quoique certains nombres d'écrivains affirment que le français n'est qu'un seul véhicule d'expression en omettant que la langue véhicule tout autant une culture et une vision du monde. Ce qui signifie qu'elle n'est pas seulement un moyen d'expression mais elle le dépasse. Écrire dans la langue de l'Autre et en même temps pour le public de l'Autre introduit l'écrivain d'une façon directe ou non dans la culture de cette langue qui est étrangère. Les écrivains nationalistes qui dénoncent l'acculturation et l'assimilation considèrent l'usage de cette langue comme signification de la soumission de la coexistence avec cette langue étrangère.

La littérature maghrébine de graphie française est inculpée d'être trahissant de la loyauté de son peuple. L'usage de la langue française est la raison pour laquelle est perçue comme coupable. Dans ces propos, Charles Bonn affirme :

La littérature maghrébine de langue française est en grande partie cette danse de désir mortel devant un miroir fabriqué par l'Occident. Miroir qu'on ne cesse de briser et de reconstituer, pour mieux souligner le simulacre d'un projet de meurtre qui se retourne le plus souvent en quête d'amour et revendication d'une reconnaissance éperdue, et toujours contrite.(Bonn, 1985, p. 5).

La littérature dite maghrébine d'expression française qui est caractérisée par la langue de l'Autre est contrainte à être récusée. Ce phénomène demeure en un paradoxe qui est à la fois un miroir nécessaire et odieux. Charles Bonn cite la célèbre phrase de Khatibi : « *Quand je danse devant toi, Occident, sans me dessaisir de mon peuple, sache que cette danse est de désir mortel* » (Khatibi A. , 1971, p. 188). Il semble que Khatibi se lamente sur l'écriture dans la langue de l'Autre. Ce choix était unique et obligatoire et non pas par gré volontaire. Partant de ce point de vue, nous déduisons plusieurs raisons pour lesquelles certains écrivains prennent ce chemin.

Premièrement, de nombreux écrivains maghrébins sont nés, élevés durant la période coloniale où ils étudiaient ainsi. Tout à fait logique, lorsqu'ils s'influencent par la francophonie. Il s'agit que leur langue maternelle était l'arabe dialectale. En l'interdiction de l'usage de l'arabe classique par le colonialisme français dans les écoles engendre chez les écrivains un obstacle qui les prohibe à manier la langue arabe. Les textes littéraires se situent entre l'arabe dialectal et l'arabe classique, donc il est clair qu'ils ont recours à la langue française afin de s'exprimer car son acquisition est aisée.

Dans les œuvres de la littérature maghrébine d'expression française, l'emploi des termes ou des mots arabes par les écrivains marquent leurs statuts pour se distinguer par rapport à la littérature française de la métropole. Les écrivains berbères partagent le même point de vue que les écrivains arabes dans leurs œuvres écrites en graphie française. Lise Gauvin, écrivaine québécoise aperçoit dans son article sur les écrivains francophones, elle dit :

La langue, premier matériau de l'écrivain, est un enjeu dont on ne saurait exagérer l'importance. Si chaque écrivain doit jusqu'à un certain point réinventer la langue, la situation des écrivains francophones a ceci d'exemplaire que le français n'est pas pour eux un acquis mais plutôt le lieu et l'occasion de constantes mutations et modifications. Engagés dans le jeu des langues, ces écrivains doivent créer leur propre langue d'écriture, et cela dans un contexte culturel multilingue, souvent affecté des signes de la diglossie (Lise G. , 2006, p. 05)

Tout compte fait, le recours à des mots maternels constitue l'essence volontaire à la langue d'écriture. Les textes en français sont incorporés, d'une manière consciente, par des emprunts d'arabe ou berbère. En prenant en considération de leurs destinations à l'occident, ce phénomène d'emprunt des mots étrangers dans un texte écrit en français se manifeste chez les écrivains maghrébins qui portent leur souci à l'égard de l'âme de leur

peuple via une littérature qui incarne et diffuse le langage populaire. Dans le dualisme linguistique du Maghreb, l'usage du dialecte marque sa présence. À ce sujet Noiray dit :

Il est vrai que le théâtre, genre le plus "populaire" et le moins "écrit" se prête particulièrement bien à l'utilisation de l'arabe parlé. Pourtant, même s'il s'agit d'une langue riche et vigoureuse, le dialectal n'est guère apte à une expression littéraire un peu élaborée. En outre, il est difficile, pour un écrivain soucieux d'être lu par le public le plus large, de se priver de l'audience qu'apporte le fait d'être publié par une grande maison d'édition française. (Cf. Jacques Noiray, 1996, pp. 115-116).

Pour certains écrivains maghrébins d'expression française, le choix du français comme acte d'écriture n'est pas une chose cossue vis-à-vis de leur peuple mais elle contient des difficultés insolubles. Le problème de ladite littérature réside dans son lecteur. Le peuple causal de la genèse de la littérature de graphie française ne fait pas partie de son lectorat. Même s'il existe, il ne représente qu'une minorité à cause de l'analphabétisme du peuple colonisé. Il aurait dû être préférable si les écrivains s'engagent à éveiller les esprits du colonisé de revendiquer leur droit d'humanité. Cependant, les choses ne se passent pas comme prévu.

Les œuvres maghrébines sont écrites par la langue de l'Autre et destinées à l'Autre afin de témoigner le vécu des colonisés. Les écrivains maghrébins ont fait leur devoir afin de décrire le vécu des citoyens. Le choix de la langue française était toujours un choix quinaud : la manière d'envisager la langue française est un rapport d'un angle orgueilleux colonisateur vs colonisé. La question de la langue au Maghreb n'est pas passée par une histoire de consentement entre les deux Pôles. Jacques Noiray affirme que la question de la langue « (...) est une question vitale qui engage tout l'être : un problème d'identité. » (Cf. Jacques Noiray, 1996).

L'écriture par des algériens, hommes ou femmes, dans la langue de l'Autre laisse une répercussion sur leurs états d'âmes ; ceci provoque une impression que ces écrivains porteurs d'identités doubles sont démembrés entre deux cultures et deux langues. Il rend nécessaire, à bon droit, une teinte de revendication de leurs existences comme droit dans une patrie ulcérée qui est la leur. Le cas d'Assia Djébar, une écrivaine algérienne née d'un père algérien arabophone et d'une mère aussi algérienne berbérophone, elle ne parle ni n'écrit dans la langue de ses parents et écrit dans la langue de l'Autre. Jean Déjeux affirme qu'Assia Djébar :

Considère la question de la langue comme problème numéro un de la littérature nord-africaine. Elle manie parfaitement la langue française,

mais elle ne paraît pas satisfaite, son but étant de parvenir à une expression artistique bilingue franco-arabe. (Déjeux J. , 1973, p. 270).

Déjeux explique la raison pour laquelle la romancière Assia Djébar a choisi l'écriture dans le français étant donné qu'elle s'est sentie appartenant à une culture arabe. Il dit :

En ce qui concerne le français, la romancière cherche à l'arabiser en passant par la beauté, c'est-à-dire par la poésie, dit-elle. "Dans mes derniers romans, explique Assia Djébar, plus je cherchais à traduire une durée intérieure de l'un ou l'autre des personnages, plus mon travail devenait une lutte contre le participe présent qu'en théorie je déteste, mais qui, en français, peut seul traduire la coexistence dans la conscience arabe de plusieurs temps." Son désir est de retrouver dans le passage d'une langue à une autre une fluidité, une intimité profonde (Déjeux J. , 1973, p. 270).

Le bilinguisme pour Assia Djébar est fondé sur un paradoxe. Elle est à la fois, une langue dans laquelle se sent émancipée ; la langue de l'ancien envahisseur. C'est à travers la langue française qu'elle a pu se libérer de ses obstacles. Dans son livre, Debra Kelly qualifie le roman d'Assia Djébar *l'amour, la fantasia* comme étant autobiographique où elle dit :

Mon corps seul, comme le coureur du pentathlon antique a besoin du starter pour démarrer, mon corps s'est trouvé en mouvement dès la pratique de l'écriture étrangère. Comme si soudain la langue française avait des yeux, et qu'elle me les ait donnés pour voir dans la liberté, comme si la langue française aveuglait les mâles de mon clan et qu'à ce prix, je puisse circuler, dégringoler toutes les rue, annexer le dehors pour mes compagnes cloîtrées, pour mes aïeules mortes bien avant le tombeau. (Kelly, 2005, p. 275)

Assia Djébar comme plusieurs écrivains a réussi à investir la langue d'oppression à être en même temps libératrice pour les femmes. La langue française, pour elle, est un moyen qui joue une double fonction : la réconciliation avec soi et de se combattre son oscillation de double identité entre féminine et algérienne. Assia Djébar dévoile une réflexion de surconscience linguistique et le lien éloquent entre la langue et la société. Elle affirme que :

Le français m'est langue marâtre. Quelle est ma langue mère disparue, qui m'a abandonnée sur le trottoir et s'est enfuit ? ... Langue mère idéalisée ou mal aimée, livrée aux hérauts de foire ou aux seuls geôliers ! Sous le poids des tabous que je porte en moi comme héritage, je me retrouve désertée des chants de l'amour arabe. Est-ce d'avoir été expulsé

de ce discours amoureux qui me fait trouver aride le français que j'emploie ? (Djebar, *l'amour, la fantasia*, 1985, p. 298)

Assia Djebar déclare que la langue arabe est la langue maternelle et de l'injustice comme de l'amour. Elle n'écrit pas dans la langue de sa communauté qu'elle subit les poids des tabous mais elle opte pour celle du colonisateur. Assia Djebar s'était éloignée de sa langue maternelle en raison de son enseignement à l'école française ; elle est extirpée de la langue de sa communauté dès son enfance. À cet effet, elle dévoile un sentiment linguistique marquant de rupture d'avec la langue de sa patrie.

Il paraît bien que les écrivains maghrébins d'expression française s'expriment dans la langue de l'Autre par le plaisir de se l'approprier et de la déconstruire afin de créer une leur propre langue d'écriture qui est novatrice.

Au bout du compte, il serait bénéfique de revenir aux propos d'Assia Djebar où elle déclare sa reconnaissance envers son père et à tous les pères maghrébins qui ouvrent les champs devant leurs filles afin d'être bilingues. Elle exprime son point de vue et sa position dans la situation de bilinguisme qui a succombé longtemps les écrivains maghrébins. À ce propos, elle affirme :

Cette génération d'hommes maghrébins [dit Djebar] que j'appelle "les pères", génération bilingue luttant contre la fin du colonialisme pour installer des nationalismes dans des pays indépendants. Ces hommes, en général, avaient des femmes qui étaient dans la tradition – ma mère était voilée – mais ils ont réellement poussé leurs filles : à sortir, à aller à l'école, à ne pas se voiler, à avoir des métiers, à se libérer par leur autonomie professionnelle (Jeanne-Marie, 1997, p. 67).

Quoiqu'elle soit arrachée de sa langue maternelle, elle a réussi à ressusciter les revendications des droits de femmes ainsi que l'Histoire de son pays dans la langue de l'Autre. La maîtrise de la langue de colonisateur permet les écrivains maghrébins à réécrire leurs histoires, cependant cette instance sans aucun doute dirige l'Autre vers sa répugnance car le colonialisme cherche à véhiculer, lui aussi, sa culture par la langue.

Depuis l'indépendance comme pendant la colonisation Les écrivains maghrébins d'expression française, se trouvent dans un état déplorable. Ils n'écrivent pas dans la langue de leur peuple pour plusieurs raisons : premièrement, ils ne maîtrisent pas la langue arabe, deuxièmement, leurs écrits sont à destination de l'occident, troisièmement, la langue des autochtones est interdite dans les écoles. Quatrièmement, la force dans la langue française se trouve dans sa maestria. Sans pour autant justifier la raison pour laquelle les écrivains maghrébins abandonnent leur langue et finissent par arriver à demeurer dans la langue de l'impérialisme ; ils se débattent pour sortir du cercle d'accusation.

C'est difficile, pour eux, d'écrire dans une langue étrangère sans aliéner et écrire dans la langue arabe sous la domination coloniale qui gère la culture et la formation. Ce dilemme pousse également ces écrivains à vivre dans l'exil. Car après la décolonisation, de décrier la langue de l'Autre ne leur permet pas de continuer le combat d'écriture dans un climat politique défavorisant. Ils se combattaient à imposer leur place dans un espace colonial en dénonçant la soumission ainsi qu'ils parachèvent leurs missions dans une langue qui, jusqu'à un passé non lointain, était celle du colonisateur devenant par la suite un élément culturel.

3.3. Francophonie vs *francophonie*

À partir du moment où les premiers romans ont vu le jour, il existe si nous pouvons dire, un symposium qui anime ce débat qui tourne autour de la définition de la littérature maghrébine d'expression française. Une certitude absolue qui s'impose à l'esprit que la langue « étrangère » de l'occupation française est omniprésente dans les trois piliers du Maghreb à savoir l'Algérie, la Tunisie et le Maroc selon son utilisation dans les administrations et aussi comme moyen de communication artistique. Elle a réussi à arracher une place considérable même après la fin de la colonisation française sur les terres maghrébines. Elle maintient également une place dans l'administration comme officielle. Quoiqu'elle possède un statut considérable, contestée pour « *sa présence gênante pour les uns, (et par) sa richesse et possibilités stimulantes pour beaucoup* » (Déjeux J. , Maghreb, littératures de langue française, 1993, p. 9)

Ainsi nous admettons que ce que nous assignons par la littérature maghrébine de graphie française regroupe toutes les productions littéraires d'auteurs d'origine maghrébine qui s'expriment notamment en langue française dont nous excluons celles publiées en français indépendamment des pays où la publication a été effectuée.

La singularité de cette littérature demeure dans l'existence des traditions et cultures musulmanes se paraît dans sa production textuelle sans inclure nécessairement la religion qui est une composante essentielle de l'identité. Elle conduit ainsi à des chevauchements de valeurs et de mentalité, à des hybridations culturelles, à l'ouverture et aux possibilités ouvertes par la langue dite étrangère qui est alimentée principalement par une vision complexe de la coexistence entre les deux mondes occidental et oriental. Cette tendance d'écriture maghrébine n'exclut guère l'autre cependant elle laisse sa trace et sa particularité chez le lecteur européen à contenir cette langue à la francophonie. L'auteur maghrébin *sait qu'il s'adresse à un double public : celui immédiat, qui partage son univers référentiel, et un autre, plus éloigné, à qui il doit rendre sa culture intelligible* (Lise, 2006, p.

50). Jean Déjeux décrit la manière avec laquelle les auteurs maghrébins produisent leurs œuvres en appréciant l'identité de l'altérité : « *Il y a là comme un double -jeu que l'on retrouve transposé et modulé de diverses manières chez des écrivains du Maghreb qui écrivent en français* » (Déjeux J. , 1993, p. 16).

Sans doute, plusieurs thèmes récurrents caractérisent la littérature maghrébine d'expression française quoique chaque pays ait son histoire qui se différencie de l'autre. Le joug colonial regroupe la résonance de la présence étrangère sur les terres maghrébines ainsi qu'il a donné un souffle créateur qui anime les écrivains maghrébins. C'est évident de voir un peuple conquis tant d'années, subi des différents moyens : d'oppressions, de torture morale, psychique et d'usurpation de son identité apparaît sous ses ailes une élite d'écrivains qui s'engage à prendre le flambeau afin de le défendre. La colonisation génère une production littéraire de la graphie française par les écrivains maghrébins qu'ils soient arabes ou berbères. Les deux sont porte-paroles d'un seul peuple, ils s'unissent sous la patrie contre *l'Autre*.

Ces auteurs cherchent à revendiquer leur identité dévalorisée car ce Maghreb a souvent connu une dévalorisation et dépréciation créés par le colonialisme à travers les stéréotypes culturels que les écrivains voyageurs veulent inculquer dans les mentalités des indigènes. L'antagoniste ne s'arrête pas là, cependant il continue sa stratégie en utilisant les écrivains coloniaux afin de déformer de *l'Histoire*. Un autre crime contre l'humanité lorsqu'il s'agit la littérature au service de la barbarie et l'atrocité inhumaine. Les écrivains coloniaux comme Jos Lavieux à travers son personnage dévalorisent l'autochtone même si en spoliant sa terre :

Ma terre, ma terre, c'est pour moi qu'elle a saignée, ma terre ; c'est moi qui l'a pansé avec du blé et de la vigne. Je ne suis ni un marchand anglais ni un soldat allemand, moi, entends-tu, Ahmed cheikh, je ne suis pas un écrivassier ou un justiciard ; la justice, je la crée moi-même. Je ne suis pas un faignant d'Arabe comme toi, je suis un colon. (Frantz, 1976, p. 144)

L'image des autochtones est visée à être anéantie d'une manière irréparable. POMIER secrétaire général des écrivains algériens illustre cette image de l'officialisation de cette littérature coloniale, à ce propos, il dit :

Le devoir littéraire algérien, quel est-il ? Coloniser moralement la race algérienne. (...). Mais cette race, qui sera-t-elle ? Ethniquement, tout, sauf ethniquement française ; moralement, rien, si ce n'est moralement française. L'Algérie perpétuera une culture française, on ne sera pas. À nous donc, écrivains de cette terre, de remplir la mission qui nous

incombe à l'égard d'âmes frustes, diverses, allogènes : créer une intellectualité, propager une culture ; élaborer une unité d'âme. (POMIER, 1923, p. 635).

Les colons instrumentalisent cette littérature comme un acte légitime envers leurs crimes commis et un dérivatif pour leur mauvais scrupule. Le colonialisme a suivi un éclectisme dans lequel il contient une mémoire suggérée par lui pour les maghrébins. Il prévoit qu'il peut abolir tout genre de soulèvement intellectuel qui transmet par la suite en une rébellion populaire. Il est ainsi conscient qu'à travers l'élite le peuple s'éveille et revendique ses droits désappropriés ; et ce qui est arrivé durant la Guerre de Libération Nationale d'Algérie.

Les auteurs maghrébins de la graphie française illustrent à travers cette littérature les répercussions de la rencontre de *l'Autre* en étudiant les influences sur leur identité et sur l'identité collective de leur peuple. Nous pouvons considérer toute production littéraire née dans le contexte colonialisme comme une écriture de soi lorsqu'il s'agit une dénonciation à l'encontre de l'impérialisme même si on emprunte sa langue. Pour cette raison que le thème de l'identité assujetti sa place qui est omniprésente au centre de la littérature de graphie française. Assia Djébar, dans ses propos, affirme :

J'écris donc, et en français, langue de français colonisateur, qui est devenue néanmoins et irréversiblement celle de ma pensée, tandis que je continue à aimer, à souffrir, également à prier (quand parfois je prie) en arabe, ma langue maternelle.(Djébar, 1999, p. 29).

L'interrogation sur l'identité dans la littérature maghrébine d'expression française reste prime et présent jusqu'à nos jours, ce thème de l'identité est traité sur plusieurs angles *culturel, littéraire, historique et en même temps du point de vue humain*(Jean-Marc, 1999).

Après coup, *le passé simple* du Driss Chraïbi qui est considéré certainement par des critiques littéraires l'un des romans annonceurs du commencement de la littérature maghrébine d'expression française contre le colonisateur et à côté du Maghreb, scandalisa *tout le monde par la double révolte dont il était porteur et par le malaise qu'il attribue au colonisé pour autant à l'égard de l'Européen. Roman du déchirement et de l'aliénation s'il en donc.*(Bouguerra & Sabiha, 2010, p. 26). L'auteur marocain ne cesse guère de dénoncer le statut de l'indigène qui est souvent inférieur ainsi que toutes autres oppressions exercées avec rigueur y compris la misère matérielle, intellectuelle et morale ce qui n'entrave pas l'auteur à critiquer d'une manière acerbe les pratiques religieuses. Il partage le même point de vue avec les écrivains nationalistes qui le critique ou non, l'auteur maghrébin revendique l'identité de la société maghrébine pour qu'elle soit libre sous le joug colonial

comme dans une société indépendante. Ces écrivains s'engagent pour une mission d'affirmer et d'étayer l'identité maghrébine devant la réfutation coloniale.

Quant à Mouloud Feraoun, il attribue dans son roman *Le fils de pauvre* une écriture de soi. Via le « je », il affirme une écriture de soi qui traite la notion de l'identité. Il revendique la vision propre du colonisé qui consiste à détruire la propagande coloniale ainsi que le joug colonial lui-même. Relativement à ce point de vue et conformément à la préparation secrète de la Guerre de Libération de l'Algérie, Mohammed Dib dans son roman *La grande maison* ose d'aller au-delà de la revendication de soi, il incite d'une manière diaphane le peuple à se révolter contre l'étranger. Les propos de M. Hassan, instituteur autochtone dit :

Quand de l'extérieur viennent des étrangers qui prétendent être les maîtres, la patrie est en danger. Ces étrangers sont des ennemis contre lesquelles toute la population doit défendre la patrie menacée. Il est alors question de guerre. Les habitants doivent défendre la patrie au prix de leur existence (...). Ceux qui aiment particulièrement leur patrie et agissent pour son bien, dans son intérêt, s'appellent des patriotes.(DIB, 1952, p. 22).

Mohammed Dib s'engage et prend position à l'égard du colonisateur avec une preuve d'hostilité. Même un lecteur avisé en lisant l'œuvre de Dib peut découvrir qu'il y a tout un peuple opprimé de ses droits même colonisé. Car l'auteur va au profond de la société algérienne en dévoilant ses malheurs afin de montrer la réalité vécue. Partant de ces idées, Khatibi affirme : « *le roman réaliste a rempli une fonction pendant la colonisation et la lutte nationale, celle d'affirmer clairement une personnalité de montrer une société.* »(Khatibi, 1979, p. 58).

Le statut de la littérature maghrébine d'expression française a subi plusieurs critiques. Il est tantôt ballotté entre l'appréciation et tantôt entre la dévalorisation, entre une acculturation et une révélatrice, entre mimétique et nationalisme, entre une production littéraire destinée au lecteur de la Métropole et une élite qui n'écrit pas avec la langue de son peuple c'est-à-dire arabe ou berbère. Laâbi discrédite les prises de positions des auteurs qui s'autoproclament les meneurs de leurs peuples. À ce propos, il dit :

La situation des écrivains de la génération précédente (celle de Kateb, Dib, Feraoun, Mammeri, Memmi ou même Chraïbi) s'avère étroitement liés au phénomène colonial dans ses implications linguistiques, culturelles et sociologiques. Des autobiographies pacifistes et colorés des années 50 aux œuvres revendicatives et militantes de la période de la Guerre d'Algérie, on peut constater que malgré la diversité des talents, la puissance créatrice, toute cette production s'inscrit dans le cadre

rigoureux de l'acculturation. Elle illustre parfaitement ce rapport de colonisé et du colonisateur dans le domaine culturel. (Laâbi, 1966, pp. 3-6)

Laâbi explique que la langue française ne véhicule seulement pas la culture de l'occident à être adoptée par les autochtones des pays du Maghreb mais elle est la langue de sauvetage. La production littéraire maghrébine, pendant la colonisation française, est destinée à l'occident. À ce propos, Laâbi déclare :

Ainsi, de même si l'homme maghrébin faisait son entrée dans ces œuvres ou si des écrivains autochtones prenaient la parole pour dénoncer des abus, cette littérature demeurée presque toujours à sens unique. Elle était conçue pour le public de « Métropole » et destinée à la consommation étrangère. On a l'impression aujourd'hui que cette littérature fut une immense lettre ouverte à l'occident, les cahiers maghrébins de doléances de quelque sorte. Bien sûr l'utilité de cette vaste déposition n'est plus à démontrer. Les œuvres maghrébines ont fait leur scandale et accéléré une prise de conscience dans les milieux progressistes en France et ailleurs. Elles furent révolutionnaires en ce sens-là. (Laâbi, 1966, pp. 3-6)

La plupart des auteurs maghrébins cités par Laâbi sont loin d'être envisagés à propos de l'acculturation et particulièrement Feraoun et Dib. Nous avons montré leur position à l'égard du colonialisme français.

L'observateur de la littérature maghrébine d'expression française et le combat mené par plusieurs écrivains algériens tel que Mohammed Dib et Mouloud Feraoun et d'autres croit que cette littérature de graphie française s'éteint avec la fin du colonialisme. D'un autre terme, elle ne tient pas la même importance qu'elle celle d'autrefois. Car, la métropole et les pays colonisés deviennent deux pôles contendants. Jean-Marc Moura cité par Christiane Achour Chaulet qualifie ce qui partage cette idée est naïf, à ce propos, il avise :

Il serait naïf de croire que le récit « colonialiste » s'est achevé avec la colonisation. Certains romans d'aventures et d'espionnage de la fin de XX siècle prolongent la glorification de la tutelle occidentale sur le Tiers-monde, présentant des pays du Sud comme un territoire perpétuellement déstructuré où l'aventurier occidental, l'espion aussi, doit intervenir afin de préserver l'intégrité d'une planète dominée (pour son bien) par l'occident (Achour, 2016, p. 73).

Des questions doivent être posées : les indépendances des pays colonisés mettent-elles fin à cette littérature de graphie française qui a suivi un long processus de l'acculturation jusqu'au réalisme et témoignage ? Assurément que non, en revanche pourquoi cette littérature qui a été dans une période un refuge et au même temps un vecteur

de l'amertume du peuple colonisé en s'adressant à un autre lecteur de l'occident existe encore après la décolonisation ?

Le français suscite une certaine répugnance chez quelques écrivains algériens tels que Malek Haddad qui s'est distancié entre lui et cette langue juste après la fin de la décolonisation. Il appliquait un éloignement draconien et cessait d'écrire après 1962. Pour un lecteur averti, l'exégèse de cet acte de rupture avec la langue que l'écrivain déclare son déchirement, rapplique d'une manière directe ou indirecte à l'identité. Ce positionnement lui-même que Haddad montre sa crainte envers la langue qui est à la fois étrangère et mondialiste manigance un lien avec l'identité. Malek Haddad semble qu'il refuse de constituer catégoriquement un terrain de rapprochement avec l'ennemi d'hier. Si le français sera parlé par le peuple colonisé signifie que ce dernier tombe dans l'ellipse d'appartenance au colonisateur. Une langue étrangère à un peuple sera par la suite un élément composant de l'identité. Puisque cette langue est introduite à l'Algérie par force, elle symbolise souvent la domination. Amin Maalouf affirme cette idée, à ce propos, il dit : *l'identité n'est pas donnée une fois pour toutes, elle se construit et se transforme tout au long de l'existence.*(Maalouf, 1998, p. 31). Quoiqu'ils n'admettront pas tous les même avis ; pour Kateb Yacine la langue française est perçue comme un butin de guerre à mettre à profit, sans pour autant s'influencer par la culture française. Il exprime et montre son point de vue vis-à-vis la langue française qui a été longtemps la langue du colonisateur. Voici ce que Kateb Yacine déclare à *Jeune Afrique* :

J'écris en français parce que la France a envahi mon pays et qu'elle s'y taillée une position de force telle qu'il fallait écrire en français pour survivre ; mais en écrivant en français, j'ai mes racines arabes ou berbères qui sont vivantes. Il y a des contradictions, des chocs entre les peuples. Le choc du peuple algérien avec le peuple français ça a été un choc d'armes, un choc de sang, un choc d'hommes et de cultures, et cela le plus important. Finalement, l'essentiel des rapports entre les Algériens et les Français, après une guerre de cent trente ans, c'est l'affrontement entre les hommes à travers une langue.(Bourges, 2014, p. 207).

À travers cette citation, nous déduisons que l'utilisation de la langue du colonisateur pour Kateb Yacine est perçue comme étant une sorte de dialogue afin de déceler une Algérie de combat au peuple français. Le défi que les Algériens devraient relever est ne renvoyer pas les maux au passé colonial : « *les français étant repartis, nous n'avons plus d'excuse à chercher nos défauts en dehors de nous-mêmes* »(Déjeux, 1979, p. 84). Cette langue qui est invasive en Algérie crée une polémique d'appartenance lorsqu'il

s'agit francophone et d'exclusion à la fois. Amine Maalouf élucide cette controverse, il dit :

L'identité ne se compartimente pas, elle ne se répartit pas ni par moitiés, ni par tiers, ni par plages cloisonnées. Je n'ai pas plusieurs identités, j'en ai une seule, faite de tous les éléments qui l'ont façonné, selon un dosage particulier qui n'est jamais le même d'une personne à l'autre. (Maalouf, 1998, p. 10)

La quête de l'identité est l'un des thèmes nodaux qui n'est pas considérée comme étant un thème récent ; par conséquent, c'est un thème récurrent qui marque sa présence dans la littérature postcoloniale et maghrébine d'expression française. D'une manière ou d'autre, ces textes littéraires francophones, dans leurs intégralités, sont envisagés comme un témoignage intrinsèque de la condition de l'être. Parallèlement, ils reflètent l'éternelle question et lassante de la condition humaine qui s'est basée sur l'ensemble des caractéristiques constituant son existence afin de lui permettre un sens à la vie. Dans ce cadre postcolonial, ce penchant est factuel d'un point de vue de la question sur l'essence de l'identité du personnage qui est soumis à des nombreux univers qui génèrent une identité en crise.

De plus, le peuple colonisé dont les auteurs portent une nouvelle vision représentée dans une rupture à l'égard du colonisateur dans le but de l'accession à leur indépendance. Cette rupture est le résultat *d'un malaise identitaire qui est dû à la colonisation* (Rubino & Dominique Viart , 2017, p. 81). Nous ne pouvons pas évoquer le thème de l'identité dans un état non chronologique, c'est-à-dire qu'il est évident de référer à l'époque postcoloniale qui est chargée d'Histoire. Bien que cette période reflète l'écho dans lequel le peuple colonisé vivait et que *les deux tiers de ces quatre milliards d'habitants trouveraient dans leur manuel d'histoire un chapitre au moins consacré à la colonisation.* (B.Ettermad, 2000, pp. 13-14).

L'indépendance n'était guère le synonyme de la fin de la littérature engagée, en revanche la littérature postcoloniale prend position tout dépend de la situation du pays. La guerre de l'Indépendance de l'Algérie s'impose pour que l'Algérie soit libre et indépendante de la France. Ces textes littéraires ont contribué à un sentiment accru de conscience nationale et d'hommage aux gloires de la révolution et aux sacrifices du peuple. L'élément peut être le plus important qui caractérise le début de la période 1960 était l'absence de Malek Haddad à l'arène littéraire ; une absence justifiée qui voulait par laquelle de se distancier du courant d'écriture en langue française qu'il utilisait pour combattre le colonialisme comme nous l'avons déjà montré.

Cette littérature cherchait à orienter le peuple vers une meilleure réalité afin de suivre le rythme de la révolution socialiste pour délivrer la nation de l'ignorance, de la maladie et de la régression héréditaire de l'époque coloniale. Cette tendance s'est poursuivie tout au long de la période de la fin des années 60 et 70. Les auteurs de cette époque ont poursuivi activement les efforts de la décolonisation et de la société. Ainsi qu'ils critiquent les dures conditions sociales dans lesquelles l'individu vivait. D'autres sujets sont apparus à travers lesquels les personnages narratifs souffrent de la crise identitaire comme le problème de l'identité nationale algérienne. Ce fléau ne veut que s'imposer. Il devient un thème perpétuel et qui, au même temps, caractérise la littérature maghrébine d'expression française.

Conclusion partielle

En guise de conclusion, nous tenons à faire remarquer, que les circonstances dans lesquelles la littérature maghrébine d'expression française a tiré son origine. Des écrivains maghrébins appartenant à trois pays du Maghreb : Maroc, Tunisie et l'Algérie chacun ses propres caractéristiques et des cultures diverses ont réussi à tenir en état une production littéraire au service d'un peuple colonisé. Nonobstant que cette littérature qui est née à l'époque de la colonisation était sujette à l'acculturation ou la déculturation car les colons qui sont venus portent aussi une culture. Du ventre de cette période sont nés des écrivains maghrébins qui ont résisté au colonialisme brutal et ont défendu leur peuple en transférant leurs souffrances au monde occidental.

Nous nous permettons, aussi, d'avancer que langue, qui est perçue comme un élément de la constitution de l'identité, dans laquelle les écrivains ont écrit leur production romanesque est employée pour objectifs. Cette langue était utilisée à d'autres fins que le but pour lequel elle était destinée. La langue française, qui était imposée par son propriétaire dans les écoles et l'administration, était utilisée comme un outil pour lutter contre le colonisateur lui-même et dans sa langue. D'une génération d'écrivain à une autre, le flambeau de la revendication de l'identité algérienne est transmis jusqu'à ce que l'Algérie devienne indépendante.

L'aperçu que nous avons fait sur la place de la langue de joug coloniale dans l'Algérie indépendante. La langue française gagna tous les paris et conserva son prestige auprès des écrivains qui la considéraient comme la langue de l'ennemi. Les écrivains francophones prennent position à l'égard aux problèmes sociopolitiques et luttèrent contre le terrorisme. Dès l'indépendance de l'Algérie, les voix de la littérature d'engagement s'élevaient de jour en jour quoique le pays entre dans guerre civile. Nous avons décelé

Chapitre I : Littérature postcoloniale et francophonie

dans ce chapitre un procédé mettant en parallèle les éléments fondamentaux qui ont marqué la littérature francophone et postcoloniale.

Chapitre II
La littérature migrante et Exil

Introduction

A partir des événements d'octobre 1988 l'Algérie a sombré dans la violence. Les hommes de lettres, les intellectuels et les journalistes étaient dans le viseur du terrorisme. C'est l'une des raisons pour lesquelles les écrivains de la littérature algérienne d'expression française quittent leurs pays pour qu'ils puissent publier leurs romans, revues, écrits, et journaux en sécurité. Pour bien déterminer notre corpus, nous allons, dans ce chapitre, déceler les circonstances qui ont poussé les écrivains à chercher refuge auprès de l'ancien colonisateur.

Une littérature produite au-delà de la méditerranée ne confine pas dans l'admiration de la culture française mais sa première occupation est l'espace du Maghreb. Cette littérature qui s'inscrit dans une littérature francophone et de l'immigration est produite par des écrivains ayant le sort de déplacement du Maghreb en France ou au Canada y finissent par s'installer. Cette sphère n'englobe pas seulement les écrivains qui ont quitté leur pays dans la décennie noire mais ceux qui l'ont abandonné durant les années soixante-dix pour des raisons politiques et économiques.

Nous allons voir, aussi dans ce chapitre, le critérium et les thèmes qui la caractérisent. Ces écrivains migrants ou ceux qui sont nés de parents immigrants n'arrivent pas à se détacher du cordon ombilical de leur pays d'origine.

Cette littérature de l'immigration n'est pas attribuée seulement aux écrivains qui se sont exilés en France mais aussi elle réunit ceux qui ont quitté leur pays vers l'Amérique Latine et Canada. À travers cette production littéraire, nous allons dévoiler les thèmes similaires bipolaires des deux pays France et Canada. Les écrivains qui s'inscrivent dans cette sphère romanesque entreprennent leurs histoires diégétiques sur les thèmes de l'hybridité qui caractérise la littérature migratoire et l'interculturalité qui est aussi l'agent médiateur entre les deux cultures. D'autres thèmes comme l'appartenance culturelle et l'exil et ses dimensions se manifestent dans la littérature migratoire au sein d'un pays qui s'enquiert à unir toutes les différentes cultures pour façonner mosaïque d'une identité nationale où la distance entre elles est respectée.

1. Une production littéraire migrante

L'apport des écrivains maghrébins à la vie littéraire est considérable. À partir des années quatre-vingt, une multiplicité de critiques et de voix découvre un nouveau lieu de publication sur le sol français. Ces vagues d'immigration ont quitté leurs pays pour plusieurs raisons à savoir politiques ou socio-économiques. Tahar Bekri souligne :

Toute création véritable, et cela et encore plus manifeste dans la création poétique, est un exil, car elle est le lieu d'une vision unique, une quête de soi et des autres, un espace où s'élabore la langue d'écriture, langue où se meut la voix de chaque écrivain, son souffle, son rythme, sa respiration, son corps, son être. (Christiane, 2005, p. 5).

Ils vivent dans le même pays, ils sont tous émigrés dans la langue du pays dont le peuple ne parle pas. Ils sont tombés dans une dualité apparente. Ils oscillent entre la culture de leur pays dans lequel ils sont nés et appartenaient et la culture du pays dans lequel ils se sont retrouvés à parler ou à choisir sa langue. C'est le cas de certains écrivains maghrébins, si ce n'est pas tous, qui écrivent leurs œuvres littéraires dans la langue de l'Autre, c'est-à-dire, la langue française. Il ne fait aucun doute qu'il existe des caractéristiques générales qui peuvent être liées par la littérature ou la créativité de ces écrivains.

Cette littérature maghrébine francophone, en premier lieu, était principalement associée à la présence des forces d'occupations françaises dans les pays colonisés. Il ne fait aucun doute que certains écrivains maghrébins considèrent que leur langue première est le français sous prétexte des cent trente ans d'occupation française du pays du Maghreb. Le joug colonial a joué un rôle dangereux dont aucun autre joug n'a joué dans le Monde arabe. Même l'occupation française elle-même a joué ce rôle dans d'autres pays colonisés dans la région. Cela peut être dû à plusieurs raisons comme une longue période dans laquelle les forces d'occupations sont restées en Afrique du Nord ainsi que cette dernière est géographiquement proche de la France. Ce rôle dont nous parlons est le français.

Les forces des occupations françaises ont l'habitude de teindre les pays colonisés par des aspects coloniaux dont nous citons, entre autres, la question de langue. Il s'agit d'un processus dont l'objectif est la francisation des terres et des peuples colonisés. Les français font en sorte que le français devienne un repère d'acculturation et l'une des voies pour soutenir les chances de l'appartenance à la culture coloniale. Au fil des générations successives, la langue française a réussi en fait à s'invétérer au peuple maghrébin pour être, pour une longue période, une langue administrativement première. Le citoyen arabe ne trouve aucune difficulté lorsqu'il voyage de son pays en France ainsi qu'il ne trouve pas de différence entre la langue qu'il parle dans l'un ou l'autre pays. D'ailleurs, le choix que l'écrivain maghrébin a sélectionné pour aller à un tel ou tel pays c'est la maîtrise de la langue du pays réceptionniste. D'une manière instinctive, il s'exile au pays où il se sent rassuré sécuriser linguistiquement.

C'est pour cela que les premiers maghrébins qui ont écrit en arabe n'ont trouvé aucune difficulté d'écrire leurs œuvres en français. Ils n'ont rencontré aucune étrangeté

quand ils écrivent dans la langue de l'Autre. Non seulement que leur première langue était le français mais leurs relations avec la langue arabe étaient frêles et fragiles et particulièrement la singularité de l'auteur qui réside dans le choix des mots afin de créer son propre style d'écriture. C'est pour cette raison qu'au début il n'était pas étrange pour l'écrivain maghrébin pour écrire dans la langue française et peut être que le temps a changé avec l'extension du mouvement de l'arabisation en Afrique du Nord. L'environnement ne devient plus favorable et les raisons commencent à changer où la langue arabe récupère sa place en revenant à l'ancien état de son apogée.

Cependant, certains écrivains francophones ont l'appétence d'écrire dans la langue française pour plusieurs raisons. Il leur semble que la publication d'un seul roman en langue française à l'étranger peut devenir une source de subsistance durant toute sa vie à l'encontre des revenus de la publication dans le Monde arabe est chétive qui ne fait pas une vie décente à l'écrivain. Parmi ces raisons, il y a aussi des romans qui ont été censurés pour, parfois, des raisons politiques et parfois pour des raisons obscures dans certains pays. Le déclin du mouvement de l'édition et de la lecture est parmi les motifs qui provoquent l'écrivain à quitter son pays, alors que ces choses sont remarquablement épanouies en France de jour en jour.

La deuxième caractéristique qui se manifeste dans la littérature maghrébine en graphie française est liée le plus souvent aux écrivains de l'exil. Il est bien connu que le Monde arabe durant XX a connu ce qu'on appelle la première vague de l'immigration qui a été orientée vers l'Amérique latine. Ce mouvement a connu une évolution remarquable car les écrivains, pendant un certain temps, n'écrivaient que dans la langue arabe avant qu'eux-mêmes, leurs enfants et leurs petits enfants se soient fondus dans ces pays. Cependant, la deuxième vague d'immigration est venue du nord-africain. Elle a aussi évolué d'une façon notable après l'indépendance des pays maghrébins. Un observateur des événements déduit que les militants qui ont participé à l'expulsion des français d'Algérie afin d'avoir leurs indépendances se sont déplacés eux-mêmes en France après avoir déclaré les vainqueurs de la guerre. Les maghrébins ont passivement conquis la France par le biais de l'immigration.

Les écrivains maghrébins qui ont émigré en France, en premier lieu, ont écrit en français quoique des maisons d'éditions arabes soient disponibles en France afin de publier des revues, journaux et des livres écrits en langue arabe pour les publier dans le Maghreb pour des raisons politiques. Tandis que la littérature des écrivains de ceux qui viennent du Nord d'Afrique était d'une manière générale une littérature en graphie française.

La littérature d'immigration en graphie française n'est pas seulement confinée par ses préoccupations dans l'éblouissement de la culture française mais son premier souci est représenté dans la sphère du Maghreb et de sa culture antique et actuelle. Seulement leur présence physique qui est sur le sol français cependant leur souci envisage les nations Arabes. C'est pour cela que nous qualifions la littérature maghrébine dont immigration d'arabe parce que cette littérature a une relation avec l'espace sur lequel les écrivains s'inspirent. Ils écrivent sur leur patrie, sur le peuple qui réside dans cet espace avec sa culture, ses mœurs et ses traditions. Les écrivains sont toujours emprisonnés dans cet espace où ils vivaient leur enfance et leur adolescence. Ils ne peuvent pas se détacher de cet espace. Certains écrivains ont connu les premiers moments de créativité dans leurs pays d'origine avant qu'ils pensent à s'exiler en Europe. Même la majorité des écrivains ont publié leurs premiers romans dans leurs pays avant qu'ils pensent à s'exiler en France et quand ils sont partis.

Quoique l'exil de l'écrivain maghrébin en Europe soit bon gré ou mal gré, il reste attaché à son pays d'origine non seulement pour protéger l'appartenance à la nationalité arabe d'où il vient mais aussi il est lié à la terre de ses ancêtres et aux racines.

Cela peut être dû à plusieurs raisons : quoi que l'écrivain fasse, ou qu'il prenne la nationalité française, il est toujours aux yeux des nationalistes français étrangers quelle que soit l'identité qu'il porte sur la carte. L'écrivain maghrébin ressent ce sentiment d'étrangeté sous le regard de l'Autre. Il est considéré comme immigré pour les uns et émigré pour les autres. Cela ne l'empêche pas de décrire les situations vécues par les maghrébins en espérant que son pays voit le jour de prospérité. C'est pour cela que l'écrivain immigré est un écrivain arabe par sa littérarité ou par son appartenance. Nous pouvons généraliser les cas des écrivains qui s'exilent de leur pays après les indépendances ou les écrivains qui sont nés sur sol français ce qu'on appelle littérature de l'émigration ou « beur » tel que Leïla Sebbar, Farida Belghoul, Nina Bouraoui, Mehdi Charef, Azouz Begag entre autres.

Ce qui provoque l'écrivain maghrébin à l'immigration ou plutôt à l'exil jusqu'à ce qu'il soit lié à ses racines venant d'elles qui ont proviennent et n'en sont pas séparées. Dans une partie de cette littérature parle du contraste que l'écrivain exilé a découvert dans cette société. Il ne nie pas l'appartenance à cette société qui le qualifie comme étranger ou bien un citoyen de deuxième degré. Il ne cherche pas à nier cette identité qu'il cherche à revendiquer ultérieurement.

2. Vers une conception de la littérature migrante

Si nous prenons le sens large de la littérature migrante en d'autres termes qu'elle signifiera le triangle immigration/ auteur immigré/ auteur non immigré. Le thème de l'immigration est traité d'une manière alternative, tantôt abordé par l'auteur immigré et tantôt par l'auteur non immigré. Cette littérature concerne les écrivains ayant le sort de déplacement d'un pays à un autre et finissent par s'installer, ou sont nés de parents immigrants. Elle se caractérise donc par un critérium sociologique mais également se base sur les thèmes traités comme l'exil, la langue, le déchirement identitaire, l'espace... Licia Soares de Souza cite Jacques Chevrier qui emploie le terme de littérature migrante et la définit comme suit :

Jacques Chevrier (2006) utilise le terme de « littérature migrante » pour signaler une multitude d'écrivains dits « fantômes » de l'Afrique francophone, car ils vivent en Europe de l'Ouest et écrivent pour un lectorat occidental, en fonction de la précarité d'un marché de lecteurs en Afrique. De leur terre d'accueil, ces écrivains produisent des œuvres littéraires particulièrement caractérisées par des sujets liés à l'obsession du pays d'origine, au type d'errance ou de mouvance identitaire et culturelle, de l'hybridité ou de mixage identitaire. (Souza, 2019, p. 136).

À l'égard de ces écrivains qui tiennent à leurs pays d'origines en se plaignant de l'identité traitent de nombreux thèmes qui mènent le lecteur vers le concept de l'exil. Anissa Talahit-Moodlay dans son ouvrage *Problématiques identitaires et discours de l'exil dans les littératures francophones*, cite Charles Bonn qui constate que l'émigration semble un indicible en littérature, elle affirme :

Les écrivains francophones présentent souvent dans leurs écrits de nouvelles manières d'interpréter « l'appartenance » à une langue, un pays, une culture, ceci à une époque où ces notions sont devenues de plus en plus fluides et diverses. L'exil est l'un de leurs thèmes principaux. Il est souvent centré sur une problématique de la langue et de la terre natale, dans un rapport à l'histoire, à la mémoire des ancêtres et, dans certains cas, aux héritages interrompus par la présence coloniale. (Moodlay, 2007, pp. 1-2)

Ce n'est pas à cause du pouvoir mis en place durant les périodes post indépendances que ces écrivains quittent leurs pays pour plusieurs raisons à savoir politique mais également la crise économique durant les années soixante-dix qui a fait augmenter le flot de migrants. Nous citons quelques textes des auteurs maghrébins qui traitent le thème de l'immigration Rachid Boudjedra, *Topographie idéale pour une agression caractérisée* (1975). Tahar Ben Djeloun *La réclusion solitaire* (1976) et

Mohammed Dib, de son roman intitulé *Habel* (1977). À partir des années quatre-vingt que la littérature de migration s'est développée davantage et acquiert une vision plus claire. Dans la préface de son ouvrage de Anissa Talahite (*Problématiques identitaires et discours de l'exil dans les littératures francophones*), elle souligne l'immigration semble indescriptible dans la littérature, elle dit :

lorsque poussés par une actualité tragique les grands écrivains maghrébins comme Mohammed Dib, Tahar Ben Jelloun ou Rachid Boudjedra parlent enfin de l'émigration/immigration dans la deuxième moitié des années 70, c'est davantage pour parler de l'exil de l'écriture que de la misère de l'émigré: l'émigration serait-elle un indicible en littérature? (Talahite-moodly, 2007, p. 3).

La littérature d'immigration est inaugurée par ces écrivains maghrébins d'expression française à partir des années soixante-dix. Elle devient par la suite une littérature florissante où d'autres écrivains ont porté le flambeau de revendication une identité qui est embrassée et tissée par d'autres cultures.

Si nous disons les auteurs immigrants, la première réponse qui vient à l'esprit est bien les auteurs maghrébins qui ont pris le chemin pour l'exil et cantonnent sur le pays d'accueil, celui du sol français. Cette réponse est justifiée par rapport à l'Histoire douloureuse partagée entre les deux peuples. La langue française dans laquelle les écrivains maghrébins écrivent stimule la piste envers le pays destiné. À cet égard, des auteurs maghrébins ont eu une prédilection pour un autre pays comme le Canada. Ce pays lointain du Maghreb était favorisé par les exilés pour la raison de la langue ; celle de français. Ces auteurs immigrants ne trouvent aucun embarras dans un pays qui n'était jamais colonisateur de leurs pays.

Parler de la littérature maghrébine d'expression française au Canada demande impérativement un retour sur les grandes lignes qui ont contribué à la production littéraire de cette mouvance migrante dans un pays lointain du Nord de l'Afrique.

Cette mouvance littéraire était l'objet de critiques durant plusieurs années. Ils sont intéressés aux mouvements migratoires avec une importance indécise au début des années soixante-dix. Au fil du temps, cette littérature minoritaire adopte une critique diachronique par plusieurs chercheurs :

La dénomination «écritures migrantes» est née au Québec : elle a été proposée par Robert BERROUËT-ORIOU (1986-1987) et a été ensuite adoptée par divers chercheurs dont Pierre NEPVEU (1999, p. 197) en vue d'accueillir et de classer des textes parus au Québec surtout depuis le début de la décennie 1980. Pierre Nepveu (1988), Simon Harel (1989),

Sherry Simon (1999), Fulvio Caccia (1992), Lucie Lequin et MaïrVerthuy (1996), Pierre L'Hérault (1999), Lise Gauvin (2000), Daniel Chartier (2003) et d'autres ont étudié la littérature migrante et ont contribué à faire que la recherche sur les écritures migrantes au Québec puisse être considérée comme un modèle du point de vue scientifique et même éthique. (Barreiro, 2004)

Les critiques de la littérature migrante au Québec se sont mises d'accord pour retenir le terme « écriture migrante » pour attribuer cette nomination à ce genre de production littéraire. Pierre Nepveu explique le choix de l'emploi de ce terme, il dit :

Écriture migrante » par préférence à « immigrante », ce dernier terme me paraissant un peu trop restrictif, mettant l'accent sur l'expérience et la réalité même de l'immigration, de l'arrivée au pays et de sa difficile habitation (ce que de nombreux textes racontent ou évoquent effectivement), alors que « migrante » insiste davantage sur le mouvement, la dérive, les croisements multiples que suscite l'expérience de l'exil. « Immigrante » est un mot à teneur socio-culturelle, alors que « migrante » a l'avantage de pointer déjà vers une pratique esthétique, dimension évidemment fondamentale pour la littérature actuelle (Nepveu, 1988, pp. 233-234.).

Certes, les écrivains qui ont choisi le Québec comme pays d'accueil possèdent un fond culturel et ethnique hétéroclite. Ces valeurs que les écrivains portent enrichissent la mouvance littéraire canadienne et notamment ceux qui sont francophones. Ces écrivains qui sont venus de différents pays regroupent leurs voix afin de renforcer un dynamisme reflétant en même temps une diversité plurielle sur l'espace francophone au Canada. Cette masse d'écrivain constituée d'une culture diversifiée engendre une conscientisation de reconnaître une littérature appelée « écriture migrante ».

L'émergence de cette littérature fait son apparition à partir des années soixante avec des écrivains de provenance de l'Europe (nous citons, la France, la Belgique et la Suisse). L'expansion de cette mouvance littéraire attend son renforcement jusqu'aux années quatre-vingt avec l'arrivée du deuxième flot des écrivains originaires du Moyen-Orient. Avec l'arrivée des écrivains francophones du Sud comme de Nord de l'Afrique que cette scène littéraire s'étend et déploie. Jérôme Ceccon cité par Nadjib Redoune dans *Voix migrante au Québec*, il remarque :

Dès les années 80, la dichotomie entre « les deux solitudes » (canadienne-anglaise et canadienne-française) dont parle Hugh Mac Lennan dans son livre *Two solitude* est remplacée par l'ère des trois solitudes avec une troisième voie/voix ou culture immigrée pour reprendre l'expression utilisée en son temps dans *La fresque Mussolini*

par Filippo Salvatore. Des gens du silence (M.Micone), prennent alors possession du langage pour exprimer leur altérité en français à travers la littérature (orale et écrite) au sens large du terme ».(Redoune & Yvette Bénayoun, 2017, p. 10).

Effectivement, l'identité nationale du Canada a été repensée à la pluralité des voix culturelles et ethniques qui participe à la composition de l'identité de la province québécoise. Une identité nationale qui contient plusieurs langues quant aux cultures accroît le paysage de la littérature québécoise. Les auteurs maghrébins d'expression française de la diaspora fertilisent la mouvance de la littérature migrante du Canada en exhibant une expérience des écrivains exilés. Cette écriture qui est au service de l'humanité réalisée dans le pays d'accueil loin du Maghrébin tissant un métissage culturel qui finit par une reconstruction identitaire des auteurs maghrébins.

Robert Berrouet- Oriel et Robert Fournier remarquent les caractéristiques principales sur l'émergence des métissages et des écritures migrantes au Québec, à ce propose, ils disent :

Les écritures migrantes forment un micro-corpus d'œuvres littéraires produites par des sujets migrants : ces écritures sont celles du corps et de la mémoire ; elles sont, pour l'essentiel, travaillées par un élément massif, le pays laissé ou perdu, le pays réel ou fantasmé constituant la matière première de la fiction (...).(Oriel & Robert , 1992, pp. 87-98).

Robert Berrouet- Oriel et Robert Fournier soulignent encore les préoccupations des écrivains migrants traduites dans le champ littéraire qui forment cette écriture de métisse. À ce propos, ils disent :

1) des sujets migrants se réappropriant l'Ici, inscrivant la fiction- encore habitée par la mémoire originelle-dans les spatio-temporel de l'Ici ; ce sont des écritures de la perte jamais achevées, de l'errance et du deuil (...).

02) des francophones canadiens (de souche française ou anglaise) se réappropriant l'Aiguilleurs-proche, des mémoires historiques venues d'Ailleurs habitant ou traversant la trame (fictionnelle).(Oriel & Robert , 1992, pp. 87-98).

Les thèmes abordés dans la littérature migrante au Québec ne distinguent guère ceux qui sont traités dans la littérature maghrébine d'expression française en France. Les écrivains maghrébins traduisent leurs souffrances dans la fiction. Ils ne cessent de se lamenter sur leurs sorts qui leur provoquent à quitter leur pays d'origine. La reconstruction de l'identité dans les pays d'accueil ne leur supplante jamais le sentiment de l'appartenance ou le vivre dans sa patrie entre frères et amis dans le pays d'origine. C'est

pour cela que les thèmes abordés tournent autour de leurs vécus dans le but de panser les blessures. Les écrivains extériorisent également la souffrance de déchirement identitaire.

Au Québec, les critiques se portent sur les écrivains qui sont nés à l'étranger et qui ont associé à cette littérature ce qu'on appelle migrante. Une production littéraire de la dite littérature s'intéresse dans ses écrits comme le constatent Clément Moisan et Renate Hildebrand aux : *thèmes privilégiés par les auteurs immigrants sont : déracinement, étranger, culture, identité, immigration, souvenir et mémoire*(Moisan & Renate , 2001, p. 159). Daniel Chartier de son côté souligne bien le progrès notable de ce fait littéraire qui possède une place considérable et fait d'ores et déjà intégré à la vie littéraire au Québec, à ce propos, il dit :

L'écriture migrante représente plutôt dans l'histoire de la littérature québécoise un courant littéraire, qu'il faut distinguer de concepts qui lui sont apparentés : la littérature ethnique, qui renvoie à des éléments autobiographiques liés à l'appartenance culturelle sans qu'il y ait pour autant nécessité d'un passage migratoire ; la littérature de l'immigration, un corpus thématique qui traite des problématiques migratoires ; la littérature de l'exil, qui peut prendre selon le cas, la forme de la biographie, de l'essai ou du récit de voyage (Chartier, 2002, pp. 303-316).

Daniel Chartier éclaire les caractéristiques qui forment la littérature de la diaspora maghrébine en mettant l'accent sur l'expérience vécue dans les pays d'origines qui font partie de leur identité sans pour autant oublier les thèmes liés à l'hybridité qui sont peints d'autobiographie. Il souligne :

la littérature de diaspora, œuvres produites par des émigrés dans différents pays, mais qui se rattachent aux rouages de l'institution littéraire du pays d'origine, la littérature immigrante, corpus socioculturel transnational des écrivains qui ont vécu cette expérience traumatisante, mais souvent fertile de l'immigration et enfin, la littérature migrante, qui se définit par des thèmes liés au déplacement et à l'hybridité et par des formes particulières, souvent teintés d'autobiographie, et qui est reçue comme une série dans la littérature.(Chartier, 2002, pp. 303-316).

L'écriture migrante est caractérisée par un élément essentiel, c'est celui de l'ethnique. Si l'auteur immigrant s'intéresse dans son écriture à son ethnie ce qui indiquera l'importance vivante que l'écrivain tenait à l'appartenance à son pays d'origine. L'amertume psychique dans laquelle l'écrivain maghrébin vivait dans le pays d'accueil le fomenta envers l'écriture de soi. L'écrivain exilé par son propre choix ou exilé par différentes circonstances reste fidèle dans le mécanisme d'érection littéraire du pays

d'origine à savoir : la culture, l'autobiographie, le récit de voyage, la diaspora. Ce courant littéraire procure une nouvelle vision à la production littéraire québécoise à travers les préoccupations des thèmes explorés. Cette littérature migrante explore des nouvelles optiques sur la revendication de l'identité et l'acte mémorial comme remarque Pierre Nepveu :

Nostalgie, deuil : ce n'est pas le moindre prix des écritures migrantes que de marquer la fin d'une modernité amnésique, axée sur le pur présent et le culte du nouveau (...) de nombreux textes des années quatre-vingt mettent en action cette fébrilité, d'agitation de la nostalgie : course folle à travers des traces perdues, confusion entre l'Ailleurs et l'Ici, le passé et le présent (...). Ce qui importe, c'est alors ce va et vient, cette occupation de l'Indicible entre le même et l'autre, (...) « école du vertige », l'exil devient du même coup « une école de la sensation vraie », où s'éprouvent simultanément les ressemblances et les différences, le dépaysement et le repayement, dans une extrême attention aux détails, aux nuances.(Nepveu, 1988, pp. 203-204).

La question de l'identité alimente le champ d'investigation entre les auteurs. Chaque écrivain parle de l'identité sous une perspective différente de l'un l'autre. La québecité, c'est une population née au Québec. Ces citoyens restent rattachés à la préservation des valeurs constitutives dont l'uniformité constitue un concept qui est davantage révolu et remis en cause. Par surcroît, l'existence de nombreux écrivains étrangers qui portent des cultures différentes que celles issues du Québec dont l'existence repose sur l'homogénéité fournit un plus à la littérature québécoise.

L'avènement des écrivains maghrébins et occidentaux a provoqué les québécois à s'ouvrir sur l'Autre, de discerner une québecité plurielle qui réunit tous les autres groupes qui vivent sur le sol québécois en excluant la réflexion de l'identité qui se base seulement sur la langue, la religion ou le retour aux origines mais c'est un ensemble de possibilités de voir les problèmes de l'identité et de langue d'une manière différente. Cette nouvelle réflexion sur la québecité qui se manifeste par la participation des écrivains immigrés francophones afin de constituer une identité nationale québécoise montre la vulnérabilité de la littérature canadienne à la littérature maghrébine d'expression française. Nepveu souligne que « *la trans-culture n'a de véritable sens et ne trouve sa portée que dans une pratique, à la fois lecture et écriture, où le pluriel et le métissage se réalisent dans des circonstances particulières, et à travers des tensions, des paradoxes, des limites* »(Nepveu, 1988, p. 202). Nepveu remarque que la littérature francophone dite migrante forme une partie intégrante de la littérature de québecité plurielle.

Chapitre II : La littérature migrante et Exil

Cette littérature qui défend à respecter la nostalgie des pays d'origines, ses cultures et ses religions tisse un lien qui est lié avec les autres cultures sont celles des citoyens autochtones qui font appel au respect des valeurs aux origines nationalistes. Elle dénomme littérature migrante compte tenu de revendiquer au même temps l'appartenance de pays des autres et l'appartenance à la culture québécoise, refusant de tout élément visant à les bannir.

Quoique la littérature de métropole réussisse à s'expanser en Afrique sous l'entreprise coloniale, elle a échoué à affrioler la littérature maghrébine à sa possession compte tenu des écritures rattachées aux pays colonisés. Le seul point qui provoque l'appartenance de la littérature maghrébine d'expression française à la littérature francophone est la langue. C'est-à-dire qu'avec la langue que la littérature maghrébine de graphie française se définit et se distancie de l'Autre. Ce paradoxe existe encore dans la littérature québécoise, cette dernière tente d'englober toutes autres écritures venant de l'étranger en revendiquant l'appartenance à leurs pays d'origine à une littérature plurielle où chaque écrivain traite le thème qu'il veut.

Naïm Kattan, écrivain irakien souligne qu'« *il arrive que ce lieu a été choisi par Dieu. C'est une manière de dire que tous les lieux sont des lieux choisis, que c'est simplement notre rapport avec ces lieux-là qui font qu'ils deviennent aussi nos lieux de choix. Et pour tout immigrant, changer de lieu, ce n'est pas s'exiler, se renaître.* »(KATTAN, 2002, p. 40). Il déclare toujours qu'il est un écrivain venant de l'Orient, ce qui ne l'entrave pas à être aussi un écrivain québécois. L'écrivain maghrébin où il s'exile en France ou ailleurs ne sort pas de sa périphérie ethnique. Il demeure rattaché à son pays d'origine malgré qu'il ressente au même temps une appartenance au pays d'accueil comme le soulignent Jean-Pierre Cuq et Patrick Chardonnet dans l'ouvrage *Faire vivre les identités* : « *l'écrivain migrant ne peut être culturellement déraciné : son message, s'il est esthétique, est aussi sociologique, anthropologique* ». (Cuq & Patrick, 2010, p. 90).

Le concept de l'exil se retrouve dans une nomination dépourvue de toute sorte de religion. Le premier déplacement que l'homme a fait dans la vie se manifeste dans l'exil. Dès les premiers jours de son âge, l'homme subirait l'arrivée dans son nouveau monde comme exil à l'aune de lieu où il l'habitué et a connu la béatitude : l'utérus. Beausang considère l'exil comme le premier déplacement de l'homme, à ce propos, il dit :

Difficile d'évoque l'expulsion de la matrice sans qu'on pense par la même occasion à l'exil et à l'éloignement du sol natal. C'est que la question du fondement de l'œuvre se pose en priorité à partir des origines et en fonction d'une grille où naissance, lieu, ontologie et création s'entrecroisent. Le discours d'exilé remonte en premier lieu à cette rupture matricielle qui provoque la conscience de soi et à laquelle l'errance loin de la mère patrie (der heimatlische Grund) n'est que suite et prolongation.(Bishop, 1993, p. 36).

Quant à Salim Bachi étaye cette idée du premier exil que l'humanité connu, il dit :

L'exil est ce ressassement. Il n'y a pas de retour possible pour celui qui a abandonné son lieu de naissance de gré ou de force. Adam et Ève, chassés du paradis, sont les premiers exilés du monde qui en comptera tant. S'ils donnent naissance à une nombreuse descendance, ils garderont toujours la nostalgie de leur éden.(Bachi, 2018, p. 13).

Pour certains théoriciens qui s'intéressent à la situation qui constitue l'existence humaine, la situation humaine est un exil en soi même où l'humanité se trouve frustrée du sens dans la rupture avec le pays natal. Cette rupture est provocatrice de prise de conscience de sa propre identité ainsi qu'à l'errance détachée d'un pays natal dans lequel l'écrivain a longtemps songé d'y vivre. Cet exil est dénommé primordial ou fondamental, car ce fait est une issue qu'on le suit dans un déterminisme environnemental. La confrontation à la vie astreint l'humain à quitter son lieu natif afin de cohabiter avec d'autres cultures dans les ailleurs. L'exil est une condition inhérente à l'homme. Le thème de l'exil primordial est un concept dans lequel serait inhérent aux sociétés occidentales contemporaines. Alberto Kurapel qui est réfugié au Québec traduit son expérience exilique et souligne la variante de l'exil fondamentale :

Il y a différentes façons de comprendre l'exil. Ce que je veux montrer, c'est qu'il y a, dans ce siècle, de plus en plus, d'exilé. Et les exilés ne sont pas seulement chiliens. Ce sont aussi des Québécois exilés de leur propre milieu. Ce que je veux dire, c'est que toute personne qui veut vraiment s'exprimer ou communiquer avec l'autre sera immédiatement rejeté, exilée.(Bishop, 1993, p. 37).

Cette dimension inhérente de l'exil fondamental est une pratique provocatrice à la création pour certains écrivains maghrébins d'expression française telle que Sebbar. Elle l'a apportée en elle tant qu'elle veut écrire.

La conscience de l'exil qui m'a fait comprendre et vivre la division, dans le mouvement des femmes en particuliers, où j'ai su que je suis une femme dans l'exil, c'est-à-dire toujours à la lisière, frontalière, en position, de franc-tireur, à l'écart au bord toujours, d'un côté de l'autre, en déséquilibre permanent. Un déséquilibre qui aujourd'hui (...) me fait

exister, me fait écrire (...) la seule manière de ne pas souffrir de l'exil- parce qu'on peut souffrir, même si ce n'est pas apparent- c'était de rendre cet exil productif, et le rendre productif, c'était dans l'écriture. Écrire est le lieu privilège, la terre d'élection et d'adoption (Nancy & Leila , 1999, p. 28).

Après avoir appris à rendre l'exil un espace productif, beaucoup de ces d'heimatlos ont trouvé leur place dans la création. Leila Sebbar souligne encore :

Je suis là, à la croisée, dit Sebbar, enfin sereine, à ma place, en somme, puisque je suis une croisée qui cherche une filiation et qui écris dans une lignée, toujours la même, reliée à l'histoire, à la mémoire, à l'identité, à la tradition, et à la transmission, je veux dire à la recherche d'une ascendance et d'une descendance, d'une place dans l'histoire, d'une famille, d'une communauté, d'un peuple (Fatou, 2009, p. 160).

L'exil qui a des impacts négatifs pour certains écrivains est un motif catalyseur de toute production littéraire pour certains d'autres. À travers cette pratique inhérente l'écrivain maghrébin qui a subi l'exil revendique les constituants de l'identité. L'écrivain s'enquiert de ses racines, de ces ancêtres afin de revendiquer son existence. L'exilé recourt à ses écrits pour dire à l'autre qui suis-je ? Ce recours se manifeste généralement dans la justification et la démonstration afin de créer une barrière de distinction et de différence

3. Le thème de l'exil en question

Le sentiment inhérent que l'auteur migrant ressent lorsqu'il met ses pieds dans un autre pays que le sien se manifeste dans ce qu'on appelle l'exil. Ce sentiment de nostalgie apparaît clairement en s'excluant du pays natal. C'est ce que Aurélia KLIMKIEWISCZ le définit dans *Le « brouillon » de l'exilé* :

L'histoire de tout exilé commence par une rupture avec le lieu d'origine et l'anonymat auquel il est condamné dès qu'il s'établit ailleurs. Incapable de se détacher de la terre natale et incapable de se soumettre entièrement à la culture de l'autre, il occupe un chronotope de l'entre-deux, entre ici et ailleurs, entre avant et maintenant, entre le réel et l'imaginaire (BASALAMAH, Aurélia KLIMKIEWISCZ in Salah, 2002).

Ce concept correspond inévitablement à prendre en considération d'une manière consciente ou non de certaines limites imposées par le Moi qui est censé rappeler l'individu de son être. Il semblerait que l'exilé vivait le double exil dans les pays des autres : l'exil profond et l'exil géographique. Salim Bachi avance cette double fracture que l'exilé probablement vivait, il dit : « *je souffre (...) du même éloignement, de la même douleur maintenant que je suis seul en France. J'ai ressenti aussi cette même peine en*

Algérie comme si la patrie ne faisait rien à l'affaire. On peut ainsi être exilé deux fois, chez soi et les autres»(Bachi, 2018, p. 9).

Quant à Jean-Paul Kaufmann lorsqu'il souligne la double peine découlée par L'exil qui *n'est pas un sentiment, c'est une mutilation. Non seulement on vous ampute de votre moi profond, mais aussi de vos habitudes, de votre langue.* (Kauffmann, 2013, p. 141) Ce concept est incontestablement présent dans les œuvres des auteurs exilés car ils le vivaient réellement. Ce genre d'écriture qui porte sur la question de l'existence comme celle de l'exil s'insère dans une nitescence d'une fracture vécue. Cette cicatrice psychique hanterait les auteurs exilés depuis qu'ils ont décidé de quitter leurs patries natales vers d'autres géographies étrangères.

Partant de cette définition, nous déduisons que l'exil est une notion dans laquelle l'auteur exilé interprète dans ses écrits son un état social ou politique provenant d'une situation entravée (de censure morale et physique à cause d'une idéologie dotée ect) dans le sens du pays natal et de sensation de sentiment de liberté dans le pays d'accueil. De quelque sorte, l'exil est le déplacement volontaire ou non, le déplacement, factuel ou fictionnel, le déracinement, l'exclusion, la déterritorialisation ou l'immigration. Ce qui donne une signification que l'auteur migrant ne vit sur son pays natal. À travers son récit autobiographique ou fictionnel, à travers son personnage principal ou non, l'écrivain exilé oscille entre la dualité de deux lieux antagonistes Ici et là-bas, entre le pays natif et le pays d'accueil.

3.1. L'exil et ses dimensions

Ce n'est pas seulement les écrivains qui ont quitté leurs pays d'origine après être installés dans une nouvelle géographie qui ont enduré une dysphorie de l'exil mais aussi les auteurs de parents métis. Dans une lettre *Autopsie de l'exil*, Nancy Huston écrit à correspondante Leila Sebbar. Ces deux auteurs n'ont pas eu le même sort de quitter leur pays d'origine forcément mais elles l'ont vécu autrement. Dans son essai *Anne Hébert, son œuvre, leurs exils*, Neil B. Bishop souligne que Leila Sebbar qui est née de père algérien et mère française chante le côté positif de l'exil, elle écrit que :

L'acte d'écriture l'est vital et constitue aussi un territoire (... , l'exil est ma terre d'inspiration, de lyrisme, d'émotion, d'écriture ; (...) c'est dans la fiction que je me sens sujet libre (de père, de mère, de clan, de dogmes...) et forte de la charge de l'exil. C'est là est seulement là que je me rassemble corps et âme et que je fais le pont entre les deux rives, en amont et en aval...Ailleurs, et dans un temps, un espace que je ne peux

consacrer à écrire, je suis presque toujours mal (...).(Bishop, 1993, p. 33).

L'exil signifie, pour elle, un espace dans lequel elle peut s'inspirer à écrire. Il participe à la constitution de son territoire d'inspiration. De quelque sorte, l'exil est champ d'une créativité. Leila Sebbar atténue l'effet de l'impact de l'exil qui est la source de souffrance de plusieurs auteurs arrivants sur la terre des Autres en investissant l'affliction dans la créativité afin de montrer l'angle positif de l'exil. Ce point de vue nous provoque à démonter les autres angles de définition de l'exil.

3.2. L'exil linguistique

Dans un sens sémantique, l'exil se réfère strictement à l'expérience de déplacement géographique, mais il est de plus en plus compris dans le sens connotatif. Cela signifie dans l'idée de divergence au niveau psychologique, social et linguistique. À titre d'illustration, nous parlons de l'exil psychique, l'exil social, l'exil langagier, l'exil forcé, l'exil de bonne grâce. Cielens Isabelle explique l'intrication du phénomène mentionnant que *les différents aspects de l'exil sont très fréquemment présents simultanément, à différents degrés chez un même personnage*.(Naggare, 2015, p. 205).

L'écrivain exilé se trouve entouré par deux ou plusieurs langues. Avant de se déplacer ailleurs, l'écrivain maghrébin notamment les Algériens parlent plus au moins deux langues. L'auteur exilé est confronté à une réflexion obsédante à l'égard de la langue maternelle qui l'a portée seulement en lui-même en employant une autre langue pour la création littéraire. Ce déni forcé de sa langue maternelle suscite en lui le sentiment de l'exil que l'a vécu deux fois : tantôt géographique et tantôt langagier. Son long séjour sur la terre étrangère lui fait perdre sa langue maternelle et adopte la langue du pays d'accueil. Régine Robin démêle la pelote de fils que les écrivains exilés se retrouvent ligotés par le fil de langue, elle dit :

Langue perdue, langue méconnue, langue inconnue, langue en lieu et place d'un autre, troisième langue, langue pure, langue fondamentale, langue de fond, langue maternelle, simplement quelques choses des « lointains fabuleux » qui s'inscrit dans l'œuvre, dans un travail d'écriture toujours à côté de, pas tout à fait sur le trait, décalé, décentré. Que l'écrivain se trouve au carrefour de plusieurs langues, polyglotte, multilingue, cela ne s'inscrit que dans une langue, langue d'amour ou langue d'emprunt, une langue pour opérer le travail du deuil. C'est la LANGUE qui fait défaut. Une langue en trop, LA LANGUE EN MOINS. On n'habite jamais sa langue.(Robin, 2003, p. 197)

Quant à Nancy Huston regarde l'exil est d'une manière positive, car la question du langage est une question centrale de l'exil. L'existence de l'une est liée de l'autre et vice versa. Pour la transmission de son message il faut s'exiler et s'ouvrir à l'Autre. Ce déplacement géographique et spirituel ne se produit qu'à travers la langue. Huston qualifie ce genre d'exil comme territoire :

Les gens trouvent très comique de nous entendre, mon frère et moi ; parler français ensemble avec de sonorité si différentes. Et-chose étrange-nous ne parlons et nous écrivons, effectivement, qu'en français. Cela s'est fait sans concertation aucune et malgré des itinéraires dissemblables : nous avons fini l'un et l'autre par nous exiler presque totalement de notre langue maternelle et par ne plus nous sentir à l'aise pour nous exprimer que dans ces deux langues étrangères qui s'appellent toutes deux, par les hasards de géographie et de l'histoire, le française (...) lors des réunions de famille, nous nous refugions dans ce territoire privé, à l'abri de l'écoute des autres, quand nous avons des choses « importantes » à nous dire.(Bishop, 1993, p. 28).

Pour Huston, l'écrivaine parle deux langues : français/anglais ; le bilinguisme s'enrichit par la dualité linguistique en français même dans son contact spécifique avec son frère, qui vit et embrasse l'accent culturel et linguistique au Québec. La langue dans laquelle elle écrit constitue, pour les deux, un territoire privé. Ce territoire est propice au mot exil.

Ce n'est pas que Huston qui vit dans un exil avec toutes ses formes mais tout écrivain s'est déplacé vers un lieu où les traditions culturelles, linguistiques et même religieuses sont différentes des siens. Certains écrivains notamment les colonisés vivaient l'exil langagier dans leur pays sans qu'il quitte leur pays d'origine tel que le cas de Malek Haddad. Cet écrivain qui s'exprime longuement sa position à l'égard de la langue française lorsqu'il a dit *La langue française est mon exil. Mais aujourd'hui : la langue française est aussi l'exil de mes lecteurs. Le silence n'est pas un suicide, un hara-kiri. Je crois aux positions extrêmes. J'ai décidé de me taire ; je n'éprouve aucun regret, ni aucune amertume à poser mon stylo*(Bekri, 1986, p. 23). Un exil langagier chez un écrivain maghrébin laisse une répercussion sur son état d'âme. Le retour à sa culture et sa langue arabe ou berbère représente pour lui l'absolution, la réconciliation avec soi. Cette culpabilité de s'éloigner de sa langue maternelle montre à quel point l'exil langagier est douloureux quoiqu'il vit dans son pays. Rien qu'il est forcé à écrire dans la langue de l'Autre.

3.3. L'exil social

Pour comprendre l'exil social, il est dû de comprendre le lien entre l'individu et la société dans laquelle il vit au moment où il écrit. L'exil social quant à la société avec laquelle il s'est éloigné, un exil où il écrit. Les sentiments d'étrangeté de l'individu qu'il soit auteur migrant ou d'autre ressenti par rapport à d'autres classes dans une société tend à polariser tous les membres sociaux. L'exil s'est durci lorsque l'individu ressent le sentiment de solitude et d'étrangeté. Cette étrangeté est liée souvent à la chose la plus importante qui est ancrée dans la mémoire et plus marquante que les souvenirs ordinaires. Ce n'est pas aussi le sentiment que les auteurs migrants ressentent lorsqu'ils quittent leur pays d'origine pour s'installer dans le pays des autres mais aussi qu'il s'agit d'aller vers eux-mêmes dans un pays qui ne leur appartient pas. C'est leur identité que les écrivains migrants cherchent à découvrir et à reconstruire. Après avoir coexisté avec leur soit en découvrant les deux côtés démonique et merveilleux, ils ont besoin de découvrir l'autre dans la société d'accueil. Cette quête d'identité qu'elle débute depuis le premier départ n'aboutira qu'à travers l'atteinte de s'identifier.

L'exil social se manifeste dans le rapport établi entre les membres d'individus et la société. Il demeure dans un conflit identitaire. L'individu migrant lutte pour son identité d'appartenance aux origines sans pour autant être soumis à d'autres entrelacements culturels. La mise en garde à mi-chemin de l'auteur migrant et sa nouvelle société le rend en querelle d'idée avec l'autre sur la même géographie. Le conflit identitaire entre l'individu migrant et la société d'accueil est un conflit de flux et reflux qui se poursuit selon deux composantes essentielles : le degré de son attachement à son pays d'origine et la durée qu'il passera sur cette terre. Ces conditions influencent sur la force à tenir pour résister contre l'acculturation qui semble finira par accepter une intégration même superficielle au début de son combat.

La littérature de l'exil social est remplie de charges psychologiques, spirituelles et émotionnelles emmagasinées dans les notions de départ, de nostalgie et de patriotisme. La nostalgie est ravagée par le récit de l'exil qui a rendu la technique d'imprégnation à se réapproprier des souvenirs. L'auteur est loin d'être censuré par une autorité répressive. Il est libre de géographie et de contrôle. L'auteur chancelle entre ici et là avec l'instabilité en s'accrochant à la mémoire en la convoquant avec un sens tragique. Dans une tentative de trouver un équilibre manquant afin de se retrouver et une boussole absente l'auteur exilé s'efforce de reconstituer son moi fragmenté par des souvenirs dont la référence est l'autobiographie entre ce qui se passait et maintenant et se chevauchant entre les temps, de

sorte que la partie devient à un moment donné un lieu d'attraction comme pays d'origine et un autre lieu d'exclusion comme dans lequel il vit.

L'exil social est souvent considéré comme un lieu où l'étranger se sent marginalisé, cependant, dans une société multiculturelle, le vivre-ensemble permet à l'exil social de se caractériser par la prédominance du caractère humain, des valeurs telles que la liberté, la justice et l'ouverture à l'autre avec des nouvelles perspectives et visions entre valeurs sédimentaires et nouvelles acquises à une époque où l'écrivain acquiert des connaissances plus larges en matière de connaissance et de culture étayées par le dévouement et la fertilisation croisée culturelle dans un endroit étranger.

Les caractéristiques des écritures migrantes dont nous avons parlé se manifestent par les thèmes qui sont liés à la langue, à l'exil, au déchirement identitaire, à l'amertume du vécu, et le ressentiment comme étranger dans un milieu culturel qui n'est pas le sien. L'écriture de migrant est une écriture de prolifération. La francophonie tente d'embrasser la littérature maghrébine de graphie française et vice versa pour la littérature québécoise qu'elle également englobe la littérature migrante sous la pluralité des voix. L'écrivain migrant se retrouve dans un malaise produit d'un contraste d'appartenance à diverses cultures. L'identité ayant lieu à la jonction de deux pôles même de trois pôles différents à savoir le Maghreb, le France et le Québec. Le l'itinéraire que l'écrivain suivit afin de reconstituer son identité est celui de l'altérité. Michel Laronde souligne que l'altérité : *« qui se gonfle jusqu'à absorber celle de son contraire et faire éclater la signification ambiguë de la relation entre l'identité (similarité) et altérité : l'identité est à la fois rapport d'opposition et rapport de complémentarité, à la fois collective et individuelle. »*(LARONDE, 1993, p. 20).

La souffrance que les auteurs migrants vivaient dans leurs vécus quotidiens apparaît dans leur écriture en exemptant la langue qui ne représente pas comme le seul élément constituant de leurs identités. D'autres thèmes, pour Alexakis cité Marianne Bessey, tirent avantage sont :

L'exil (intérieur et extérieur), le déracinement (voire le double déracinement), la perte de l'identité et de la mémoire individuelle et collective, une pratique culturelle et linguistique de métissage et de l'hybridation ainsi qu'une poétique de l'autofiction constituent les traits formels plus souvent exploités par les écritures migrantes.(Alexakis, 2008, p. 28)

Cette vision met en avant le déplacement sur un axe principal. Le front épineux pour les écrivains migrants est le thème de l'exil. C'est évident que ces auteurs migrants

évoquent ce thème qui fait partie de leur vie réelle. À la recherche de la reconstruction de leurs identités, la voie que les auteurs s'inscrivent dans cette optique littéraire par laquelle passe le sujet de grande de taille est l'exil. Ceci ne diminue pas l'importance de la langue dont Vassilis Alexakis n'a pas fait allusion parce que la langue est porteuse d'une idéologie et d'une politique nationale. L'exil est le résultat de répercussion sur l'état d'âme des écrivains car les auteurs extériorisent l'exil psychique ce qui lui permet d'être omniprésent dans la littérature dite migrante et notamment par les auteurs venus de l'Afrique vers les pays d'accueil à savoir l'Europe ou Québec.

Le recours des auteurs à l'autofiction leur permet de peindre les situations de l'exil via des personnages qui sont des étrangers vivant en Europe ou au Québec ce qui donne l'impression à interpréter cette profusion de la situation de l'exil comme un déplacement géographique inhérent à un effet psychique. Le thème de l'exil est un thème exhaustif car il englobe tous les autres constituants de l'identité nationale, individuelle ou transculturelle. Il lutte tantôt contre l'acculturation et tantôt pour l'intégration. Il revendique l'appartenance à un pays où les circonstances difficiles qui l'ont poussé à quitter son pays d'origine ainsi qu'il ne conteste pas d'être membre de la masse plurielle de la société du pays d'accueil. Dans sa préface, Ramine Kamrane cité Khaknégar dans *L'exil comme épreuve littéraire*, souligne que *L'exil a deux portes de sortie l'une donne sur le pays de départ, dont la plupart des exilés rêvent mais ne franchissent jamais. L'autre donne sur le pays d'arrivée, que certains parviennent à enjamber* »(Khaknégar, 2015, p. 9).

La littérature migrante tente d'alimenter la mémoire plurielle et la culture des individus qui se trouvent réfugiés hors de leurs pays d'origine. Cette littérature de l'exil est mieux comprise comme une série de tensions polémiques sur l'identité et la culture. Les auteurs demeurent dans la mémoire et le pays est une mémoire. Ils s'inspirent de la mémoire pour que la vie soit droite ainsi que pour résister à la cruauté du réel, à l'amertume de l'exil. L'exil dans la littérature n'est pas seulement une fiction mais une constitution. Si nous prenons le cas de l'Algérie lorsqu'elle est transformée en colonie par la France, le peuple algérien était en quelque sorte un peuple déporté, en d'autres termes, les algériens ont été expulsés de leur pays d'origine alors que l'Algérie reste à l'intérieur d'eux jusqu'à leur indépendance en 1962. Cette algérianité demeure toujours à l'intérieur des écrivains algériens qui vivent à l'étranger jusqu'à nos jours.

Autrement dit, la mémoire algérienne héritée de cent trente-deux ans d'occupation est ce qui a fait vivre la patrie dans la conscience collective algérienne jusqu'à ce qu'elle soit destinée à son indépendance du sein de la mémoire. Le sujet de l'exil a attiré

l'imagination de nombreux écrivains tout au long de l'histoire littéraire, soit parce qu'ils ont vécu en ayant à quitter leur pays d'origine pour des raisons politiques, soit parce qu'ils étaient mécontents de leurs sociétés et j'ai choisi de vivre ailleurs comme le souligne JEAN-MARC MOURA ET VASILIKI LALAGIANNI dans l'ouvrage: « *L'auteur migrant, que son déplacement ait été imposé ou librement choisi, se confronte à une langue étrangère ou bien à la même mais avec des référents culturels tout à fait différents. Emprisonné dans une situation de l'entre-deux, l'idée du retour au pays natal lui est toujours présente.* »(Lallagianni & Jean-Marc Moura, 2014, p. 6).

Dans l'esprit d'un auteur émigré, le doute de sentiment d'immigré est fréquemment ressenti pour plusieurs facteurs : le milieu culturel est différent au sien, la langue dans laquelle il écrit quoiqu'elle soit emparée demeure toujours étrangère. Ce sont des causes qui suscitent en lui la nostalgie de son pays natal. Cette contenance affligeante suscitée par des suspicions identitaires résultant de la migration ou de l'exil, participe à des nouvelles formes de non-appartenance. Le balancement entre deux espaces provoque en lui une amphibologie culturelle.

La migration, l'exil, le déplacement et la nostalgie ne se limitent pas aux Palestiniens qui ont subi une occupation mais plutôt la plupart des peuples du Maghreb y compris les Algériens souffrent de ce phénomène socio-politique. Le sentiment de nostalgie des auteurs exilés envers leurs pays d'origine se manifeste par le malaise vécu dans le pays d'accueil. À ce propos Cassin remarque :

« Nostalgie. Un certain nombre de termes qui servent à désigner le malaise, le mal-être, vécu comme caractéristique d'une culture ou d'un génie national, trouve un équivalent français avec le mot nostalgie ; ainsi pour *saudade* (portugais), *dor* (romain) ou *Sensucht* (allemand). La composante de la quête de l'exil, y compris la quête existentielle hors de soi, le déplacement dans tous les sens du terme, est en effet très prégnant qu'elle soit liée à la solitude (*saudade*), à la souffrance du désir (*dor*), à l'aspiration vers le tout autre (*sehnsucht*) et plus largement, malaise, *Acedia*, *Angoisse*, *Mélancolie*. »(Caloz-Tschopp, Valeria, Marion, Graziela de Coulon, Ilaria, & Teresa, 2019, p. 45).

Les nouveaux arrivants qui s'installent dans une nouvelle société qui est étrangère pour eux en essayant d'y faire une place vrillent par la nostalgie de leur pays d'origine, *les personnages sont dotés d'un vécu qui fait coexister réalité et travail de la mémoire* »(Fenniche-Fakhfakh, 2010, p. 7). De quelque sorte, les écrivains quittent leur patrie natale et ils font une rupture avec cette société. Ce sentiment de déperdition que les écrivains exilés ressentent est également l'annonce d'un nouveau départ. L'affliction

crispante engendrée par la rupture est suivie d'un bouleversement des marqueurs de l'identité. C'est ce qui obligera l'écrivain à se tenir devant l'Autre avec aplomb pour imposer son existence et non pas comme vaincu, et cela nécessite une sorte de combat. Dans les deux cas, l'écrivain exilé se retrouve en mise en garde face à la persécution, la marginalisation et l'exclusion.

Au sein du champ littéraire, les exilés d'expression française évoquent leurs expériences vécues dans leurs textes. L'adoption d'une identité déjà déterritorialisée s'ancore dans la production littéraire avec un enthousiasme pour employer l'exil comme catalyseur de créativité et non pas comme entrave, on pourrait dire que cette écriture est immergée dans un émoi habité par les souvenirs et les images du pays d'origine et fragmenté entre les deux lieux en espérant d'y squatter une place perçue comme inclusion. L'écrivain se fonde dans son texte sur une démonstration de faire entendre la voix des gens qui souffrent de misère, se plaignent de leur vie patraque et revendiquent une vie décente qu'ils l'attendaient longtemps. La dénonciation des abus du pouvoir, la description du vécu du peuple semblent d'emblée l'occupation la considérable chez les écrivains maghrébins exilés. L'ancrage du réel dans la fiction *se situant dans cette zone d'interférence entre le témoignage (même fictif) et le réel ayant un plus grand impact sur le récepteur.* (Lallagianni & Jean-Marc Moura, 2014, p. 13).

4. La littérature migrante : Identité et interculturalité

La masse d'immigration qui s'est exilée loin de son pays d'origine en s'installant au Québec demeure rattachée dans sa production littéraire à son pays qui l'a quitté en raison de nombreuses conditions. Quelles que soient les causes l'écrivain migrant exploite l'exil en production de dévoiler son vécu. Les écrivains migrants évoquent l'exil qui est l'un des thèmes qui caractérisent la littérature migrante sans pour autant se détacher de leur identité. La société d'accueil travaille aussi pour intégrer toutes les minorités qui se sont installées sur son sol. Les écrivains migrants se retrouvent en oscillation entre l'identité ethnique dans leur identité personnelle fait partie et l'identité nationale d'où le pays d'accueil constitue un processus d'intégration. C'est à cette raison que le thème de l'identité et l'interculturalité qui déterminent la production littéraire migrante des écrivains maghrébins notamment les algériens au Canada.

L'inscription de ladite littérature dans la démarche interculturelle ne l'implique pas dans une perspective à la culture de l'Autre c'est-à-dire étrangère mais aussi dans un flash-back sur soi, aux origines des aïeux. Autrement dit, l'exercice de l'interculturalité exige au premier abord une conscience claire. Parmi les thèmes qui caractérisent mieux la littérature

migrante se basent principalement autour de quatre thématiques fondamentales : l'exil, la langue, l'oscillation entre les deux appartenances culturelles (la culture du pays d'origine et celle du pays d'accueil) et l'identité.

4.1. L'identité en question

Cette notion de l'identité a été analysée en plusieurs sciences à savoir : science humaine, sociologie, psychologie sociale, mais aussi en ethnologie et sociologie. C'est donc à trois paliers (la société, le groupe et l'individu) qu'elle détient une valeur pour disséquer la production littéraire de diaspora algérienne qui vit au Canada. Ce terme polysémique englobe la similitude, l'unicité et la permanence, la reconnaissance et l'individualisation. Dans son article *Identité*, Vincent de Gaulejac en communiquant la définition du petit Robert, il dit :

La similitude, « caractère de ce qui est identique », l'unité, « caractère de ce qui est un », la permanence, « caractère de ce qui reste identique à soi-même », la reconnaissance et l'individualisation, « le fait pour une personne d'être tel individu et de pouvoir également être reconnue pour telle sans nulle confusion grâce aux éléments qui l'individualisent. » (Gaulejac, 2002, pp. 174-180).

Bien entendu que la notion ne se limite pas aux différentes figures relatives à la juridiction ou linguistique comme il est cité ci-dessus. L'identité nationale est constructive. L'identité de l'individu est influencée par l'identité de l'ethnicité qui constitue la société. Les deux niveaux l'individu et la société constituent une identité nationale. Ce concept de l'identité reflète les résultats d'interactions complexes entre l'un et l'autre et la société. Elle est construite comme une structure qui se représente par rapport aux autres et à la société.

Vincent de Gaulejac présente l'entendu du chevauchement et de la complexité entre l'individu, les autres et la société. À ce propos, il dit : « aucune ne peut se prévaloir de posséder l'ensemble des clés explicatives pour comprendre la complexité des rapports entre l'homme et la société » (Desprairie, 2009, p. 11). Une complexité psychique et sociale de l'homme dans ses relations avec l'autre et la société est qualifiée comme étant complexe. Dans ce contexte, l'accent qui fait de l'identité une définition de soi et de l'autre est justifié. L'identité se manifeste aussi dans la conscience sociale de l'individu, mais étant donné que sa relation avec les autres confère des attributs particuliers à son existence.

Le sentiment psychique de l'individu à l'intérieur de la société pour constituer son identité à l'encontre de l'animal se manifeste au niveau de certains points de composante sociale. L'individu se comporte toujours par rapport à l'autre. ce qui lui permet à agir

comme : « *Un être humain est surcroît doté d'un sens ou d'un sentiment de L'identité personnelle qui est constitué par son affiliation simultanée à une pluralité de groupes ou communautés: la famille, la nationalité, la résidence, la profession, l'ethnicité, les partis politiques et les traditions religieuses* ». (D.CAROSELLA, Bertrant , Philippe, & S.E.Marcelo, 2008, p. 30).

L'identité est, en grande partie, un processus d'actualisation de certains points d'éléments sociaux. L'identité se définit à son emplacement au carrefour où les différents champs disciplinaires interfèrent à savoir, la psychologie, le droit, la sociologie, l'anthropologie et la psychologie. Partant de ces perspectives de spécialisations nous dégageons l'identité culturelle qui englobe les deux identités personnelle et sociale. L'identité culturelle renvoie aux indicateurs identitaires qui permettent de saisir les différentes cultures. À ce niveau, il est nécessaire de souligner que la communication culturelle (l'hybridation culturelle ou l'identité interculturelle) est aussi l'occasion de tisser un lien de connaissance sur les cultures (acculturation ou inculturation). Dans la deuxième partie, le concept de l'identité avec ses branches et les éléments constitutants de l'identité sera bien approfondi.

Les écrivains maghrébins d'expression française notamment les algériens qui ont choisi de vivre dans une diversité de pays par naissance ou par un autre choix est celui de l'immigration se considèrent citoyens de façon égale aux autres des sociétés d'accueil. Ils désirent apporter avec eux leur participation et leur vitalité. Ils veulent montrer une certaine maîtrise dans la langue dans laquelle ils écrivent afin de s'épanouir ; tout en préservant leur patrimoine culturel et linguistique. C'est cette volonté de vivre dans différentes langues, malgré leur statut d'immigrant ou de minorité, qui façonne une identité culturelle unique et donne lieu à des manifestations artistiques et littéraires originales qui ne peuvent que donner un certain enrichissement à la littérature de la diaspora maghrébine.

L'identité est un concept qui n'est pas stable, elle est mouvante. Elle est dans un état de changement permanent et de construction permanente aussi. Quand l'écrivain maghrébin était dans son pays d'origine avant qu'il pense à s'exiler il ne ressent qu'un seul sentiment d'appartenance est celui à son pays natal. Son arrivée et son cantonnement sur le sol de pays d'accueil sans avoir pensé au retour dans une date précise et définitive suscite en lui aussi un autre sentiment d'appartenance à ce pays d'accueil. Un long séjour avec la compagne de la famille sur le sol du pays hôte constitue une double appartenance au pays des ancêtres et à celui d'accueil. La culture qu'acquiert l'individu par le déplacement avec le temps comme son identité, elle est plurivoque.

Elle est souvent la confluence de nombreuses cultures et appartient au domaine de l'existence et de l'avoir. L'identité de la diaspora maghrébine est le résultat d'une construction évolutive à travers le temps dans différents espace comme l'appelait Bernard Chérubini *l'identité n'est pas une donnée mais une dynamique* (Chérubini, 1988, p. 221). La diaspora algérienne appartient à la culture québécoise ou canadienne ; elle appartient à la culture algérienne (l'arabe ou berbère). De plus, nous trouvons des écrivains journalistes de métiers, médecins, etc., qui plus sont des pères de famille, grand lecteur, nous déduisons qu'ils avaient des identités propres à eux comme le cas de tout le monde.

La construction de l'identité de la diaspora maghrébine demeure dans sa complexité : elle apparaît comme une identité non statique, dialogue entre les cultures, construction et déconstruction, le déni, l'oubli, et mémoire. Cette identité de mouvance se base sur l'actualisation des éléments constitutifs. Elle est tantôt conçue entre la déconstruction et l'architecture des ossatures qui constituent le fondement d'une identité reconnue comme minorité dans un pays où réunissent de nombreuses cultures. Cette complexité est revenue à *la nature paradoxale de la migration, qui oscille entre les deux pôles de solidarité et d'altérité, de maintien et de rupture* (Choquette, 2002, pp. 613-614).

Il s'agirait trois types relatifs à l'identité qui constituent la littérature migrante : le trauma de départ, la fluctuation et l'intégration dans le pays d'accueil. La nature humaine impose à l'être humain à s'attacher au pays natif. Toutes sortes d'expulsion rencontrent le refus. Cette révolte est le résultat d'une construction identitaire quand elle subit une tentative de déconstruction. Le vivre ensemble au sein de la famille et des amis représente aussi une identité ethnique. Le déplacement forcé d'une personne se sentant indépendante, et qui grandit dans une société, à un pays étranger engendre en lui une abolition du cordon ombilical vis-à-vis son pays d'origine. De plus, ce sentiment de dépouillement identitaire s'attendrit sur la bifurcation des cultures. L'identité d'une personne qui a suivi le parcours de point A au point B est finie pour s'y installer engendre en lui une identité déchiquetée et morcelée. Elle est mouvante, constructive mais non pas méconnaissante.

Ces écrivains maghrébins d'expression française qui sont installés au Canada acceptent la diversité et vivent dans un pays cosmopolite et refusent catégoriquement la condition par le fait d'être provenus d'une seule culture (arabe ou berbère). La production littéraire issue de la diaspora maghrébine qui, tout en franchissant les frontières identitaires culturelles et ethniques, met en avant une identité créatrice et revendicative en quête de recherche à la reconnaissance dans la sphère littéraire maghrébin. Cette production littéraire est riche de thèmes relatifs à la quête identitaire car ces écrivains vivent entre

deux ou plusieurs cultures où ils manifestent leur désir de s'intégrer dans la société d'accueil.

Pour participer à une prise de conscience morale qui franchit toutes les frontières, ils exploitent l'idée de l'intégration. Redouane et Yvette soulignent que les traces de parcours des écrivains maghrébins déversent de l'identité avec ses différents rameaux, ils disent : « *Leurs divers écrits portent les traces de leurs parcours et de leurs mouvements physiques, psychologiques et émotionnels entre des espaces non seulement géographiques, culturel, linguistiques historiques mais également marqués par des souvenirs lointains et particuliers* » (Redouane & Yvette, 2020, pp. 24-25). Cette notion revendiquée dans le champ littéraire porte plusieurs significations ; elle est d'un côté entre le mécanisme de construction de soi et de l'autre côté entre le processus de la reconnaissance. Cette série de significations exprime les différents niveaux des relations humaines et sociales.

Robin souligne l'identité revendiquée par les écrivains de l'Ailleurs. Cette identité mouvante est constituée entre les deux pays, celui d'origine et d'accueil. À ce propos, il dit : « *Écritures transnationales et transculturelles, elles opèrent le passage de la transe au paradigme du trans, de l'identité assignée à celle de la traversée. Elles mettent en scène des identités de parcours, d'itinéraires, non fixées, sans être totalement dans l'éclatement. Ce sont des écritures de l'entre-deux, de la béance, de l'interstice, du déplacement, du passage* » (R. Robin, 2000, pp. 35-36).

4.2. Affiliations culturelles plurielles

Ce qui permet Canada à être un pays cosmopolite l'interférence de plusieurs cultures sur les mêmes distances. Ce signe de civisme se caractérise par la convergence de ces différentes cultures dans un espace où s'entrelacent les formes de socialisation et d'enculturation, la diversité des langues. L'Autre, le soi, l'étranger, avec cette minorité que la société québécoise façonne l'identité nationale. Cette confrontation entre les cultures et les différences culturelles est essentielle dans la pratique : les personnes provenant d'ailleurs et les personnes d'origines de pays d'accueil de la relation avec le monde quotidien. La culture comprend aussi tous les événements religieux, intellectuels et artistiques (les coutumes, les croyances, les mœurs. etc.) que l'homme s'est fait dans la société étant donné que chaque minorité possède sa propre manifestation.

Le contact entre les peuples dans le même espace géographique est une source de créativité et de dynamique chez les écrivains maghrébins. Ce contact entre les minorités qui partagent la même sphère devient une origine de tension créatrice et non pas une cause à laquelle soulève un motif destructif sous un n'aucun prétexte même dans des conditions

de violence et de d'autorité. Un seul espace associé par plusieurs cultures impose aux écrivains migrants d'y participer. Leur attribution au champ littéraire qui englobe même les minorités traduit la position à l'égard de la société d'accueil par l'acculturation, l'intégration, enculturation, déculturation et la transculturation.

La notion de transculturation renvoie ici à la définition que Fernando Ortiz a donnée, cité par Frédéric Lesmann :

La transculturation est un ensemble de transmutations constantes ; elle est créatrice et jamais achevée ; elle est irréversible. Elle est toujours un processus dans lequel on donne quelques choses et on échange de ce que l'on reçoit : les deux parties de l'équation s'en trouvent modifiées. Il en émerge une réalité nouvelle, qui n'est pas une mosaïque de caractère, mais un phénomène nouveau, original et indépendant (Fernando, Frédéric, & Jean, 2009, p. 5)

Le terme de l'appartenance se définit comme un lien d'affiliation par le sentiment d'appartenance au groupe culturel, à une ethnie ou une nation. L'écrivain migrant qui est considéré comme un individu - dans ses textes - s'identifie au deux pays. Cette implication d'identité personnelle joint des attaches affectives à l'acquiescement des valeurs de cette société. Une identité qui est en train de se reconstruire garde le rythme de construire, de reconstruire, de mettre en place des productions flexibles qui peuvent servir la collectivité. Le sentiment d'appartenance que l'écrivain migrant montre à travers l'implication des instances culturelles est un processus interactif qui se construit et se cimente au fur et à mesure.

Dans la littérature migrante l'appartenance qu'elle soit unique ou multiple signifie un carrefour de voix où se combinent l'auteur, le narrateur venu de la provenance maghrébine et qui portent des valeurs de leurs sociétés d'origines, de plusieurs langues et des cultures. Les personnages que les écrivains migrants inventent accommodent les contradictions où la confusion de leurs statuts : d'un côté, ils ressentent le besoin de garder leurs racines vivantes en revendiquant l'identité ethnique ou, de l'autre côté, de faire un point de combiner les conditions d'une intégration authentique dans le pays d'accueil. Pour maintenir les deux aspects, l'enracinement et l'errance, les écrivains migrant ont recours à la transculturalité.

Les écrivains migrants interprètent dans leurs textes les pressions culturelles qu'ils viennent à la fois dans l'environnement dans lequel ils sont nés et de l'environnement dans lequel ils vivent. Il s'agirait de se définir autour de cette conscience de soi et le passé qui est considéré comme mémoire que l'homme doit préserver. Ils ne peuvent pas se détacher de

leurs valeurs, de leurs connaissances, de leurs croyances et expériences vécues. À travers ces valeurs que les écrivains maghrébins sont connus. L'âme spirituelle de leur identité commence par ces valeurs qu'elles revendiquent. En dépit de défendre les nécessités de vie pour l'humain, ils se sont inscrits aussi à la participation à la nouvelle collectivité qui est désormais la leur. Ces points de rencontres de plusieurs cultures où l'écrivain migrant s'approprie à la langue et la culture de la nouvelle patrie donne naissance à cette convergence de cultures. Afef Benesaïeh souligne cette réflexion :

L'acteur transculturel est un migrant, parfois seulement imaginaire, qui ne parvient plus à exprimer son identité en brandissant un quelconque passeport. Non seulement en a-t-il plusieurs, réel ou symboliques mais il a aussi en main une nouvelle carte indiquant la pluralité de son appartenance identitaire culturelle selon le lieu, le moment, ou même l'itinéraire (Benesaïeh, 2010, p. 2).

L'attachement que l'écrivain migrant n'a pas rompu à son pays d'origine exprime aussi l'ouverture sur le vivre ensemble en adaptant la culture de l'autre comme constituant de l'identité nationale. Au d'autre terme, cette mise en valeur du migrant dans son statut étranger lui impose de se distancier de la déculturation. Les écrivains de la diaspora maghrébine mettent en valeur le rapport transculturel qui exprime le relationnel. Le transculturel est conçu par l'écrivain migrant comme une possibilité de l'hybridation et d'une vision de vivre ensemble qui reconnaît le multiculturalisme comme l'infrastructure de l'identité québécoise. Afef Benesaïeh souligne que la rencontre de plusieurs cultures façonne l'identité nationale quoiqu'il soit que l'un et l'autre imprégné d'une culture différente. à ce propos il dit : « *La transculturalité, dans cette perspective, n'est ni assemblage de référents culturels distincts, ni homogénéisation vers le même: c'est une composition expérientielle constante avec l'autre qui est déjà un peu une partie de soi* ». (Benesaïeh, 2010, p. 8).

Le contrat moral et mutuel qui se base sur les notions d'équité entre le gouvernement québécois et les immigrants. Ce contrat moral épargne un espace considérable aux migrants pour que l'inter culturalisme réussisse et forme une feuille de route pour une convergence multiculturelle.

La politique québécoise de l'interculturalisme traduit bien cette dernière tendance. Cette politique se fonde sur l'idée d'un « contrat moral » entre les immigrants et la société d'accueil s'appuyant sur trois principes : 1) l'ouverture à la diversité culturelle, 2) le respect des valeurs démocratiques d'égalité et de justice, et 3) l'adhésion au français comme

langue commune de la vie publique (Gouvernement du Québec, Au Québec et « Culture publique ») (Benesaieh, 2010, p. 174).

Le model canadien met en exergue l'équilibre entre l'individu et la société afin de faire place aux migrants. Cette position à l'égard des immigrants crée une divergence culturelle qui permet au différents groupes participent aux sphères publics. Gagnon cité par Afif Benesaieh affirme que *l'interculturalisme est pensé et implanté*(Benesaieh, 2010, p. 166)lorsqu'on respecte ce modèle.

Dans le champ littéraire de la diaspora maghrébine, la pratique de la fluctuation entre les identités et les cultures et son ancrage dans les textes littéraires construit le terme d'hybridité. Il est pratiqué comme un concept qui réunit des phénomènes qui outrepassent la territorialisation. L'union entre transculturation ou l'hybridité et transterritorialité apparait lorsque la condition de territoire/territorialité est remplie d'un mélange culturel et changement de comportement.

4.3. L'hybridité comme un carrefour de culture

L'hybridité et l'étrangeté sont deux notions différentes, la première ne se produit qu'à la présence de la seconde. Lorsque ces deux notions s'interfèrent entre eux sur une terre étrangère, l'Autre intervient pour contenir cette culture qui vient de loin sous une voix plurielle. Simon explique l'engendrement de ce fait culturel, il dit :

« L'hybride » est l'unité formée de deux éléments hétérogènes. À l'origine, le mot fait référence aux mélanges qui se produisent entre différentes variétés de plantes ou d'animaux. Mais au XX siècles, l'hybride habite surtout le domaine culturel. Ce sont les identités et les pratiques culturelles qui se diversifient, qui ouvrent sur plusieurs univers à la fois. Avec l'accélération des moyens de communications. Notre environnement quotidien se transforme. Les villes sont de plus en plus cosmopolites ; les habitudes, les allégeances sont bouleversées.(Simon, 1999, p. 7)

Le voyage, la migration, l'exil et le déplacement signifient que les individus ou les groupes d'individus quittent le lieu où ils ont grandi à la découverte d'un autre lieu. Ils se déplacent avec leurs langues, leurs traditions, leurs us, leurs pratiques religieuses et leurs cultures qui se croisent avec la culture de l'Autre ou des groupes d'individus habitants le pays d'accueil. Ce qui oblige l'arrivé à embrasser la culture du pays de réception ou lui impose sa culture. Entre ceci et cela, l'écrivain migrant se retrouve dans une hybridité. Nancy Huston cité par Carrière Marie et Catherine Khordoc dans le livre *Mirgance Comparée* :

La notion hybridité concerne d'une part l'hybridation linguistique dans le texte littéraire, à savoir la mise en place de personnages plurilingues ainsi que la mise en scène de leur relation conflictuelle avec les langues. (Carrière & Catherine, 2008, p. 26) Et d'autre part l'hybridation générique ou bien la création d'un espace multiculturel dans lequel différentes cultures se mélangent, donnant lieu à des sentiments d'étrangeté et de différence (Carrière & Catherine, 2008, pp. 26-27).

L'hybridation s'est manifestée dans les écrits des auteurs immigrés. À travers les personnages principaux, les auteurs maghrébins d'expression française sembleraient dire avec persévérance et détermination leurs cultures afin d'insinuer son existence. Dans une société multiculturelle, les marques de cultures que les auteurs immigrés ont laissées jouent un rôle dichotomie entre le combat de s'imposer et la peur de métissage et non de créolisation. Édouard Glissant montre son avis à l'égard de l'entrelacement de deux notions : la créolisation et le métissage. Il préfère la créolisation qu'au métissage compte tenu que la première entretient les échanges culturels par la mesure d'égalité à l'encontre de la seconde qui se base sur un mélange scientifique voulu. En partant de cette idée, Édouard cité par Sherry Simon, dit :

La créolisation exige que les éléments hétérogènes mis en relation s'intervalorisent, c'est-à-dire qu'il n'y ait pas de dégradation ou de diminution de l'être, soit de l'intérieur, soit de l'extérieur, dans ce contact et dans ce mélange. Et pourquoi la créolisation et pas le métissage ? Parce que la créolisation est imprévisibles alors que l'on pourrait calculer les effets d'un métissage (Simon, 1999, p. 46) .

D'ores et déjà lorsqu'ils rivalisent pour se vanter ravive le sentiment de l'étrangeté. Ces auteurs qui ont quitté leurs pays, forcés ou volontaires, se situent au couteau de la balance où ils gardent les mêmes distances à l'égard du pays d'origine et du pays d'accueil. Le pont réalisé entre les deux rives de pays d'origine et d'accueil nourrit la littérature québécoise.

Les romans écrits par les écrivains venant d'ailleurs en portant des référents culturels différents *reflètent les identités fragmentées des populations immigrantes et créolisées.* (Simon, 1999, p. 28). Les identités obsèdent les écrivains de diasporas du Maghreb. Ils apportent généralement à leur communauté, à leur société d'origine. La surconscience de ces écrivains maghrébins les mène vers un flash-back en parallèle engendre une hybridité dans leurs romans. Sherry Simone souligne que le texte hybride réside dans l'interférence et la dissonance, elle dit :

L'hybridité se situe [...] dans la rencontre inhabituelle des signes culturels, dans la juxtaposition de répertoires habituellement tenus

séparés. Micone et Laferrière, comme de nombreux autres auteurs d'origines diverses, ont nourri la littérature québécoise d'imaginaires nouveaux. [...] Le texte hybride interroge les imaginaires de l'appartenance, en faisant état de dissonances et d'interférences de diverses sortes (Simon, 1999, pp. 44-45).

L'hybridité que les écrivains d'ailleurs s'intéressent à amalgamer dans leurs écrits à fin d'exposer leurs cultures défigure l'identité qui a été longtemps revendiquée. Cette identité devient fluctuante lorsque les auteurs s'intéressent tantôt à leurs cultures et tantôt aux cultures adoptées. Ce qui crée une hantise chez les écrivains par ce sujet récurrent. Par conséquent, il devient omniprésent et caractérise les productions littéraires migrantes. Cette constante identitaire procrée un malaise chez le pays d'accueil. Sherry Simon soutient cette idée, elle dit :

Quand deux langues se rencontrent sans cesse, comme à Montréal, le résultat est souvent un langage que l'on considère « dégradé », « impur », une langue pétrie de « mauvaises traductions », Il se crée également des œuvres de synthèse culturelle, accouplements étranges d'univers disparates. Elles servent de moyen d'accès à des vérités parfois cachées (Simon, 1999, p. 45).

Dans une société où l'avènement des étrangers est l'une des stratégies politiques, on a multiplié les initiatives pour attirer les étrangers notamment la classe intellectuelle. Cette nouvelle société qui fait l'éloge de l'ouverture sur le monde entier devient un champ de conflit où se croisent les cultures. Les formes culturelles provenant d'un autre groupe risquent d'être rejetées ou adoptées par la nouvelle société. L'hybridité est un processus qui s'étend au fur et à mesure à ce que l'acculturation remplace la déculturation ou subsistent à des distances parallèles. À raison de plusieurs conflits culturels, l'hybridité se transforme en dystopie.

L'hybridité n'est pas une utopie paradisiaque, mais la situation socioculturelle de notre monde où les individus sont confrontés à une identité précaire, une tension permanente, un conflit ayant sa source dans le déplacement d'une culture 'a' vers une culture 'b', déplacement où le processus d'hybridation a lieu indépendamment de ce que souhaitent les acteurs socio-culturels (Toro, 2009, p. 34)

L'hybridité est une plate-forme où confluent plusieurs concepts tels que l'étrangeté, l'altérité, l'interculturalité et la transversalité. Elle est le noyau de la polarisation des éléments constitutifs de l'identité dans une optique ouverte à toutes les probabilités. La lutte pour l'existence dans un podium hétérogène ; *L'hybridité ne signifie pas l'élimination de l'identité, parce qu'il est impossible de parler d'hybridité sans le*

concept de l'identité qui est sont référent. (Toro, 2009, p. 34). Le chevauchement de ces processus incite les étrangers à penser à la reconstruction de leurs identités dans un climat où le multiculturel règne.

Conclusion partielle

Dans ce chapitre nous avons focalisé notre attention sur les éléments qui caractérisent la littérature migrante et l'exil. Nous avons évoqué dans un premier temps, l'apport des écrivains maghrébins à la production littéraire migrante dans la langue de l'autre. Les écrivains maghrébins d'expression française revendiquent une identité spoliée dans la langue de celui qui a colonisé le Maghreb. Mis à part les raisons pour lesquelles les écrivains maghrébins ont quitté leur pays d'origine vers les pays d'exil comme la France et d'accueil comme le Canada c'est la langue. Dans cette langue qui est adoptée par les écrivains ils transmettent la souffrance de leur peuple à l'Occident.

Dans la même langue, les écrivains maghrébins transmettent des cultures comme ils reçoivent d'autres. Ils se sentent appartenir à leur pays d'origine comme à leur pays d'accueil. Ils revendiquent leur identité maghrébine comme ils se lamentent le déchirement identitaire.

Dans un dernier temps, nous avons dénoté la polygonation que la littérature francophone de l'immigration a poursuivie. Cette production littéraire a germé dans l'esprit des écrivains maghrébins permettant à défendre l'équité sociale et politique des peuples miséreux qui ont violemment spolié de leur liberté. Il s'agirait d'une dualité entretenue entre l'élite des peuples colonisés et de colonisateurs. Quoique la hiérarchie qui existait entre colonisateur/colonisé une corrélation a tenu le coup même après les indépendances. Cette littérature a vu le jour encore une fois au sein des pays des autres pour servir les pays maghrébins.

Chapitre III
Une littérature de la diaspora algérienne au Québec

Introduction

Pour mieux étudier notre corpus, il est utile de le positionner dans une optique avec tout ce qui établit son contexte. Les écrits qui constituent notre corpus sont d'un écrivain berbère d'origine algérien qui s'est exilé au Canada. Il s'inscrit dans une littérature migratoire qui est relative à la production littéraire de la diaspora algérienne au Québec. Pour ce faire, nous allons évoquer les caractéristiques de cette production romanesque écrite par des écrivains maghrébins notamment les Algériens qui ont quitté leur pays d'origine pour une autre destination hormis le pays le plus fréquenté par les maghrébins à savoir la France est celui de Québec.

Ces écrivains maghrébins qui s'installent au Québec, en France ou sur d'autre coin dans le monde d'une manière inconsciente ou non, comme s'il est convenu, abordent dans leurs écrits le thème majeur de l'identité. Ce dernier est un thème ubiquiste dans toutes les productions littéraires à travers les époques et les conditions dans lesquelles les écrivains se retrouvent. Il est revendiqué dans une Algérie coloniale comme dans une Algérie indépendante. Il est revendiqué sur le sol français comme sur le sol québécois. Une production dont le but est destinée à l'origine aux lecteurs étrangers : occidental ou canadien. Ces écrivains ne renient pas la culture de l'autre. Dans ce sens, ils écrivent sur l'identité nationale comme un carrefour où interfèrent les autres cultures sans se détacher de l'appartenance à leur pays d'origine.

Les écrivains de la diaspora algérienne au Québec se tournent vers les écrits autobiographiques pour trouver un espace textuel afin d'extérioriser le malheur et le sort vécu. Par ce biais, ils font connaître les cultures de leur pays aux canadiens. Les circonstances qui les ont poussés à quitter leur patrie à laquelle ils ont chanté longtemps forment un point de créativité. Cette diaspora qui se trouve sur le sol québécois est passée par une sélection. Nous allons effleurer les conditions qui permettent aux écrivains maghrébins d'entrer au Canada. Dans ce chapitre, nous étudions sous plusieurs angles les caractéristiques de cette littérature qui se dénomme minorité. De plus, la spécificité des écrivains algériens exilés au Canada qui se réfèrent à leur communauté pour transmettre les traditions et les symboles de cette communauté qui plaide le déni. L'écrivain Karim Akouche qui appartient à cette diaspora s'engage à rendre la dignité d'une communauté – sous ses yeux – qui a été longtemps déniée.

1. Une diaspora maghrébine naissante

Le Québec est un pays dans lequel l'immigration est conçue comme l'un des sujets qui préoccupent les responsables et les dirigeants du pays. Depuis les années cinquante, les immigrants maghrébins s'installent sur la terre du froid. Quarante ans après, les nouvelles masses de la communauté maghrébine ne voulaient qu'à choisir ce pays comme destination. Durant les années 90, les maghrébins et notamment les algériens dont les écrivains sont menacés par le terrorisme choisissent cette destination. La crise sécuritaire est aussi un facteur qui oblige le maghrébin à quitter d'une manière forcée son pays. Les événements politiques, sociaux et économiques augmentent la souffrance du peuple maghrébin. Le seul moyen qui permet de survivre au carnage et de prendre le navire de sauvetage est celui de l'immigration à un pays qui est considéré un lieu sûr.

La majorité musulmane s'intensifie durant la décennie noire à Montréal. Car l'Algérie *s'enlise dans une période de conflits qui culminent à partir de 1992 dans une guerre civile sanglante. Des émigrants algériens demandeurs d'asile arrivent en grand nombre alors à Montréal.*(Brabant, 2017). Le Québec demeure le havre de paix pour le peuple du Maghreb et notamment les Algériens jusqu'à ce jour. La politique suivie au Québec en a fait un pays cosmopolite. L'avènement des maghrébins ou d'autres peuples sur la terre canadienne dictent la coexistence et l'ouverture sur l'Autre.

En 2017, les auteurs de la diaspora algérienne, arabe et berbère se réunissent pour la première fois afin de discuter l'intégration et l'identité. Laila Maalouf déclare : « *Pour la première fois cette année, le festival Orientalys accueillera parmi ses exposants une quarantaine d'auteurs issus de la diaspora arabe et berbère qui discuteront d'identité, d'intégration et de littérature* ». (Maalouf, 2017). Salah Beddiari, poète d'origine algérienne a pris l'initiative de créer un salon du livre qui donnerait une présence aux auteurs des pays maghrébins et mettre en valeur cette littérature. À ce propos, il dit :

Il y a deux ans, j'ai été invité par la Journée du livre haïtien et j'ai vu qu'il y avait au moins une vingtaine de maisons d'édition, plus de 50 auteurs d'ici et d'autres invités d'Haïti et des Caraïbes, raconte-t-il. Je me suis dit que si un petit pays comme Haïti peut organiser un événement de cette ampleur, ce serait bien que les immigrants issus de pays arabes organisent un véritable salon du livre pour les auteurs de cette diaspora. (Maalouf, 2017).

Cette diaspora arabe et berbère qui se retrouve sur le même sol se regroupe dans cet événement culturel pour discuter des thématiques. Fayrouz Fawzi, auteure et docteure en sociologie en tant que porte-parole du salon souligne que le but de cette manifestation

culturelle est de : « *créer des échanges sur des thématiques autour du livre comme l'exil, l'immigration et l'interculturalité, mais aussi la nostalgie, qui revient souvent dans les œuvres correspondant à la première période de l'immigration* » (Maalouf, 2017). Fayrouz, par cette occasion, ne manque pas l'occasion de traduire son vécu dans le roman. Il semble aussi que les écrivains de cette diaspora se rencontrent dans un carrefour où les thèmes de l'exil, l'interculturalité et l'immigration se croisent dans le même point.

Yara El-Ghadban, romancière et anthropologue qui a participé à l'organisation de cet événement déclare aussi que les auteurs d'origine arabe et berbère dévoilent à quel point leur attachement à leurs pays natals persiste. Le regard tourné vers les espaces abandonnés ne dessine pas une image de renfermement mais les auteurs immigrants en tant que représentants de leur pays sont censés éviter les controverses. Une autre mission que les ressortissants algériens accomplissent mis à part l'écriture dans laquelle ils pansent les blessures est celle de faire vivre les lecteurs québécois dans l'imaginaire offert. Elle donne son avis sur ce qu'il convient de faire :

On n'arrête pas de parler de la communauté arabo-musulmane ces temps-ci, mais au lieu d'aller chercher les gros titres, les controverses, peut-être que ce serait bien d'aller vers ce que ses ressortissants écrivent et de faire découvrir aux lecteurs québécois ces auteurs qui sont leurs compatriotes et qui leur offrent d'autres imaginaires (Maalouf, 2017).

Elle reconnaît inconsciemment ou non le sentiment d'étrangeté que la diaspora algérienne vit ailleurs. L'exil, ce sentiment douloureux peut rassembler l'escouade arabe ou berbère avec différentes réflexions à l'égard de plusieurs thèmes qui constituent l'identité pour réverbérer l'appartenance à leur pays d'origine. D'après elle, les auteurs ressortissants devront canaliser leurs écrits afin de diriger dans un sens déterminé est celui de la communauté arabo-musulmane. Ce qu'on attend de ces écrivains qui vivent à l'étranger qu'ils accordent une grande attention à leur appartenance à la nation arabo-musulmane. Il s'agissait d'un combat lutté contre la scission de leur identité dans un pays étranger. Yara El-Ghadban désire que ces auteurs acquièrent une spécificité propre à eux et à travers laquelle « *ils affirment leur existence en proclamant leur identité* ». (Gaspard & Claude Servan, 1985, p. 181).

D'après la romancière, les thématiques qui ont été choisies dans le concert reflètent les préoccupations des auteurs et celle de la société d'accueil. Elle estime que cet événement culturel ouvre les portes devant plusieurs points critiques relatifs à l'identité et au pays natal, elle dit que : « *ce sera intéressant de découvrir des perspectives, des expériences et*

des points de vue différents, parce qu'on n'a pas tous le même rapport à l'identité et au pays d'origine.(Maalouf, 2017).

Parmi les écrivains de cette diaspora algérienne qui, dans ses écrits, se préoccupent du thème de l'identité est Karim Akouche. Par cette optique, notre choix s'est fixé sur cet auteur qui aborde le thème de l'identité dans ses écrits sur le sol d'un pays qui n'est pas le sien. L'auteur, par le biais de son œuvre qui se veut être l'histopathologie douloureuse d'une communauté dénommée déniée.

1.1.Un exode sélectif

Quelques soient les raisons pour lesquelles les immigrés maghrébins notamment les algériens ont quitté leur pays natal afin de s'installer sur une terre qui était un jour pas lointain une terre des colonisateurs ne s'apparentent pas à ceux qui ont choisi une destination vers Montréal. Tenant compte du phénomène d'immigration qui est perçu comme une masse d'individus qui cherche à avoir un monde meilleur est l'un des sujets soumis à des accords politiques et sociaux conclus entre les deux pays d'accueil et pays d'origine. Camarasa explique les relations qu'entretiennent entre les deux sociétés : « *Les rapports politiques, l'histoire mais également les échanges économiques entre les deux pays offrent la possibilité d'appréhender certaines réalités tant la société d'accueil que chez les nouveaux migrants* »(Camarasa-Bellaube & Yannic, 2010, p. 70). Quoique l'Histoire de colonisation associe les deux pays : l'Algérie et la France, le flux d'émigration déferle depuis l'indépendance de l'Algérie. Le pays d'accueil qui a besoin de main d'œuvre pour travailler dans les usines et les mines n'a pas décrété des conditions d'entrée en France. Pour ce faire, « *La métropole a absorbé une large part de l'émigration algérienne ouvrière* ». (Camarasa-Bellaube & Yannic, 2010, p. 15).

Les exilés algériens ont choisi le Canada comme pays d'accueil non seulement parce qu'ils comprennent leur langue mais aussi lorsqu'ils partagent le point commun est celui de la colonisation. Le Canada a adopté des stratégies, qui permettent à accueillir des émigrés venant de l'Orient et de l'Afrique, résident dans une sélection élitique. Les circonstances politiques par lesquelles l'Algérie a passé l'immigration a atteint l'ampleur dans les années 90. Depuis cette époque, le fléau de l'immigration s'est intensifié et s'est conduit vers nombreux pays du monde. L'Algérie qui a embrasé la violence de terrorisme a subi une acinésie sur le plan économique car les cadres laissent derrière eux des postes vacants. Ce qui découle une désorganisation des secteurs. Camarasa dit : « *Cet exode massif concernant les personnes les plus souvent qualifiées a désorganisé des secteurs entiers de l'activité économique et sociale* ». (Camarasa-Bellaube & Yannic, 2010, p. 12). Ce

phénomène est conçu comme nouveau et croissant qui a émergé à grand échelle au Québec pour se protéger de la violence des islamistes qui est produite en Algérie. Le pansement des plaies ne se fait qu'à quitter le pays où le mal s'est installé. La société d'accueil considère la masse d'immigrations des Algériens comme une masse importante car elle est éduquée et francophone.

Les immigrés Algériens qui sont installés au Canada ou d'ailleurs ne partagent pas le même sort. Certains Algériens vivaient le désagrément et le malaise même sur un pays connu comme accueillant. M.Farid Salem, le président de l'association de la solidarité Québec Algérie éclaire le point de vue à l'égard de la communauté québécoise en incitant la concomitance dans la livraison d'El Watan 07 mars 2007 sous le titre *Qu'en pensent les algériens du Canada ?* il dit : « *Ce peuple a travaillé fort pour arriver à ce havre de paix, à cette démocratie et à cette vie politique intense sans aucune violence. Bref, c'est à nous d'aller vers eux et non pas le contraire. Nous avons le privilège d'avoir notre histoire qui peut nous ouvrir grandes les portes* » (ELwatan, 2007). (Salem, 2007). Une communauté algérienne s'est installée sur le sol canadien est si intéressante car elle est au carrefour de plusieurs cultures où le rapprochement entre les deux pays est instauré.

Les auteurs algériens qui ont choisi l'Amérique du Nord comme pays destination sont assujettis à un échantillonnage qui leur permet d'accepter par le Canada. Le gouvernement canadien exige certaines conditions que les étrangers doivent remplir. Les personnes sans diplômes universitaires ou niveau d'étude ne sont pas recherchés au Canada. Dounia Ben chaâlal explique la manière avec laquelle les immigrants maghrébins sont acceptés comme citoyens sur le sol canadien et la politique poursuivie par cette province, elle dit : « *Les immigrants maghrébins sont sélectionnés, entre autres, sur la base de leur connaissance du français mais aussi sur leur niveau d'étude et de compétences professionnelles* » (chaâlal, 2007, p. 5).

Dès la fin XIX^e siècle que l'immigration arabe s'ancre au Canada. Quoique de timides masses de Maghrébins s'implantent au Québec après la Seconde Guerre mondiale, la présence de la cohorte algérienne n'est ostensible que dans les années 1970. Nous citons de nombreuses conditions qui incitent les Algériens à quitter leur pays d'origine commençant par le flash-back : la condition sociohistorique, la Guerre de l'indépendance, le printemps berbère à la récession sociale et la décennie noire entre autres. Toutes ces conditions politiques et sociales préparent les personnes algériennes pour une circonstance de quitter le pays quand il aura une occasion. L'envoi des ingénieurs algériens au Québec établit un lien entre les deux pays d'où la communauté québécoise découvre l'Algérie. Pendant la

décennie noire, les demandeurs d'asile sont moins accueillis en l'Europe. Ces réfugiés se tournent vers le Canada qui *est plus autonome et se montre proactif en matière d'immigration*. (Rousseau, 2012, p. 210). Une telle stratégie poursuivie par l'État Canadien permet de polariser une élite venant du pays du Maghreb notamment l'Algérie. Le Québec accueille des immigrants qui sont « *acceptés dans la catégories des immigrants économiques (travailleurs qualifiés, gens d'affaires, et aides familiaux) venus faire carrière ou lancer des entreprises* ». (MICC, 2009, P.26).

1.2.Des écrivains algériens émigrants au Québec

L'avènement des écrivains algérien au Canada n'est pas récent. L'immigration maghrébine a découvert le pays d'accueil vers 1882. À la fin de XIX siècle où la première vague d'arabes quitte le pays. Houda Asal qualifie cette période par le temps des pionniers, elle dit : « *le temps des pionniers correspond à la première période d'immigration arabe de la fin de xix siècles aux années 1920-1930* » (Asal, 2016). Ces pionniers ayant quitté leur pays afin d'améliorer leur condition de vie économique car la majorité est issue des familles pauvres, peu instruites. Cependant, la grande masse d'immigration algérienne commence véritablement dans les années 1990. C'est la période où la violence et l'atrocité se sont répandues sur le pays. Les atouts pour lesquelles les algériens ont choisi le Québec sont nombreux : le Québec est un pays francophone où les ressortissants algériens ne rencontrent pas une entrave linguistique. De plus, les deux pays ne sont pas liés par une histoire coloniale, contrairement à la France. La maîtrise du français est un filon qui permet le gouvernement québécois de faciliter l'entrée pour les ressortissants Maghrébins.

L'apport des écrivains à la littérature québécoise connu par auteurs étrangers à la communauté québécoise nonobstant les écrivains immigrants contribuent également à ladite littérature. Daniel Chartier apprécie cet octroi, à ce propos, il dit :

Au cours des deux derniers siècles, plus de cinq cent écrivains émigrés ont émigré au Québec dans des conditions et des circonstances variées. L'apport de ces écrivains à la vie littéraire du Québec est considérable. On constate que la part d'étranger parmi les écrivains est deux fois plus importante que parmi la population en générale. Quelquefois en marge des courants littéraires, parfois au cœur de la construction imaginaire nationale, les écrivains émigrés ont des parcours différents selon l'époque de leur arrivée, leur origine, leur langue et leur statut professionnel. (Chartier, 2002).

Daniel Chartier estime l'apport des écrivains émigrés à une littérature qu'un lien de parenté entretient quand ces écrivains s'installent sur le sol québécois. Quoique émigrants qui forment une unité mosaïque contribuent à la construction nationale. Selon lui, il ajoute

aussi qu' « on dénombre plus d'une vingtaine d'écrivains provenant du Maghreb (Chartier, 2003), majoritairement de l'Algérie et du Maroc, qui écrivent et publient surtout en français, certains publiant aussi en arabe et dans leur pays d'origine » (Rachédi, 2008). Selon Chartier, ces écrivains, à travers leurs écrits, s'investissent dans la narration des histoires de leurs sociétés pour enrichir la littérature du pays d'accueil. Ils agissent par cette réflexion comme des intermédiaires entre les deux pays afin de transmettre leurs cultures. Autrement dit, ils se cantonnent au Québec avec leurs cultures.

Quoique l'écrivain migrant vive une vie meilleure que celle qu'il a longtemps espérée, une vie loin de terreur et d'atrocité il reste rattaché à un passé révolu en pansant les blessures. Il exprime ses expériences vivantes dans les deux pays dans ses productions littéraires. Ce flash-back et la biographie de l'auteur migrant caractérisent la littérature migrante par une forme d'authenticité. King, Connell et White (1995) déclare que la littérature des migrants réfléchit de but en blanc l'expérience migratoire vécue :

The migrant voice tells us what it is like to feel a stranger and yet at home, to live simultaneously inside and outside one's immediate situation, to be permanently on the run, to think of returning but to realise at the same time the impossibility of doing so, since the past is not only another country but also another time, out of the present. [...] It tells of long-distance journeys and relocations, of losses, changes, conflicts, powerlessness, and of infinitesimal sadnesses that severely test the migrant's emotional resolve. (King, John, & Paul, 1995, p. xv)¹

Les écrivains migrants notamment les algériens n'exemptent pas de cette observation soulignée. Ils traduisent les expériences vécues en œuvres biographies, romans, poésies, etc. D'une génération à une autre, cette littérature produite par les immigrants témoigne en premier temps sur le vécu en se basant sur la biographie. La migration et le migrant se métamorphose en un thème et un personnage. Cette transformation, par la suite, constitue un topo. Dans les œuvres littéraires des écrivains qui viennent de l'étranger se penchent vers le thème de l'exil, des liens problématiques à l'espace, du deuil et les conditions politiques ou sociales à cause desquelles ils quittent leurs pays d'origine. Ces thèmes récurrents s'appuient sur des thématiques d'une époque donnée. Ces écrivains algériens qui ont connu un éloignement géographique portent avec

¹La voix du migrant nous dit ce que c'est que de se sentir étranger et pourtant chez soi, de vivre simultanément à l'intérieur et à l'extérieur de sa situation immédiate, d'être en permanence en fuite, de penser à rentrer mais de se rendre compte en même temps de l'impossibilité de faire donc, puisque le passé n'est pas seulement un autre pays mais aussi un autre temps, hors du présent. [...] Il raconte des voyages de longue distance et des délocalisations, des pertes, des changements, des conflits, une impuissance et une tristesse infinie qui mettent à rude épreuve la résolution émotionnelle du migrant. Notre traduction

eux un rapport qui les unissait avec leur pays d'origine, chacun à sa manière de s'extérioriser cet attachement lié spirituellement et rompu spatialement.

Non seulement les régimes despotiques et les dictatures qui allaient forcer les écrivains arabes à l'exil mais aussi les guerres qui agitent le Moyen- Orient. Le Canada est l'un des pays ciblés pour recevoir des foules de migrants fuyant l'atrocité de la guerre ou cherchant à s'améliorer. Ce contexte était propice à l'installation d'un nombre important d'immigrés, d'expression française surtout. Depuis ces années le Québec étant devenu la destination préférable des Maghrébins, voit s'y installer et enrichir le champ littéraire de la littérature migrante d'expression française. Ces phonations sont des expressions de nombreux thèmes qui inquiètent les écrivains maghrébins à savoir l'exil. Ces voix tantôt pleurent l'exil et tantôt chantent la rencontre et la coexistence afin de revendiquer la cosmopolite. Elles se lamentent sur la violence et la répression de la sphère d'origine et le déni du milieu d'accueil. Elles reflètent les identités déchirées et partagées. Elles expriment le contentement et le mécontentement, l'affliction et la consolation, la peur et la sérénité, l'espoir et le désespoir, l'amour et la haine, la mort et la vie : ce sont des expressions de l'antinomie.

Cette littérature reflète l'état d'âme de l'auteur en condition d'exil, recherchant toujours les bonnes manières et façons pour se situer : le public ciblé, pour qui, il écrit ? Les raisons qui le poussent à écrire, pourquoi il écrit ? Les stratégies à suivre pour écrire, comment écrire ? Et, quoi écrire ? Quels sont les thèmes que l'auteur doit évoquer pour s'extérioriser les sentiments refoulés. Ces thèmes qui façonnent cette littérature migrante tournent autour de la dynamisation de l'entrelacement des rapports entre les deux cultures. De plus, ils s'articulent autour de l'identité qui est traitée au sens large, elle englobe le déchirement, la déperdition et recherche des indices afin de se positionner à la composition plurielle. L'existence de l'écrivain migrant sur une terre entrée lui impose aussi à s'exprimer de la sensation à l'égard de la société d'accueil. L'espace dans lequel l'écrivain dit migrant est un espace spéculaire où l'écrivain vivait dans la réminiscence et la déterritorialisation.

Louis Rousseau détermine le point divergent situé entre deux ethnies qui coexistent plusieurs siècles sur le même pays : l'Algérie. Cette distinction que le Berbère met l'accent contraint l'ensemble des statistiques à effectuer selon les critères astreinte, il dit : *«Le recensement de 2001 dénombre 11385 musulmans d'origine « algérienne » on n'est toutefois loin du compte si l'on considère que 3565 autres musulmans se sont dit origine « berbère »* (Rousseau, 2012, p. 199). Le problème apparaît ici dans le recensement de

diaspora d'origine arabo-berbère ou plusieurs désignations ; lorsque le plan quantitatif subi à des nuisances de différents registres. Compte tenant, les deux notions arabité et berbérité dépendent au registre de l'ethnicité². Tandis que l'identité algérienne relève de la matrice nationale.

Pour quantifier le nombre des personnes québécoises d'origines algériennes, on ne peut dénombrer le nombre de « Berbère » et d'« Algérien ». De prime abord, le recensement apparaît irréalisable car un nombre important de personnes recensées dans ce côté ou l'autre des deux populations se chevauchent et parce qu'ils ont décliné la plupart du temps être à la fois des origines multiples : Algérien et Berbère. Cet effrangement des Algériens/Berbères est donc dénombré deux fois, autrement dit, il est présent dans les deux chiffres. Le recensement de la diaspora algérienne au Canada est lié à l'interférence nationale et ethnique.

Partant de cette idée, la population berbère est par le fait appréciée fausement d'une simple raison qu'une bonne partie de la communauté concernée – comme toutes les entités sociétales qui vivent au sein d'un état – estime fréquemment plus facile vis-à-vis à un interlocuteur occidental, de s'éloigner de l'identité nationale « algérienne ». Car tout le monde connaissait l'Algérie comme une identité nationale. Alors que l'ethnicité berbère ou l'identité ethnique berbère (qui scinde en plusieurs groupes à savoir : Kabyle, Chaouia, rifains, chenouis et d'autres sous-groupes) demande une explication aux personnes intéressées ce que signifie une identité berbère. Cet éclaircissement ne sera pas utile en France où l'on est habitué avec la séparation entre Arabe et Berbère. Louis Rousseau montre via une recherche menée par des associations ; les berbères qui se sont installés sur le sol canadiens sont des algériens. À ce propos il dit : *La recherche menée auprès des associations communautaires tend à confirmer que la population berbère est établie au Québec est essentiellement d'origine algérienne* (Rousseau, 2012, p. 200). Le recensement de la diaspora algérienne s'est effectué à cette manière rien que pour montrer qu'il y a une minorité Berbère cohabite une majorité Arabe. Cette distinction ne décèle que les écrivains berbères d'expression française n'agissent pas de la même façon, dans leurs écrits, autre que celle produite par leurs associés arabes.

L'orientation vers le réel représente un champ d'inspiration d'une production romanesque berbère. Daniela Merolla affirme l'unicité des thèmes abordés dans la sphère

² Simon cité par Graziella Caselli, Jacques Vallin, Guillaume Wunschi « Ethnicité est un marqueur social déterminant, au même titre que la classe sociale ». (Graziella Caselli, 2004, p. 482)

littéraire des écrivains en provenance de l'Algérie notamment les berbères, elle dit : *L'imbrication entre création littéraire et contexte historique (à partir du printemps berbère de 1980) est souligné par la tonalité militante et identitaire de Asfel « le sacrifice rituel »* (Merola, 33 | 2012). Les écrivains berbères s'appuyaient sur l'identité ethnique à l'opposé de l'écrivain arabe qui consacrait ses écrits pour l'identité nationale. Il est possible qu'un autre élément qui permet au recensement de la diaspora algérienne s'effectuait selon l'identité ethnique - non pas selon l'identité nationale - est l'écriture elle-même dans la langue de Tamazight.

Par le biais du texte littéraire, les écrivains algériens exilés au Canada notamment les berbères font référence à une praxis appartenant à leur communauté pour transmettre les traditions et les symboles propre à cette minorité qui s'est insurgée contre le déni. Ces écrivains mettent à profit le champ littéraire comme le seul pouvoir à permettre à s'exprimer librement sur leurs pensées loin de toute censure morale où le vivre-ensemble est l'une des stratégies adoptées par le gouvernement Canadien jusqu'à maintenant car, selon Kristeva, *La tradition occidentale est hétérogène et cosmopolite en puissance ; en ce sens, le pays d'accueil constitue une « communauté paradoxale »* (Lebrun & Luc, 2007, p. 11). La présence ces migrants d'une façon permanente à l'exil qui *permet à l'écrivain de créer de son – écriture même – un nouvel espace afin de réconcilier la culture de son pays d'origine et celle du pays d'accueil* (Carrière & Catherine, 2008, p. 19). Les écrivains berbères ne se retrouvent pas dans une quiétude culturelle ; ils revendiquent leur identité ethnique dans la mesure où le pays d'accueil a appris à tenir compte des fondements de sa propre culture jusqu'à ce qu'il évoque la déculturation.

Dans le paysage de la littérature migrante, les écrivains de provenance d'ailleurs invoquent par la popularité des thèmes le cosmopolitisme. Par les innovations de leurs écritures, ils revendiquent la transculturalité avec le rapport de la complexité identitaire. L'oscillation de l'écrivain migrant entre l'affermissement de l'identité ethnique et l'appartenance à une nouvelle identité nationale ; Nathalie Carré (2004) souligne que *« L'écrivain revisite la question de l'appartenance, transcendant les frontières géographiques, inventant des patries imaginaires et cherchant à se situer dans cet espace autre que l'on a pu nommer « La Républiques mondiales des lettres »* (Dialo, 2012, p. 45). La remise en question de l'identité chez l'écrivain migrant surgit lorsqu'il ressent cette douce –amère de nostalgie envers son pays d'origine. La nostalgie est un autre morceau que l'on réunit afin de continuer et construire une identité fragmentée entre Ici et Ailleurs.

Les pays occidentaux notamment la France ont connu aussi des masses migratoires qui permettent la critique francophone de parler de « littérature de l'immigration », ressemblant son champ d'investigation aux écrivains francophones qui vivent et travaillent sur le territoire français³. En rapportant les réflexions de Bonn, 1995 ; Cazenave, 2003 ; Albert, 2005, DialoElisa souligne que : « *Cet ensemble rassemble à la fois des écrivains nés en France mais issus de l'immigration – souvent maghrébine -, et des écrivains eux-mêmes ayant quitté leur pays d'origine et vivant en France, souvent originaire du Maghreb ou d'Afrique subsaharienne* ». (Dialo, 2012, p. 46).

Cette réflexion correspond à l'écrivain berbère d'origine algérienne, Karim Akouche est l'un des voix berbères qui s'est exilé au Canada pour de différentes raisons poursuit l'appétence de ses aînés écrivains la revendication de l'identité ethnique au sein d'un pays cosmopolite.

2. Karim Akouche la voix berbère du Canada

2.1. Qui est Karim Akouche ?

Karim Akouche, jeune écrivain né le 21 novembre 1978 à Ain Zaouïa wilaya de Tizi-Ouzou en Algérie, est écrivain, un poète et dramaturge. Il s'est exilé en France où il passait trois ans et puis il est parti au Canada où il vivait depuis 2008. Il a fait ses études universitaires en Algérie comme étant un ingénieur et il a également un Master en génie mécanique. Il commence son parcours d'écriture par la poésie, à la fois lyrique et engagée. Il a écrit pour l'amour, la liberté, la démocratie et l'émancipation de la femme algérienne et contre sa liberté confisquée. Lors du mouvement des âarach, les Berbères se sont manifestés pour l'officialisation de la langue Tamazight, Karim Akouche a participé activement en tant qu'un syndicaliste à l'université de Tizi-Ouzou. Il a publié :

Romans : *Allah au pays des enfants perdus*, 2012. *J'épouserai le Petit Prince*, 2014 et *La Religion de ma mère*, 2017. *Déflagration des sens*, 2020

Théâtre : *Qui viendra fleurir ma tombe ?* 2011 ; *Toute femme est une étoile qui pleure* 2013 et *Lettre à un soldat d'Allah* 2018.

Poésie : *Toute femme est une étoile qui pleure*, 2013

³Joffrin Laurance différencie entre le processus des écritures migrantes dans les sociétés qui ont embrassé le multiculturel comme étant model de cosmopolitisme, telles que le Québec, et celui de la littérature de l'immigration dans les occidentaux qui adoptent le model culturellement homogène : « *En Belgique et en France, il s'agit surtout de répertorier la production d'une communauté dont le poids démographique est représentatif, respectivement les communautés italienne et maghrébine. Dans ces pays d'accueil, l'expression « littérature de l'immigration » est plus diversité, que l'essai de théorisation par la critique littéraire a été le plus systématique et le plus développé, avec notamment le concept « d'écriture migrantes »* (Joffrin, 2000, p. 11)

Essais : *Lettre à un soldat d'Allah Chroniques d'un monde désorienté*, Paris, éditions Écriture-L'Archipel ; éditions Frantz Fanon, mars 2018 (Le masque et la plume livres, 2017)

Karim Akouche est un chroniqueur au Haffington Post et associé aux journaux suivants : La croix, Marianne, Le Devoir, Jeune Afrique, Le Journal de Montréal, La Presse, Liberté, El Wattan, il a été invité à participer au reportage qui est diffusé à la Zone Doc de RDI (Observateur, 2012) à l'émission *Les francs-tireurs* (Direction des médias numériques, Karim Akouche et Leila Lesbet, 2013) ainsi qu'aux *Grands Reportages* (émission de télévision). Le 18 février 2014, il était invité à prononcer son discours devant l'Assemblée Nationale du Québec (Kabyle, 2014) qui consiste à défendre la charte de la laïcité. Il a participé à des rencontres littéraires autour du monde : en Algérie, au Maroc, en Espagne, en France, en Allemagne, en Suisse, au Québec, aux États-Unis et au Haïti.

Karim Akouche est lauréat du prix littéraire « *Le Lys Arts et Culture* », qui lui était décerné, à Montréal, le 28 mai 2018.

2.2. Karim Akouche et le problème de la censure

D'une manière ou d'autre, la publication des articles et des chroniques en plus des romans et des pièces théâtrales que l'auteur écrit donnent une idée sur le souci et le tourment de l'écrivain qu'il tente d'extérioriser via l'interprétation écrite. Il semble que Karim Akouche n'est ni le premier ni le dernier qui subit la censure. Peut-être aussi que cette pratique de prohibition est l'une des causes provocatrices de quitter les lieux natifs de bon ou de mal gré.

La censure des livres est une réalité tout à fait équivalente à celle qui incite le lecteur à acheter le livre interdit. Aucune région du monde n'a été exemptée des craintes concernant la publication des livres, qu'ils soient religieux, sociaux, sexuels ou autres. Les raisons pour lesquelles la publication est interdite diffèrent d'un pays à l'autre et d'un livre à l'autre. Cependant, les principales raisons pour lesquelles les livres sont interdits sont dues à leurs contenus politiques et à leurs références qui s'opposent à la politique de ces pays ou au pouvoir mis en place. De plus, ces livres interdits contredisent les textes religieux qui sont respectés par la politique de ce pays, sa culture et sa constitution. Même les livres qui contiennent des suggestions ou des déclarations à caractères sexuels ne sont pas acceptés par la surintendance des livres de cet État.

Il semble que l'auteur Karim Akouche est l'un des auteurs algériens qui critiquent le pouvoir mis en place et qui par la suite s'exile à l'étranger afin d'exprimer de ses réflexions et ses idées librement loin de censure.

2.3. Karim Akouche : « D'étatique, la censure est devenue communautaire ».

Cet article que le chroniqueur a publié le 29/04/2019 dans la revue électronique Marianne où il dénonce la censure morale et la qualifie de communautaire. Ce titre illustre à quel point Karim Akouche traduit tout acte d'exclusion comme discrimination fondée sur la race. Il met à table son éviction d'un débat organisé avec une réalisatrice qui s'autoproclame « féministe » à Avignon, dans lequel on traite du thème de la participation des femmes algériennes à la guerre d'Algérie. Sous prétexte qu'il est un homme, Kabyle, algérien, et il a visité un pays que les algériens considèrent comme ennemi.

Il introduit son article par les causes auxquelles il a accepté son invitation au débat organisé par « les amis du Monde diplomatique » et « les amis de L'Humanité » Vaucluse, en présence de la réalisatrice franco-algérienne Fatima Sissani. Puis, il exprime ses sentiments de profond chagrin et de tristesse à l'égard de son exclusion par la réalisatrice elle-même. À ces propos, il dit :

Je m'en retrouve exclu illico, brutalement. Par qui ? Par la réalisatrice elle-même et « les amis de L'Humanité Vaucluse », trahissant ainsi les idéaux de la grande Alice Cherki et ses amies héroïnes, dont Madame Sissani a pourtant croqué le portrait dans son documentaire. C'est un comportement que je dénonce avec vigueur. Je suis plus qu'indigné, je suis en colère, car non seulement j'ai dû annuler ma participation à un colloque littéraire à Agadir afin de pouvoir me libérer pour ce débat mais surtout, il est inacceptable qu'on censure un écrivain, en 2019, dans le pays de Voltaire. Madame Sissani ne souhaite pas débattre avec moi parce que je suis un homme et, en étant Kabyle, Algérien, je n'aurais pas dû me rendre en Israël en septembre 2016. (Akouche, Mariane, 2018).

Il semble que Karim Akouche tolère la censure morale dans un pays où la corruption a gangréné le pays en la justifiant par la profanation de tout qui est sacré à l'encontre d'un pays où les droits de l'homme sont incarnés sur le terrain qu'elle est en principe inacceptable. De la France, il l'insinue. Il plaide la liberté d'expression sur le territoire français où le cosmopolite prend place.

De même, il continue sa dénonciation de la censure. Il rivalise ainsi d'écrire le roman de *La religion de ma mère* dans lequel il dévoile son point de vue à l'égard du patriarcat, le consumérisme et l'islamisme pour se vanter. Il justifie son point de vue :

Elle se dit féministe. Je le suis aussi. Mais un féministe classique, pas un faussaire. Un égalitaire, pas un revanchard. Est-elle plus féministe que moi, moi qui ai écrit *La religion de ma mère* et *Toute femme est une étoile qui pleure*, un chant poétique célébrant la femme, dénonçant le

patriarcat, l'islamisme et le consumérisme, joué au théâtre et apprécié au Québec, et bientôt repris en France ? Et puis, que me reproche-t-elle ? D'être allé, en homme libre, en Israël et à Ramallah pour tenter d'ériger des passerelles et parler de fraternité et de paix entre les peuples ? Je suis transparent comme l'oxygène, je ne cache rien, j'écris, je doute, j'ai des convictions, pas de certitudes et surtout aucunement, comme elle, le monopole de la vertu et de la vérité. (Akouche, Mariane, 2018).

Toute censure dénoncée explore une voix intellectuelle occultée. C'est tout ce que l'auteur algérien s'enquiert de lutter contre ce phénomène. Il souligne aussi la progression de la censure et le changement du camp : *La censure s'est, hélas, généralisée, démocratisée, elle est partout, tandis que la liberté perd du terrain. Avant, la censure était monarchique, puis étatique, avant de devenir aujourd'hui communautaire.* (Akouche, Mariane, 2018). Il semble que Karim Akouche dénonce la censure avec laquelle découle la ségrégation communautaire.

Il convient de mentionner que l'auteur est résolu à poursuivre son cheminement d'écriture afin de mondialiser ses causes après qu'il abolit la censure qui est la muselière contre toute voix revendique sa liberté : *De mon côté, je refuse de me taire, car je suis convaincu que de la censure ne jailliront jamais les lumières, mais seulement des monstres et des ténèbres. Je continuerai donc à dénoncer avec fermeté tous les professionnels des ciseaux et de la muselière.* (Akouche, Mariane, 2018). Ce recours à l'évocation de cette censure montre une dichotomie : la souffrance morale que l'écrivain kabyle ressent et en même temps le malaise dans lequel le pouvoir mis en place vivait que l'écrivain suscite. Cette censure donne une signification aux thèmes abordés par l'écrivain kabyle dans une société multiculturelle.

2.4. Une condition de la libération du pays : la laïcité

Dans un article intitulé *L'Algérie sera fédérale et laïque, ou ne sera pas* publié dans la même revue numérique Marianne du 09/04/2019 Karim Akouche tient toujours à ses pensées revendicatrices remplies par le concept de l'identité berbère. La chute du l'ancien président de l'Algérie Abdelaziz Bouteflika est une pierre fondatrice afin de reconstruire une nation qui réunit toute les communautés constituantes de l'État mais ce n'est pas suffisante ; *car l'Algérie est traversée par divers courants idéologiques aux antipodes les uns des autres.* (Akouche, Mariane, 2018). Il semble qu'Akouche propose un terrain d'entente qui sera construit par des débats, des idées pour avoir une démocratie voulue. Toutes les questions à cause desquelles les écrits sont censurés doivent être mises sur la table.

L'une des questions dérangeantes s'articule autour de la liberté de la femme. L'implication de la femme à la construction de la société algérienne traduit une bonne intention de l'État contre toute sorte d'exclusion car *On ne peut pas construire un pays avec la moitié du peuple. Sans les femmes, les Algériens érigeront un demi-pays, tout au plus viril, poilu, boitillant, qui ne marchera qu'avec des béquilles.*(Akouche, Mariane, 2018). L'état ne se bâtit qu'avec des bonnes bases et assises. La femme est l'un des piliers de fondation de la nation. Son exclusion ne signifie qu'à retarder à constituer une nation qui s'ouvre à la diversité.

Il lui semble ainsi que la religion musulmane ou bien l'Islam qui a pris la part du lion chez l'écrivain est l'entrave principale contre la réconciliation chantée par l'algérien pendant la récolte et avec soi :

Tant que l'islam sera considéré comme une constante intouchable, gravée au fronton de l'État et de l'école, faisant de facto partie de l'identité nationale des Algériens, placée au-dessus de tout savoir, sacralisée et épargnée par la raison critique, la tolérance et la quiétude du peuple attendront, et la révolution algérienne, tant chantée et rêvée par la jeunesse, n'aura pas lieu. (Akouche, Mariane, 2018).

Une révolution se dit réussite lorsqu'elle est prête à débattre les idées dérangeantes. Il n'aura pas de tabous. Toute choses prêtes à négociable : la langue, l'histoire, la religion, la laïcité etc.

De plus, l'Histoire est un autre point à débattre car elle est en otage par un pouvoir qui a gouverné l'Algérie depuis l'indépendance. À ce propos, il dit : « *En Algérie, l'Histoire officielle a été travestie, foulée aux pieds depuis l'Indépendance, violée par les dignitaires du régime. On a fait des Algériens, majoritairement amazighs, des Arabes* ». (Akouche, Mariane, 2018). C'est-à-dire que le pouvoir mis en place a négligé, durant sa gouvernance, la communauté Tamazight et sa culture. L'Histoire a été écrite sans prendre en considération les substrats de la communauté berbère. L'évocation d'un point pareil dans une période très difficile où l'Algérie passe foment des dissensions et des conflits bloquant des chemins qui mènent vers un commensalisme ou une coexistence. Pour lui, « *Les Algériens ne sont pas des citoyens, mais des êtres dépossédés. Tant qu'ils continueront à porter la fourrure de l'Autre et, de surcroît, se définiront plus arabes que les Saoudiens, la révolution du sourire n'aura pas lieu* ». (Akouche, Mariane, 2018).

Le retour à l'Histoire représente, pour lui, la pierre de voûte de toute réconciliation. Cette pierre qui représente le chaînon manquant que l'algérien doit récupérer pour reconstruire une identité s'ouvre sur la diversité. Elle est considérée comme le chemin indispensable que l'algérien fréquente afin de se réconcilier avec soi. Si l'algérien a la

volonté et la capacité de discuter les questions qui sont considérées comme des entités constantes y compris le mis en point sur l'Histoire, il réussira à la réunir tous les membres constituants de la nation Algérienne.

Karim Akouche est obsédé par une Algérie toute entière musulmane, il dévoile sa réflexion idéologique dans le monde factuel comme fictionnel. Il ne cesse pas de dire que les berbères ont embrassé avant l'islam d'autres religions : païenne, juive et chrétienne. En partant de cette idée, il souligne :

L'islam est la dernière religion que les Berbères ont embrassée. Ils avaient leurs propres démiurges avant d'être influencés par d'autres dieux : ils étaient, tour à tour, païens, juifs, chrétiens, entre autres, avant de devenir musulmans. L'islam les a certes islamisés, mais ce sont eux surtout qui ont "amazighisé" l'islam, autrement dit, ils l'ont adopté en l'adaptant à leurs valeurs, en lui injectant la philosophie de leurs ancêtres. Leurs cités étant laïques avant l'heure, ils ont toujours veillé à ce que le pouvoir politique et le pouvoir religieux soient séparé. (Akouche, Mariane, 2018).

Le militantisme de Karim Akouche qui s'engage pour défendre ses idées et rallier les personnes par la voie d'écriture est de former un mur d'enceinte contre l'islamisation de la nation algérienne. Cette nation qui englobe plusieurs communautés dont la Kabylie fait partie revendique la préservation de la culture de ses ancêtres est celle de laïcité. En raison que l'islam est le responsable sur ce que se fait en Algérie durant toute une décennie. À ces propos, il dit :

En faisant de l'islam la religion de l'État depuis 1962, les dirigeants algériens ont commis un assaut contre la paisible foi des ancêtres, profané leur esprit d'ouverture et leur liberté de conscience et ils ont, dans le même sillage, favorisé la religion de Mahomet au détriment des autres croyances. En institutionnalisant l'islam à des fins politiques ou, plus précisément, la politique à des fins islamistes, ils ont nourri un monstre qui allait, quelques décennies plus tard, détruire le pays. (Akouche, Mariane, 2018).

Dans le même article, Karim Akouche n'a pas laissé passer l'occasion de parler du conflit linguistique qui, pour les sociologues, est l'un des piliers constitutifs de l'identité collective. Dans ledit article, il englobe presque toutes les questions dérangeantes qu'un engagé posées afin de résoudre les problèmes corrélatifs à la culture. Le contenu de cet article est structuré comme étant un testament ou bien une feuille de route que le pouvoir mis en place respecte afin de résoudre les problèmes relatifs à l'identité à savoir : l'émancipation de la femme, libérer l'Histoire, la laïcité, sortir du racisme linguistique,

soigner la démocratie algérienne, rompre avec l'Algérie une et indivisible, Arabe et musulmane et la remplacer par l'Algérie plurielle, fédérale et laïque. Une distanciation que l'auteur a mis vis-à-vis la religion de l'islam qui a des adeptes majoritaires en Algérie. Cette distanciation est interprétée par une lecture laïque que l'auteur a longtemps revendiquée. Il déclare que :

Chaque fois que la langue de Mahomet est mise en avant, favorisée constitutionnellement et financièrement, les descendants de Jugurtha sont humiliés et le fossé de malentendus, qui les sépare de leurs sœurs et frères algériens, s'élargit. La surenchère linguistique exacerbe les haines et le rejet de l'Autre. (Akouche, Mariane, 2018).

Karim Akouche conteste l'idée de la législation de l'État qui inspire les droits et les devoirs de l'islam. Il refuse catégoriquement s'associer à cette religion de l'islam en raison que la langue de Mohammed opprime la sienne. Cette religion, comme il prétend, est une religion d'exclusion et par ce fait, il a contredit l'auteur qui dit le contraire de cela : *Dès le départ, un idéal islamique de mondialité a existé. L'islam s'est en effet conçu comme porteur de message universel adressé à toute l'humanité.* (Achour, 2009, p. 5).

Une condition inévitable afin de reconstituer un État pluriel et culturel est celui de boycotter le système classique qui dénie la culture d'un peuple descendant de Jugurtha. Il insinue cela à la priorité à celui qui existe en premier sur cette terre des ancêtres. Tacitement, il se lamente sur le sort de sa communauté en espérant à acquérir une égalité est basée sur la sauvegarde de la culture. Il dit : *On n'élaborera pas un nouvel État, moderne et juste, si on ne rompt pas radicalement avec le contenant et le contenu de celui qui le précède, autrement dit, si on ne fait pas deux révolutions en parallèle, institutionnelle et civilisationnelle, juridique et culturelle.* (Akouche, Mariane, 2018).

Tous ces éléments cités sont considérés comme clauses constitutionnelles que le responsable prend en charge pour résoudre ces conflits qui freinent les chemins menant à la révolution souhaitée depuis l'indépendance. Les points que l'auteur a cités ne sont incarnés sur le terrain *qu'à soigner « la démocratie algérienne »* (Akouche, Mariane, 2018). Cette démocratie morbide ne correspond pas à concrétiser les pensées et les réflexions. Il signale à la remédiation des lacunes :

La démocratie algérienne n'existe pas, du moins elle n'est qu'à son stade de balbutiement. Pour qu'elle adienne réellement, et devienne mûre plus tard, elle a besoin d'être élevée dans la raison, nourrie par les débats et la pensée, loin de la foi et les émotions, défolklorisée, repensée à l'aune de l'Histoire du pays et de notre époque globalisée et imprévisible. (Akouche, Mariane, 2018).

Pour que la locomotive de la démocratie prenne la route trois obstacles qu'il doit être débloqué : le tribalisme, le sélectivisme et l'exclusivisme historique. Il est incarné dans l'esprit du citoyen algérien que la sélection ne sera pas faite pas sa conviction mais par l'allégeance à la personne de sa ville ou de sa communauté. La vision d'une nation développée par la méritocratie est absente chez l'individu algérien qui espère un lendemain meilleur. C'est la présence de tribalisme qui abolit toute sorte de méritocratie basée sur le *système de gouvernance ou d'organisation dans lequel les postes et responsabilités sont assignés aux individus qui ont démontré leur intelligence ou aptitude*(THUILLET, 2001, p. 73). Puis, la démocratie qui est basée sur sélectivisme c'est-à-dire que les sujets sont triés et les tabous sont éclipsés (l'islam, la sexualité etc.) est une démocratie factice. La troisième que le peuple doit affranchir la légitimité historique. Cette dernière a permis aux personnes de gouverner le pays au nom de la légitimité historique dans laquelle le responsable s'autoproclame ayant le droit de gouvernance sans aucun concurrent.

Akouche n'hésite pas de confirmer à chaque fois son opinion à l'égard d'une idéologie qui était la cause d'une catastrophe humanitaire pendant toute une décennie. Il exhume qu'il a « *vu prêcher ce genre d'illuminés dans les stades et les rues d'Algérie, au début des années 1990, avec pour résultat de 200 000 mil morts et d'infinies de souffrances* ». Quand il était le témoin de ce genre de prêcheurs, il s'exclame ainsi : « *comment pourrais-je me taire* »(La rivière, 2014). Avec un ton d'engagement, Akouche nous avertit des terroristes en montrant leur objectif diabolique : *nous sauver de l'enfer (...) de laver nos sacrilèges. (De) nous montrer le droit chemin, à nous les pervers, les dévergondés, les libertins, les égoïstes, les impies, les mécréants* »(La rivière, 2014). Ils vous « *demandent d'obéir, ô femmes libres du Québec. Ils vous interdiront de faire la tête et de boire une bière à une terrasse du café. Ils vous. Ils vous diront que la vie ici-bas n'est qu'éphémère et que la vraie vie est ailleurs, dans l'au-delà.* »(La rivière, 2014).

2.5.L'école et la socialisation

L'auteur ne cesse pas d'établir un pont entre les deux mondes : fictionnel et factuel. Tantôt il traite les thèmes d'une façon explicite dans les articles qu'ils publient et tantôt il a recours à la fiction pour exhumer ses idées d'une manière implicite quoiqu'il se trouve libre. L'école et la place primordiale qu'elle occupe soit dans la fiction soit dans la vie sociale de l'humain. C'est via la fiction qu'elle donne à l'humain la chance et la possibilité de dévoiler la quintessence de la réalité permanente d'une chose :

La fiction crée des mondes possibles, mais ils sont extrapolés à partir du monde que nous connaissons, aussi éloignés qu'ils en puissent paraître.

L'art du possible est bien périlleux. Il s'appuie sur le monde qui nous est familier, nous le rend suffisamment étranger pour nous nous soyons tentés de nous réfugier dans un autre possible, qui se situe bien au-delà de ses limites. C'est à la fois un réconfort et un défi. Au bout du compte, la fiction a le pouvoir de bousculer nos habitudes à l'égard de ce que nous tenons pour réel, ce que nous considérons comme étant la norme. (Bruner, 2002, p. 114).

L'école est un lieu indispensable dans la vie humaine. La mission de l'école ne s'arrête pas seulement à la transmission des connaissances mais elle développe aussi la faculté intellectuelle, physique et spirituelle chez l'enfant. Les trois concepts que l'école s'intéresse à développer s'en distinguent notamment par le souci de l'auteur. Ces concepts paradoxaux peuvent attribuer à la construction de l'identité comme l'anéantir. Il lui semble que les principes identitaires que l'école algérienne censée à enseigner aux élèves fondent sur la religion musulmane et la langue arabe, ce qui met en péril le déni des autres cultures dont le berbère fait partie.

L'accusation de l'école algérienne et les concepts qu'elles enseignent dévoilent la crise intérieure que le pays vivait. L'échec sur le plan économique et politique réanime le retour aux assises fondamentales avec lesquelles l'école est construite. L'auteur fait appel à la réforme dépourvue de toute option qui est porteuse des idées idéologiques auxquelles l'école se trouve affrontée. Il lui semble que l'école est en otage de personnes conservatrices qui condamnent le système d'enseignement dans une torpeur religieuse. À ces propos, il dit :

Puisqu'on m'accuse de trahison envers la religion de Mahomet, autant l'assumer tout de suite : je suis un mécréant. J'ai cessé d'être musulman. L'ai-je vraiment été ? Non. Un peu. De force. On m'a obligé à l'être. Enfant, j'ai joué le jeu. Je n'avais pas le choix. J'ai appris à réciter, mécaniquement, comme mes camarades, des sourates et des hadiths. C'était seulement pour des notes, pour ne pas échouer. L'école algérienne voulait faire de moi un croyant, domptable à souhait, un soumis. Raté. J'ai résisté avec mes moyens et, surtout, grâce à la chanson kabyle engagée, au barde Matoub Lounès et aux valeurs de mes ancêtres. (Akouche, Mariane, 2018).

Pour lui, le seul sauvetage de cette occultation à la culture berbère est celle de la chanson du chanteur berbère Matoub Lounès qui inculque les valeurs de ses ancêtres. Par cette unique vision, il tente à rendre justice à l'école algérienne qu'elle devrait être loin d'enseigner des matières qui se caractérisent sur la foi. En principe, l'école est censée semer la culture et l'identité aux enfants pour qu'ils puissent connaître leur origine et leur

ancêtre dans leur pays et non pas adopter la culture et l'identité de l'Autre comme si nous n'avions qu'une seule culture, qui est la culture arabe nourrit de l'Islam.

Prétendument, l'école algérienne est l'établissement constitutionnel dans lequel l'idiosyncrasie religieuse éclipse le caractère cognitif. À ce propos il s'écrit :

Je l'ai dit quelque part : je suis un rescapé de l'école algérienne. J'aurais pu devenir djihadiste. Le système éducatif de mon pays natal m'a inculqué toutes sortes d'énormités. On m'a appris à détester les « mécréants », à me moquer des autres religions, à rabaisser la femme, à mépriser les homosexuels, les chrétiens, les juifs, les bouddhistes, les athées... On m'a appris à combattre la démocratie, à défendre la primauté des lois de Dieu sur celles des hommes. On m'a enseigné comment faire du prosélytisme, comment utiliser la taqîya, la ruse. On m'a exhorté à contribuer, d'une manière ou d'une autre, au Royaume d'Allah, sur Terre, pour mériter plus tard, une fois au Ciel, les 72 houris et les rivières de vin... Adolescent, nourri au lait de la révolte, j'ai rompu les chaînes, j'ai refusé l'intolérable ; puis, plus tard, je suis devenu, tant mal que bien, un citoyen libre, épris de philosophie, armé de doutes. J'ai pratiqué l'art et côtoyé des artistes. J'ai dessiné. J'ai écrit. J'ai gueulé contre l'imposture islamiste, ses inepties, ses temples et ses sponsors. (Akouche, Mariane, 2018).

Sa position à l'égard de la religion musulmane est décelée dans cet article comme plusieurs entre autres, ainsi que dans des textes romanesques. L'école pour lui est un lieu de culte qui nécessite une réforme qui devrait répondre aux traditions des communautés revendiquant la laïcité.

Conclusion

Nous déduisons que les circonstances dans lesquelles les écrivains algériens d'expressions française ont vécu ; les circonstances qui les ont poussés à quitter leur pays d'origine pour avoir recours aux différents coins dans le monde notamment le Canada qui ne partage pas avec eux une histoire de colonisation a donné naissance à la littérature de la diaspora algérienne. Cette production littéraire qui est hors de chez soi enrichit davantage le champ littéraire algérien en véhiculant les traditions et la culture algérienne à l'étranger. Les écrivains de cette littérature ont vécu aussi longtemps la marginalisation, l'intégrisme et d'autres raisons participant à leur immigration.

Bien que la stratégie du gouvernement canadien d'accueillir accepte un nombre possible de migrants, elle a fixé des conditions de sélection pour cela. Les algériens à leur tour ont aussi assujéti à ces conditions ce qui donne l'impression que cette diaspora est sélectionnée et sélective. Les étudiants, les journalistes, les écrivains, les commerçants et

tout individu considéré comme élite qui se retrouvent sur le sol Canadien et traduisent leur vécu dans l'écriture se sont inscrits dans cette production romanesque de la diaspora algérienne au Canada.

À travers les thèmes évoqués, les raisons qui poussent l'écrivain migrant à écrire, le public à qui l'écrivain s'adresse s'inscrivent dans les stratégies à suivre pour extérioriser les sentiments inhibés. La dynamisation et le chevauchement entre les deux cultures de pays d'origine et celle de l'accueil forgent la littérature migrante. Cette position dans laquelle se retrouve l'écrivain émigrant lui impose à tisser des liens d'acculturation, déculturation ou d'enculturation sans pour autant détacher de son identité ethnique. C'est pour cela que l'écrivain venant d'ailleurs interprète dans son texte les pressions culturelles de son pays d'origine et dans l'environnement dans lequel il vit.

PARITE II : Une écriture de l'édification de soi

PARITE II
UNE ECRITURE DE L'EDIFICATION DE SOI

PARITE II : Une écriture de l'édification de soi

Introduction

Tant que notre sujet de recherche s'articule autour de la notion de l'identité, il est évident d'aborder les éléments essentiels qui attribuent à la construction de l'identité du personnage principal dans le roman *La religion de ma mère*. Nous allons déceler les aspects que l'auteur a poursuivis pour mener une intrigue afin de montrer la prise en charge de l'auteur de l'identité. Pour renforcer la vitalité de la communauté du personnage principal dans laquelle il a voulu vivre, l'auteur a adopté des socles indispensables pour que l'identité soit préservée. Il exige des enjeux sociaux qui ne sont pas négociables.

Pour démontrer ces ficelles, nous allons suivre l'approche narratologique aborder dans le premier chapitre, l'écriture de soi abordée dans le deuxième chapitre et l'intertextualité pour l'affirmation de soi dans le troisième chapitre.

Chapitre I : Approche narratologique

Chapitre I : Approche narratologique

Chapitre I : Approche narratologique

Introduction

Il s'agit, dans ce chapitre, d'étudier les éléments du paratexte qui permettront de mettre en exergue les perspectives dramatiques de la narration., et de faire une étude narratologique pour présenter le roman sous un angle historique où les maux de la société s'exacerbent. Nous voudrions explorer par le recours à l'approche narratologique la manière dont Karim Akouche investie son code. La dimension spatio-temporel donnera un effet du réel à la narration et elle permettra au lecteur un cadre qu'il lui semble précis à l'intrigue afin de créer une utopie référentielle.

1. Étude du paratexte

Tout texte littéraire notamment le roman ne vaque pas d'un ensemble d'informations qui l'entourent. Ces informations sont écrites par l'auteur ou l'éditeur afin d'appâter certains leurres pour que le lecteur ait l'enthousiasme à lire le roman. Ces différents éléments portent des informations diversifiées entre énigmatiques ou attrayantes. À ce propos, Gérard Genette souligne que le texte avec lequel les éléments paratextuels entretiennent un lien. À ce propos, il dit :

Mais ce texte se présente rarement à l'état nu, sans le renfort et l'accompagnement d'un certain nombre de productions, elles-mêmes verbales ou non, comme un nom d'auteur, un titre, une préface, des illustrations, dont on ne sait pas toujours si l'on doit ou non considérer qu'elles lui appartiennent, mais qui en tout cas l'entourent et le prolongent, précisément pour le présenter, au sens habituel de ce verbe, mais aussi en son sens le plus fort : pour le rendre présent, pour assurer sa présence au monde, sa « réception » et sa consommation, sous la forme, aujourd'hui du moins, d'un livre. Une réception par le lecteur. (Genette, seuils, 1987, p. 7)

Les informations qui entourent le texte sans y font partie intégrante se présentent nécessairement afin de faciliter la réception de l'œuvre par le lecteur. Nous pouvons dire que ces informations qui régissent le texte facilitent l'hypothèse du sens au lecteur. En ce sens, Gérard Genette cité par Alain Deremetz dans son livre *Le Miroir des muses: Poétiques de la réflexivité à Rome* souligne aussi la praticité de ces éléments, il s'exprime : « on peut sans doute avancer qu'il n'existe pas et qu'il n'a jamais existé, de texte sans paratexte » (Deremetz, 1995, p. 78). Ces éléments paratextuels qui orientent la lecture du roman ont une valeur sémantique voire sémiologique. Genette recense ces éléments qu'on peut considérer comme faisant partie du para texte :

le texte proprement dit entretient avec ce que l'on ne peut guère nommer que son paratexte : titre, sous-titre, intertitres ; préfaces, post-faces, avertissements, avant-propos, etc ; notes marginales, infrapaginales, terminales ; épigraphes ; illustrations ; prière d'insérer,

Chapitre I : Approche narratologique

bande, jaquette, et bien d'autres types de signaux accessoires (Genette, 1982, p. 10)

Tous ces éléments cités qui accompagnent le texte sont susceptibles d'orienter la réception. C'est-à-dire, ces informations, insuffisantes certes, mais fertiles que le lecteur doit prendre en considération pour émettre des hypothèses de compréhension à travers l'interprétation des signes et des allusions que l'auteur essaye de faire apparaître. Chaque élément possède une signification spécifique. Donc, le paratexte est une partie liée au texte d'une manière tacite qui dirige le lecteur vers des pistes de lecture. L'auteur ou l'éditeur du roman les présente à la première page pour préparer le lecteur à la réception de l'œuvre. Cette relation mutuelle entre le texte et le para texte devient une sorte de passerelle entre l'auteur et le lecteur. Ce pont noue un lien d'identification à travers lequel le lecteur reçoit les ébauches sur le texte qui est destiné à la portée de son lecteur. Genette explique les procédures à suivre pour que le lecteur soit prêt à lire. À ce propos, il avance : « *Le para texte 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* » (Genette, 1987, p. 7). Ce mécanisme qui est appelé *péri texte* et *épi texte* peut néanmoins nous mener vers l'avertance de l'auteur qui apparaît beaucoup être y investi. Ce contrat de lecture a pour but de convaincre le lecteur de se positionner dans une perspective convenable et adéquate pour la réception de l'œuvre. La collection des informations et des données permet au lecteur d'anticiper sur le contenu du texte. Le para texte est le reflet de son texte car il nous donne une image sur ce qui suit de manière que le lecteur plonge au préalable dans le contenu. Elle est une notion importante car elle résume l'œuvre littéraire.

Pour toutes ces raisons, nous déduisons que l'étude du paratexte d'un roman, en l'occurrence le titre et la couverture, est essentielle dans l'analyse de notre corpus car ces deux éléments attirent au premier lieu l'attention du lecteur où il infirme ou affirme son hypothèse du sens qu'il a posée quand son œil a fait le premier contact avec le texte. Dans cette perspective, le titre et l'épigraphe du roman feront l'objet d'une analyse minutieuse.

1.1. La titrologie

Inconsciemment ou non, le lecteur lit le titre de l'œuvre avant qu'il lise le texte lui-même. Le premier signe lorgné par l'œil de lecteur est le titre. Cet élément qui est le plus important noue un lien de rencontre entre le texte et le lecteur qui le considère comme une ébauche de collection des informations sur le livre. En l'occurrence il s'est présenté comme le premier indicateur et le premier guide ; une lecture s'impose en reflétant le texte dans une phrase au maximum. C'est-à-dire que cette lecture du roman tout entier est

Chapitre I : Approche narratologique

conditionnée par son titre et toutes les autres informations qui l'entourent. Le titre porte une valeur considérable et importante qui permet au lecteur de devancer un pas dedans. Dans ce cas le titre met en valeur son texte. Selon Claude Duchet cité par Leo Hoek dans son livre *La marque du titre : dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle*, il est souligné que le titre est le point de jonction entre l'œuvre littéraire et le discours social selon Claude Duchet:« *Interroger un roman à partir de son titre est du reste l'atteindre dans l'une de ses dimensions sociales, puisque le titre résulte de la rencontre de deux langages, de la conjonction d'un énoncé romanesque et d'un énoncé publicitaire*» (Hoek, 1981, p. 3). Le titre est destiné, avant tout, au public. Il possède aussi une épaisseur sociale importante, car le public est le giron social qui reçoit l'œuvre. Il est défini comme étant un « *message publicitaire* », il ne revient pas uniquement à l'auteur d'en décider mais aussi à l'éditeur et ce dans le but de satisfaire le besoin de la réception dans le marché des livres.

Le titre, c'est la façon avec laquelle l'auteur investit sa conscience et assujettit l'attention du public sur son ouvrage. Charles Grivel, dans son ouvrage intitulé *Production de l'intérêt romanesque (1973 : 166173)* cité par Christian Angelet, donne au titre les trois définitions suivantes:« *première phrase imprimée* », « *texte à propos d'un texte* », « *partie du texte dénotant le texte grâce à l'écart ménagé entre eux deux, sans pourtant cesser d'y être intégralement inclus*»(Delcroix & Ferand, 1995, p. 204).

Effectivement, le titre est la clé du texte qui adhère à accéder dans une valeur sémantique à l'œuvre envisagée. Josep Besa Camprubi a circonscrit dans son article *Nouveaux Actes sémiotiques* publié en 2002 les fonctions du titre. Dans cet article, il montre que le titre du roman remplit plusieurs fonctions par rapport à son sujet pour exprimer le thème principal à savoir la fonction *désignative* où l'on prend en considération la dénomination de l'œuvre, la fonction *métalinguistique* où le titre parle du texte et la fonction *séductrice* où elle assume la tâche de conquérir et séduire le lecteur. Tant que le roman est destiné d'emblée à la consommation publique, il est évident de se passer par le titre qui possède un pouvoir de séduction comme l'exprime Charles Grivel : « *si lire un roman est réellement le déchiffrement d'un fictif secret constitué puis résorbé par le récit même, alors le titre, toujours équivoque et mystérieux, est ce signe par lequel le livre s'ouvre : la question romanesque se trouve dès lors posée, l'horizon de lecture désigné, la réponse promise* ».(Stalloni, 2006, p. 270). À ce titre, le roman crée un terrain favori pour l'étude, la pratique et l'analyse du titre qui porte plusieurs fonctions.

Pour les catégories du titre, Gérard Genette liste plusieurs fonctions à savoir :

Chapitre I : Approche narratologique

- Titre thématique : il désigne le thème abordé dans l'œuvre suivant trois modalités différentes : modalité littérale, métonymique et la modalité métaphorique.
- Titre rhématique : en désignant l'œuvre comme étant un objet, il donne des informations généralement sur le genre de l'œuvre.
- Titre mixte : qui comporte à la fois un élément thématique et l'autre rhématique.
- Titre neutre : un titre qui est ni thématique ni rhématique où le titre est réduit au nom du personnage principal.

Le titre du roman de Karim Akouche *La religion de ma mère* est considéré comme étant un titre thématique dont la religion marque sa place comme si elle fait référence à un élément essentiel du texte. L'usage de l'article défini du titre dans ce roman suscite un sujet désiré connu par le lecteur. Sa structure syntaxique est composée d'un seul syntagme nominal qui met l'accent sur le nom de *la religion*. Dès le départ, le nom de *la religion* indique au lecteur que l'intrigue va se baser sur la religiosité. L'ignorance du syntagme verbal permet d'orienter le lecteur et mettre en exergue le personnage *ma mère*. Par la deuxième lexie du titre « *de ma mère* », le titre invoque le thème de la religion qui est un trait dominant dans le roman et la relation de celle qui la pratique. Le personnage féminin (*ma mère*) qui est considérable pour l'être humain est important pour le déclenchement de l'intrigue. Ainsi que l'adjectif possessif (*ma*) renvoie au (je) du narrateur qui est également le (je) du personnage protagoniste.

Le thème de *la religion* qui est associé à *ma mère* réfère à l'exemple et un modèle en dénonçant au même temps toutes autres formes de religion. D'une part, La religion et la religiosité de ma mère représentent la naïveté. D'autre part, la religion des autres est une idéologie avec laquelle le peuple algérien a vécu une décennie noire.

La religion est depuis la nuit des temps, cette conviction et croyance religieuse, qui a toujours existé, qui a toujours posé problème, et à laquelle l'homme n'a pas pu résoudre ce phénomène universel. A cause d'une croyance des individus ou des groupes sociaux considérée comme vraie conviction, ils se trouvent dans des problèmes conflictuels et permanents. La littérature algérienne d'expression française n'a pas manqué de traiter un tel thème récurrent comme *la religion* depuis la guerre d'Algérie et pendant la décennie noire, et même durant l'époque post-moderne. A titre d'exemple nous citons Boualem Salsal, Rachid Boudjedra, Kamel Daoud... Karim Akouche dans ledit titre traite le sujet de la religion et la religiosité.

Chapitre I : Approche narratologique

Ce titre plonge directement le lecteur dans un labyrinthe de doute, de soupçon et de remémoration en éveillant en lui son esprit et lui confère des conseils. Il rappelle son lecteur que le responsable de sa souffrance durant la décennie noire est bien les fanatiques religieux. Dans ce cas, le lecteur algérien qui a vécu une histoire douloureuse où il se sent comme étant une victime pathétique prend une position.

Ce titre *La religion de ma mère* implique le lecteur dans une complexité avec l'auteur et que l'histoire qu'elle va la lire va lui apporter une nouvelle lucidité sur la religion et la religiosité dans un pays l'Algérie qui associe une communauté arabo-berbère.

Le titre au long du récit

Les syntagmes du titre sont démembrés et séparés par plusieurs fragments dans des paragraphes éparpillés entre plusieurs chapitres d'une façon hiérarchique.

A la recherche de la vérité, *Mirak*, le personnage protagoniste a mis en cause en premier lieu la religion. Il a commencé par l'explication de la religion de sa mère c'est-à-dire la manière avec laquelle sa mère montre ses croyances envers une religion passive : « *Ma mère priait Dieu avec ses gestes. C'est avec ses mots qu'elle célébrait l'esprit des ancêtres. Sa Mecque, c'était sa terre. Ses Prophètes c'étaient ses enfants* ».(Akouche, 2017, p. 36). Ensuite, il se distancie de la religion des fanatiques en la dénonçant qu'elle est la source de violence : « *Si tous les Algériens avaient entendu le conseil de ma mère, ils auraient épargné à leur pays une décennie de sang et de folie* »(Akouche, 2017, p. 36). Il conclut son illustration par une décision prise et tranchante : « *je ne suis d'aucune religion, je suis de la religion de ma mère* »(Akouche, 2017, p. 36). À cet égard, la religion représente non seulement une croyance mais aussi une identité.

1.2. L'épigraphe

N'oublions pas qu'il y a une relation indispensable entre le texte et le paratexte. Cette épigraphe écrite par l'auteur est le fil conducteur qui prépare le lecteur à recevoir le texte. Elle joue un rôle essentiel à l'élaboration du sens de l'œuvre (Piégay-Gros, 1996, p. 100) avec l'implication de lecteur. La citation qui est mise en exergue est une épigraphe. L'auteur l'a placée au début du texte mais elle n'en fait pas partie pour illuminer le sens ou l'étayer. Son utilisation donne naissance au livre ou à son existence. Selon A. Compagnon :

« L'auteur abat ses cartes. Solitaire au milieu d'une page, l'épigraphe représente le livre – elle se donne pour son sens, parfois pour son contresens-, elle l'induit, elle le résume. Mais d'abord elle est un cri, un premier mot, un raclement de gorge avant de commencer vraiment, un prélude ou une profession de foi » (A. Compagnon, 1979, p. 337).

Chapitre I : Approche narratologique

La place qu'occupe l'épigraphe sollicite au premier lieu l'œil de lecteur avant qu'il commence la lecture du texte. Gasparini pense que « *l'épigraphe est susceptible d'indiquer, par une simple manipulation intertextuelle, l'angle sous lequel l'auteur entend viser la réalité* » (Gasparini, 1981, p. 76). L'auteur manifeste une grande attention à l'épigraphe afin de choisir une citation chargée de sens qui maintient une relation très attachée au texte pour convaincre le lecteur à poursuivre la lecture du roman. L'auteur, ici, miroite son texte avec l'épigraphe afin de le refléter pour le rendre déchiffrable.

Dans cet angle, un autre élément est à prendre en considération pour aller vers *l'aspect fonctionnel* du paratexte. Selon Gérard Genette, L'épigraphe remplit quatre fonctions « *dont aucune n'est explicite, puisque épigrapher est toujours un geste muet dont l'interprétation reste à la charge du lecteur* » (Genette, Seuils, 1987, p. 145). La première est celle de commentaire du titre de l'œuvre. C'est-à-dire qu'elle sert à commenter le titre à l'inverse de la deuxième qui consiste à commenter le texte. Elle se base sur la signification du titre d'une manière indirecte et implicite. La troisième fonction de l'épigraphe est celle qui sert à mettre la citation de l'auteur invoqué comme une caution. Il affirme que, dans ce cas, le plus important n'est pas ce qu'elle dit mais l'identité de son auteur. La grandeur de l'auteur de la citation donne une naissance à l'œuvre. C'est pour cela que l'important de l'épigraphe est basé sur le nom de l'auteur mentionné.

Genette résume la quatrième fonction de l'épigraphe et la dernière en *effet-épigraphe* c'est-à-dire :

« Le plus puissant effet oblique de l'épigraphe tient peut-être à sa simple présence, quelle qu'elle soit : c'est l'effet-épigraphe. La présence ou l'absence d'épigraphe signe à elle seule, à quelques fractions d'erreur près, l'époque, le genre ou la tendance d'un écrit ». (Genette, Seuils, 1987, p. 148) .

Dans *La religion de ma mère* trois épigraphes sont mises en relief successivement avant le premier chapitre. L'auteur a fait appel à trois épigraphes dont deux de lui-même et l'autre de Goya. Nous lisons comme première épigraphe : « *Le sommeil de la raison engendre des monstres* » *Eau-forte (1797-1798)*. C'était le XVIII^e siècle où la Raison représentée par la lumière et l'obscurité par le monstre. L'auteur a eu recours à cette citation qui est à la fois métaphore et expressive à travers le thème abordé dans le texte. La personnification de la raison qui s'endort a subi une attaque violente par une créature dans une scène tragique. Le lecteur projette cette citation avec le titre. Il résulte que la revendication de la religion de la mère du personnage protagoniste est nécessaire si non sa communauté va y avoir un sort tragique. La revendication de la religion comme l'auteur la

Chapitre I : Approche narratologique

voit, représente la Raison. Le déni de cette Raison provoque l'anéantissement d'une communauté a longtemps combattu. Cette épigraphe est une sorte d'un appel et un enthousiasme au même temps à l'homme kabyle pour avoir du courage à affronter le sommeil de sa conscience et agir sur son destin.

La deuxième épigraphe « *Ecrire, c'est coudre ses blessures avec la pointe de son stylo* », cette citation est écrite par l'auteur lui-même au centre culturel franco-berbère de Seine-Saint-Denis (Akouche, 2019) publiée dans un article. Il considère l'écriture comme étant un moyen de soulagement des esprits et de liberté d'expression en défiant tout genre de censure. Jean Paul Sartre partage la même idée, il dit : « *Ecrire, c'est une certaine façon de vouloir la liberté ; si vous avez commencé, de gré ou de force vous êtes engagé* » (Sartre, 1948, p. 71) Vis-à-vis le thème de la religion, l'auteur s'engage pour dénoncer un fait.

Le verbe *Ecrire* qui est à l'infinitif souligne dès le commencement le cadre intemporel dans lequel l'écrivain se trouve engagé durant sa carrière. Il met également en valeur son roman. Il suscite des adjurations chez le lecteur. Il évoque chez lui les sentiments. Le seul moyen pour *Coudre ses blessures* est l'écriture. C'est panser une lésion faite ou produite. *Les blessures* se manifestent pour exprimer que le mal qui existe encore.

Cette épigraphe met le roman dans son signe et incite d'emblée une écriture qui vise à décrire le réel en prétendant des conflits identitaires. Elle place le texte dans une perspective historique où elle dévoile la réalité du mal qu'a subi une communauté dans une époque donnée et au même temps pour inscrire l'œuvre dans l'histoire.

La troisième épigraphe « *celui qui dit je n'est pas l'auteur* », cette citation qui est dite par lui-même anticipe le lecteur sur le roman écrit à la première personne du singulier *je*, ce qui laisse un doute d'autobiographie. L'auteur veut faire vivre son lecteur l'histoire narrée, il l'avertit que le *je* est un *je* universel et n'est pas réservé à lui-même malgré qu'il y a une ressemblance entre sa vie et la vie du personnage principal. Cette citation présente le roman comme un miroir qui renvoie au lecteur l'image de la condition humaine.

Il met en exergue deux mots qui ont une épaisseur « *je* » et « *l'auteur* » pour montrer l'implication de l'auteur à travers le pronom personnel *je* avec lequel le lecteur prend position à sa place. Le *je* transpose en tu et *l'auteur* transpose en lecteur. La participation du lecteur lui permet d'être associé au roman avec l'auteur. Ce qui s'installe chez le lecteur une légitimité de défendre une cause qui est ubiquiste dans le roman.

Chapitre I : Approche narratologique

Notons que le point commun entre les trois citations est le parfaire d'un cheminement à suivre. Dans la première citation, il a exposé le thème à son lecteur, puis il s'autoproclame comme étant un défenseur des valeurs humaines et assume sa responsabilité vis-à-vis le sujet. Dans la dernière citation, il implique le lecteur pour dénoncer le danger. Elle est censée faire sortir le lecteur de sa réserve et entretient son idée ensemble. Elle l'invite à prendre part dans la construction du sens. A travers l'épigraphe le thème de la religion et religiosité prend place dans le roman d'Akouche. Ce thème qui a existé depuis longtemps devient une problématique chez l'auteur pour dévoiler les limites des conflits identitaires, et avec lequel il nous propose des solutions.

Il s'agit d'une vision de l'auteur Karim Akouche qu'il voudrait atteindre d'où se révèle un conflit identitaire dans l'épigraphe sous forme de caution sur un angle dont une des deux communautés, qui sont vécu sous le même ciel, a subi la décomposition et le déni.

La citation remplit sa fonction comme le définit Gérard Genette :

(...) Dans une épigraphe, l'essentiel bien souvent n'est pas ce qu'elle dit, mais l'identité de son auteur, et l'effet de caution indirecte que sa présence détermine à l'orée d'un texte – caution moins coûteuse en général que celle d'une préface, et même que d'une dédicace, puisqu'on peut l'obtenir sans en solliciter l'autorisation (Genette, *Seuils*, 1987, p. 147).

La deuxième citation de Karim Akouche, quant à lui considéré comme étant un écrivain Algérien d'expression française anéantit sa vie pour défendre une quête identitaire et qu'à travers son nom et son identité que la citation est cautionnée.

1.3. L'effigie iconographique

La photo qui est insérée sur la première de couverture attire également l'attention du lecteur. Cette première page de couverture du roman *La religion de ma mère* dans laquelle nous trouvons le titre qui est en couleur marron et gras, le nom de l'auteur, le genre du récit (roman) et le nom de la maison d'édition (FRANTZ FANON). Une photo d'une personne méconnue épuisée, fatiguée, avec une chevelure longue qui porte une valise à la main. Elle évoque une personne qui voyage et ne cesse d'errer pour se retrouver.

L'élément iconographique concerné interprète sur la signification déjà soulignée à travers le titre puisqu'elle met en scène le roman *La religion de ma mère*. L'illustration de cette photo est dessinée par le peintre algérien qui s'appelle Hassane Amraoui, peintre et photographe. Dans ses œuvres « *Il emploie des nouvelles techniques de traits interminables, de lignes enchevauchées [...] Les couleurs prennent des teintes chaleureuses. Ses personnages expriment le rêve des peuples qui aspirent à un monde*

Chapitre I : Approche narratologique

meilleur»(wikipidia, 2020). La photographie désigne et identifie le personnage *Mirak de la religion de ma mère* qui tout lui échappe : son destin, son pays, ses amis et sa famille. Elle incarne aussi ce personnage protagoniste qui a tout dépossédé. Un homme errant tout seul auquel le choix et la présence de l'aspect de l'image, qui est sombre, composée du noir et du mélange de jaune et de marron.

Il nous semble que la couleur rouge brique du titre évoque la couleur de terre et la construction qui noue un lien entre le pays natal du narrateur et la religion pratiquée qui représentent des éléments essentiels à la constitution de l'identité de l'homme. De même, l'image exprime la détérioration de l'état d'âme du narrateur à cause du désespoir. Son affliction provoque chez lui aussi un abattement à la suite d'un grand revers comme le montre cet extrait : « *l'exil, ce n'est pas rien. C'est beaucoup de peine. C'est lourd. C'est épuisant* »(Akouche, 2017, p. 31).

1.4. La postface

La postface, qui est placée à la fin du roman et avant la quatrième page, est sous forme d'un commentaire écrit par Gary Klang. Il est originaire haïtien et Karim Akouche algérien s'installent au Québec dans la même ville et exercent les mêmes métiers. Ils sont romanciers, poètes, dramaturges et essayistes. A fortiori Gary Klang critique l'œuvre de Karim Akouche et le qualifie sous le titre *Le style mitrailleuse de Karim Akouche* et donne son avis. Il commence son commentaire par leur rencontre et nous procure son appréciation sur les thèmes traités dans le roman et le style d'écriture qu'il baptise le style mitrailleuse, il cite:

J'ai baptisé cette manière d'écrire **le style mitrailleuse**, car de la plume inspirée de Karim naît une atmosphère d'une surprenante originalité(...) ses mots jaillissent avec la rapidité et la force des balles **d'une mitrailleuse** qui ne cracherait pas de l'acier pour tuer, mais des phrases qui ne pas laisseront personne indifférent.

De plus, il adhère le roman à monde qui dépasse les frontières algériennes et devient universel, il avance :

La religion de ma mère est un roman universel (...). A une époque où les gens prennent plaisir à se faire exploser, on ne sait trop pourquoi, une époque qui aime la mort et non la vie, un monde complètement désorienté qui ne sait où trouver des repères, il faut lire et relire Karim Akouche. Lui a la clé de cette parade sauvage, comme aurait dit un certain Rimbaud.

Gary Klang exhorte le lecteur à lire et relire ce roman et fait un lien de ressemblance avec Rimbaud et que les deux seuls qui possèdent la clé de *la parade*

Chapitre I : Approche narratologique

sauvage dont beaucoup d'études ont été faite sur cette revue internationale rimbalienne de Rimbaud.

Il semble Akouche a mis cette appréciation à la fin de son roman pour conférer une autorité à ses idées, réflexions, idéologies, et visions qui traversent le roman.

1.5. La quatrième de couverture

Après avoir analysé les autres éléments périphériques qui font partie du para texte dudit roman nous tentons d'analyser présentement la quatrième de couverture qui, de son côté, joue un rôle primordial dans le contrat de lecture entre l'auteur et son lecteur. A ce propos G. Genette dit :

est un autre haut lieu stratégique, qui peut comporter au moins : - un rappel, à l'usage des amnésiques profonds, du nom de l'auteur et du titre de l'ouvrage – une notice biographique et/ou bibliographique – un prière d'insérer – des extraits de presse, ou autres appréciations élogieuses, sur des œuvres antérieures du même auteur, voire sur celle-ci même, en cas de réédition ou si l'éditeur a pu en obtenir avant publication (Genette, seuils, 1987, p. 30).

Au dos de l'œuvre le lecteur récolte les informations dont il a besoin, à savoir le résumé du roman par lequel peut s'informer davantage sur l'histoire ; ainsi que la biographie de l'auteur qui est insérée au-dessous du résumé. Tout en bas, le lecteur trouve le code à barre et le prix de l'œuvre. Ici, la quatrième page de couverture a joué son rôle de séduction après avoir fasciné le lecteur à acheter le livre.

Sur cette couverture composée de trois petits alinéas : le premier paragraphe présente un résumé écrit par l'éditeur suivi par un deuxième qui est placé au milieu et porte un commentaire d'une autre manière qui résume aussi le corpus. Tout en bas, nous remarquons la photo de l'auteur Karim Akouche accompagnée par la couverture qui est en couleur de rouge brique.

Le terme de « narratologie » a été forgé par Todorov et qui a pour objet, d'après lui, d'étudier ce que le récit relève. A ce propos, il souligne ce que caractérise cette discipline de récit: « *les actions telles que les organise un certain discours, appelé le récit.*»(Maher, 2006, p. 5). La narratologie étant la discipline qui s'intéresse aux structures de l'histoire et du récit. Elle examine les interactions dynamiques entre les deux structures et elle examine aussi leurs composantes et leurs mécanismes. Nous nous basons pour étudier les composantes du récit surtout sur le discours du récit selon les travaux de G. Genette qui permettent d'apercevoir « *l'autre conception de la narratologie prend pour objet, non pas l'histoire, mais le récit le comme mode de représentation verbale de*

Chapitre I : Approche narratologique

l'histoire et tel qu'il s'offre directement à l'analyse. Elle étudie les relations entre les trois plans que sont le récit, l'histoire et la narration.»(Delcroix & Ferand, 1995, p. 168). Dans le concept de la narratologie : l'histoire définie comme l'enchaînement chronologique des actions ; Le récit est la façon avec laquelle ces actions de l'histoire sont présentées. Elle se préoccupe de l'étude de l'histoire, le récit et la transmission entre eux c'est-à-dire la narration. Sachant que le roman est un récit qui raconte une histoire fictionnelle, il nous paraît bénéfique de citer les propos de M. Patillon : *« lorsqu'une fiction ne peut faire apparaître un comportement, un événement ou un objet quelconque comme un fait réel, elle doit, pour sauvegarder l'illusion réaliste, obtenir l'adhésion du public, le faire apparaître comme vraisemblable »* (Patillon, Précis d'analyse littéraire, t1, 1986, p. 84). L'auteur utilise des stratégies d'allusion pour convaincre son lecteur de l'histoire racontée est réelle. Pour mieux élucider ce que nous avons anticipé nous avons eu recours aux propos de Christiane Achour et de Simone Rezzoug : *« La fiction n'est pas reproduction du réel mais sélection d'éléments issus du réel, réarrangés, restructurés, et donnant naissance à un monde autre, un univers fictif nourri du réel mais différent de lui »* (Achour & Simone , 1990, p. 186).

Pour Yves Reuter : *« la fiction (appelée aussi diégèse), (...), renvoie aux contenus que l'on peut reconstituer et qui sont mis en scène : l'univers spatio-temporel, l'histoire, les personnages...»* (Reuter, 2005,2009, p. 15). Sur la base de ces propos, l'étude narratologique proposée abordera en fait trois points qui ont une relation avec notre problématique. En mettant l'accent sur le cadre spatio-temporel qui a un rapport avec l'identité et qui nous permettra de placer l'intrigue dans un moment où la société algérienne a vécu une réalité amère, douloureuse et conflictuelle. Ces indices spatio-temporels auxquels l'auteur s'est référé assurent la vraisemblance de l'histoire. L'étude des personnages principaux nous amènera à déterminer les éléments de leurs personnalités à savoir la psychologie afin de comprendre les intentions de l'auteur. L'étude de ces points nous amène à étudier le système d'énonciation. Ce dernier permet de dégager les choix narratifs mis en œuvre dans l'écriture de cette quête de soi, l'engagement manifeste ou dissimulé.

2. Étude des personnages

Les personnages renvoient à ces éléments centraux qui présentent dans toutes les structures narratives (histoire, narration et mise en texte). Ils sont définis comme *« des simples supports d'action, qui servent avant tout au déroulement de l'intrigue. Créés à*

Chapitre I : Approche narratologique

l'imitation des êtres qui agissent à la réalité»(Claude & Yves , Paris, p. 6). A ce terme, Gérard Vigner les définit en tant que notion comme suit :

La notion du personnage est assurément une des meilleurs preuves de l'efficacité du texte comme producteur du sens puisqu'il parvient à partir de dissémination d'un certain nombre de signe verbaux, à donner l'illusion d'une vie, à faire croire de l'existence d'une personne douée d'autonomie comme s'il s'agissait réellement d'être vivants (Vigner, 1992, pp. 88-89).

Les personnages sont les « êtres de papier ». Ils sont la représentation des personnes dans une fiction. Autrement dit, ce sont des personnes fictives dans une œuvre littéraire. Leur construction par le romancier leur donne un sens. A cet effet, le romancier crée une certaine illusion qui fait en sorte que les personnages soient des êtres en chair. Pour cela, ils doivent vraisemblablement acquérir des personnalités. Le romancier leur gratifie des identités dans la construction physique et morale. Dans ce sens, les personnages sont des éléments fondamentaux du roman. En ce sens, Yves Reuter explicite :

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 (...) une autre raison encore justifie l'intérêt qui leur est porté. Le personnage est en effet un des éléments clés de la projection et de l'identification des lecteurs (Reuters, 2011, pp. 28-29).

En fonction de la lecture du roman, le lecteur s'intéresse beaucoup aux personnages et leurs caractères notamment le personnage principal qui l'attire vers la fin du roman car, le lecteur s'inspire, parfois, des comportements des personnages. Cela fait crée une sorte d'identification avec ce dernier.

Certes que les personnages sont les supports essentiels de la diégèse et aucun récit ne peut être conceptualisé sans leur présence. Cependant, ils n'ont pas la même épaisseur. Le dictionnaire littéraire définit le héros comme suit : « *Le héros littéraire est le personnage dont la connaissance procède à la fois d'une définition fonctionnelle, il est le personnage principal(...) il est celui qui porte, défend ou remet en cause les valeurs dominantes de la société* »(Aron, Denis, & Alain, 2006, p. 276). De plus, Philippe Hamon estime le héros comme un personnage ayant un caractère résistant. Il déclare à ce sujet : « *Il se différencie des autres personnages par sa qualification, sa distribution, son autonomie et sa fonctionnalité. Il est aussi, la plupart du temps l'objet d'une prédésignation conventionnelle et d'un commentaire explicite*» (C. & Bekkat., 2002, p. 50).

Chapitre I : Approche narratologique

A partir de cette citation, nous constatons que le romancier attribue au personnage principal des qualités morales et physiques qui le distinguent des autres personnages en le guidant vers les fins que projette l'auteur.

Le personnage est l'élément clé et le pivot central de toute œuvre littéraire et l'analyse de son statut est nécessaire car il porte des caractéristiques et des désignations qui méritent une étude attentive. Tout récit sans personnage est un récit dépourvu de sens, Ronald Barthes déclare qu' « *il n'y a pas de récit sans personnages* » (Barthes, 1996, p. 16). Le statut occupé par le personnage, dans le récit, est toujours primordial et fondamental. C'est pour cela que son rôle est incontestable dans le roman. Le personnage est une création organisée et concertée par le romancier d'où des comportements physiques et des traits psychologiques des personnes réelles incarnant des figures emblématiques. C'est le romancier qui a tout le pouvoir de créer de la fiction et l'imaginaire une vérité potentielle. Comme en témoignant les propos de Albert Thibaudet, à ce propos, dit :

« le romancier authentique crée ses personnages avec les directions infinies de sa vie possible, le romancier factice les crée avec la ligne de sa vie réelle. Le vrai roman est comme une autobiographie du possible (...) Il semble que certains hommes, les créateurs de vie, apportent la conscience de ces existences possibles dans l'existence réelle. S'ils prennent pour sujet de leur œuvre cette existence réelle, elle se réduit en cendre, elle devient fantôme, sous la main qui la touche. Elle a eu sa vie, elle n'a pas droit à une autre. Le génie du roman nous fait vivre le possible, il ne fait pas revivre le réel » (Thibaudet, 1979, p. 106)

Barthes de son côté déclare l'importance du rôle joué par le personnage et que celui-ci n'est plus un agent de l'action mais : « *Il est devenu un individu, une "personne", bref un "être" pleinement constitué (...) le personnage a cessé d'être subordonné à l'action, il a incarné d'emblée une essence psychologique* » (Barthes, 1996, p. 16). Le personnage a aussi une autre fonction à remplir qui est performative. Dans ce sens, Maurice Delacroix avance que : « *On raconte rarement pour le seul plaisir de raconter mais pour influencer, séduire, discréditer* » (Delcroix & Ferand, 1995, p. 175). Le rôle joué par le personnage a un but d'accompagner le lecteur à comprendre le roman.

Nous commençons par une étude des personnages à travers l'être, le faire et le rôle actantiel dans le roman *La religion de ma mère* de Karim Akouche.

2.1. Mirak : le personnage protagoniste

Pour Philippe Hamon l'apparition du personnage dans le texte se base sur la présence de ces composantes de l'étiquette qu'elles soient associées ou disjointes. A ce propos il considère que : « *L'étiquette du personnage, rappelons-le, est un ensemble*

Chapitre I : Approche narratologique

stylistique dont les unités forment l'effet-personnage : le nom, prénom, surnom, titres (appellations) et portrait et fiche biographique (descriptions)»(Hamon, 1998, p. 153). Ces composantes de l'étiquette nous permettent la constitution de l'identité du personnage tout au long de l'œuvre. Nous allons focaliser l'analyse sur le personnage protagoniste *Mirak*, car il accapare tout le texte et que les autres personnages, mis à part la mère, ne sont que secondaires. Pour ce faire, nous commençons à dévoiler cette personnalité à travers la description physique et psychologique afin d'apporter une part agissante de mise en œuvre de la dépossession.

- **La biographie du personnage narrateur *Mirak***

Le personnage est considéré comme une représentation d'une personne réelle dans la fiction. Dans son livre " *L'analyse du récit*", Yves Reuter note que Philippe Hamon propose deux principaux critères pour distinguer et hiérarchiser les personnages en fonction de leur "faire" (leurs actions), de leur "être" (leur position dans un genre donné et leur désignation par le narrateur).

Le personnage est l'essence du bon déroulement de l'histoire dans un roman, c'est pour cette raison que l'auteur le choisit en fonction de l'objectif à atteindre et le peint de sorte que le lecteur poursuive l'histoire et recherche l'intrigue dès le début jusqu'à la fin du récit.

Le narrateur, le personnage protagoniste est de type omniscient dans notre corpus *La religion de ma mère*. Ce narrateur qui sait plus que ses personnages. Qu'à travers de cette instance narrative que nous pouvons être plus proche des personnages principaux et de dévoiler leurs intentions idéologiques. Cette narration est assurée par un « je » du personnage-narrateur *Mirak*. C'est un jeune algérien Kabyle, ambitieux influencé par le séide tribal berbère « *Puis mon père a offert le ballon à un gavroche. Et moi, fils d'une âpre montagne, j'ai été privé de jeu* ».(Akouche, 2017, p. 28). Ce jeune homme qui est célibataire s'installe à Montréal au Canada. Sa famille qui vit en Algérie est composée d'un frère délinquant, une sœur, un père fou et une mère analphabète. Elle avait comme métier la poterie, Elle était responsable de ses enfants abandonnés par leur père. La rétribution est basée sur la vente de l'huile d'olive. Son époux l'avait répudiée choisissant d'aller vivre en France lorsque *Mirak* était enfant. Il a une sœur, et un frère, « *mon frère, ma sœur et moi, trois gringalets* ».(Akouche, 2017, p. 16). Cette famille vivait dans un taudis clôturé et construit en brique dont les motifs berbères dessinés sur les murs, dans le village pauvre où le comité résout les problèmes entre les citoyens. « *Voici pauvre mais digne, le village de ma mère.* »(Akouche, 2017, p. 59). Puis il a opté pour la France où il a

Chapitre I : Approche narratologique

vécu sept ans comme un immigré clandestin. Il a fait la plonge et travaillé dans les bâtiments. Il a bossé aussi comme agent de sécurité. Il a travaillé autrefois comme jardinier puis vendeur de journaux à l'entrée des bouches de métro, un concierge dans un asile de fou. Contraint de regagner le pays qu'il a vu naître, il se trouve face à une terre méconnue. Il traverse successivement les lieux et croise les visages de son enfance où est répandu le chaos. Il nous semble que cette étude serait plus pertinente par l'évocation de deux points cardinaux relatifs à l'étude des personnages : l'être et le paraître

2.2.L'être : Mirak, un personnage complexe

Pour Hamon cité par Horvath, « *L'être du personnage est la somme de ses propriétés à savoir son portrait physique et les diverses qualités que lui prête* » (Krisztina, 1998), c'est-à-dire le personnage devrait contenir tous les constituants de son identité à savoir son nom, son habit et même ses gestes ; en somme, tout ce qui différencie le personnage principal des autres acteurs de l'œuvre. Il est également considéré, selon Gérard Vigner, comme une représentation d'une personne réelle dans la fiction.

La notion de personnage est assurément une des meilleures preuves de l'efficacité du texte comme producteur du sens puisqu'il parvient, à partir de la dissémination d'un certain nombre de signes verbaux, à donner l'illusion d'une vie, à faire croire à l'existence d'une personne douée d'autonomie comme s'il s'agissait réellement d'être vivant (Vigner, 1992, pp. 88-89).

Quand nous évoquons un personnage, nous considérons que nous sommes devant un être vivant à partir de ses actions et ses signes verbaux, et c'est à travers son nom qui constitue un élément indispensable dans toute œuvre romanesque que nous arrivons à en faire une analyse.

2.3.Le choix du nom *Mirak*

Quelles que soient les formes prises par le roman, le personnage en est le pivot central, il est le moteur de la fiction. L'auteur est très attentif au sujet du choix du nom du personnage car ce choix contribue à la vraisemblance du récit. Yves Reuter cite à ce terme :

Le nom est en effet un désignateur fondamental du personnage. Il remplit plusieurs fonctions essentielles. Tout d'abord, il « donne vie » au personnage comme la vie réelle, il fonde son identité. Par là même, il contribue à produire un effet réel. Cet effet sera d'autant plus fort que le nom est, en quelques sortes, l'unité de base de personnage, ce qui le synthétise de manière globale et constante. Il identifie le personnage et le distingue des autres. Chaque mention de son nom constitue un rappel de l'ensemble de ses caractéristiques. (Reuters, 2011, pp. 66-67)

À travers le nom du personnage qui est l'élément constituant de l'identité, le narrateur noue un contrat de lecture en installant une certaine complicité entre lui et son

Chapitre I : Approche narratologique

lecteur. Cette identification du personnage crée un rapport émotionnel avec le lecteur. Par le biais des caractéristiques du personnage et sa distinction, le lecteur est amené à vivre les événements afin de suivre le fil de l'histoire, car l'auteur tente d'entrelacer un lien du monde imaginaire par son personnage narrateur et du monde réel dans le but de convaincre le lecteur que l'histoire narrée est vraisemblable ou même inspirée du réel. Pour cela Yve Reuter dit :

Le nom fonctionne en interaction avec l'être et le faire des personnages. On appelle ce phénomène la motivation du nom, ce qui signifie concrètement que le nom programme et synthétise en quelque sorte se qu'est et ce que fait le personnage. Cela peut s'effectuer de manière explicite et dans ce cas le lecteur s'attend, dès la première occurrence du nom, à un certain type de personnage et d'action. » (Reuters, 2011, p. 71)

Le nom du personnage qui est le nœud entre *le faire* et *l'être* résulte son parcours dans le récit. Il permet au lecteur à travers son nom qu'il envisage d'anticiper l'histoire. Le nom qualifie le personnage autant qu'il catégorise de diverses façons (ancien, noble...). Le nom du personnage fonctionne en quelque sorte en interaction avec l'être et le faire. Autrement dit le nom façonne le lien entre l'être et le faire. Aux yeux du personnage l'auteur perçoit et réfléchit dans le roman et pour le roman.

A cet effet, l'auteur a voulu sciemment dans son roman *La religion de ma mère* créer un suspense chez le lecteur en dissimulant le nom du personnage narrateur au début de l'histoire.

Selon Vincent Jouve : « *L'être du personnage dépend d'abord du nom propre qui, suggérant une individualité, est l'un des instruments les plus efficaces de l'effet de réel* » (Jouve, 2007, p. 89). Le nom propre du personnage est l'un des constituants de son être et son identité ce qui permet d'évoquer chez le lecteur l'effet du réel. De son côté, Philippe Hamon affirme cette idée en déclarant : « *Nos personnage ce sont les vivants en chair et en os que nous coudoyons dans la rue (...) et qu'il faut bien qu'ils aient aussi nos noms* » (Hamon, 1998, p. 109).

Mirak est le narrateur et le personnage principal dans ce roman. Nous n'avons découvert ce nom qu'à partir du chapitre 14 à la page 51. Le narrateur-personnage avance des informations sur l'espace, l'objet de son voyage et le retour à son pays l'Algérie avant qu'il se présente. Puis, il lance son nom dès qu'il met ses pieds sur le sol de son pays natal pour annoncer une amorce que le nom a une appartenance à son pays voire l'identité : « *Mirak ! Mirak ! Mirak ! Je suis là. C'est mon jumeau qui arrive. Je reconnais sa voix. Je*

Chapitre I : Approche narratologique

redonne le téléphone au gars. »(Akouche, 2017, p. 51). Pour connaître l'origine de ce prénom, nous nous sommes interrogé sur la signification et le choix du prénom *Mirak*.

L'auteur permute les lettres du nom Karim en *Mirak*. Ce dernier n'est pas identifié dans la nation algérienne. Il paraît que l'auteur se cache derrière le personnage en utilisant l'anagramme pour montrer que ce dernier est nié dans son pays, qu'il est dépossédé de son identité et qu'il menait une vie contre ce qu'il désire. Dans son ouvrage *L'analyse du récit*, Yve Reuter montre que le nom du personnage « *permet de classer les personnages de diverses façons : il renvoie à une époque, (nom plus au moins ancien, plus au moins noble)* »(Hamon, 1998, p. 71). Dans cette lignée, il est à signaler que " le nom *Karim* est inspiré du terme arabe « Karim » qui veut dire « généreux », « bien né » ou encore « noble »(Eric Geoffroy, p. 206). Cela signifie que le narrateur est un être généreux qui aime la vie mais les circonstances font de lui un marginalisé en le privant de sa noblesse et de son honneur.

De même, le nom permet le classement du personnage selon sa place dans la société, son caractère et son état d'esprit par rapport aux autres personnages cités dans le même roman. Reuter dit à cet égard:« *Complémentairement, le nom permet de classer les personnages de diverses façons : (...)il distingue des groupes de personnages à l'intérieur des mêmes romans (jeunes et vieux ; pauvre et riche ; autochtone et étranger.)* »(Eric Geoffroy, p. 67).

C'est à travers le nom que le personnage possède une vie. Comme David Lodge l'a souligné dans *L'Art de la fiction*, la dénomination du personnage est très importante dans une œuvre littéraire :

« Dans un roman, les noms ne sont jamais neutres. Ils signifient toujours quelque chose, ne serait-ce que leur banalité. Les écrivains comiques, satiriques ou didactiques peuvent se permettre d'être exubérants et inventifs, ou ouvertement allégoriques en nommant leurs personnages. Les romanciers réalistes préfèrent des noms quelconques, pourvu qu'ils possèdent les connotations appropriées. Nommer un personnage est toujours une étape importante de sa création ».(Lodge, 2009, p. 57)

Le fait que l'auteur ait choisi un nom pour le personnage est une médiation afin de porter les intentions narratives de l'auteur. A travers le nom, l'auteur « *attribue un rôle au personnage, lui montre sa fonction et lui trace sa destinée, et ce nom peut être chargé de différentes valeurs sociales, symboliques, affectives, esthétiques et laisse transparaître une information donnée par l'auteur* » (Lodge, 2009, p. 70)

Le Canadien est, d'après *Reverso dictionnaire*, originaire du Canada ou relatif à ce pays. (CNRL, 2022). Ce personnage appelé "*le canadien*" montre la dépossession de son identité

Chapitre I : Approche narratologique

algérienne et tamazight et son origine algérienne une évocation de la terre natale en éclat dès que le narrateur a mis les pieds dans son pays, ses compatriotes l'ont appelé « *le canadien* ». Il nous semble que l'auteur fait fi de citer le nom de famille du personnage pour montrer qu'il y a une marque de rupture à ce propos Philippe Hamon dit : « *Le nom de famille choisi par l'auteur est une donnée par définition commune à plusieurs personnages. Il est la marque d'une permanence, de l'identité d'un groupe (une famille) par-delà diversité, des individus (...) par là, il rattache le personnage à une origine, à un destin* » (Hamon, 1998, pp. 107-108). Le personnage protagoniste revendique son identité qui d'après lui est accaparé par *l'Autre*. C'est pour cela qu'il n'a pas donné un nom de famille qui prouve l'attachement à une origine qu'elle soit Kabyle.

Partant de ces idées, P. Larousse écrit, dans son *dictionnaire* du XIX siècle à l'article *nom* cité par Philipe Hamon :

« (...) Il y a des éléments dans un nom : 1) un élément phonétique, un son. 2) un élément logique, une idée. Par-là, tout nom frappe à la fois l'imagination et la raison, les sens et l'intelligence. Il n'est donc pas étonnant qu'entendant prononcer le nom d'une personne nous en concevions immédiatement une idée plus au moins favorable, suivant que le nom nous a plu ou moins charmé, suivant que le sens étymologique du nom est plus au moins flatteur pour celui qui le porte. »(Hamon., 1998, p. 109).

L'auteur a confié le nom *Mirak* au personnage principal pour combler sa quête. Ce nom a joué son rôle d'un côté qui est constitutif. Et de l'autre côté, lorsque le lecteur apprend le nom du personnage protagoniste *Mirak*. Il porte une idée que ce personnage n'est que l'auteur *Karim* malgré ce dernier s'abstient de le citer sans utiliser l'anagramme.

2.4.Le portrait

L'importance que le personnage prend dans un roman exige un travail de réflexion, de documentation et de description, pour le mettre en évidence et souligner sa fonctionnalité, car il est l'élément essentiel du récit et il apparait dans les moments clés de l'histoire. Sa description fait appel à son état civil, à ses traits physiques et à ses traits comportementaux. A ce propos, Philippe Hamon développe :

Il s'agit d'un portrait, souvent très détaillé, où la description de l'habit et du physique prend une certaine importance, portrait qui signale un moment crucial de la vie du personnage, une étape ou une crise importante dans son histoire, et portrait qui, de surcroît, se charge alors d'une valeur symbolique très nette (Hamon, 1998, p. 165).

Dans un roman, la connaissance de l'état du personnage joue un rôle très important car ceci aide fortement à comprendre le déroulement des événements de l'histoire et

Chapitre I : Approche narratologique

comment l'auteur accompagne ce personnage selon la mission à laquelle il est affecté. Dans ce cadre, l'habit constitue un élément fondamental puisqu'il reflète sa personnalité, son appartenance et ses réactions. Ceci implique que l'auteur devrait donner un portrait représentatif du personnage pour que le lecteur puisse mieux le connaître et le distinguer. De plus, la description du physique et des vêtements révèle le mode de vie du personnage. Philippe Hamon considère le portrait du personnage comme : « *un faisceau, un « précipité » d'éléments de (traits)différentiels, bloqués sur un espace restreint, (...) sous forme d'une description. N'importe qu'elle information, n'importe quel trait sémantique peut donc y être convoqué : âge, couleur des cheveux, habilement, sexe, comportement, culture, embonpoint, antécédent, taille, etc.* » (Hamon, 1998, p. 185). Le personnage comme étant le point nodal de la constitution du récit, alors tout détail à savoir l'habillement, le sexe et d'autres relatifs à sa personnalité deviennent essentiels et portent une valeur sémantique. Le portrait du personnage porte des significations correspondant au milieu référentiel. Partant de cette idée JEAN-PHILIPPE MIRAUX souligne dans son ouvrage *Le personnage du roman* que : *L'être de papier reste proche de son référentiel puisque le référentiel exige que l'être de papier soit extraordinaire. La composition formelle du personnage obéit à la cohérence scripturaire qui le sous-tend: disons à la discipline qu'elle impose* (JEAN-PHILIPPE, 1997, p. 15).

La description physique de *Mirak* est quasiment négligée dans le roman mis à part ses cheveux longs. « *Je me souviens aussi lorsque le directeur m'a convoqué dans son bureau, écœuré par mes cheveux longs et ébouriffés (...)* », (Akouche, 2017, p. 70).

Cette négligence est très frappante. Pour connaître davantage le personnage, il faut puiser dans le peu d'informations pour pouvoir trouver de quoi nous aider à voir par exemple, quelle communauté il appartient. *Mirak* est un homme vêtu simple, il porte une chemise et un survêtement bon marché évoquant que cet homme est pauvre : « [...] *On manquait de tout, de lait et de pain. On manquait de couvertures. On manquait de sous. C'était l'hiver et il gelait. Mon frère chapardait des portions de fromage au réfectoire du collège. Ma mère façonnait l'argile.* », (Akouche, 2017, p. 33).

Lors des funérailles, *Mirak* pensait à sa mère et déclare sa crainte qu'elle ait froid dans sa tombe et décide de la couvrir par son burnous, il dit dans ce propos :

Je regarde défiler les arbres et les gourbis. Je regarde cavalier les falaises et les ravins de mon pays perdu. J'observe le soleil qui achève sa course. J'ai un pincement au cœur. Je pense à ma mère qui aura froid au cimetière. J'irai la couvrir de mon burnous. J'irai lui raconter une histoire qui apaisera ses souffrances. (Akouche, 2017, p. 143).

Chapitre I : Approche narratologique

Le burnous est considéré ni comme un habit vestimentaire simple en le portant pour se protéger du froid ni comme une mode mais il est chargé de symbole et de sémantique à ce propos Roland Barthes, dans un entretien datant de 1967, déclare :

le vêtement est l'un de ces objets de communication, comme la nourriture, les gestes, les comportements, la conversation, que j'ai toujours eu une joie profonde à interroger parce que, d'une part, ils possèdent une existence quotidienne et représente pour moi une possibilité de connaissance de moi-même au niveau le plus immédiat car je m'y investi dans ma vie propre, et parce que, d'autre part, ils possèdent une existence intellectuelle et s'offrent ç une analyse systématique par des moyens formels(Burgelin, 1996, p. 81).

Le burnous qui est :

L'une des pièces majeures du costume maghrébin. Symbolise fortune, aisance, richesse, autorité, puissance. Un usage discret du burnous fait de lui, outre cet aspect-là, un symbole de protection : mettre quelqu'un sous l'aile de son burnous. (Djnab el barnous) signifie qu'il est protégé par le détenteur du burnous. Celui qui s'y met est alors sous sa protection. Mohammed Salah Belguedji qui signifie cet usage, ajoute : « le jour des noces, le beau-père pet parfois sa burnous le pan de son burnous pour lui faire franchir le seuil de sa nouvelle demeure. Cela signifie qu'il sera son protecteur au sein de sa nouvelle famille, qu'il lui tiendra lieu de père(Chebel, 1995, pp. 76-77)

Considéré comme étant un symbole d'existence intellectuelle qui renvoie aux générations des aïeux c'est-à-dire les ancestraux du personnage protagoniste. Celui-ci identifie à travers ses habits qui portent des valeurs comme la sobriété et de maturité. Le port du burnous qui est typiquement berbère délimite la géographie de la communauté berbère sur l'expansion du Maghreb. Le sociologue Ibn Khaldoun à ce sujet cite : « *La contrée des Berbères débute là où les hommes portent le burnous et s'arrête là où les gens ne mangent pas du couscous* »(Zaoui). Le personnage narrateur *Mirak* porte le burnous pour se démarquer de *l'Autre* autant de s'imposer.

2.5.La psychologie

Les traits et les signes psychologiques de *Mirak* dans le roman *La religion de ma mère* consiste à découvrir les qualités du personnage relatives aux sensations d'amour, de haine, de son tempérament et de ses défauts. Nous pourrions les citer comme telles :*Mirak* est issu d'une famille pauvre et démunie qui vit dans un insectarium à la campagne en Algérie. Il vit dans une maison misérable, sale et mal tenue. « *Mon taudis est peuplé de bêtes. Mais il n'y a pas d'odeur humaine* », (Akouche, 2017, p. 151). Il est un homme indigent qui manque des choses nécessaires et essentielles d'une vie digne et saine, ce qui

Chapitre I : Approche narratologique

ne convient pas à une vie d'un être humain qui n'empêche pas *Mirak* de revendiquer son identité.

Ensuite il a vécu dans l'exil en souffrance permanente et dans une grande solitude. « *Il paraît que ce geste soulage les exilés.* », (Akouche, 2017, p. 31). Sa vie est pleine de misère, de pauvreté et de souffrance. Quand il a reçu un appel téléphonique lui informant que l'enterrement de sa mère qui vivait en Algérie est dans deux jours, il décide d'y aller pour assister aux funérailles sans hésitation afin de faire son devoir vis-à-vis sa défunte mère : « *Le téléphone retentit. Il tue l'amour. C'est frangin qui appelle. Ma mère n'est plus. L'enterrement ; c'est dans deux jours.* », (Akouche, 2017, p. 11).

Chaque moment passé, les souvenirs de son enfance ressurgissent de nouveau dès sa naissance jusqu'au moment présent. Il était un enfant timide et naïf qui n'aime pas l'échec. Cette timidité et naïveté symbolisent l'innocence et l'humilité d'un peuple qui est marginalisé et aliéné dans son propre pays. Il est digne et n'accepte aucun genre d'humiliation. Le narrateur-personnage *Mirak* pense comme un psychologue lorsqu'il qualifie son peuple de mystérieux, qui refuse de mourir et résiste aux tourbillons : « *Je viens d'un peuple mystérieux. Il refuse de mourir. Il vitote comme les oiseaux de passage. Il résiste aux tourbillons des légendes. L'histoire n'est pas l'alliée des vaincus. Elle est la concubine des puissants.* », (Akouche, 2017, p. 19).

Ces qualités qu'il cite dans la description de son peuple auraient une répercussion sur sa personnalité, il acquiert le courage et l'esprit du combat, « *j'étais initié à l'art de la guerre* », (Akouche, 2017, p. 26). *Mirak* s'autoproclame pour défendre sa famille et à travers laquelle défend aussi son peuple contre les lois de la Charia posées aux berbères qui ne se reconnaissent nullement dans « *ce fardeau que le pays avait attaché à leurs cous* », puisqu'il la qualifie de féroce et de dure :

Le code de la famille ne t'a pas défendu. Une sainte barbarie cette charia ! Attends –moi, j'arrive dans quelques heures. Je viendrai te défendre contre les loups. Je viendrai réclamer tes droits. Je viendrai te venger. J'enlèverai le fardeau que mon pays a attaché à ton cou, (Akouche, 2017, p. 45).

En second lieu, *Mirak* est un intellectuel, il a fait des études universitaires en génie mécanique en Algérie « *je m'étais inscrit en génie mécanique* », (Akouche, 2017, p. 147). En dehors de ce domaine professionnel, *Mirak* a une vision d'intellectuel engagé, il lui semble que sa langue tamazight nécessite d'être enseignée à l'école « *il faut enseigner la langue amazighe(...) nous ne sommes pas des arabes* », (Akouche, 2017, p. 145). Il

Chapitre I : Approche narratologique

souligne ainsi que la langue nationale et officielle en Algérie est bien l'arabe et que cette langue ne le représente point :

Plus tard, j'ai découvert qu'elle m'avait menti. Elle ne voulait pas me dire la vérité de peur de me blesser. La langue nationale et officielle en Algérie était l'arabe. Ma langue maternelle était interdite partout : à la télévision, à l'école, dans les livres, dans les journaux, dans l'administration, (Akouche, 2017, p. 117).

Au début de sa quête *Mirak* est tantôt décrit comme ambitieux tantôt est apparu comme un homme délabré, désespéré à cause d'un passé triste et du présent répandu par le chaos. La perte de sa mère l'a rendu déséquilibré, désintéressé à la vie. Au fur et à mesure *Mirak* ressent un sentiment non avéré ce qui entraîne une dépossession de soi. Dès qu'il a commencé sa quête, il n'a pas cessé de sentir le malaise et le traumatisme à l'égard de son étrangeté dans son pays natal. Il a vécu un passé douloureux « *mais il faut raconter l'histoire pour panser les blessures.* », (Akouche, 2017, p. 37). La tristesse et le malheur l'en ont fait un homme révolté et rebelle « *A présent, on survole la Méditerranée. L'hôtesse me donne une fiche de débarquement. Je sors mes papiers. J'ouvre mon passeport et ma carte d'identité. Ils sont verts (...) je les ai retournés. Froissés. Epluchés.* » ? (Akouche, 2017, p. 43). *Mirak* continue de nier toute pièce n'est pas écrite par sa langue, ce qui en lui provoque d'être au premier des rangs de son peuple. Il intimide l'adversaire de chaos et de violence « *l'avenir menace. Il promet le chaos.* » ? (Akouche, 2017, p. 44).

2.6. Le faire : le paraitre

Selon Philippe Hamon, le « *faire* » constitue les actions du personnage qui sont basées sur deux concepts fondamentaux « *le rôle thématique* » et « *le rôle actanciel* ». A ce niveau, il affirme : « *la distribution différentielle, articulant le faire et l'être, concerne les dimensions quantitatives et stratégiques des apparitions des personnages : ils apparaissent plus au moins fréquemment, plus au moins longtemps, avec un rôle ou des faits plus au moins importants* » (Reuter, 2005, 2009, p. 30). Lorsque le personnage est considéré comme un acteur social que nous ne pouvons pas ignorer son faire car toutes les actions menées par le personnage constituent l'intrigue. A travers le faire, le personnage se définit par rapport à autrui. Jouve Vincent distingue chez le personnage les deux rôles : « *Si le rôle actanciel assure le fonctionnement du récit, le rôle thématique lui, permet de véhiculer du sens et des valeurs* » (Jouve, 2001, p. 39).

Selon ces deux théoriciens, le personnage se définit par deux rôles : rôle thématique qui est un peu la carte d'identité du personnage (travail, famille, âge, personnalité.)

Chapitre I : Approche narratologique

contrairement au rôle actanciel qui constitue la fonction du personnage dans une intrigue (héros, aide, antagoniste.).

Dans les textes narratifs (contes, romans...), chacun des personnages a un rôle et une fonction. Les relations qu'ils entretiennent s'inscrivent dans un schéma dit actanciel qui permet d'identifier les forces agissantes (appelées aussi actants) qui s'exercent sur un personnage sujet. Le schéma actanciel rassemble l'ensemble des rôles (les actants) et des relations qui ont pour fonction la narration d'un récit, par acte. Ce schéma a été créé par A. J. Greimas (Tsimbidy, 2008, p. 222).

2.6.1. Les rôles thématiques

Ces rôles sont, en fait, tous réunis dans le personnage principal du roman *Mirak* : D'abord, le personnage vivait en Algérie jusqu'à l'obtention du diplôme d'ingénieur en génie mécanique. Etant étudiant, il a participé aux émeutes dans la région de Kabylie dans une période particulière de l'histoire de l'Algérie où la communauté lutte pour la réhabilitation de la culture berbère. Il se réunit à l'université et il célèbre avec les étudiants les héros morts « *à la fac, on se réunit. On aiguise les dictons et on célèbre les héros morts.* », (Akouche, 2017, p. 147). Pour la quête de son identité, il incite les étudiants afin de revendiquer leur identité linguistique en portant les banderoles et les drapeaux berbères. Plus tard, pendant la décennie noire où la terreur règne dans le pays. *Mirak* avait l'âge de 15 ans lorsque l'Algérie passait par une période très sensible où il luttait contre les intégristes et les islamistes fanatiques. « *Moi, une barre de mine. J'avais quinze ans, j'étais déjà initié à l'art de la guerre. Combien de fois des lieutenants d'Allah on traversait le village, chaussés de bottes puantes, sans oser cogner à notre porte ?* » *Mirak dit.* (Akouche, 2017, p. 26).

Mirak est un homme, qui refuse, comme la majorité de ses co-citoyens, le croisement des bras. Il était aux rangs de son pays en le défendant contre le terrorisme où le peuple avait sacrifié des milliers de victimes.

[...] dans les années noires, lorsque le sang coulait chaque jour. Les intégristes massacraient. Les journalistes étaient devenus des nécrologues. Les morts étaient réduits à des chiffres. Les uns des journaux nous glacés des cruautés. C'était toujours la même chose. Les carnages succédés aux boucheries. (Akouche, 2017, p. 60).

Mirak évoque par la suite toute la guerre civile qu'il avait vécue : les émeutes berbères, la guerre contre le terrorisme, tout au long de sa vie. Même étant enfant il a bien compris ce qui se passait dans son pays : le malaise, l'injustice, la pauvreté du peuple malgré la richesse de son pays.

Chapitre I : Approche narratologique

Le protagoniste, s'il vit désormais à l'exil à Montréal, il n'est point détaché de son pays natal. Il éprouve sans cesse l'appartenance à sa patrie. Il semble qu'il proteste le système politique, il porte dans son cœur un esprit de guerrier et un espoir d'un engagé cherchant un changement menant son pays vers la voix de la liberté et la prospérité. *Mirak*, considère son acte de naissance comme un acte de décès. Le pouvoir a collé une étiquette sur son front, il a fait de lui ce qu'il n'est pas. Il lui a envouté son âme et son esprit. « *Nous sommes des Arabes pas tout à fait arabes. Nous sommes des Africains pas tout à fait africains. Nous sommes des Blancs pas tout à fait blancs.* », (Akouche, 2017, p. 86).

Il ajoute ainsi : « *A la naissance ont nous a collé l'étiquette « arabe ». A la mort nous serons enterrés « musulmans ». C'est mektoub. C'est ainsi. L'Algérie est nourrie au mensonge identitaire.* », (Akouche, 2017, p. 43).

Il refuse tout genre de manipulation, et il dénonce les autorités qui veulent maintenir le peuple dans une torpeur religieuse. A cet effet, le personnage principal lutte contre les islamistes fanatiques. D'une part, il se moque de toute chose qui a un aspect religieux : « *Le mot Allah est devenu la devise algérienne. Il est partout : dans toutes les bouches, dans toutes les têtes (...), les bordels (...) il contrôle la virginité des filles.* », (Akouche, 2017, pp. 48-49).

Il continue ses railleries et dit : « *une jeune passe. Elle est habillée d'un collant, et sa tête est cachée dans un foulard (...) le haut est pour Allah et le derrière pour Abdallah* », (Akouche, 2017, p. 52).

Le personnage joue un rôle prééminent dans le roman soulevant la quête de l'identité, car, malgré son dynamisme, il n'a pas réussi à trouver des réponses à l'exclusion de sa langue tamazight de l'école algérienne et du journal. Il a fini de se retrouver dans une dépossession : de sa maison qui était détruite, de son père qui est devenu fou, de son frère devenu terroriste et de son ex- amour Nora devenue prostituée.

2.6.2. Le rôle actantiel

Le rôle actantiel est lié à la fonction du personnage dans l'intrigue. Un personnage peut être un agent secondaire ou bien un héros. Chacun entre eux est chargé de jouer un rôle correspond à son statut. Le schéma actantiel rassemble les actants et les relations entre eux qui font partie de l'histoire. D'après Greimas, le schéma actantiel sert à grâce aux différents actants qui ont leur confié un rôle à analyser le récit. Nous les considérons comme des positions présentées au sein d'une structure se basant sur trois axes en corrélation d'une manière significative pour que le sujet, qui cherche la quête, accomplisse

Chapitre I : Approche narratologique

sa tâche. Nous citons ces axes comme suit : le vouloir-faire qui réunit le sujet et son objet, le devoir-faire, et aussi le savoir-faire et/ou le pouvoir-faire, sur cet axe les opposants ou les adjuvants aident ou s'opposent à la réalisation de la quête. A travers l'étude de ces actants que nous pouvons dévoiler les différents statuts des personnages et leurs quêtes.

a) Le savoir

C'est la relation de communication où le destinataire est celui qui fait agir le sujet et le destinataire celui pour qui (ou pour quoi) la quête est réalisée.

Mirak étant un personnage intellectuel et intelligent, il est conscient de ce qui l'entoure et de ce qui se passe dans son pays. Il a des certitudes et des hallucinations aux enjeux politiques qui se jouaient dans son territoire. Il a toujours su que son pays subit une destruction par un pouvoir tyrannique. Etant un actant actif et courageux, il défend une thèse avec un esprit solide que nous divulguerons dans la 03^{ème} partie.

Les arbres, nu. Les pylônes électriques, tordus. Les terres, en jachère.
Les vignobles, arrachés. Les mamelles des vaches, avachies. Le lait en poudre est importé de Hollande. Les puits de pétrole fument dans le désert. Ils veillent sur la paix sociale. L'élite est éblouie par l'argent.
Les commis de l'état sont dévorés par l'ambition. La jeunesse est bipolaire. Elle veut le voile et la nudité. Elle veut la cage et la liberté.
(Akouche, 2017, p. 53).

Il ajoute aussi : « *Tout le gratin de notre village est parti. Il ne reste que ce genre de loques. Les dirigeants sont des salauds. Ils vous ont encouragés à partir. Ils savent ce qu'est la politique. Ils ont bien lu Machiavel* », (Akouche, 2017, p. 113).

b) Le vouloir

Il s'agit de l'axe principal (une relation de désir ou de quête) qui traduit la dynamique de l'œuvre en isolant le sujet (animé) et l'objet de sa quête. Philippe Hamon définit cet axe comme suit :

Le vouloir instaure le personnage comme actant-sujet et déclenche le processus narratif. Il transforme n'importe quel acteur, à n'importe quel moment du récit, en un sujet virtuel doté d'un programme local ou global et en relation déjà finalisé avec un objet auquel il attribue une valeur soit positive (il désire l'obtenir), soit négative (il désire l'éviter). Cet objet peut, lui-même, être soit un objet concret (vouloir une maison, vouloir un enfant), soit un état (vouloir être heureux), soit une modalité (vouloir le pouvoir, désirer un savoir), etc. (Hamon, 1998, p. 236).

La relation entre le destinataire et le destinataire permet la réunion du pôle binaire sujet/objet qui fonde l'univers de la quête sur l'axe du vouloir, et du désir. Cette volonté sur laquelle l'instance narrative s'est organisée. Le personnage-narrateur avait l'ambition

Chapitre I : Approche narratologique

de revenir à son pays en vue de revendiquer les droits de son peuple notamment l'identité à laquelle il est encore attaché sans se désister d'aucun élément constituant cette identité. *« Attends- moi, j'arrive dans quelques heures. Je viendrais te défendre contre les loups. Je viendrais réclamer tes droits. Je viendrais te venger. J'enlèverai le fardeau que mon pays a attaché à ton cou »*, (Akouche, 2017, p. 45).

Il ajoute également à ce sujet : *« Seul avec les moineaux, je penserai à ma mère et à toutes les femmes de mon pays qui souffrent »*, (Akouche, 2017, p. 106). Le personnage protagoniste est persévérant par le désir et la volonté à avoir la sécurité, la liberté dont l'identité de son peuple a longtemps dénié et marginalisé.

c) Le pouvoir

Le pôle binaire adjuvant/opposant constitue l'univers de lutte sur l'axe du pouvoir où le sujet est confronté à l'opposant et soutenu par l'adjuvant que Philippe Hamon définit cet axe comme suit :

Le pouvoir est, dans tout système du personnage, une catégorie sémantique importante qui vient définir la compétence du personnage, et notamment constituer des sous-classes d'actants bien différenciés, selon que ces actant sont puissants ou impuissants, qu'ils ont les moyens ou non d'agir conformément à leur pouvoir est inné ou acquis, etc. (Hamon, 1998, p. 260)

Le héros, celui qui est censé combler la quête ait non seulement la volonté et le désir pour y arriver mais aussi la compétence ou bien l'intention d'être apte de le faire. Il s'agit d'une relation de lutte : dans sa quête de l'objet, le sujet est souvent confronté à un opposant et aidé par des adjuvants. *Mirak*, profitant de la cérémonie de l'enterrement de sa mère, il est revenu rempli d'une grande volonté de changement et avec une confiance totale qu'il serait soutenu par la population comme s'il attendait l'obtention des droits qu'il revendiquerait. Cependant, il s'est retrouvé seul dans le champ de la bataille et a perdu tout espoir et toute volonté comme s'il était devant une population étrangère de la sienne. Il n'a pas pu réussir sa quête et il finit par se retrouver dépossédé :

Qu'ai-je à perdre ? J'ai tout dilapidé...jusqu'à ma chair. J'ai tout largué...ma mère, mon père, mon frère, ma sœur, ma patrie, ma langue, ma mission, mon métier, mon village, mes amis, ma sève, mon sang, mes rêves...

Je suis dépossédé.

Désintégré.

Avant, j'étais quelqu'un.

Maintenant, je suis quelque chose. (Akouche, 2017, p. 212).

Chapitre I : Approche narratologique

Après tout le long chemin qu'il a parcouru à la recherche de sa quête, il a fini par déclarer son impuissance, son désespoir et son incapacité de poursuivre le chemin de sa quête puisqu'il a perdu sa qualité d'être humain et n'est devenu qu'une chose: sans âme et sans esprit. Etant anéanti après un long combat, il s'est incliné devant le fait accompli et s'est retrouvé incapable de lancer un long discours, mais ses phrases courtes ont tout résumé et ont clairement décrit la situation mentale dans laquelle vivait le personnage principal vaincu après avoir mené seul un dur combat alors qu'il croyait être soutenu par ses compatriotes.

Avant de s'engager dans la quête de l'identité, et même exilé au Canada à cause de ses idées « *Ils m'ont accusé de diviser la nation, j'ai fait mes valises. J'ai fui. Ah, les bigots ! Ah, les tartufes !* », (Akouche, 2017, p. 146). *Mirak* vivait digne, jouissant de ses droits et de sa liberté dans un pays qui n'est pas le sien. Il avait tout devant lui, son père, son frère, son cousin, sa bien-aimée et ses maisons. Il avait la vivacité d'un jeune cultivé, d'un intellectuel doué et engagé. Néanmoins, sa volonté et sa confiance se sont abusées dans des conditions défavorables contrairement à ce qu'il pensait.

Dans une courte durée de temps et au lieu de réaliser ses ambitions telle que sa quête, il a perdu d'abord tout son entourage (père cinglé, cousin assassiné, frère terroriste, copine prostituée), et encore ses maisons (l'une détruite, l'autre occupée par un barbu). Après avoir tout possédé, *Mirak* s'est retrouvé dans les rues avec les démunis.

3. Espace fictionnel et espace référentiel

Le cadre spatio-temporel est considéré comme étant un composant essentiel dans l'histoire narrée. Ce cadre représente l'axe sur quoi repose et tourne l'intrigue. Celui-ci resserre ses parties comme il est l'élément fondamental dans la vie. L'étude du cadre spatio-temporel donne un ancrage du réel dans la fiction. C'est pour cela qu'il joue un rôle primordial dans l'enchaînement ordonné des faits de l'histoire et il intercale tant qu'un élément dans l'intrigue qui l'imprègne. La place qu'occupe le cadre spatio-temporel dans l'œuvre littéraire est fondamentale. Toute œuvre littéraire ne porte pas la présence des lieux et du temps est dépourvue du sens. La représentation de l'espace est attachée au déroulement de l'histoire, il incarne le lieu qui donne à la fiction l'apparence de la vérité. (Jacques Soubeyroux, 2003, p. 250)

L'évocation de l'espace dans les œuvres littéraires se base surtout sur un certain nombre d'évidences, des choses communes, en ce qu'elle exprime l'opinion, l'intention de l'auteur, sa façon d'imaginer et de concevoir le monde. Dans le roman, l'espace joue un rôle essentiel pour constituer un ensemble d'éléments de dévoilement du personnage. Il

Chapitre I : Approche narratologique

permet la succession, et le développement de l'action. Il devient un thème de réflexion du personnage. Le lieu donne l'impression au lecteur que sa lecture est une relation avec le réel. Yves Reuter dit à ce propos :

Les lieux vont d'abord fonder l'ancrage réaliste ou non réaliste de l'histoire. Ainsi, ils peuvent ancrer le récit dans le réel, produire l'impression qu'ils reflètent le hors texte. Ce sera le cas lorsque le texte recèle des indications précises correspondant à notre univers, soutenues si possible par des descriptions détaillées et des éléments typiques, tout cela renvoyant à un savoir culturel repérable en dehors du roman (dans la réalité, dans les guides, dans les cartes (Reuters, 2011, p. 36).

Pour Yves Reuter, les lieux sont des éléments essentiels pour donner un sens de réalité au roman. La description de l'espace donne une impression au lecteur et un ancrage réaliste au roman. Par cette description, s'instaure l'action. Et à travers cela, le lecteur va voyager de son vécu réel vers les lieux de la fiction textuelle. C'est ce que confirme H. Mitterrand en soulignant: « *Le nom du lieu proclame l'authenticité de l'aventure par une sorte de reflet métonymique qui, court-circuit la suspicion du lecteur : puisque le lieu est vrai, tout ce qui lui est contigu, associé est vrai* » (Henri, 1980, p. 194).

L'œuvre littéraire permet l'authentification quant à la fiction, au personnage, ses actes et ses dires et que l'espace est souvent associé à l'action.

Pour Y. Reuter, les lieux aussi peuvent se construire avec notre distance et que l'espace a des fonctions en soulignant : « *Le texte manquera d'indications précises et de renvois à notre univers ou encore les lieux seront purement symboliques (la maison comme lieu de sécurité)* » (Reuters, 2011, p. 36). L'auteur de ce roman évoque la maison car elle est un lieu qui a une valeur importante dans l'univers réel. Elle symbolise, en outre, un lieu de sécurité en donnant sens au roman.

La description de l'espace dans le roman porte souvent des significations et d'importance à la constitution de soi comme l'affirme Christine Chivallon « *L'espace est sans doute ce par quoi les procédures de construction de soi et de reconnaissance de soi à l'autre sont en mesure de pleinement se réaliser* » (Chivallon, 1998, p. 7). L'évocation de l'espace diversifié dans le roman de *La religion de ma mère* du pays natal incarne l'exhibition de l'identité. Le lieu représente le soi où l'humain identifie à autrui, non seulement à la géographie mais aussi aux lieux. Gaston Bachelard saisit que l'espace fictionnel noue un lien avec un espace géographique à ce propos il dit :

L'espace saisi par l'imagination ne peut rester l'espace indifférent livré à la mesure et à la réflexion du géomètre. Il est vécu. Et il est vécu, non pas

Chapitre I : Approche narratologique

dans sa positivité, mais avec toutes les partialités de l'imagination. En particulier, presque toujours il attire. Il concentre de l'être à l'intérieur des limites qui protègent (Bachelard, 1961, p. 13)

Un espace de l'imagination est un espace inspiré du réel. Cette évocation lui donne un aspect du réel, c'est-à-dire un rapprochement de l'espace imaginaire de la réalité. Le romancier ne cesse à décrire des lieux qui portent une valeur autant que symbolique dans la vie d'un être humain : la maison, l'école et le cimetière, la ferme et l'université. Ces lieux sont un espace que l'être humain poursuit son parcours de l'existence débutant de la naissance jusqu'à la mort. Parmi les espaces qu'Akouche a décrits dans son roman *La religion de ma mère* est la maison sise dans la région de la Kabylie.

Avec les romans de Karim Akouche, la littérature n'est pas loin de l'espace de son imagination. Autrement dit du référent. Partant de cette idée, nous qualifions ses textes comme production littéraire qui se produit comme figuration du réel, cependant, réticente ou multiple. Ces textes ne sont pas émancipés ou affranchis, mais ils se distancent de l'expérience du « réel », une expérience menée par les autres auteurs algériens de cette géographie. Cependant, son écriture suppose que l'espace interne, externe et référentiel est la seule sphère dans laquelle la diégèse de ses romans prend forme. Entre les romans d'Akouche et son pays natal l'Algérie, il existe un rapport buté où l'écrivain confère une autorité à ses pensées et visions qui transpercent les romans. Il comprend à délimiter la territorialité des personnages protagonistes ou narrateurs/ personnages et leur dynamisme dans le macrocosme spatial exhibé au lectorat.

L'homme est un être participant à un univers. Il aperçoit toutes les choses ou les objets qui l'entourent. Il embrasse des relations unissant à une géographie donnée. Il éprouve ses sentiments de certaines choses et il en néglige certaines d'autres. Armand Frémont explique la nature de la relation entre l'homme et la spatialité, il dit :

Or l'homme n'est pas un objet neutre à l'intérieur de la région, comme souvent on pourrait le croire à la lecture de certaines études. Il perçoit inégalement l'espace qui l'entoure, il porte des jugements sur les lieux, il est retenu ou attiré, consciemment ou inconsciemment, il se trompe et on le trompe (...) De l'homme à la région et de la région à l'homme, les transparences de la rationalité sont troublées par les inerties des habitudes, les pulsions de l'affectivité, les conditionnements de la culture, les fantasmes de l'inconscient. L'espace vécu, dans toute son épaisseur et sa complexité, apparaît ainsi comme le révélateur des réalités régionales. (Frémont, 1976, p. 13).

L'attachement de l'homme à un espace donné se manifeste dans des liens spirituels et affectifs à l'égard des lieux. L'espace dans lequel l'homme vivait prend part à la

Chapitre I : Approche narratologique

construction de son identité en projetant sur les lieux des images ressentis, aimés ou réfutés qui les façonnent. D'après le développement de Frémont, nous pouvons développer la même chose d'un village, d'une cité, d'un pays, d'une communauté, et c'est entre autre avec l'expérience du personnage principal que nous pouvons appréhender comment cet espace subsiste au cheminement que le personnage a pris.

Cependant, nous appuyons principalement sur la perception de territorialité de Bertrand Westphal qui exhibe certaines images présentées par l'imagination plutôt que par la réalité dans le chambardement formel de l'ordre établi. Westphal définit les processus de dé/reterritorialisation que le lien d'un groupe ou d'un individu tisse avec son environnement sous le nom de la territorialité. L'étude de la territorialité permet d'identifier les différents types d'espaces à savoir : l'espace vécu, l'espace de vie et l'espace social. Westphal souligne que l'espace de la territorialité affranchit celui de territoire. Il proteste l'idée des frontières et met en place une certaine élasticité entre les États Nations et les territoires.

Dès les années soixante-dix, d'autres théoriciens tels que Gilles Deleuze et Félix Guattari se sont intéressés à la théorie qui est consciente de la complexité de toute saisie de l'espace humain. Ils suggèrent le fil de fuite intrinsèque à tout territoire en posant la question cruciforme « *il faudrait d'abord mieux comprendre les rapports entre D (déterritorialisation), territoire, reterritorialisation et terre.* » (Deleuze & Félix, 1980) Et d'adjoindre :

En premier lieu, le territoire lui-même est inséparable de vecteurs de déterritorialisation qui le travaillent du dedans (...). En second lieu, la D est à son tour inséparable de reterritorialisation corrélative. C'est que la D n'est jamais simple, mais toujours multiple et composée (...) Or la reterritorialisation comme opération originale n'exprime pas un retour au territoire, mais ces rapports différentiels inférieurs à la D elle-même, cette multiplicité intérieure à la ligne de fuite (...). Au point que la D peut être nommée créatrice de la terre – une nouvelle, un univers, et non plus seulement une reterritorialisation. (Deleuze & Félix, 1980, p. 635).

Ce concept du territoire dévalorise l'attachement à un territoire fixe. Les deux philosophes exhibent les valeurs des deux notions : fixité et territoire afin d'attirer le regard sur les caractéristiques ondoyantes de l'espace. Sur le plan chronologique l'espace ne reste pas fixe, il change avec le temps. Nous ne pouvons pas le désolidariser des horizons temporels qui constituent la direction d'une perspective. Il est généralement convenu dans une conscience traditionnelle que la détermination du territoire est souvent constante, car elle est relative à la concentration d'un peuple dans un périmètre donné. Habituellement,

Chapitre I : Approche narratologique

la nécessité d'assurer la propriété exclusive d'un territoire de la part de la société est généralement, considérée comme nécessité vitale sur laquelle se nourrissent les dogmes de l'atavisme.

Cette nouvelle géographie qui a vu le jour, en France, fournit, vers les années 70, une architecture de l'espace en prenant en compte l'analyse des comportements sociaux. L'espace géographique est le produit que les sociétés humaines produisent avec des matériaux naturels selon leurs représentations et leurs techniques. Désormais, comme l'a souligné Armand Frémont (1984), une telle géographie sociale s'intéresse à l'étude du jeu des «*interactions entre rapports sociaux et spatiaux* » (Méo, 2016). Ces interactions conduisent aux tensions qui créent des formes géographiques provenant des conflits des situations sociales dans l'espace. Différents types d'espaces et de structures topographiques regroupés par le vécu humain, ses coutumes, ses traditions, son passé, ses dogmes, ses langues, sa religion, le village, la ville, la rue, l'école, l'écurie, la ferme, la prison, l'hôpital, l'université, le cimetière, la forêt, la source, la gare, la mosquée, toutes les composantes entourant l'individu et constituent une architecture qui exprime plus que la réalité sur la différence absolue.

Cette nouvelle géographie qui offre une nouvelle catégorisation d'espace prône les liens et les rapports unissant les lieux aux hommes. Le géographe Armand Frémont qui mène une recherche sur la territorialité permet d'identifier trois différents types d'espaces. Sur cet extrait, nous montrons la définition portée sur les trois différents espaces à savoir : l'espace de vie, de l'espace vécu et l'espace social :

Nous appelons espace de vie l'ensemble des lieux fréquentés par une personne ou par un groupe social[...] Nous appelons espace social, l'ensemble des lieux fréquentés par une personne ou par un groupe social auquel il convient d'ajouter l'ensemble des interrelations sociales qui sous-tendent ce réseau [...] Nous appelons enfin espace vécu l'ensemble des lieux de l'espace de vie et de l'espace social auxquels s'ajoutent les valeurs psychologiques qui s'attachent au lieux et qui unissent les hommes à ceux-ci par des liens immatériels (FRÉMAND, 1980, pp. 47-58).

Les rapports humains dans l'espace ne peuvent être fondés que sur une considération rationnelle des perceptions. Il doit fusionner *toute l'épaisseur du vécu, troublante et troublée* » (Frémont, 1974, pp. 231-238). Lorsqu'un individu ou un groupe social fréquente habituellement un territoire et que toutes ces fréquentations qui sont faites et ces valeurs psychologiques qui sont rattachées à cet espace sont inscrites dans l'espace vécu. La conception de l'espace de vie forme l'analyse des espaces et des lieux fréquentés

Chapitre I : Approche narratologique

par l'individu ou un groupe social ainsi que les émotions qui sont proliférés par sa pratique : le lieu de résidence, le domicile, le lieu de travail et tous les endroits qui s'y habitent pour leur rendre visite. L'espace social que le géographe forge sa définition comprend toutes les relations sociales que l'espace tend à accroître. Les deux espaces : de vie et sociale manigancent un rapport émotionnel et complémentaire. C'est ce qu'on appelle l'espace vécu.

Akouche exige d'inscrire ses personnages notamment les héros dans un environnement allogène où le retour à son pays natal panse les blessures de l'exil « *me voici revenu dans mon pays perdu pour mettre ma mère en terre* » (Akouche, 2017, p. 47). L'évocation nostalgique ne lui remplit guère l'espace interne mais il exprime le déplacement de territorialité, tentant à faire mise en commun ses sentiments envers sa mère à autrui. Karim Akouche impose également l'inscription de ses personnages dans une sphère hétéroclite lorsqu'il dit :

J'examine une carte de l'Algérie collée à la vitre. Les frontières sont artificielles. On les a tracées à la règle. C'est au café Les Deux Magots de Saint-Germain-des-Prés que le Général Schneider a baptisé cette terre. La France est la fille aînée de l'Église. L'Algérie est la fille illégitime de la France. *L'Afrique a perdu son nord*. Le Nord s'appelle le Maghreb. Souvent, le Maghreb arabe. Il se cherche. Il a les pieds en Afrique et la tête en Orient. (Akouche, 2017, pp. 47-48) .

Le personnage principal montre son affection pour son limogeage car il appartient à une géographie bien déterminée celle de territoire qui lui a été dessiné à l'avance par des personnes influentes au pouvoir. Il se console et ses semblables pensent que son identité dépasse le territoire afin de s'installer sur une reterritorialisation. Cette manière de faire de la spatialité s'enracine dans la réflexion d'Akouche sur les représentations et les perceptions. Il observe l'espace à travers une réalité sociale, économique et notamment politique où les limites administratives exigées par les hommes du pouvoir dans l'État. Cette perspective politique permet de délimiter le territoire au compte de l'appartenance identitaire qui dépasse les limites géographiques imposées par l'État officiel.

Nous allons, à travers ce chapitre, dépister l'espace vécu, l'espace de vie et l'espace social qui constituent la spatialité géographique explorée dans le roman de Karim Akouche.

3.1.L'espace social

Ce concept social est considéré comme un champ théorique dans lequel les groupes sociaux et les agents sont distribués. L'imbrication des relations sociales et spatiales

Chapitre I : Approche narratologique

détermine une variété de groupes géographiques organisés par la vie sociale, son présent et son histoire. La campagne, le quartier urbain, la rue, la faculté, ou bord de mer, l'univers auquel l'homme appartient forment autant de structures géographiques incluses dans un environnement particulier. Autrement dit, le monde social est représenté sous la forme d'un espace social. Par surcroît, le géographe Armand Frémont étaye son idée en appuyant sur un faciès socioculturel :

Les mécanismes de l'acculturation et de l'aliénation imposent aux hommes une certaine image des lieux où ils vivent, de leur espace, de leur région. Et cette image, acceptée, refoulée ou refusée, constitue un élément essentiel des combinaisons régionales, le lien psychologique de l'homme à l'espace sans lequel la région ne serait que l'adaptation d'un groupe à un milieu ou une rencontre d'intérêt sur un espace donné. La région, l'espace ne peuvent se comprendre dans toute leur cohérence que si l'on ajoute aux apports intérieurs cet ultime ciment de relations vécues, c'est-à-dire assimilés ou non au plus profond de l'intimité psychologique de chacun. (Kayser, 1989, p. 72) .

Sans la connexion psychologique de l'homme à l'espace, la région n'adapterait aucune signification sur un territoire donné. La matière première pour modeler l'espace social se manifeste dans les relations vécues. Il s'agirait de mettre en exergue la pérennité de la métépsychose d'une région perçue comme entrelacement des relations et d'interactions mutuelles qui ne peuvent pas, au fil du temps, être une structure constante.

3.1.1. La socialité

La socialité, dans les romans de Akouche, engendre un sentiment de fragilité pour ses personnages principaux. Ils ne ressentent qu'à vivre dans la peur de l'Autre. Ils vivaient comme des fugitifs. Ces personnages vivaient dans une phobie sociale. Ils vivaient dans l'angoisse et la panique à la simple idée de parler à quelqu'un qui travaille dans l'administration ou ailleurs. Cette peur est surgie même si un personnage perçoit un élément qui représente l'État tel qu'un gendarme ou un policier. La peur démesurée du rapport à l'Autre caractérise une phobie sociale. De plus, dans la société dans laquelle ils sont nés, grandissent, travaillent, et demeurent n'offre aucune voie d'adaptation à moins qu'elle n'ait un contrôle total sur la perception de soi et l'expression d'une personne indépendante où le « je » autonome persiste comme expression. La relation entretenue entre les individus dans la même société devient de plus en plus conflictuelle.

Nous déduisons que l'espace social des personnages de Akouche ne contribue pas à la symétrie avec sa sphère de vie. Il est clair que ces personnages préfèrent le cloisonnement à l'intérieur de leur communauté mieux qu'à pénétrer à l'espace social peu

Chapitre I : Approche narratologique

importe de leur sociabilité. Or, l'homme comme le qualifient Servais (Th.) et Pinckers OP *l'homme est un microcosme* (Servais & Pinckers, 2007, p. 427). C'est-à-dire que l'homme lui-même ressemble à une petite société. Pufendorf se rapproche à cette idée, il dit : *l'homme est naturellement porté à vivre en société* (Franck, 1971, p. 373), même s'il cherche à être symétrique avec soi. Bien entendu que l'espace social étant principalement lié au déplacement du personnage principal à tous les endroits qu'il avait fréquentés tel que l'école, la maison, l'hôpital, l'aéroport, la ferme, etc., il montre son mécontentement.

Nora, la meilleure amie du personnage principal est devenue une prostituée. Son frère dérive vers le djihadiste, sa cousine s'est toujours occupée de sa mère qui a subi un AVC sans aucune activité professionnelle. Le père du Mirak n'exerce aucun métier en Algérie, il travaille seulement en France. Il est devenu fou quand il est revenu dans son pays natal. Le personnage principal Mirak est le seul qui se manifeste par l'espace social qui finit par le déposséder.

Toutefois, en regardant de plus près les personnages de Karim Akouche, en se rendant compte que l'action des personnages principaux est demeurée à l'ère du XX siècle et sous l'emprise d'un pouvoir mis en place. Nous déduisons que l'espace social de ces personnages est violent et méprisé, voire menaçant et périlleux. Aux yeux de Henri Lefebvre :

L'espace (social) est un produit social. Cette proposition paraît proche de la tautologie, donc de l'évidence. (...) L'espace ainsi produit sert aussi d'instrument à la pensée comme l'action, qu'il est, en même temps, qu'un moyen de production, un moyen de contrôle donc de domination et de puissance- mais qu'il échappe partiellement, en tant que tel, à ceux qui s'en servent. Les forces sociales et politiques (étatiques) qui l'engendrèrent tentent de le maîtriser et n'y parviennent pas ; ceux- là mêmes qui poussent la réalité spatiale vers une sorte d'autonomie impossible à dominer s'efforcent de l'épuiser, de la fixer pour l'asservir (Lefebvre, 1981, p. 35).

Henri Lefebvre affirme que si une communauté n'a pas réussi à créer un espace approprié à sa personnalité, elle serait de ce fait, une communauté qui a forgé ses ossatures sur un espace parié de risque d'être squatté ; un espace feint. L'espace que cette communauté a bâti est une aporie saugrenue. Par la suite, cette société se retrouverait assujettie aux philosophies des autres champs sociaux. Il étaye l'idée que : « *chaque mode de production ayant, par hypothèse, son espace approprié, un nouvel espace se produit pendant la transition* » (Lefebvre, 1981, p. 58). Le nouvel espace est apparu grâce à des nouvelles relations qui adviennent le déplacement. Par conséquent, les personnages

Chapitre I : Approche narratologique

principaux de Akouche se retrouvent allogènes en entrant dans des lieux dits espace social.

Mirak reconnaît lugubrement à ce sujet lorsqu'il entre à la mairie :

J'entre dans la cour de la mairie et admire le raïs dans son cadre. (..) Je prends un couloir décrépit et me dirige vers le hall. Un troupeau d'hommes est agglutiné devant un bureau vitré. Un jeune à la pommette balafmée me tend un ticket. Je le prends.

—Ah, tu es aimable.

—Il grimace. Je souris. Je fais quelques pas. Il me suit. Je me retourne. Je vois ses lèvres qui frémissent.

—As-tu un problème ?

—Ce n'est pas gratuit. Je veux mon pognon.

— C'est payant ?

— Deux cents dinars si tu veux avoir ton papier aujourd'hui.

— Je viens pour un acte de décès.

— Pas d'exception. Toute la paperasse est payante.

J'écarquille les yeux.

— On dirait que tu viens d'une autre planète.

Il époussette ma chemise. (Akouche, 2017, p. 86)

Dans cet espace social, *Mirak* est aperçu comme une personne étrangère qui est venue d'autre planète à cause de son comportement en refusant la corruption. Tout au long du roman, le personnage protagoniste dans le roman *La religion de ma mère* n'est pas advenu aucune amélioration à l'égard des relations de l'espace social. Nous pouvons montrer un regard de prêt sur ces personnages en saisissant que dans la nature de relation de l'espace social a engendré un effondrement émané à cause des marginalisations qu'ils ont vécu. Un mouvement transcende les limites de leur espace de vie. C'est l'espace social de l'Algérie, dans laquelle les personnages ont grandi, qui avec l'architecture, la richesse, le pétrole, la situation géographique perd la prééminence et l'ouverture sur les différentes composantes qui constituent l'identité nationale.

D'autre espace social où *Mirak* affirme le sentiment de désespoir et mécontentement. Il raconte ses expériences vécues et le point de départ après ses illusions :

À l'entrée de l'université, on a accroché une banderole : « *Pas de pardon, seule la lutte paie !* » Au sommet d'une hampe. C'est ici que j'ai gaspillé six ans de ma vie à courir après mes illusions. Je m'étais inscrit en génie mécanique. Mais rapidement j'ai déchanté. Les formules n'étaient pas mon fort. Je voulais devenir peintre. Je passais mon temps à errer entre les cités universitaires et à gueuler dans des micros (Akouche, 2017, p. 79).

Chapitre I : Approche narratologique

L'espace de vie *Mirak* a subi des effets sur l'espace social. Ce dernier a envahi son espace de vie. Sa déclaration sur les années vécues à l'université sont perçues comme des années perdues et exhibe à quel point le personnage principal est dépité. Cette situation dans laquelle s'est retrouvé l'a traumatisé à cause des projets irréalisables dont il a espéré. Cet espace social était encore une fois le berceau de l'émanation des répercussions sur son état d'âme. Tous les espaces que Mirak fréquente à savoir l'université, l'école, la ferme, chez la tante façonnent l'espace social et donnent une impression du malaise.

L'espace social dans *La religion de ma mère* n'a cité qu'éphémère. Tous les personnages qui ont contribué à la conception de l'intrigue n'apparaissent pas dans l'espace social tant que travailleurs ou des médecins à l'hôpital, des agents à l'université, enseignants à l'école et à n'importe quel espace public, mais ils apparaissent seulement être dans leur espace privé. Ils s'éloignent de cet espace social dans lequel il y a une sorte de métissage avec plusieurs personnes qui ne sont pas de leur communauté, mais de la même patrie. Si cela a une signification sociologique, cela suggère que ces personnages veulent vivre enfermés à eux même dans leur propre espace à l'intérieur de la communauté, non ouverts à l'Autre et où qu'ils se plaignent la marginalisation dans la société mère. *Mirak* éprouve ce sentiment qui est attaché à son village qui comprend un espace de vie collectif : « *Voici, pauvre mais digne, le village de ma mère. Voici le paradis de mon enfance que les ancêtres ont greffé au flanc d'une montagne d'ardoise. Voici des maisons en briques et des masures en torchis qu'on ne verra nulle part ailleurs* » (Akouche, 2017, p. 35). L'espace que le personnage principal procure représente pour lui et tous les membres de la communauté *un espace social ne fait qu'assurer un cadre au système social* (Guérineau, 2019, p. 23). C'est ce que soulignent Lévi-Strauss et l'anthropologue préhistorien A. Le roi. Pour Guy Di Méo *l'espace géographique incorpore l'ensemble des représentations et des valeurs d'une société ou d'un groupe*. (Méo, 2014, p. 84)

3.1.2. Espace social et systèmes des valeurs

Pour bien comprendre le comportement des individus il faut parler le langage des valeurs à l'intérieur de l'espace social (communautaire) : « *La hiérarchie abstraite des valeurs, écrit Paul Claval, colore la topographie, crée des zones où l'on est perpétuellement mal à l'aise – des zones qu'on valorise subjectivement, et d'autres qu'on déprécie* » (Claval, 1973, p. 148). Le personnage principal Mirak dans le roman *La religion de ma mère* donne une grande appréciation à l'espace auquel il se sent appartenir. Il sacralise l'espace de vie qui est restreint au détriment de l'espace social est la géographie

Chapitre I : Approche narratologique

de la patrie toute entière. Il s'agirait que *l'individu apprécie un lieu en fonction de sa familiarité, des normes culturelles du beau, du plaisant, de l'agréable.* »(Cliche, 1980, p. 9). L'évaluation d'un espace se complète dans la détermination et l'identification entre les groupes et leur position par la hiérarchie des statuts. Le lien de l'individu à l'espace social se manifeste donc dans la hiérarchie des valeurs.

À priori, l'espace de vie du personnage principal duquel il est épris porte des messages. Il n'est pas naturellement une armature qui supporte l'acis des relations mais il est un porteur de valeurs et de signe. L'individu se construit à partir de l'espace de vie dans lequel il vit. Les expériences personnelles et les voyages qu'il a effectués, les fréquentations avec les proches et les amis prennent part à la construction de son identité. L'expérience acquise au sein d'une communauté en gardant distance à l'espace social nourrit l'essence de l'identité ethnique au détriment de l'identité nationale.

Le sentiment du personnage principal d'appartenir à la communauté dont les habitants font appel au cheikh de la tribu ou le comité génère en lui une sorte de sentiment d'indépendance qui lui suffit ou génère en lui-même la dispense de revenir à l'état qui le préside. À cette déclaration, Mirak affirme :

Le lendemain, il déposait une plainte contre nous auprès du comité du village. Les sages nous ont condamnés à débroussailler le cimetière, la fontaine et les sentiers. Indignée, ma mère m'a enfermé dans la maison pendant tout un week-end et m'a nourri de pain rassis et d'eau. En quittant la taule, je lui ai promis de ne plus jamais faire ce genre de bêtises (Akouche, 2017, p. 66).

Ni Mirak, ni son frère, ni sa mère n'ont contesté la sentence du comité. Au contraire, la maman qui est la tutelle des garçons s'est sentie coupable comme si elle n'avait pas bien élevé les enfants, alors qu'elle est toujours mariée et sous la responsabilité d'un homme qui a renié sa responsabilité envers ses enfants. De son côté, elle ne s'est pas opposée à la punition infligée aux enfants mineurs, car cette punition est au service du village. Cet enchevêtrement des relations entre citoyens, individu, groupe dans la même communauté constitue une vie sociale. Le sentiment d'appartenance à cet espace lui permet la sujétion totale aux règles régissant par les membres dirigeants de cette communauté. Le milieu dans lequel il a grandi, les relations sociales que l'individu a entrelacées définissent les lisières où l'individu ne les outrepassa pas. Le respect aux traditions ancestrales est une richesse qui protège la culture d'une minorité qui côtoie d'autres cultures. Guy Di Méo affirme le rôle joué par l'entrelacement des liens spatiaux et sociaux, il exprime :

Chapitre I : Approche narratologique

Les entrecroisements des rapports sociaux et spatiaux définissent donc une grande variété de combinaisons géographiques orchestrées par la vie sociale, son présent et son histoire. Le campus universitaire, la rue, le quartier urbain et l'agglomération, le village ou la station balnéaire, le monde auquel nous appartenons forment autant de combinaisons géographiques inscrites dans un environnement (terme qui sera précisé plus loin). Ces combinaisons qui façonnent l'espace social sont des productions matérielles et paysagères imprégnées de significations idéelles. (Méo, 2014, p. 10).

L'espace social se définit par les différentes combinaisons qui le façonnent. La notion du temps joue ainsi un rôle important à la structure de la vie sociale et de son histoire. Le monde auquel l'individu appartient à un espace social donné n'exempte pas tous les autres lieux fréquentés tels que : l'université, l'école, le village dans lequel il réside entre autres.

L'espace de vie dans les romans de Akouche dominant l'espace social. Car il ne s'est produit que quelques faits dans l'espace social.

3.2.Espace de vie

L'espace de vie des personnages principaux de Karim Akouche est évolué contrairement aux personnages secondaires qui ont assujettis à un espace de vie statique, car ils ne se déplacent pas beaucoup. Chaque personnage reste dans son espace restreint. La cousine de Mirak et mère ne quittent guère leur domicile. Quoique la tante est malade mais la cousine qui s'occupe d'elle sans pour autant se déplacer pour rendre visite au médecin. Les deux frères de sa cousine travaillent dans le sud et ne reviennent que deux fois par an. La cousine affirme : « *ils travaillent dans le sud. Ils ne nous rendent visite que deux fois l'an* ». (Akouche, 2017, p. 69). Quant à l'autre cousine, elle est prise en charge dans un centre pour femmes divorcée. Le père de sa cousine, de son côté, il est aussi *il ne sort quasiment pas de sa chambre. Ils passent des heures à tapoter sur une télécommande en cherchant les chaines de télé étrangères* (Akouche, 2017, p. 70). Nora, ex copine de Mirak travaille dans une maison de turpitude. Elle ne quitte aussi jamais son espace de vie.

Tous les personnages secondaires ne se déplacent pas beaucoup. De même, ils ne fréquentent pas les autres lieux. Ils demeurent dans leur espace de vie. À l'encontre du personnage principal Mirak et sa mère, qui est autour de laquelle tourne l'histoire, se déplacent et se fréquentent un lieu à l'autre. En tout lieu, où le personnage principal aille c'est le même paysage d'affliction extrême. Même au Canada, Mirak est entouré par la mélancolie. Une fois que le lieu où le personnage principal a fréquenté pendant des années est abandonné momentanément serait occupé par certaines d'autres personnes. Mirak

Chapitre I : Approche narratologique

relève ses sentiments de chagrin et de tristesse à l'égard d'espace de vie qu'il a l'habitude de le hanter, il dit :

Je prends un taxi pour rentrer chez moi, dans mon appartement à Ahuntsic (...) Le chauffeur me dépose devant le café que je fréquente les fins de semaines depuis des années. Un panneau est accroché à la porte. « Ouverture prochaine d'un nouveau centre. » Description étrange : « Tonte et bains pour canins rieurs. » Je toque. Personne ne répond. Quelqu'un crie dans mon dos. Il pousse une canette de coca avec un gourdin. (Akouche, 2017, p. 106).

Chaque lieu habituel de fréquentation par le personnage principal est soumis au changement ou au squattage.

Mon appartement se trouve au premier étage d'un triplex. La façade a été retapée. Le propriétaire a pris le soin de disposer des bacs de fleurs à l'entrée. J'insère la clé dans l'orifice. Je tourne. La porte ne s'ouvre pas. J'essaie de nouveau. En vain. Je tourne et retourne. La serrure a été remplacée. (Akouche, 2017, p. 107) .

La séquestration d'une propriété notamment la maison qui est en même temps un espace de vie du personnage et symbolique de l'existence se définit comme un arrachement ou dépouillement de son identité. Si le personnage principal ne se sent pas en paix dans son espace de vie signifie que l'espace social est un lieu où la terreur répand le territoire dans lequel il vit.

L'étude de l'espace de vie se base sur les lieux que l'individu a l'habitude de fréquenter. Cette fréquentation ne sera continuée qu'à accompagner avec des sentiments suscités. Qu'à travers ces deux choses qu'on peut faire une étude précieuse. L'espace de vie pourrait être : la maison, l'école où il a passé ses études, le travail où il gagne son pain, le bus, le train, le restaurant qui l'a fréquenté souvent ; etc. Cette notion est définie par Guy Di Méo définie comme suite :

La notion « d'espace de vie » (...) s'avère précieuse pour mesurer la portée générale de la face privée des discontinuités spatiales. L'espace de vie se confond pour chacune avec ses déplacements les plus fréquents et les plus réguliers. Espace d'usages, géographiquement éclaté, il se compose de lieux attractifs, de nœuds autour desquels se cristallisent l'existence et les spatialités individuelles : le logis, le bureau ou l'usine, le magasin, les lieux de loisirs, de consommation (Méo, 2014, p. 85) .

La fréquentation des lieux est conditionnée aussi par sa continuité. Les lieux que l'individu a la routine de rendre visite comprennent l'espace de vie. Ces déplacements aux lieux accoutumés découlent des attractions qui créent une ornière et une continuité comme

Chapitre I : Approche narratologique

l'affirme Guy Di Méo : « *l'espace de vie, celui des cheminements ordinaires et répétitifs de chacune, pour qualifier un tel espace* »(Méo, 2014, p. 32).

Même si nous qualifions tous les autres lieux, l'école, la mairie, le marché et l'université comme des espaces de vie, il est évident de considérer la maison qui est perçue comme un espace de vie un chef-lieu. Elle est la même ritournelle. Le narrateur est censé se déplacer à différents lieux mais la dernière escale serait la maison. La maison représente le premier et le dernier refuge, il dit : « *nous revenons souvent à la maison bredouille, la voix étouffée, les paupières gorgées de larmes* »(Akouche, 2017, p. 43). Elle est mentionnée de nombreuses fois dans le roman, cela signifierait qu'elle porte des connotations et symbolisations.

La maison qui est considérée comme : « *notre coin du monde. Elle est — on l'a souvent dit — notre premier univers. Elle est vraiment un cosmos. Un cosmos dans toute l'acception du terme* »(Bachelard, 1961, p. 25) n'est pas un simple logis mais elle est souvent enrichie du symbole et du sens. Cet univers qui est réputé comme un système bien ordonné définit par Gaston comme : « *tout espace vraiment habité porte l'essence de la notion de maison* »(Bachelard, 1961, p. 26). Le moindre abri construit par des murs et un toit considéré comme une maison vue l'importance de l'intimité que le préserve à l'intérieur. Un lieu, un toit, un refuge et une maison sont des espaces qui portent un sens relatif à l'identité du narrateur. Levis Strauss et Bourdieu cités par Patrick Chamoiseau dans son œuvre *Espace d'une écriture antillaise* affirme que : « *C'est avant tout cette capacité de l'espace à servir d'outil symbolique, à participer si efficacement à la 'mécanique du sens' qui le rend si fortement indissociable du travail de définition identitaire* »(Chamoiseau, 2006, p. 17). L'espace est un cadre important, il marque sa présence dans la quête de récit, le guidant vers la quête de l'identité. La maison est un lieu qui réunit l'inclusion des membres de la famille autant un lieu qui participe à la constitution de l'identité de l'homme, car celui-ci s'est attaché à l'espace. Il devient clairement que l'espace se rattache autant en étant de vivre et d'exister, comprendre les faits et d'évoquer les finalités de l'existence de l'humain. La maison apparaît comme un espace réel qui influence sur la vie de l'homme. Le narrateur a élucidé cette idée en évoquant des lieux dans lesquels l'être humain poursuit sa quête, il doit passer nécessairement par des stations inéluctables dans sa vie telle que la maison qui est considérée comme étant le giron de l'homme d'où il naît et il meurt. Gaston Bachelard affirme :

Chapitre I : Approche narratologique

La maison, dans la vie de l'homme, évince des contingences, elle multiplie ses conseils de continuité. Sans elle, l'homme serait un être dispersé. Elle maintient l'homme à travers les orages du ciel et les orages de la vie. Elle est corps et aime. Elle est le premier monde de l'être humain. Avant d'être « jeté au monde » comme le professent les métaphysiques rapides, l'homme est déposé dans le berceau de la maison. Et toujours, en nos rêveries, la maison est un grand berceau. Une métaphysique concrète ne peut laisser de côté ce fait, ce simple fait, d'autant que ce fait est une valeur, une grande valeur à laquelle nous revenons dans nos rêveries. L'être est tout de suite une valeur. La vie commence bien, elle commence enfermée, protégée, toute tiède dans le giron de la maison (Bachelard, 1961, p. 18)

Le point de départ de la construction de l'identité de l'humain débute de la maison car elle est le premier lieu qu'il le contactait. Elle demeure souvent dans son âme et son esprit. Elle marque sa présence en lui. Dans la maison, la vie de l'homme commence en sécurité et en sérénité. En dehors de là, le héros peut rencontrer des problèmes et vivre des moments difficiles. C'est pour cela qu'il se souvient de son abri et rêve toujours à ce refuge.

3.2.1. La maison comme lieu symbolique

D'après Gaston Bachelard, malgré la maison est lieu fictionnel mais elle peut aussi porter un ancrage du réel. A ce propos il dit :

La maison nous fournira à la fois des images dispersées et un corps d'images. Dans l'un et l'autre cas, nous prouverons que l'imagination augmente les valeurs de la réalité. Une sorte d'attraction d'images concentre les images autour de la maison. A travers les souvenirs de toutes les maisons où nous avons trouvé abri, par-delà toutes les maisons que nous avons rêvé habiter, peut-on dégager une essence intime et concrète qui soit une justification de la valeur singulière de toutes nos images d'intimité protégée ? Voilà le problème central. (Bachelard, 1961, p. 15)

L'homme trouve la maison comme un abri dans lequel il a besoin de se souvenir de son passé, remémorer ses images intimes, se sentir de paix et s'imposer autant de s'identifier. Partant des idées, le narrateur commence son histoire par un appel téléphonique lorsqu'il était dans sa chambre à Canada. Les événements se succèdent par une scène où l'auteur met l'accent sur la destruction de sa demeure en Kabylie au nord de l'Algérie. Cette histoire s'achève lorsqu'il est revenu au Canada où il se trouve sans abri, sans maison au sens propre du mot. Elle signifie le refuge, le toit où l'être humain se sent en paix, en sécurité et surtout en sérénité. Un lecteur potentiel ne passerait pas inaperçu lorsqu'il constate que le personnage protagoniste se voit sans abri, sa maison détruite, et se pose la question suivante : comment cet individu tient à son principe en allant à la

Chapitre I : Approche narratologique

recherche de son identité dans de telles circonstances notamment en ce qui concerne le lieu où il devrait se sentir en paix en l'occurrence la maison.

Je remonte le sentier qui mène au cimetière. Je marche sur des débris. Je flanche. Je m'agrippe à des fils barbelés. Le sang gicle de mes mains. La douleur est atroce. Ça et là, des bouts de jambes et de bras. Partout, des corps sont pendus aux arbres. Je tombe à nouveau. Tout a disparu. Tout est mensonge. Tout est décombres. Il n'y a plus de village. Il n'y a plus de cimetière. Je 'écroule. Tombe dans un abîme. (Akouche, 2017, p. 200).

Le lecteur est confronté par la description minutieuse de la violence et la terreur des intégristes et du chaos qui répandent le pays. La destruction du village garde à l'esprit de lecteur que la patrie est dénoncée par l'extermination. Ce n'est pas que cela qui dénonce l'identité mais également le pouvoir mis en place. Entre ceci et cela, le personnage protagoniste se trouve en situation difficile à confronter tous ces obstacles pour s'identifier et imposer sa langue et sa culture dans son pays natal.

3.2.2. La maison comme refuge psychique

La maison en tant qu'espace renferme un souvenir d'enfance, une mémoire et un passé inoubliable. Gaston Bachelard considère la maison comme espace de rêve à ce propos il dit : « *il existe pour chacun de nous une maison onirique, une maison du souvenir-songe, perdue dans l'ombre d'un au-delà du passé vrai* » (Barthes, 1996, p. 22). Elle est considérée toujours comme un espace d'intimité qui a pour but de se protéger. Le retour du personnage *Mirak* à sa maison au Canada, avec amertume suite à la destruction de sa maison en Algérie. Cet espace qui représente le cordon ombilical du personnage principal à sa maison dans laquelle *Mirak* évoque son enfance, et en particulier son appartenance surtout.

J'éteins la télé. J'ai envie de marcher. J'arpente la maison. Je soliloque. C'est ici que je retrouverais mon enfance. C'est ici que j'ausculterai l'empreinte de mes semelles râpées : dans les failles de la toiture, dans les interstices des volets, dans les anneaux des chaînes sous les bouffissures du torchis, ...ici là-bas partout, dans les moindres recoins du taudis de ma mère, j'entreverrai mes gaucheries et mes caprices.(Akouche, 2017, p. 118).

Actuellement, dans la situation qu'il vit, le personnage principal cherche à vivre en fugue pour aller revivre son passé qu'il considère mieux qu'un présent plein de souffrance et de mélancolie, c'est donc fuir le réel pour se retrouver avec une partie de lui, son enfance, en attendant que ses rêves se réalisent.

Chapitre I : Approche narratologique

L'enfance est certainement plus grande que la réalité. Pour éprouver, à travers tout notre âge, notre attachement à la maison natale, le songe est plus puissant que les pensées. Ce sont les puissances de l'inconscient qui fixent les plus lointains souvenirs. S'il n'y avait pas eu un centre compact de rêveries du repos dans la maison natale, les circonstances si différentes qui entourent la vie vraie auraient brouillé les souvenirs. Hormis quelques médailles à l'effigie de nos ancêtres, notre mémoire d'enfant ne contient que des monnaies usées. C'est sur le plan de la rêverie et non sur le plan des faits que l'enfance reste en nous vivante et poétiquement utile. Par cette enfance permanente, nous maintenons l'apoésie du passé. Habiter oniriquement la maison natale, c'est plus que l'habiter par le souvenir, c'est vivre dans la maison disparue comme nous y avons rêvé.(Bachelard, 1961, p. 43).

L'homme demeure attaché à sa maison natale, non seulement que l'enfance occupe une place primordiale chez lui mais pour éprouver les souvenirs et les songes en évitant de vivre le présent. L'homme se retrouve lorsqu'il songe mieux qu'il réfléchisse. Il trouve le soulagement lorsqu'il songe à son endroit natal. C'est à dire que la maison est souvent considérée comme un lieu de rétablissement.

Le narrateur-personnage se rappelle les bons moments de son enfance, à chaque fois il s'arrête dans un lieu à l'intérieur de la maison pour revoir quelques images de sa vie et plus précisément sa mère qui représente tout son univers. Le narrateur cite la maison autant de sa mère. Ce lieu est conditionné par l'évocation de la mère. Le lieu où s'asseyait sa mère est un lieu mémorial. « *Nous passons par l'école primaire. Je prie frangin de me déposer. Il tente de me faire changer d'avis. La maison est encore loin. Je vais faire le chemin à pied. Pourquoi ? Pour retrouver mon enfance* », (Akouche, 2017, p. 67).

Pour ne pas se perdre dans une réalité qu'il refuse, dans cette vérité amère, le narrateur-personnage cherchait toujours à se retrouver, à revivre les moments de son enfance à la recherche de la paix, c'est en s'enfermant dans sa maison bien qu'entre les murs mais pas emprisonné puisqu'il est devant tout ce qui représente son "être".

Et il ajoute encore : « *Je vois une pioche et un faucher sur le toit de la basse-cour. Je descends l'escalier. Cela fait trois jours que je suis enfermé dans la maison. Il me faut de l'exercice physique. Je dois entretenir le jardin de ma mère* », (Akouche, 2017, p. 100).

Un autre lieu dépendant de la maison rappelle au narrateur-personnage sa mère qui, en son vivant, traitait le jardin et laissa la pioche et le faucher sur le toit de la basse-cour. Il devrait être une personne qui continue la tâche, c'est-à-dire, les outils sont là, le champ est vide, il ne reste qu'à prendre le défi et être une bonne relève. Le personnage protagoniste compte les jours qu'il reste à l'intérieur de la maison car il fait l'allusion au repos qu'il a senti pendant cette période. Pour cela qu'il lui faut un travail physique. Il

Chapitre I : Approche narratologique

n'est pas seulement chez lui mais chez sa mère aussi. Le lieu qu'il habite n'appartient pas à lui, mais il paraît qu'il vivait avec sa famille dans la même maison.

A la lumière de ces passages, nous comprenons que le narrateur Mirak considère non seulement sa maison comme un refuge psychique, mais aussi un lieu de guérison lorsqu'il se sent malade. Alors qu'il lui fallait se rendre chez un médecin ou un hôpital, il revient à la maison le moment où il a un mal organique : « *j'ai mal à la gorge. Je vais retourner à la maison.* », (Akouche, 2017, p. 115). Encore, la maison représente un lieu de repos et de soulagement pour le narrateur-personnage, il trouve la consolation dans cet endroit : « *Je m'affaisse sur le lit. J'allume la télé.* », (Akouche, 2017, p. 117).. Dans son roman, l'auteur a lui-même, segmente l'espace qui est éparpillé dans chapitres entre ferme et ouvert dans lequel évolue son personnage protagoniste. Chaque fois il sort de l'espace ferme il se retrouve perdu et égaré, même lorsqu'il est retourné au point du départ Canada. Le fait de se déplacer d'un espace fermé à un autre il nous semble qu'il affecte une définition de l'identité personnelle représentant l'identité communautaire.

4. L'espace vécu

Quand l'individu porte un sentiment d'appartenance à un lieu quelconque, un rapport est tissé entre l'individu et cet espace. Ce dernier est défini par Guy Di Méo comme suit :

L'espace vécu de la géographie sociale se construit à partir de l'individu, considéré dans sa globalité psychosociale et imaginative, tenant compte des effets de groupe, d'ethnie, de lieu, de genre, d'âge ou de classe qui l'affectent. Il intègre aussi sa représentation existentielle, celle d'être au monde et de se vivre par son expérience du monde, sa géographicit  au sens d' ric Dardel (L'homme et la terre, 1952) et de la phénoménologie (Méo, 2014, p. 33).

L'individu est le pivot central afin de construire l'espace vécu de la géographie sociale. Cet individu qui s'attache à un lieu n'est pas né ex nihilo, il est né et a grandi dans un milieu social héritant des cultures et des coutumes. De plus, cet homme incorpore sa vision existentielle dans la société globale. L'optique à l'égard de son existence est générée à travers plusieurs éléments participant à l'influence de son comportement à savoir la famille, l' cole, l'ethnie, la communauté à laquelle l'individu est censé de respecter les traditions et les coutumes h r dit es. Dans la même sphère géographique et à travers le temps, l'homme ne partage pas le même espace vécu quoiqu'il appartienne à la même tendance idéologique. L'espace vécu des algériens dans la même sphère géographique n'est pas identique. L'espace vécu est évolutif à travers le temps. Nous trouvons que les

Chapitre I : Approche narratologique

Algériens de l'époque romaine ne portent pas les mêmes ambitions que ceux de l'époque coloniale et vice versa pour les Algériens de l'époque postcoloniale.

Pour Armand Frémont cité par Berthoz et Roland Recht : « *La définition de l'espace vécu est assez simple : c'est l'espace vu des hommes, non seulement dans leurs déplacements qui constituent l'armature de leurs espaces de vie, mais aussi par toutes les valeurs qu'ils attribuent à ces espaces en tant qu'hommes* ». (Berthoz & Roland, 2005, p. 102).

Nous notons cette manifestation de valeur que le personnage principal s'éclaircit dans son déplacement hâtif à son pays d'origine sans qu'il tarde. Le personnage narrateur porte beaucoup d'appréciation pour l'endroit où il a toujours souhaité grandir sans les circonstances qui l'ont privé de cela.

L'étude des trois espaces que nous avons cités, sans tenir compte de leurs corrélations, nous mène vers la distance des personnages principaux de Akouche de l'espace social étant donné qu'une représentation déçue de leur espace de vie. La territorialité⁴ du personnage principal *Mirak* s'est détruite à travers le temps, autrement dit, depuis son arrivée en Algérie jusqu'à son nouveau départ. Tous les membres qui fondent la famille de *Mirak* à savoir la sœur, le frère, la tante et le père se présentent d'une façon éloignée de l'espace social à cause d'une production incohérente de leur espace de vie. Toute relation entretenue entre lui et son entourage notamment familial est détruite.

Le chauffeur tire des billets de banque de sa poche et les donne au terroriste. Celui-ci esquisse un sourire et range l'argent dans un cartable. Il chuchote à l'oreille de son lieutenant qui monte dans notre taxi et démarre dans un vacarme de pièces mécaniques. Mon compagnon se renfrogne. Il sait qu'il ne reverra plus jamais sa voiture. Il parle au chef cagoulé qui lui demande de se taire. Il lui réclame son véhicule en implorant sa pitié. Puis, n'ayant rien obtenu, dans un geste de désespoir, il bondit sur le chef et lui arrache sa cagoule. Je découvre un visage familier mangé par la barbe. Qui est-ce ? Je refuse de le nommer. Il a les mêmes traits que moi. C'est le fils de ma mère. Oui, c'est mon frère. Non, c'est un

⁴Dans son ouvrage : *Paysage, Mythe et territorialité : Charles Voix aux XIX siècles*, Lynda Villeuse cite la définition de la territorialité par Raffestin et Racine, à ce propos elle dit : « *La territorialité est constituée par l'ensemble des relations que nous entretenons avec l'extériorité et l'altérité, à l'aide de médiateurs (instruments, techniques, idées, etc.), en vue d'assurer notre autonomie, compte tenu des ressources à dispositions dans le milieu où nous vivons. Par définition, toute territorialité évolue, se modifie, se détruit, et se recrée à travers le temps* » (Villeneuve, 1999, p. 27). La notion de territorialité met en exergue la progression de la relation entre l'homme et son territoire en tenant compte la relation existentielle que l'homme cherche à assurer. La territorialité se situe au cœur des trois entités à savoir : l'homme- territoire et la société.

Chapitre I : Approche narratologique

caméléon. Il est insaisissable. C'est un voyou, un policier, un djihadiste.

J'ai le tournis. La nausée me prend,(Akouche, 2017, p. 194)

La relation rompue entre le narrateur et son frère indique le bide qui sème l'espace social. Un climat hétérogène s'instaure entre les mêmes membres de la famille. Cette nature de relation qui est entre les membres familiaux est devenue introvertie menant vers la claustration à cause d'un environnement non favorable à la sociabilité. L'espace de vie qui ne favorise pas des relations sereines entre les individus dans la même société engendre un comportement affligé comme l'affirme Armand Frémond : « *entre les hommes et l'espace où ils vivent, une des relations parmi les plus fondamentales est celle de la perception, du comportement psychologique par rapport à un espace vécu* ». (Méo, 2014, p. 33).

Les personnages qui sont restés claustrés dans leurs espaces de vie ne partagent pas les mêmes ambitions comme celui du héros quant à lui qui se déplace aux lieux publics d'une manière forcée. La territorialité de son espace social que Mirak a fréquentée par une nécessité administrative est une relation caractérisée par la vulnérabilité. *Mirak* n'a jamais fréquenté un lieu public deux fois à cause des mauvaises représentations à l'égard des personnes qui travaillent au sein de l'administration représentant l'État comme le cas de la mairie quand il avait besoin de l'acte de décès de sa mère où il a subi des insultes et la violence physique quant au lupanar où il avait visité sa bien-aimée Nora, il a roué de coups : « *Trois gaillards entrent. Ils me rouent de coups. Ils me brisent les côtes et la mâchoire. Ils me ligotent et me balancent dans le coffre d'une voiture. Ils me conduisent loin. Ils me jettent dans un fossé* » (Akouche, 2017, p. 181). Les personnages secondaires sont claquemurés dans leurs espaces de vie : Nora dans son lupanar, son frère : « *quand il n'est pas au commissariat, il est dans un bar* » (Akouche, 2017, p. 96) Leur espace vécu n'est que la misère et la solitude. Sa cousine s'occupe de sa tante, abondante toute vie sociale ou émotionnelle. Elle est célibataire. Elle souhaiterait avoir un prétendant pour vivre une vie ordinaire comme toutes les autres femmes de son âge qui sont mariées : « *peut-être que j'aurai un prétendant cet été* » (Akouche, 2017, p. 130). Elle est oscillée entre la garde malade de sa mère et l'espoir d'avoir un prétendant. Ces personnages sont définis par une territorialité restreinte. Leur espace vécu est une vie pleine de misère et de souffrance. L'espace vécu du personnage principal dans la religion de ma mère ne le comprend que par le flash-back et l'enquête sur la mémoire de sa communauté qui est en otage. Le retour au passé lui fait fuir du présent douloureux quant à l'insatisfaction de sa territorialité. Il déclare en lamentation : « *Le nord s'appelle le Maghreb. Souvent, le*

Chapitre I : Approche narratologique

Maghreb arabe. Il se cherche. Il a les pieds en Afriques et la tête en Orient »(Akouche, 2017, p. 47).

Les pratiques individuelles et sociales découlent d'un sentiment d'inquiétude sur son espace vécu. Le héros cherche à mettre en cause la territorialité. Ses ambitions qui ne sont pas encore atteintes lui infligent la défaite. Tant qu'il remet en question la territorialité qui est le lieu de l'autorité politique, il provoque des litiges sur plusieurs angles à savoir avec l'Autre où la collectivité comprend un territoire mosaïque et le pouvoir mis en place à cause des collectivités infra-étatiques. Par ces pratiques, le personnage narrateur s'approprie cette notion pour qu'il réconcilie avec la mémoire de sa communauté berbère en ignorant non seulement les autres ethnies algériennes qui cohabitent sur le même territoire mais les collectivités voisinages. *Mirak* demeure dans ses déplacements dynamiques d'un lieu à un autre en investiguant sur la quête de l'identité et l'ankylose de son espace vécu.

En somme, tous les personnages de Akouche dans le roman *La religion de ma mère* endurent la conception d'un espace restreint qui les claustrent et les privent de toute indépendance. Tout commence où le personnage narrateur ressent le mépris et l'injustice. Ce sentiment est à l'origine de la menace de la culture berbère dans son territoire. Il conteste « *L'hôtesse parle de la langue de Mahomet, de Rousseau et de Faulkner. Mais pas dans la langue de ma mère* ».(Akouche, 2017, p. 21). La controverse engendrée entre la communauté berbère et le pouvoir mis en place commence quand ce dernier a refusé de reconnaître la langue tamazight comme langue enseignée à l'école algérienne, celle qui conjecture équitable et garantit la paix et la liberté tant enviée par tous les membres de la société algérienne hormis que le pouvoir mis en place n'a pas donné une chance à la langue tamazight d'être enseignée : « *Ô pauvre école où l'on lavait au Kärcher le cerveau des enfants ! À coups de sourates, on s'attaquait au bon sens, à la liberté, à la femme et à la démocratie* »(Akouche, 2017, p. 69). L'école, pour lui, est le point de divergence. Le héros a adopté une résolution de soutien à une reprise de négociation sur le conflit culturel quand on révisera l'école algérienne en contribuant la langue en question. Cet objectif que le narrateur se hâte à atteindre s'inscrit dans la nature sociale comme le confirme Guy Di Méo: « *Ces pratiques sont à la fois sociales et individuelles, parce qu'elles épousent les déplacements concrets et singuliers d'êtres humains occupant des positions et poursuivant des objectifs personnels qui sont aussi de nature sociale* »(Méo, 2014, p. 41).

Le narrateur est conscient de la décision qui porte une lourde conséquence. La création d'une société à l'intérieur d'un espace. Ce dernier qu'il aura dû porter sur les

Chapitre I : Approche narratologique

spécificités veillant les traditions berbères sans pour autant vénérer les pratiques religieuses de celui coexiste avec lui. Cette monopolisation que le personnage narrateur cherche à imposer reflète son espace vécu. Ce qui compte pour lui est d'assouvir sa fin même si au compte de l'autre. Henri Lefebvre souligne à quel point cette situation est pernicieuse. À ce propos, il dit :

Si chaque société produit un espace, le sien, il s'ensuit encore quelques conséquences. « Une existence sociale » qui se voudrait et se dirait « réelle », mais ne produirait pas son espace, resterait une entité, une sorte d'abstraction très particulière ; elle ne sortirait pas de l'idéologique, voire du « culturel ». Elle tomberait dans le folklore, et tôt ou tard déperirait, perdant à la fois son identité, sa dénomination, son peu de réalité. Ce qui laisse entrevoir un critère permettant de discerner l'idéologique de la pratique ainsi que du savoir (de distinguer le vécu du perçu et du conçu, avec leurs rapports, oppositions et dispositions, éclairages et occultations). (Lefebvre, 1981, p. 65).

L'existence sociale que le personnage cherche à assujettir ne répond pas à la vision globale réunissant tous les membres de la société algérienne. Elle peut aussi engendrer des conflits politiques comme l'envisage le personnage narrateur : « *ils m'ont demandé de me taire, j'ai crié. Ils m'ont accusé de diviser la nation, j'ai fait mes valises* » (Akouche, 2017, pp. 146-147). Lorsque l'homme tient fermement à l'individualisme, ce fait conduit au repli sur l'espace social. Ce sont des facteurs qui concourent au coincement des communautés. Il est évident de considérer l'espace vécu comme un espace de concertation, car les membres de la même communauté qui sont associés aux thématiques précises, comme l'écartement de la religion de l'enseignement et la revendication de reconnaître la langue tamazight comme une langue officielle à l'école algérienne concertent à l'intérieur de la même sphère territorialisée.

La spatialité dans ce roman enfreint les limites physiques voire morales. De plus, cet espace contrevient aux antinomies où : « *la jeunesse est bipolaire. Elle veut le voile et la nudité. Elle veut la cage et la liberté. Parfois elle est kebab, parfois elle est fast-food. Tantôt elle est en Europe, tantôt elle est en Orient* » (Akouche, 2017, p. 53). Dans le même espace, on entend en continuité le vacarme d'un conflit qui s'installe à la maison où *le vent souffle de plus en plus fort, Les battants de la porte pivotent. L'antenne grince. il commence à pleuvoir. J'entends les gouttes brutaliser la toiture.* (Akouche, 2017, p. 95), À *quoi bon cette comédie, ce vacarme, ces odeurs... puisque ma mère ne fait plus partie du ménage* » (Akouche, 2017, p. 116). Mirak parle d'une maison qui est à la fois le toit de sécurité à condition que sa mère soit encore vivante, un espace d'enfermement qui

Chapitre I : Approche narratologique

représente, pour lui et pour d'autre ami, un espace d'enfermement : *ça me fait du bien, Mirak. Ça fait plus de deux ans que je n'ai pas quitté la maison.*(Akouche, 2017, p. 166) . Quand l'espace de vie et social deviennent persona non grata l'espace vécu de l'individu déploie la vie compliquée entre les différents membres des communautés à l'intérieur de la même sphère géographique. Cet espace vécu *conduit l'individu à perdre sa position sociale*(Maurin, 2009, p. 5), ce qui signifie le tissage d'un rapport de rupture avec la société dans laquelle il vit.

4.1.Le haut-lieu de l'espace de Akouche

Dans son article *Une typologie du haut-lieu, ou la quadrature d'un géo symbole*, Mario Bédard cite la définition de cette entité spatiale Selon René Louis « *le haut lieu (...) nous donne à vivre une aventure spirituelle qui n'est pas forcément religieuse. Des temps forts, des espaces intenses, des silences habités dans un monde qui sans lui serait complètement désenchanté. Sans lui, en effet, rien qui ne soit signe ni ne fasse sens* »(Bédard, 2002, p. 50). L'espace du haut-lieu comprend la présence physique, psychique et spirituelle de l'individu. Toutes ces sensations que l'individu porte envers un lieu quelconque stimulent cette relation promue qui se qualifie à l'éminence. C'est le niveau d'altitude le plus prestigieux auquel le lieu a été attribué. Cette entité spatiale qui était comme intrus à la géographie devenant l'un de ses principes depuis qu'il a soulevé la question de l'identité, de culture et de patrimoine dans la société. Le haut-lieu est perçu comme un lieu, toute partie de l'espace qui possède des caractéristiques à la portée de nos sens. Quand cette abstraction spatiale adaptée par un individu ou un groupe social où s'interfèrent son histoire et son territoire devenant un espace significatif. Car il devient haut-lieu en termes d'imagination qu'il évoque et de symbolisme qu'on y reconnaît.

Nous pouvons évoquer la définition du haut lieu proposée par Debarbieux citée par Christian Germanaz dans son article *Le haut lieu touristique comme objet spatial linéaire : le somin Volcan (île de La Réunion)* comme suite : « *Le haut lieu est [...] à la fois une localisation géographique particulière, vécue comme étant singulière en raison de sa forte charge symbolique, et un lieu qui rend possible l'expression d'une adhésion individuelle à une idéologie collectivement partagée* »(Germanaz, 2013, p. 400). Un lieu si riche de sens, de signification et de symbolisme abordant par un certain nombre de personnes une expression associée à la spiritualité et à la portée émotionnelle de ce groupe. Ce haut lieu est nommé ainsi *une représentation en acte* ou *un géosymbole*, c'est deux appellations sont empruntées par Bonnemaïson et Berque signifient les lieux dominant à chaque espace qui enrichissent la fonction symbolique identitaire.

Chapitre I : Approche narratologique

Les hauts-lieux dans les romans d'Akouche se définissent par l'attachement émotionnel des personnages à la terre. Le caractère cartographique est moins présent dans les romans à l'égard du caractère affectif. L'auteur s'intéresse beaucoup aux lieux qui nécessitent une spéculation plutôt que les lieux qui s'intéressent à la géographie. La nature ne peut remplacer l'architecture ni la campagne peut remplacer la ville, pas plus que la pensée écologique et environnementale ne peut tenir lieu de la spéculation. Ce n'est pas que l'auteur discrédite la valeur de la pensée écologique mais prodigue une importance au territoire auquel l'homme kabyle appartient. Le personnage Mirak, à chaque fois, insinue qu'il est kabyle soit par la remembrance de la spécificité de sa langue soit par le territoire subsistant dans les montagnes. Il s'explique : « *voici le paradis de mon enfance que les ancêtres ont griffé au flanc du montagne d'ardoise* ». (Akouche, 2017, p. 59).

Il ne montre aucun éblouissement à l'égard du paysage en portant un caractère cartographique mais il cherche à inculquer au lectorat berbère la symbolique de ces lieux qui sont aussi perçus comme étant les lieux du cœur pour qu'ils *donnent du sens à leur rapport au monde* (Bédard, 2002, p. 56). Bonnemaïson et Cambrezy cités par Mario Bédard. Ces lieux s'escriment à élucider la nature de la relation qui les attachent à la terre. Quand le personnage protagoniste cite plusieurs fois le mot « Kabylie », il renvoie à toute une région, une communauté ou un territoire. Il s'exprime : « *La Kabylie for ever* » (Akouche, 2017, p. 145), « *L'Algérie a perdu son âme. La Kabylie, son cœur* » (Akouche, 2017, p. 21). Partant de ces idées de l'espace territorial, nous pouvons percevoir quelques espaces perçus comme étant des hauts-lieux à sphère spatiale de l'auteur. Le premier haut-lieu de ses romans est le village de la Kabylie, métamorphosée par le système politique qui gouverne l'Algérie depuis l'indépendance, l'intégrisme et l'arabisation. Ce lieu miroite l'état d'âme de l'auteur à travers la description qui est susceptible d'évolution à travers le temps du village. Le narrateur décrit son territoire avant qu'il se métamorphose, il dit :

Au village de ma mère, tout est à sa place. Les morts dorment au cimetière. Les saints protecteurs veillent sur les enfants. Dans le ciel, les oiseaux jouent aux braves. Ils jouent à celui qui ira plus loin. À celui qui chantera mieux. À celui qui décrochera le plus d'étoiles. Les moutons et les bœufs ruminent dans les prés. Les hommes frappent les dominos sur les tables du café. Les femmes puisent l'eau dans les fontaines. (Akouche, 2017, p. 59).

Dans son haut lieu, tout est ordonné. La sérénité répand l'espace territorial avant que l'ingérence prenne place. La description se sent transgresser l'écriture de ces espaces

Chapitre I : Approche narratologique

qui changent les habitudes et les traditions de sa population. Le protagoniste épouvante par l'ahurissement de la scène que le territoire a atteint :

Bientôt, le village de ma mère (...) Des cris me parviennent de l'autre côté de la rocaïlle, d'un hameau cerné par des flammes. Des hommes désespérés, le torse nu et barbouillé de suie, cavalent avec leur bidon dans le lit de la rivière. Le chiot pisse de peur. Il se met à japper. Je lui bloque le museau. Je le serre contre ma poitrine. (Akouche, 2017, p. 197).

Ce lieu est imposé sans répit à la conscience de l'auteur. C'est un territoire par lequel il est hanté. Il n'accepte guère les changements subissant le village. Pour lui, toute fluctuation sur le plan architectural contribue sciemment à transgresser l'identité de la communauté berbère et leurs spécificités. Car même, l'aspect architectural représente une particularité de la région. Munier conçoit le haut-lieu comme :

Porteur de sens et d'une qualité de l'être, le lieu est sommé toute davantage réceptacle que contenu. Or, pour essentielle que soit cette matérialité spatiale, le haut-lieu ne se réduit pas à cette simple condition de substrat terrestre et de balise situationnelle. Actif, il est aussi agent et témoin d'une connaissance, d'une mémoire, d'une identité. Si la donnée naturelle demeure le soubassement, le haut-lieu est plus haut qu'il n'est lieu. (Bédard, 2002, p. 51)

Tellement que le haut-lieu est chargé de signification et symbolisme, le narrateur bat le rappel à chaque fois sur tout élément comprenant la cuirasse de son identité à savoir la construction et l'architecture de son village. Une construction autre que celle qui existait favorise effectivement à la dissolution de la mémoire et de l'Histoire de ce territoire. L'oscillation du même espace géographique entre les pairs de la tenaille, tantôt tyrannisé par le terroriste et tantôt par une autorité autocrate sème le doute chez le narrateur que son haut-lieu soit ciblé. Partant de ces perceptions, il conteste tout programme de développement qui se base sur le lucre afin de changer l'aspect truculent du haut-lieu et d'acheter la paix sociale. Il s'exprime :

Je hais cette ville. La grand-rue que j'arpentais jadis est devenue étroite. Les passants ont du mal à se croiser. On a construit partout des tunnels et des ponts. Les autorités ont découvert les bienfaits de la communication. Alors, on fait des annonces sur des panneaux publicitaires. On y étale le sourire mièvre de vedettes au service du régime. On y présente des objets dernier cri : des téléphones, des ordinateurs, des berlines. Consomme, ô peuple égaré ! Tant que les puits de pétrole sont pleins, dépense et tais-toi ! Va dans les mosquées et balbutie des versets ! Gueule : Allah est grand, et loue la parole du Prophète ! Insulte l'Occident qui te fournit tes autos ! Moque-toi des Chinois qui construisent tes routes ! Glorifie les émirs qui chassent tes outardes et tes gazelles ! Gargarise-toi de la

Chapitre I : Approche narratologique

révolution, fredonne l'hymne nationale et embrasse le sain drapeau !
(Akouche, 2017, p. 145).

Le haut-lieu qui constitue un *espace de cœur* pour le personnage principal s'est accaparé par une mainmise politique. Le narrateur, via cette conception du réel, inspire une vie imaginaire qu'elle soit sociale, politique et même conçoit l'Histoire. Cette inspiration, dont le lecteur a participé, est consolidée par une dimension typographique dans l'Histoire du Nord-Africain. Le narrateur insinue implicitement sur les premiers autochtones de ces espaces territoriaux. Ce qui fait penser à remettre en cause les revendications de narrateur personnage qui appartient à un espace géographique. Cet espace remplit la dimension de l'espace de vie, social et même vécu. En tant que personnage protagoniste, il s'empare de ce lieu du début à la fin du récit. Une fois, qu'il est revenu à son pays natal, l'espace devient statique. Le voyage qu'il a fait est à travers le temps. Il perd aussi la notion du temps à cause d'un passé expiré, un présent frénétique et futur confus : « *J'ignore la date d'aujourd'hui. Suis-je arrivé hier ? Ce matin ? Où suis-je ? Que suis-je en train de faire ? Le décalage horaire m'a étourdi. Je n'ai pas mangé grand-chose* » (Akouche, 2017, p. 88). Même les moments sanglants, il se rappelle de l'année et la saison. « *Dans les années quatre-vingt-dix, un capitaine de l'armée nationale a fait construire un lupanar au bord de cette route. Hiver comme été, barbons, troupiers, chômeurs et illuminés y déferlaient.* » (Akouche, 2017, p. 134).

Chaque individu est le témoin de son temps et de son espace. L'ensemble des individus qui englobe leurs expériences particulières s'impliquent d'une manière ou d'autre dans une mémoire collective. Tous les autres micros- espaces tels que l'école, l'université, l'hôpital, la maison, le cimetière, etc., fondent l'espace de haut-lieu afin de leur permettre des primautés. La description du village convient à cette description. Le village est peut-être conçu comme le haut-lieu le plus important car une vision de l'auteur Karim Akouche se représente à travers l'espace. Le choix d'une seule partie de l'Algérie parmi d'autres n'est pas seulement choisi d'être haut-lieu pour envisager la structure de la diégèse, mais il est absolument invité à mettre en lumière la région de la Kabylie. La représentation de l'auteur de cette région comme étant un espace géographique esseulé et renfermé donne une indication des conditions de vie sordides dans lesquelles vit le personnage principal du roman.

Il est clair que l'espace de Akouche n'est qu'un espace inerte. Ville, village, cité, marché, à l'exemple de l'école algérienne qui a été créée après l'indépendance n'a jamais été améliorée. Ces lieux sont affichés d'une manière sérieuse comme territorialité

Chapitre I : Approche narratologique

régressive. Ces lieux restent apathiques, stagnants, et endormis dans l'époque de l'évolution rapide, tout espace perclus est par nature anéanti. L'écriture de cet espace à l'égard de cette région, qui est cloîtrée, un endroit lutte contre les indésirables pour que les traditions sous réserve de leur nécessaire compatibilité avec la modernité, de la présenter comme étant un lieu épars et victime des pratiques du pouvoir mis en place. Quoique le personnage principal se déplace d'un lieu à un autre sa ville reste un lieu fermé par rapport à la société globale. À l'instar de l'espace social voué à l'échec. La maison, cet espace privé, personnel, intime, et même un droit de vie est exposé à la destruction naturelle et humaine.

Le refuge à cet endroit qui est en principe le lieu de sécurité et qui est détruit devant les yeux du personnage principal représente, pour lui, la menace, le déni, l'exclusion, la désintégration et surtout le dépouillement de son identité. Le personnage se retrouve en dilemme, soit il accepte ces conditions de vie telles qu'elles sont : méprisables et effrayantes, soit il cherche un autre lieu pour reconstruire sa vie et cela lui impose de quitter le lieu de naissance. Ce dernier est le choix qu'il a fait avec force. Céans, le vivre-ensemble comme étant un vivre prépondérant. L'espace territorial sera exposé à l'idéologie qui doit sévir pour maîtriser les espaces qui consacrent le principe de la liberté dans ses concepts limités. Nous pouvons dire que ce lieu incarne plus que les autres espaces, d'ores et déjà plongé dans l'incurie, l'insignifiance totale de la vie humaine.

5. L'espace référentiel

Le récit nous fait voyager dans plusieurs lieux qui ne s'opposent pas au réel, mais ce sont des lieux connus et véritables. Nous commençons par la région ou le pays natal du narrateur en revendiquant son identité et son appartenance : c'est la Kabylie. C'est ici que la scène se passe.

Voici, pauvre mais digne, le village de ma mère. Voici le paradis de mon enfance que les ancêtres ont greffé au flanc d'une montagne d'ardoise. Voici des maisons en briques et des masures en torchis qu'on ne verra nulle part ailleurs. Maisonnets grignotées par les tempêtes, râpées par les âges, cernées d'oliviers et de cours d'eau bénies. Edifices coiffés de tuiles rouges et de ferraille défiant les nuages.(Akouche, 2017, p. 59).

D'après la description de la maison de la mère du personnage narrateur qui marque une importance dans sa vie, il présente également le village de sa mère qui est toujours considéré comme un lieu de constitution de son identité et de retour à ses origines et ses racines. En se rappelant même à ses racines qui sont bien installés dans les

Chapitre I : Approche narratologique

montagnes où ils construisent des masures en brique relatives au peuple berbère. « *Voici* » cette préposition qui sert à indiquer la proximité est répétée à chaque début de phrase nous montre que le personnage narrateur ne se distancie pas de son village par contre il s'approche. Il cite les « *ancêtres* » afin de les faire connaître qu'il a aussi des racines sur cette terre. Ce personnage principal est un pauvre, sa mère ainsi et son village ne manque pas de ce dénuement. Ce qui signifie toute une communauté de ce personnage est mis en écart. Cette communauté qui demeure les montagnes, cernés par les oliviers et qui réserve une architecture des maisons propre à elle c'est pour se distinguer à d'autres.

5.1.La Kabylie

L'espace fondateur du roman *La religion de ma mère*, est la Kabylie, région mère du personnage principal à laquelle il s'attache. Elle représente pour lui l'enfance, le passé, le présent et le futur qu'il envisage. C'est son existence, son espace identitaire : langue, pays, tradition et la culture entre autres. Nous citons cet extrait pour élucider notre idée « *Au village de ma mère, tout est à sa place. Les morts dorment au cimetière. Les saints protecteurs veillent sur les enfants. Dans le ciel les oiseaux chantent aux braves. Ils jouent à celui qui ira plus loin. A celui qui chantera mieux.* », (Akouche, 2017, p. 59).

Le narrateur lance des amorces que la paix règne le village qu'il l'appartient quand le peuple s'autogère. Une fois qu'il est gouverné par des étrangers tout est changé. Le village ne devient plus de celui d'autre fois. Dans ce contexte il dit encore : « *Je contemple les motifs berbères dessinés sur les murs. Des traits et des points par ci. Des épis et des ramures d'oliviers par là. Des salamandres et des serpents là-bas. Oh qu'il est mystérieux, l'univers de ma mère !* », (Akouche, 2017, p. 93).

Le narrateur principal décrit avec soin son village, le village de sa mère qui, selon lui représente un paradis sur terre : tout est en ordre tant les morts que les vivants. La nature est belle avec ses plantes et ses oliviers qui représentent la paix, avec ces oiseaux qui représentent la belle musique, c'est-à-dire, la douceur et la béatitude. L'architecture, elle-même est spécifique à cette région et forme avec les différents éléments de la nature un univers harmonieux.

C'est de la sorte que le narrateur a présenté son village appartenant à la région de la Kabylie qui représente tout son univers et toute sa vie passée et future et qui, malheureusement, a été dévalorisé, marginalisé et privé de ses droits.

Bientôt, le village de ma mère. A gauche je vois une chaîne de falaises qu'a tranchée jadis un engin mécanique. Des graminées et des boillons-blancs y ont poussé. A droite des roseaux, des saules et trembles bordent la rivière. Hormis

Chapitre I : Approche narratologique

quelques poches d'eau marécageuse où barbotent les grenouilles, tout est sec. Des cris me parviennent de l'autre côté de la rocaille, d'un hameau cerné par des flammes(...).

Des hommes désarmés, le torse nu et barbouillé de suie, cavalent avec leurs bidons dans le lit de la rivière le chiot pisse de peur. Il se met à japper. Je lui bloque le museau. Je le serre contre ma poitrine. A l'entrée du pont, je vois des hommes en treillis. Ils sont armés. Ils pointent leurs canons sur moi. Ils me fouillent les poches et le sac, ils me posent des questions. Ils me disent des choses extravagantes. La route est barrée. Aucun véhicule n'y circule. Devant un puits, il y a des flaques de sang frais. Ça ressemble à un abattoir. Des têtes de moutons et des têtes d'ânes se contemplant avec des yeux exorbités. Partout grouillent des insectes. J'aperçois une horde de chacals. Ils sont excités. Je me cache dans les ronces. (...) le village est noyé dans la poussière. Il y a des camions qui ronflent. Des bulldozers qui éventrent les maisons. Des véhicules chenillés. Il y a des pompiers et des soldats qui marchent, en file, au pas cadencé. Ils entourent un champs de guerre » »,(Akouche, 2017, pp. 198-199).

Ce beau village, c'est ici où se situe la maison de la mère du personnage protagoniste. Ce village où il a grandi et senti son appartenance. Cet espace ambivalent. Ce village qui était calme et paisible devient un espace où le chaos règne l'univers. L'espace était un jour où le citoyen se sent fier de l'appartenir comme berbère. Un lieu constituant de l'identité berbère devient une dépossession de la même cause. Ce lieu est le plus violent de tout le récit où nous découvrons la barbarie et la cruauté inhumaine qui régnaient en Algérie pendant la décennie noire. La souffrance d'un peuple innocent et isolé. L'auteur illustre cette inquiétude pour donner un trait de violence exercé par des fanatiques sur son village, dans le but d'ancrer le réel dans la fiction. Ce lieu occupé par les terroristes devient leur abri construit sur les débris et les cadavres des citoyens. Même les enfants ne peuvent s'enfuir de cette machination d'extermination « *il ne passe pas un jour sans que des malfaiteurs kidnappent des gens. L'autre semaine, on n'a enlevé une adolescente à la sortie de son école. On lui arrachée les reins et on a jeté sa dépouille dans une décharge.* », (Akouche, 2017, p. 131).

Dans notre étude de l'espace nous nous sommes basés sur lieux indiqués par l'auteur constituant les chapitres du roman, seulement nous pensons qu'il y ait une nécessité de citer un autre espace chez Karim Akouche, qui lui, a aussi à une valeur symbolique, c'est la ville. Cet espace a surgi du nouvel aspect architectural. Cette ville n'a pas bien préservé son panorama. Le narrateur dénigre les autorités responsables qui prennent des décisions non étudiés et aléatoires. Il résulte de la situation qu'elle se dégrade et que la mission

Chapitre I : Approche narratologique

affectée aux gens non compétents devient compliquée. Cette irrégularité de gestion crée chez le narrateur et son peuple une sensation d'humiliation et d'injustice. *Mirak* quand il est revenu à son pays natal en déplaçant d'un lieu à un autre pour se retrouver, il fourvoie dans un labyrinthe d'altérité. Cette ville qui n'a pas réussi à échapper des terroristes ou des autorités mis en place.

Je hais cette ville. La grand-rue que j'arpentais jadis est devenue étroite. Les passants ont dû mal à se croiser. On a construit partout des tunnels et des ponts. Les autorités ont découvert les bienfaits de la communication. Alors on fait des annonces sur des panneaux publicitaires. On y étale le sourire mièvre de vedettes au service du régime. », (Akouche, 2017, p. 145).

Après avoir décrit son village, le narrateur-personnage poursuit ses propos en passant à la description de la maison de sa mère qui paraît, d'après le passage suivant, une maison de démunis et de pauvres. Cette maison est loin d'être une demeure d'une vie digne dans un pays riche comme l'Algérie.

La maison de ma mère ressemble à un insectarium. Une guêpe dessine des arabesques avant de se faufiler dans un trou. Des mouches vomissent autour un drap d'épluchures. Une araignée installe son métier à tisser sous une tuile. Un papillon se pose sur la corde à linge. Une mante religieuse se gratte affreusement la tête. Sur le toit, des chats se disputent un bout de pain. (Akouche, 2017, p. 89)

D'un cœur affligé et chagriné, il poursuit la description de la maison de sa mère entourée de différentes bêtes donne l'impression que cet espace est devenu une sorte d'étable puisqu'il n'y a pas une trace de vie humaine. Il annonce qu' : « *Une limace rampe sur une branche. Sur la balustrade de l'escalier grouillent les fourmis. Mon taudis est peuplé de bêtes. Mais il n'y a pas d'odeur humaine.* », (Akouche, 2017, p. 151)

A chaque fois, dans son roman, l'auteur, à travers son personnage, ne manque pas de citer la description de ses demeures qui représentent pour lui une valeur, une composante de sa vie tant en Algérie qu'au Canada, son lieu d'asile, voici ce qu'il dit à propos de sa maison au Canada :

Mon appartement se trouve au premier étage d'un triplex... j'insère la clef dans l'orifice. Je tourne. La porte ne s'ouvre pas. J'essaie de nouveau. En vain. Je tourne et je retourne. La serrure a été remplacée. Je sonne. J'entends le chuchotement dans l'interphone. Je frémis quelqu'un est chez moi... un barbu me parle. Je ne saisis rien de ce qu'il dit. Je tente d'entrer. Il me barre le passage. Il me rugit en arabe vas t'en ! Ici c'est chez moi, (Akouche, 2017, p. 204)

Chapitre I : Approche narratologique

Le narrateur est dépossédé d'une chose de valeur et de symbole. La maison qui représente pour lui l'espace où il se retrouve et s'identifie. Il est partout inconnu et méconnu dans son patrie ou ailleurs. Il lutte contre *l'Autre* dans le but de récupérer une valeur qui le rend un être existant.

5.2. L'école comme lieu d'apprentissage

Après la maison qui est considérée comme étant un giron de construction de l'identité de l'être humain et un abri de sécurité et de paix vient l'école en deuxième place comme un élément constituant. A travers cet espace que l'enfant découvre ses origines, ses cultures et ses coutumes. Celui-ci commence à se poser des questions sur son appartenance et sur une langue apparue, pour lui, comme étrangère. C'est ici que se pose la question qui suis-je. L'école est un lieu d'apprentissage que l'homme doit passer par lui dans son parcours pour découvrir le monde. Le narrateur ne déprécie pas la valeur de ce palier qui est nécessaire et indispensable dans la vie humaine. Le protagoniste allant à la maison insiste à visiter l'école où il étudiait. Cela lui permet de se retrouver son enfance et son identité.

« Nous passons devant l'école primaire. Je prie frangin de me déposer. Il tente de me faire changer d'avis.

-La maison est encore loin.

-je vais faire le chemin à pied.

-Pourquoi ?

-pour retrouver mon enfance.

Je pousse le portail rongé par la rouille. J'entre dans la cours. L'herbe est haute. Il n'y a pas d'écoliers. Sont-ils en vacances ? Je vois des moineaux. Ils jouent entre les lauriers-roses (...) la hampe est coiffée d'un étendard déchiqueté. Il flotte. Mes souvenirs ressurgissent. », (Akouche, 2017, pp. 67-68).

Mirak est étonné de voir un lieu tel l'école qui contribue au développement du pays subi un délaissement total. Il regrette sur ce lieu qui n'a pas encore atteint le niveau supérieur d'un lieu du savoir. Cette entité architecturale qui englobe sous son toit les savants de demain est complètement démunie. L'évocation de l'école comme un espace pédagogique qui au principe joue un rôle d'apprentissage se retrouve à l'écart. L'élimination d'un espace qui représente le lieu de la construction de l'identité culturelle, le protagoniste met en cause les autorités mis en place pour l'échec.

Chapitre I : Approche narratologique

5.3.L'université

L'université, c'est dans cet espace que la vie politique du personnage protagoniste fait sa genèse. Même avant qu'il avait eu son diplôme d'ingénieur en génie mécanique commence à participer aux manifestations avec les étudiants:

« A la fac, on se réunit, et on se chamaille. On aiguise les dictons et on célèbre les héros morts. Toujours les souvenirs. Toujours les larmes (...) A l'entrée de l'université, on a accroché une banderole : pas de pardon, seule la lutte paie ! au sommet d'une hampe flotte le drapeau berbère. (...) C'est ici que j'ai gaspillé six ans de ma vie à courir après mes illusions. Je m'étais inscrit en génie mécanique.», (Akouche, 2017, p. 147).

Mirak, le personnage protagoniste a convaincu de défendre sa quête identitaire quand il était à l'université. Le lieu où l'élite se rassemble pour défendre sa cause. Cette tâche qu'on lui a affectée plus fort que lui est difficile : « *Toujours les souvenirs. Toujours les larmes* ». C'est lui qui a pris en charge cette mission : « *je passais mon temps à errer entre les cités universitaires et gueuler dans des micros.* », (Akouche, 2017, p. 147).. L'université est un endroit fertile pour le narrateur protagoniste. Il se déplace entre les cités universitaires pour convaincre les adeptes afin de revendiquer leur cause.

5.4.La ferme comme un lieu de rétablissement

L'être humain est honoré quand sa dignité est préservée. Les nécessités qui y parviennent sont l'obtention au minimum de trois choses à savoir le logement et l'éducation, en particulier la santé. Hormis cela, il n'y a aucune différence dans sa vie entre lui et les autres espèces. *Mirak* se retrouve chassé tantôt par les hauts responsables de l'État et tantôt par les pratiques des individus. Tout cela résulte des cultures de la barbarie inculquée chez les individus afin de lutter contre l'harmonie sociale. Une stratégie de division est optée par certains individus afin d'abolir la vertu de l'altruisme dans la société communautariste. La marginalisation, le rétrécissement, les coups et l'abus du personnage sont une politique systématique qui lui fait perdre de l'endurance et de la continuité dans la lutte pour défendre quelque chose en quoi il croit, qui est l'identité tamazight. Même s'il est frappé par un individu, le pouvoir mis en place contribue implicitement à cette transgression car cet acte reflète la réalité qui nourrit la haine et la domination.

Le narrateur est retrouvé par un inconnu jeté au bord de la route dans un état de santé tragique. D'après une bagarre déclenchée la veille dans une maison d'intolérance à cause de son ex- copine *Nora*. Chaque fois qu'il sort de la maison et fréquente un autre lieu il se retrouve dans la violence et l'insécurité.

Chapitre I : Approche narratologique

J'ai la bouche déformée, ensanglantée, attaquée par des fourmis. Mes joues sont gonflées. Mes paupières collées. Je tente de bouger une jambe. Un éclair expose dans mon crâne. Une douleur monte de mes fémurs, secoue mes vertèbres et mes côtes. Elle me broie la nuque. Elle me pulvérise la tête. Je pousse un cri. Le chiot glapit sur la route. Un chauffeur de camion s'arrête et découvre ma carcasse. Il me conduit avec le chiot à la ferme d'un de ses amis. », (Akouche, 2017, p. 183).

Le protagoniste a reçu des coups de points non seulement sur le visage qui représente la dignité mais sur tout le corps. Les proxénètes ont infligé au narrateur l'humiliation sans aucun droit. Il se retrouve dans une ferme pour soigner par un fermier qui ne maîtrise que peu de soin « *je bricole un peu. Je sais manipuler les seringues. Je sais coudre les plaies. J'ai fait les études de médecine que je n'ai pas terminées. J'ai décidé de vivre dans cette ferme* », (Akouche, 2017, p. 185). Il se retrouve dans un lieu destiné aux animaux. Une ferme qui est un espace d'élevage des animaux devient un lieu de soin. L'espace dans lequel il reçoit les soins est démunie autant invivable : « *j'ouvre les yeux, je vois un toit en tôle ondulée. Il est recouvert de suie et de toiles d'araignées.* », (Akouche, 2017, p. 183). Un digne citoyen a le droit de se soigner comme un être humain dans un hôpital au lieu dans une ferme malsaine. Il ne s'agit qu'un ostracisme que le narrateur le contrecarre. A cet effet qu'il pense de se venger « *je vais me venger* », (Akouche, 2017, p. 184) mais il n'a pas encore la force d'en faire. Il a fini de ne pas garder la rancune contre les personnes qui l'ont frappé. Il décide de quitter ce lieu « *ayant recouvré mes forces, je demande au fermier de me conduire en ville* », (Akouche, 2017, p. 188)..

La ferme, cet endroit qui est destiné à la base à l'élevage des animaux devient un endroit où l'être humain se soigne. Cela signifie que le personnage principal n'a pas encore atteint le statut d'humain. Par négligence ou par des pratiques politiques exercées, le personnage narrateur présente les preuves qui le poussent à avoir recours aux endroits bestiaux.

6. Le rapport entre les éléments d'écosystème (la faune et la flore) et les lieux.

Vers les années 1978 qu'il apparut pour la première fois le terme « écocritique » par William Ruekert. Elle est fondée et constituée comme mouvement critique vers les années 90. A partir de là que l'on a affirmé les intentions de cette critique. Elle s'intéresse à l'environnement et à l'écologie. Pour sa vision, l'écocritique a une idée que la littérature est un champ parmi d'autres qui se préoccupe d'analyser et comprendre les problèmes autant complexes qui ont une relation avec l'environnement et la nature. Cheryll Glotfelty, dans son introduction à un premier recueil d'articles écocritiques en 1996 :

Chapitre I : Approche narratologique

Dit simplement, l'écocritique est l'étude du rapport entre la littérature et l'environnement naturel. Tout comme la critique féministe examine le langage et la littérature d'une perspective consciente du genre [*gender*], tout comme la critique marxiste apporte une conscience des rapports de classe et des modes de production à sa lecture des textes, l'écocritique amène une approche centrée sur la Terre aux études littéraires (Blanc, Denis, & Thomas, 2008, p. 18).

L'objet d'étude de cette discipline est basé sur les œuvres littéraires qui traitent l'univers naturel en décentrant l'être l'humain pour mieux le réorienter encore vers l'environnement. L'analyse de ces textes littéraire ne sera pas bien élucidée sauf si nous prenons en considération la vision de la relation entre l'homme et l'écosystème. Partant de ces idées nous allons analyser la relation qui demeure profondément et intimement entre les lieux d'humain et la présence d'inhumain c'est-à-dire la faune et la flore dans des lieux réservés à l'humain. Pour ce faire, nous n'allons pas responsabiliser l'humain face aux problèmes de l'environnement mais nous nous basons sur la relation entre l'humain et les deux autres espèces végétale et notamment animal. Les araignées, les fourmis et d'autres insectes jouent un rôle important dans les espaces où le personnage principal met ses pieds pour s'installer et de se reposer. Ils sont très présents dans le récit notamment les oiseaux qui sont aussi abondants. Ces insectes sont effet conceptualisés comme étant des tueurs en partageant l'atrocité avec l'humain. Le narrateur décrit tous les lieux que l'on a fréquentés dans le but de constituer son identité débutant par la maison à ce propos, il dit :

Le concert des mouches et des moineaux me réveille tôt ce matin. Ça m'est égal. J'ai l'acte de décès de ma mère à faire. Dans un coin de la salle de bain, des fourmis s'acharnent sur un vers de terre. Tout à côté, dans le trou d'un parpaing, un crapaud fait semblant de dormir, la bouche ouverte. Les fourmis escaladent sa langue. Il ferme la bouche et les gobe, Ah, la belle organisation de l'existence ! On dévore et on se fait dévorer. Insectes, bêtes, humain, tous des prédateurs. », (Akouche, 2017, p. 159).

Les insectes sont considérés aussi comme des sources d'inspiration de la fiction. Sans doute que l'auteur a fait allusion à cette société inhumaine qui ne manque pas de valeur pour monter sa dichotomie. Premièrement, les insectes se comportent dans leur mode de vie comme l'humain. Elles sont organisées lorsqu'elles font leur travail. Elles sont sérieuses. La fourmi, elle est citée plusieurs fois dans le récit *La religion de ma mère* pour la place qu'elle s'occupe dans son monde. Elle vit dans le trime pour préserver son avenir. Son monde ne vaque jamais de l'austérité. Elle se prépare et planifie pour les pires moments c'est pour cela que la prévoyance est l'une de ses caractères. La fourmi s'incarne la personnalité et le comportement du personnage principal qui s'engage dans la quête

Chapitre I : Approche narratologique

d'identitaire et lutter contre toute sorte de tyrannie et de violence. Dans l'univers de la faune qui désigne l'ensemble des espèces animales, nous citons aussi les oiseaux qui symbolisent la liberté et la force. Ils envolent plus loin sous un ciel ouvert qui au-dessus de tout le monde forment une harmonie avec les autres créatures dans la nature. Les oiseaux sont des intermédiaires entre le bas et le haut, entre la terre et le ciel bataillent entre la vie et la mort pour leurs existences. C'est comme cela que les personnes engagées n'acceptent que l'idéal pour être satisfaits : « *Dans le ciel, les oiseaux jouent aux braves. Ils jouent à celui qui ira plus loin. A celui qui chantera mieux. A celui qui décrochera le plus des étoiles* », (Akouche, 2017, p. 59). Le narrateur qui joue comme un homme intrépide ressuscite son âme afin de reprendre sa mission.

Deuxièmement, les insectes possèdent aussi un côté négatif de son comportement comme l'homme. Elles dévorent les êtres de même genre et nature lorsqu'elles fournissent l'effort pour obtenir leur nourriture. « *Un lézard grimpe sur le mur. Avant de se glisser dans une fente, il me regarde. Surgi de sous une tuile, un charançon poursuit une fourmi rouge le long d'un chevron. Autour des mûriers aux fleurs délicates, des frelons et des abeilles s'asticotent.* », (Akouche, 2017, p. 115). Les insectes de même espèce partagent le travail entre eux. Elles s'entraident et prennent en charge la responsabilité. Si les adeptes d'une espèce différente c'est la loi du plus fort qui s'applique. « *Une petite bête grimpe sur mon mollet. Je sursaute. C'est un perce-oreille. Je veux l'écraser. Mais il se sauve. Il court se cacher sous un tas de loque (..) je me souviens aussi d'un mille-pattes qui m'as pincé du tibia jusqu'au sang.* », (Akouche, 2017, pp. 39-94).

El troisième lieu, l'omniprésence de l'écosystème dans le récit notamment les insectes et surtout dans la maison, le ferme, l'école, l'université et le cimetière est une herméneutique. La flore, la faune et l'être humain sont deux sociétés différentes, généralement l'être humain refuse la présence de certaine flore et faune dans son abri. Pour lui, l'existence de cet écosystème dans son univers renvoie à la saleté, mal propre et surtout mal saine. « *Sur la balustrade de l'escalier grouillent les fourmis. Mon taudis est peuplé de bêtes. Mais il n'y a pas d'odeur humaine.* », (Akouche, 2017, p. 151). Le niveau de vie du personnage protagoniste est bas, lui donne une force de lutter contre l'injustice s'exercée sur son peuple. Il se sent marginalisé et renié dans un pays qui n'est pas encore libre. C'est une raison avec laquelle il prend l'initiative pour s'imposer en tant qu'un citoyen natif de ce pays et défendre son identité.

En allant à la ferme, le lieu dans lequel le narrateur protagoniste se soigne, des espèces qui dévorent leur proie avec la manière d'instinct partagent le même endroit. « *Sur*

Chapitre I : Approche narratologique

le bord de l'autoroute, des vaches vautrées ruminent. Plus bas, près d'une ferme un âne en chaleur braille en galopant dans un champ. Non loin, autour d'un marécage, des cigognes pêchent des grenouilles. », (Akouche, 2017, p. 55). En citant cet exemple pour illustrer une image atroce pour continuer à exister dans un monde violent et injuste. L'être humain lorsqu'il perd l'éthique et la moralité devient un sauvage qui exclut l'Autre qui est en principe son frère en l'humanité sans pitié. « *Des oiseaux en cortège peuple le ciel. Ils croassent. Regrettent-ils la disparition de ma mère ? Un faucon plane et pique du bec dans la rivière. Il en saisi une anguille et s'en va la dévorer au sommet d'un eucalyptus. »*, (Akouche, 2017, p. 65). Mirak est entouré par la sauvagerie. Même à la rivière où tous les êtres cherchent l'eau qui est une source commune, l'acte de la tuerie ne cesse d'être commis C'est dur, pour lui, d'avoir un espace serein approprié à lui.

La faune appartient à l'univers de l'animal est souvent considéré comme inférieur à la société de l'humain. Cette espèce existe dans le monde de l'homme de la même façon de la flore. Celle-ci qui représente l'ensemble des plantes est présente dans le récit pour sa valeur symbolique. Chaque symbole comporte une ambivalence, une double allure à la fois positive et négative. Cette espèce joue aussi un rôle de l'appartenance à la nature comme l'homme appartient à sa patrie. Dans les lieux fréquentés par le narrateur où se construit la présence des herbes sauvages renvoient à l'abondance de ces lieux si important. « *(À l'intérieur de l'école). Je pousse le portail rongé par la rouille. L'herbe est haussée (...) je vois des moineaux. Ils jouent entre les lauriers roses (...) un rat file et disparaît sous un tas de chaise brisées (...) les murs sont attaqués par les algues et les champignons. Une armée de fourmis grignote un pigeon mort. »*, (Akouche, 2017, p. 68). Le narrateur protagoniste déplore cette école avec laquelle nous enseignons nos histoires et progressions notre pays. D'une manière ou d'autre, il responsabilise le pouvoir mis en place de délaisser un constituant de l'identité. La présence des rats symbolise la maladie et la mort de la conscience humaine autant de la répugnance dans laquelle le héros vivait. Une créature telle que le rat qui est malpropre et malsaine salit la nourriture et les habillements quant à la présence de l'Autre dans la vie du personnage narrateur.

La faune et la flore, cet écosystème qui est présent dans les lieux poursuit par le personnage protagoniste comporte une ambivalence de symbole. L'emploi de cette métaphore d'insecte et de végétale pour mettre en scène une société humaine qui est si violente et atroce et qu'elle ne laisse place aux autres. Il y a des gens nobles subissent le déni mais ils continuent à lutter contre l'effroi pour s'en sortir de ce cercle. « *Les abeilles sont mortes, entrées sous les feuilles et les épines. Le sentier qui mène à la maison de ma*

Chapitre I : Approche narratologique

mère est glissant. Je le parcours avec prudence. Le chiendent a rongé la terre. Il a tué les marguerites et les jonquilles », (Akouche, 2017, p. 73). Nous avons déjà cité que la maison est un lieu symbolique de la sécurité et la patrie. Pour ce faire, le protagoniste doit avoir tout le courage et la patience pour revendiquer son identité qui est opaque par *l'Autre*. Ce choix de combat est difficile et dangereux nécessite la prudence, la maturité et la sagesse contre toutes sortes d'empêchements.

Les lieux fréquentés par le héros : la maison, l'école, la ferme, l'université et le cimetière figurent le diagramme et le combat contre la vie. Cette créature naît dépossédé et meurt aussi. Il naît dans une maison qui symbolise le giron et le cordon ombilical. Il grandit pour apprendre sa culture à l'école. Il a le droit de se soigner comme humain. L'université est le dernier cycle d'enseignement afin de consacrer son temps à la recherche comme étudiant. Pour avoir un bon citoyen, on lui préserve la sécurité, la santé et la justice. C'est un triangle que le héros se bat pour l'atteindre afin de revendiquer son identité berbère.

7. La représentation du temps dans *La religion de ma mère*

Il nous semble que chaque écrivain emploie sa propre méthode pour présenter la conception du temps quant à l'espace. Ce sont deux notions importantes dans la narration. Ces deux concepts sont autant essentiels pour instaurer chez le lecteur l'illusion du réel. Paul Ricœur confirme qu'il y a un lien partagé et symétrique « *entre l'activité de raconter une histoire et le caractère temporel de l'expérience humaine une corrélation qui n'est pas purement accidentelle mais présente une forme de nécessité transculturelle* ». (Paul, 1983, p. 85) Pour lui, l'existence devient significative lorsque le temps est assujéti seulement dans le monde narratif où l'histoire s'est organisée afin d'assurer la succession et le déroulement des faits. Ces événements ne sont représentés qu'à travers le temps. La vie est dépendante de cette notion du temps. Il affirme et élucide son idée : « *que le temps devient temps humain dans la mesure où il est articulé sur un monde narratif, et que le récit atteint sa signification plénière quand il devient une condition temporelle* ». (Paul, 1983, p. 85) Le temps humain trouve sa valeur lorsqu'il soit bien représenté dans le récit. Celui-ci atteint une signification exhaustive quand il devient une condition temporelle. Une relation mutuelle existe entre la réalité et la narration.

La notion du temps dans notre corpus occupe une place essentielle car elle met l'accent sur les événements de la vie du personnage protagoniste. Cette vie qui ressemble à celle de l'auteur transmet au lecteur l'authenticité des événements quant au temps qui donne une crédibilité à l'histoire narrée. L'évocation de cette notion du temps dans l'œuvre d'Akouche installe une volte-face qui est un amalgame du passé, du présent et du futur.

Chapitre I : Approche narratologique

Parmi les stratégies que l'auteur utilise afin de répondre à la satisfaction de son lecteur, c'est l'emploi des chapitres courts quant à la description courte, ainsi que des phrases courtes. En tant qu'un écrivain engagé, il semble que Karim Akouche veut être le témoin de son temps. Pour ce faire, nous nous appuyons sur ce qui touche la notion du temps et les moyens utilisés pour que son œuvre soit lue et touche une masse populaire importante de sa société. D'autres astuces que l'auteur utilise pour que son message se transmette, l'évocation du réel en corrélation entre le temps et l'espace au style directe, ce qui peut créer une manière d'empathie entre le protagoniste et le lecteur et une aisance de l'acte de lecture. Le nombre de page est aussi si important. L'auteur applique ce procédé d'écriture qui ne dépasse pas les 250 pages, car toute œuvre volumineuse crée une lassitude chez le lecteur jeune. En pensant à cela, Il semble que lors de la création du roman, l'auteur cogite au temps de la lecture du lectorat.

Le titre de *La religion de ma mère* est aussi expressif et captif de l'attention de lecteur. Un titre pareil qui évoque une doctrine laisse le lecteur ébahissant face au phénomène. Il ne lui donne pas le temps à réagir mais de passer à l'action, c'est-à-dire de revendiquer au moment présent. La fin de son roman est douloureuse, ce qui peut inculquer la phobie de l'avenir de sa communauté. Dans ce cas, il est pessimiste face aux jours à venir à la suite de plusieurs problèmes conflictuels.

Au début de son roman et à l'incipit l'auteur évoque la notion du temps d'où le personnage protagoniste s'engage à effectuer une mission pour assister à l'enterrement de sa mère dans une courte période. « *Ma mère n'est plus. L'enterrement, c'est dans deux jours* », (Akouche, 2017, p. 11). D'un côté, cette appelle téléphonique de son frère suscite la fatalité chez le narrateur qui est mandé pour assister aux funérailles dans une condition temporelle limitée. Et de l'autre côté, le personnage protagoniste trouve cette occasion comme un soupir pour quitter le pays des autres où il s'est exilé : « *Maintenant, après tant d'années d'errance, cette vieille valise me sert encore de bagage* », (Akouche, 2017, p. 14) Dans le roman, le temps est un méandre. Nous y constatons un narrateur protagoniste accablé de fatigue et de déception devant son sort comme il a déclaré à la fin du roman :

« *Je suis dépossédé.*

Désintégré

Avant, j'étais quelqu'un.

Maintenant, je suis quelques choses », (Akouche, 2017, p. 212).

Ce personnage se trouve face à une querelle contre le temps : Maintenant est répété mainte fois plus que douze en exprimant son état psychique dans le moment présent,

Chapitre I : Approche narratologique

c'est-à-dire le moment actuel que son pays vit. Par le biais de la mort de sa mère, qui est une personne représentant le monde aux yeux de son fils, le narrateur montre à la fois son chagrin envers la défunte et son désappointement vis-à-vis son pays : « *Maintenant que je n'ai plus ma mère, il n'y a pas d'innocents, tout le monde est coupable* », (Akouche, 2017, p. 20). Le passé a un rapport de réciprocité avec le présent, ils se complètent l'un l'autre. Le moment présent dans lequel le protagoniste vivait est la continuité du passé : « *Maintenant que ma mère s'est tue, je fais le serment de graver sur sa tombe le plus beau de ses poèmes* », (Akouche, 2017, p. 23). Le narrateur espère que certains actes ne sont pas commis dans le temps pour qu'il puisse les corriger et réagir autrement. C'est-à-dire, si le protagoniste a eu l'occasion de corriger l'Histoire il le fera.

L'évocation du moment présent et le larmoiement sur le passé à chaque fois instaure chez le lecteur une possibilité de changer le présent qui, par la suite, deviendra passé. Autrement dit, le présent est constructif proportionnellement au passé : « *Puis-je espérer un peu de répit maintenant que ma vie est foutue, maintenant que je m'en vais aux funérailles de ma mère ?* », (Akouche, 2017, p. 52). Ce qui est perdu dans le passé est irrécupérable dans le temps sauf si l'homme sème les valeurs qui, par la suite, sont léguées : « *Maintenant que tu n'as pas plus ta chevelure, qui éloignera de toiles esprits malveillants ? A-t-il au moins caché tes poils ?* », (Akouche, 2017, p. 70).

Le crève-cœur sur le moment présent nous avise sur une époque d'un passé lourd dans laquelle le peuple du personnage protagoniste en l'occurrence le peuple berbère a vécu et qui subit les conséquences de cette période jusqu'au moment présent : « *Maintenant que je songe à ces moments, les sanglots me saisissent à la gorge* », (Akouche, 2017, p. 90) La description du moment présent se manifeste dans le roman d'une manière itérative comme étant un reflet du passé. Ce passé représente la période d'une quête de soi pour le héros. Le narrateur est chagriné par l'avatar des personnages secondaires qui deviennent malhonnêtes : « *Elle est maintenant prise en charge dans un centre pour femmes divorcées* », (Akouche, 2017, p. 129). Le narrateur ne se pose pas des questions pour avoir des réponses mais pour élucider l'idée que sa communauté est privée de liberté par un pouvoir qui est mis en place dans le temps : « *Maintenant qu'on t'a coupé les ailes, qu'on t'a enfermé dans une cage, que reste-t-il à la liberté ?* », (Akouche, 2017, p. 41). Dans ce voyage dans le temps, le narrateur n'a pas précisé l'année de l'exil au narrataire pour montrer que l'autochtone est banni de sa patrie sans aucune raison. Et pour la date du passé, il semble que le narrateur veut prouver aussi que son existence sur le sol Algérien est depuis l'éternité. En étudiant le parcours des personnages, notamment le

Chapitre I : Approche narratologique

personnage protagoniste nous constations que le voyage suscite une certaine aversion car le héros s'est retrouvé sans abri, sans père et sans frère. Il s'est retrouvé esseulé, perdu dans une condition humaine affligeante.

Une autre méthode de narration très souvent employé par Karim Akouche est l'analeps ou le flash-back. Une fois le premier élément du schéma narratif soit la situation initiale prend son cheminement pour déployer la succession des événements, la narration se développe progressivement à travers l'alternance entre le présent et le passé du personnage protagoniste. Nous remarquons qu'après chaque acte fait par le narrateur le passé s'immisce dans le moment présent. Ce procédé de rétrospection dont l'auteur a eu recours exhibe le malheur que le narrateur a subi durant toute sa vie. Malgré le passé est aussi maléfique pour lui, cela reste un coin de rétablissement : « *il faut raconter l'histoire pour panser la blessure.* », (Akouche, 2017, p. 37).

Nous pouvons diviser Le flash-back ou la déchronologie en deux étapes : la première est relative à l'enfance et l'innocence, la deuxième est liée à la mémoire de son pays où l'identité berbère est niée. L'enfance comme premier âge où le personnage narrateur commence à découvrir le monde représente, pour lui, un amalgame de misère et de naïveté : « *Ah, les années d'or, ah ! La belle vie.* », (Akouche, 2017, p. 155). « *Même si le temps rame, la douleur deviendra céleste. Elle s'évaporerait* », (Akouche, 2017, p. 15), « *Je me souviens de ces temps de disette, lorsque j'étais obsédé par les grives* », (Akouche, 2017, p. 55). Il paraît que le protagoniste vit dans le vague à l'âme dans le moment présent, il trouve ainsi l'apitoiement dans le passé pour s'enfuir d'une façon subreptice. En ce qui concerne la misère et la pauvreté dans lesquelles le narrateur vivait, c'est pour décrire et circonscrire la souffrance dans une époque comme témoin dans l'histoire. C'est une sorte de retranscrire le réel dans l'autofiction. En effet, le temps dans le roman n'a pas suivi un ordre linéal mais l'histoire est construite par degrés avec des retours en arrière dans une incorporation du passé et du présent.

Quelques dates qui sont importantes sont citées dans le roman comme des périodes inéluctables dans l'histoire de l'Algérie. L'une de ces dates est les années quatre-vingt-dix, celle de réalité douloureuse qui témoigne d'une barbarie inouïe et de la propagation du chaos partout dans le pays. Ce procédé d'écriture, c'est pour rapprocher le lectorat du réel vécu :

Dans les années quatre-vingt-dix, un capitaine de l'armée nationale a fait construire un lupanar au bord de cette route. Hiver comme été, barbons, troupiers, chômeurs et illuminés y déferlaient. Ils y laissaient leur argent

Chapitre I : Approche narratologique

pour se taper des péripatéticiennes perruquées et grimés venues de l'ouest. Je me souviens de cette attaque terroriste où les cinglés d'Allah ont violé et égorgé neuf filles » (Akouche, 2017, p. 134).

Il paraît que le narrateur protagoniste cherche de trouver un air de repos dans un climat entouré et cloîtré par la violence des intégristes. Ce qui laisse dire que cette période représente une escale obligatoire qu'on ne doit passer que par lui. Cette rétrospection lui permet de diagnostiquer la communauté du narrateur qui n'est pas exemptée du chaos, au contraire elle est ciblée. Vu que l'atrocité, la brutalité, et la cruauté de cette période, on lui a octroyé des appellations différentes comme la décennie noire, la décennie du terrorisme, les années de plomb et les années de braises où le personnage narrateur se souvient à cette époque :

Je me rappelle les années de sang de mon pays perdu lorsqu'on enterrait à la pelleuse. Dans les villages, dans les bourgs, dans les cités, dans les taudis, partout régnait la terreur. Les fous d'Allah tuaient les enfants et violaient les vierges », (Akouche, 2017, p. 25).

Il paraît que le narrateur ne voulait pas que cette cicatrice soit refermée. C'est pour cela qu'un moment à autre il a eu recours : « *La violence verbale de frangin me plonge dans les années noires, lorsque le sang coulait chaque jours* », (Akouche, 2017, p. 60).

Il paraît que le protagoniste voit son peuple désespéré et vaincu ; il sème l'espoir au peuple qui a beaucoup souffert à travers les siècles, il semble que le protagoniste utilise une autre astuce : est de se souvenir à un seul parmi d'autres qui apaise et calme les esprits, c'est le football. L'évocation d'un bon événement dans une époque défavorable donne un autre souffle de résister contre toutes les contraintes. La coupe du monde 2006 est la deuxième date importante pour le narrateur car elle porte beaucoup d'espoir pour les jeunes que l'avenir du pays dépend de sa jeunesse :

Je regarde la finale de la coupe du monde de 2006, quand la France a perdu contre l'Italie. Je vais vers la fin pour revoir le coup de boule que Zidane a donné à Materazzi. Boum ! je m'esclaffe. L'italien a insulté le Français. Enfin, le Kabyle. On ne touche pas aux mamans. C'est sacré », (Akouche, 2017, p. 27).

Depuis que le narrateur se sent vaincu, le temps ne devient plus important dans sa vie. D'une manière d'agir, nous pouvons citer l'un de ses amis qui veut des informations sur lui :

« Tu repars quand en France ?
Je vis au Canada.
C'est Kif-kif.

Chapitre I : Approche narratologique

Je ne sais pas

Tu as ton billet de retour ?

Il a expiré.

Tu vas le renouveler ?

Sans doute.

Quand ?

Dans quelques temps », (Akouche, 2017, pp. 163-164).

Dans certains passages du roman de Karim Akouche le temps est présenté de manière arbitraire. Il ne montre aucune importance au temps : « *Le concert des mouches et des moineaux me réveillent tôt ce matin. Ça m'est égal* », (Akouche, 2017, p. 159). Au début de son voyage, le narrateur se sent ambitieux par sa quête, il a eu recours à la dualité temporelle entre le présent et le passé, mais quand il s'est senti dépossédé, il a fourvoyé son chemin dans la notion du temps. Vers la fin du roman, nous remarquons que la mesure de la notion du temps devient imprécise et large. Il utilise souvent les saisons comme unité temporelle pour arborer le pénible travail que sa mère faisait :

Je descends le sentier qu'empruntait ma mère pour aller à la fontaine. Elle se levait tôt, prenait soin de boucher les trous de son vieux jerrican avec de la mantèque. En **automne**, elle s'arrêtait devant les cactus et cueillait à main nues des fugues de barbarie. En **hivers**, elle revenait avec un panier chargé d'oranges et de glands. Au **printemps**, elle nous offrait des bouquets de genêts et de marguerites. En **été**, elle nous gâtait avec des salades et des tomates fraîches , (Akouche, 2017, p. 114).

Il paraît que le narrateur ne peut se retrouver dans une atmosphère caniculaire et suffocante. Il se perd dans ces conditions climatiques inconvenables : « *Ici, en été, la mort s'offre aux passants. Elle s'immisce dans la routine. Elle prend possession des gens. Tout le monde est possédé. A quatre heure, on cherche midi. A midi on perd la tête. A minuit, on perd la tête. On s'agite. On se triture les cheveux* », (Akouche, 2017, p. 167). Ce n'est pas seulement l'homme qui est responsable du déni de la communauté du protagoniste mais aussi la notion du temps. Dès le début du roman il exprime son mécontentement vis-à-vis le temps. Il dit derechef : « *Ciel terne et délavé. Je n'aime pas mars. C'est un mois bâtard. Il ne veut pas choisir son camp. Il tergiverse. Il fait soleil, puis il pleut, puis il vente, puis il neige, puis il merde* », (Akouche, 2017, p. 15).

Il insinue aussi que la saison du printemps est toujours relative au printemps berbère pendant lequel cent trente jeunes ont été tués : « *Les temps ont changés, les histoires aussi. Je me suis trompé : les gendarmes ne sauvent pas les enfants. Ils ont débarqué un **printemps** dans notre montagne, et ils ont tué de cent trente jeunes innocents* », (Akouche, 2017, p. 14). L'évocation d'un événement historique concerné par

Chapitre I : Approche narratologique

la région kabyle dans une époque bien déterminé c'est-à-dire au passé exhorte le lecteur au témoignage. Acculer la région berbère à l'ennemi : le terrorisme et le pouvoir mis en place. L'oscillation de la communauté berbère entre l'un et l'autre l'apparaît comme étant une communauté lésée. Une époque féroce se situe derechef montre les blessures du narrateur qui ne sont pas encore pansées. Ce qui paraît glosant aussi que *l'Autre* n'ait pas de la sympathie face aux douleurs d'autrui : « Ah, ce mois **d'avril** où l'on défait avec des pierres les gendarmes qui nous lançaient des bombes lacrymogènes ! Je me souviens d'un chuinement de la balle qu'un flic a logé dans la crâne d'un manifestant », (Akouche, 2017, p. 148).

À son retour au Canada, et d'après son appel téléphonique à la secrétaire pour l'informer de sa reprise du travail, il a omis catégoriquement le temps qu'il a pris pour assister aux funérailles de la défunte : « Après m'avoir fait **longtemps** attendre, la standardiste m'informe que j'ai été congédié depuis déjà **plusieurs mois**. Je ne sais pas si j'ai lâché le téléphone ou si je l'ai remis au jeune homme. Mes sens se bousculent. Je suis perdu. Je cherche ma route. Je veux aller chez moi. », (Akouche, 2017, p. 203). Son ébahissement ci-contre la réplique de la secrétaire apparaît comme une ambivalence de la valeur du temps : il a pris tantôt tout son temps pour réaliser sa quête, il s'est tantôt égaré dans le temps qu'il a pris. Cette insignifiance à la notion du temps lui fait perdre son poste d'emploi et sa raison de penser.

L'auteur inculque l'importance de la notion du temps qu'on doit valoriser. Pour prouver sa présence dans le texte, il suscite les périodes qu'il vivait en France puis au Canada. Il persévère à citer l'âge de l'enfance : dont 05 ans, 06 ans, 12 ans et 15 ans. Cette période de l'enfance représente l'innocence et aussi le passé. Celui-ci, pour lui, représente l'Histoire et l'avenir : « J'ai d'autres bêtes à traquer. Mes pensées, mon passé, mon pays, mon avenir », (Akouche, 2017, p. 146). Autrement dit, l'homme n'a pas d'avenir s'il ne change pas de position face au passé pour améliorer l'avenir du pays. « Notre vraie couleur, c'est la liberté. Notre vrai avenir, c'est le passé », (Akouche, 2017, p. 86). Il paraît que le narrateur par l'évocation de la notion du temps qui est une notion indissociable de l'espace élucide la vie de l'humain qui se divise en trois temps : le passé, le présent et l'avenir. C'est à travers le temps que l'homme se construit et c'est à travers l'époque et un espace que l'humain s'identifie. Le narrateur a montré qu'il a un fléau conflictuel duré longtemps et existe encore. Son identité est accaparée par *l'Autre* : « A la **naissance**, on nous a collé l'étiquette « arabe ». À la **mort**, nous serons enterrés « musulmans ». C'est maktoub. C'est écrit. C'est ainsi. », (Akouche, 2017, p. 43). Le

Chapitre I : Approche narratologique

monopolisateur prohibe que la communauté du protagoniste revendique son identité berbère en utilisant une stratégie de l'arabisation, cette stratégie permet l'identité berbère se dilue à l'intérieur : « *Vu mon teint basané, je serais plutôt Arabe. Je lui dis que suis berbère* » (Akouche, 2017, p. 201). La question de l'existence est un combat à travers le temps. Pour le narrateur, son identité soit imposée lorsqu'il lutte contre l'intimidation durant tous les temps, mêmes les jours à venir. Le passé est la devise de toute revendication. Le présent est le moment d'agir et de réagir. L'ankylose entre les deux étapes temporelles provoque la dépossession indubitable et la mort inéluctable. Aux dernières pages, le narrateur résume la notion du temps pour celui qui ne respecte pas les consignes : « *Je passe tout l'automne sous un viaduc au bord de la rivière des prairies. Le jour, j'arpente les rues de Montréal. La nuit, je dors dans un sac de couchage* », (Akouche, 2017, p. 203).

Conclusion

En guise de conclusion, nous tenons à faire constater que l'auteur de notre corpus a donné une large portée aux éléments du paratexte, en l'occurrence, l'épigraphe conscrite dans une optique de vraisemblance, en ce qui lui permet de donner une licéité à son discours. L'auteur met son texte en valeur, notamment lorsqu'il cite les critiques des autres auteurs. Nonobstant, le recours à ses épigraphes donne un effet du réel et une valeur au sujet abordé.

L'analyse des personnages, transformant en autopsie décrivant l'écriture de l'usurpation identitaire, nous a permis de dévoiler le rideau sur la mise en scène du déni et de la violence inscrite dans le texte.

Nous nous permettons, également, à travers l'étude de multiples espaces, décrire les maux d'une Algérie qui a besoin encore une réconciliation avec moi pour que toutes les blessures soient pansées tout au long de son Histoire en prenant compte les dérives doctrinales qui sont la causes d'une guerre civile durant une décennie. L'auteur nous interpelle à éveiller la conscience d'une société subie la dérive et perd ses pédales. La dépossession des lieux intimes comme la maison, la chambre et l'école renvoie à l'insécurité de vivre dans la société algérienne. Une société dentelée par les dérives idéologiques.

*CHAPITRE II : L'ECRITURE DE SOI : UNE FORME DE LIBERATION ET/
OU D'ENGAGEMENT*

CHAPITRE II
L'ECRITURE DE SOI : UNE FORME DE LIBERATION ET/ OU
D'ENGAGEMENT

« Le Soi, il faut le voir, il faut l'entendre, il faut le comprendre, il faut réfléchir sur lui ; en effet à celui qui a vu le Soi, à entendre le Soi, a compris et reconnu le Soi, à celui-là l'Univers entier sera connu » UPANISHAD

CHAPITRE II : L'ECRITURE DE SOI : UNE FORME DE LIBERATION ET/ OU D'ENGAGEMENT

Introduction

Karim Akouche, étant un écrivain engagé, il s'est servi de l'écriture de soi pour vocation de lui permettre de se mettre à l'écart de son texte, ainsi s'égarer de soi, de son Moi, autrement dit : de lui-même. Dans ce chapitre nous allons dévoiler le brimbaleme de l'écrivain qui se trouve entre son engagement et son récit qui a un effet de subjectivation. Le recours à l'écriture de soi donnera un enjeu de lutte pour mettre en valeur la narration et le sujet traité.

1. L'écriture de soi

L'écriture de soi, ce genre littéraire devient de plus en plus le champ de prédilection de la majorité des auteurs maghrébins d'expression française notamment les Algériens. Les œuvres de l'autobiographie et de l'autofiction se sont vus s'accroître au fil du temps. Depuis toujours, cette manière d'expression est une étape présente dans la vie romanesque des auteurs. A travers cette écriture de soi, les auteurs décèlent leurs intérieurs en choisissant généralement une narration à la troisième personne où l'on a un narrateur extra diégétique. Le « il » remplace le « je » et les histoires apparaissent comme personnelles. Les auteurs de l'écriture de soi se dissimulent derrière un personnage, soit protagoniste, soit principal ou héros en racontant leurs propres histoires. Celles-ci peuvent être réelles, fictionnelles ou les deux se mêlent parallèlement.

Cette écriture de soi est inévitable dans le parcours littéraire des auteurs maghrébins, à ce propos Christiane Chaulet Achour citée par Djedjigua BEZZOUH, Souhila RAMDANE dans leur article *L'écriture du soi chez Malika Mokeddem : libération ou engagement ?* affirme que : « Le nombre d'auteurs qui abordent l'écriture par l'autobiographique montre qu'à l'évidence celle-ci, parfois est une étape obligée » (Djedjigua, 2018, p. 1). Elle rend manifeste cette pensée de l'écriture autobiographique comme « parfois, une étape obligée ». Cette nécessité de passerelle qui devient une obligation pour tous les écrivains maghrébins ne s'oppose pas au recours au passage fictionnel. Une piste d'écriture vise à dire et à se raconter expressivement sans pour autant se divulguer entièrement. La trame des histoires racontées correspond à l'exigence du roman sous un « je » non dévoilé mais qui est vite démasqué par le lecteur. C'est-à-dire que le lecteur scrute les intentions de l'auteur pour savoir celui qui s'éclipse derrière le « je ».

CHAPITRE II : L'ECRITURE DE SOI : UNE FORME DE LIBERATION ET/ OU D'ENGAGEMENT

De plus, nous pouvons noter que l'écriture de soi se trouve en plusieurs procédés d'écriture ou du moins doit sélectionner prendre le choix de mettre en scène deux positions psychiques. Jean-François Chiantaretto explique ce genre de procédé :

L'écriture de soi notamment l'autobiographie, les journaux intimes et l'autofiction met toujours en scène une tension entre deux position psychique : attester d'une identité (voilà qui je suis), témoigner d'une altération (voilà qui je suis empêché d'être). L'enjeu semble la délimitation de soi, au sens d'un espace intérieur, d'un lieu singulier d'interlocution interne. Entre la sculpture et la marche, la fouille et la déambulation, le récit et son impossibilité.) (Chiantaretto, 2014)

L'écriture de soi est une sorte de la révélation intérieure du personnage/auteur. L'idée de la fouille intérieure (psychique) permet de dévoiler les intentions de la narration figurant le pour et le contre, le positif et le négatif, le fictionnel et le factuel. Cette révélation de l'intérieur étaye la croyance à l'existence de la personne. A ce propos, Georges Gusdorf affirme cette sensation intrinsèque :

« j'existe moi », et j'accorde à cette existence une certaine prééminence, un minimum d'importance ; je voudrais davantage me centrer sur moi-même, ou me recentrer ; tous ces moments en lesquels j'ai conscience de me disperser, je voudrais les regrouper, afin de leur assurer une cohérence nouvelle, en dégageant le sens de leur sens, l'unité immanente qu'ils explicitent et qui doit constituer ma raison d'exister » (Georges, 1991, p. 226).

C'est une sorte d'écriture de libération psychique ; l'auteur ne se ressent pas contraint lorsqu'il écrit, en revanche il aura toujours une possibilité d'émancipation lorsqu'il se sent libre d'écrire. L'auteur plonge dans le genre de l'écriture de soi en racontant des faits réels pour s'identifier.

2. De l'autobiographie à l'autofiction

Le genre autobiographique, cette écriture de soi est connue depuis l'antiquité avec Saint Augustin. Ce théologien a publié son œuvre autobiographique « *les confessions* » au quatrième siècle après J-C pour mettre en évidence sa jeunesse et sa conversion au christianisme. Il raconte son parcours jusqu'à la conversion. C'est la première œuvre littéraire écrite reconnue comme une autobiographie.

L'autobiographie en tant que genre littéraire soulève le plus souvent les questions des lecteurs puisqu'elle n'obéit pas à des règles bien définies excepté la réalité de la vie de son

CHAPITRE II : L'ECRITURE DE SOI : UNE FORME DE LIBERATION ET/ OU D'ENGAGEMENT

auteur, elle ne s'impose pas comme un genre littéraire bien distinct, ce qui explique les doutes des lecteurs et les controverses des critiques.

Au XVI^e siècle, Montaigne a écrit, également, une œuvre autobiographique « *les essais* ». Il ne raconte pas seulement le récit de sa vie privée mais il l'entremêle au récit de la vie publique. Saint Augustin, Montaigne et Pascal, les trois auteurs ont écrit des œuvres en mettant l'accent sur leurs vies personnelles mais c'est un « je » qui se veut universel. Ils n'ont pas vraiment exhibé une véritable autobiographie. Ce n'est qu'à partir du XVIII^e siècle et avec « *les confessions* » de Rousseau que l'idée de parler de soi est apparue. Olivier Annie, le mentionne dans *Le biographique* « *Le genre du biographique apparaît comme un ensemble qui, littéralement, prend la vie comme objet et objectif d'expression* » (Olivier, 2001, p. 8)

Si une personne réelle écrit un récit de sa propre vie rétrospectivement c'est à dire un retour en arrière d'une manière chronologique, c'est une autobiographie. Philippe Lejeune l'a définie clairement et met en lumière les aspects de l'autobiographie comme suit : « *Récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité* » (Philippe, 1975, p. 14) .

L'autobiographie se définit par la vie d'une personne réelle non fictive telle un personnage. Ce récit qui traite de la vie de cette personne en prose écrit sa vie en rétrospective. Ces trois critères (la vie individuelle, en prose, rétrospective) doivent être réunis en mettant la vie d'une personne réelle afin de remplir les conditions d'une autobiographie. Le mot « autobiographie » est composé de trois racines grecques : *graphein* (écrire), *auto* (soi-même), *bio* (vie). Le texte autobiographique a donc cette spécificité et particularité que l'auteur en tant que narrateur et à travers le personnage principal raconte sa propre vie d'une façon sincère. Selon Philippe Lejeune, l'auteur doit instaurer « un pacte autobiographique », c'est un pacte de sincérité dans lequel l'auteur rassure au lecteur de la véracité de ses propos. L'autobiographie se caractérise par le jeu de l'identité entre l'auteur, le narrateur et le personnage principal, ces trois entités ne font qu'un. En dehors de ce cas, l'autobiographie selon Philippe Lejeune n'existe pas et devient alors un roman.

A la différence de l'autobiographie qui serait la prérogative des vies illustrées, l'autofiction serait le refuge des vies ordinaires. Elle permettrait d'associer le vécu de

CHAPITRE II : L'ECRITURE DE SOI : UNE FORME DE LIBERATION ET/ OU D'ENGAGEMENT

l'auteur à l'imaginaire, autrement dit, elle permet à l'auteur de mêler une part de vérité de sa vie à une autre part de fiction. Puisque les deux procédés sont presque identiques, le lecteur trouve une certaine difficulté ou ambiguïté pour distinguer l'une de l'autre. Le pacte autobiographique est différent du pacte de fiction car c'est l'auteur qui nous propose un roman même si ce dernier raconte sa propre vie. Les lieux, les personnes et les événements, ce sont des références réelles qui font partie d'un récit autobiographique, c'est ce qui distingue la fiction de l'autobiographie. A ce procès, Philippe Lejeune ajoute :

« Sur le plan d'analyse interne du texte, il n'y avait aucune différence puisque tous les procédés que l'autobiographie emploie pour nous convaincre de l'authenticité de son récit, le roman peut les imiter et les a souvent imités. La différence est donc externe : il faut pour l'établir faire intervenir la connaissance d'éléments extérieurs au texte ». (Philippe, 1975, p. 26)

Les frontières entre l'autobiographie et autofiction sont ambiguës et indistinctes. Le lecteur, dans un seul cas, peut découvrir la nuance lorsqu'il trouve sur le paratexte la mention roman ou autobiographie. Cette notion est considérée comme un signe ou indice générique à travers lesquels le récit se réfère au fictionnel comme factuel. Dans les deux textes, tout est confus à l'intérieur qui procède à l'entité de l'authenticité du récit même le factuel s'est mis en doute dans une optique autobiographique, car l'auteur plonge son lecteur dans ses souvenirs tangibles où le degré de la sincérité des faits racontés qui sont adjoints à sa vie génère un problème. La mémoire peut avoir des difficultés pour se rappeler des souvenirs lointains afin de les reconstruire sans pour autant qu'il y ait une intention de mensonge. En ce qui concerne la mention du genre sur la page de couverture, est réservée à l'éditeur qui précise le genre le genre du texte par la mention générique comme il peut l'ignorer. Le seul chemin qu'il reste pour lecteur pour aboutir à la véracité du récit, demeure à l'intérieur du texte.

2.1. L'autofiction dans *La religion de ma mère*

2.2. Les indices de la part fictive

Pour la part fictive, il est difficile pour le lecteur de la distinguer de la réalité dans l'autofiction. Pour certains auteurs, il nous semble que la part fictive ne figure que dans le flash-back de l'auteur lorsqu'il recule en arrière et décrit une époque de sa vie notamment l'enfance. Et d'autres auteurs n'incorporent qu'un élément fictif pour la concordance du texte seulement. Comme nous l'avons cité, il est difficile de repérer la réalité de la fiction :

CHAPITRE II : L'ECRITURE DE SOI : UNE FORME DE LIBERATION ET/ OU D'ENGAGEMENT

seulement les personnes qui connaissent les auteurs peuvent les déceler. Les autres lecteurs se trouvent dans l'ambiguïté pour la détection et le repérage de la fiction de la réalité. C'est notamment le cas de notre corpus *La religion de ma mère* comme nous le monterons plus tard. Philippe Lejeune affirme que :

L'autofiction est donc avant tout, la forme moderne de l'autobiographie à l'ère du soupçon. L'autofiction sert également à exhiber la nature fondamentalement romanesque de toute autobiographie. Les propos de Lejeune vont certainement dans ce sens : quand on sait ce que c'est écrire, l'idée même de pacte autobiographique paraît une chimère : tant pis pour la candeur du lecteur qui y croira. Ecrire sur soi est fatalement une invention de soi (LAOUYEN, 199).

En revanche, le roman présente des éléments incontestablement fictifs. Il apparaît que le narrateur se regarde dans la glace voit le visage de son frère. Le frère du héros se métamorphose en lui. Ce fait indique un sens de souvenir consistant à représenter le frère du héros en lui-même, une réalité imaginaire qui s'étale :

« Je me regarde dans la glace qui me renvoie brusquement une face. Celle de mon frère. Je fais des grimaces. Mon jumeau fait pareil. Je me retourne et donne un coup de poing. Je brise une vitre. Mes doigts sont écorchés. Mon frère n'est pas derrière moi. Il s'est éclipsé », (Akouche, 2017, p. 209) .

Ainsi qu'un autre élément que nous pouvons considérer comme fictif est le nom du personnage principal *Mirak* qui ne porte pas la même identité que celle de l'auteur qui s'appelle Karim Akouche.

A son retour en Algérie pour assister à l'enterrement de sa mère, *Mirak*, dans un moment où il se sent distrait, voit sa mère comme si elle est encore en vie :

Je la vois, ma mère. Vêtue de robe bariolée, entrain de dessiner des motifs sur une poterie. Elle a le sourire vague et les dents qui scintillent. Elle a le nez fier et le menton qui défie. Sur son cou, un tatouage suspect : une salamandre. Sur ses paupières, des étincelles. Dans ses yeux, des braises. Les étoiles, c'est ma mère qui les a dessinées. Le soleil, c'est ma mère qui l'a lancé sur les montagnes, (Akouche, 2017, p. 15).

La description minutieuse d'un mort permet au lecteur de vivre dans un monde des revenants et fantômes. Le narrateur figure sa mère comme étant un personnage surhumain qui a une force si gigantesque avec laquelle elle peut lancer le soleil sur les montagnes. La mort est comme une calamité qui a eu une répercussion sur l'état d'âme du

CHAPITRE II : L'ECRITURE DE SOI : UNE FORME DE LIBERATION ET/ OU D'ENGAGEMENT

personnage protagoniste autant de voir sa mère comme une déesse. Cette déification de sa mère après sa mort fait passer le lecteur du factuel au fictionnel. Il laisse aussi vivre le lecteur entre le souhait, l'espoir et la glorification de la défunte. C'est une sorte de distanciation de l'autobiographie de l'auteur en mettant à l'abri l'autofiction.

De plus, il semble que le narrateur devient un hallucinogène par la présence de l'âme de sa mère qui l'accompagne souvent, elle vient même à l'aéroport pour l'accueillir. L'apport du spectre d'un mort dans le récit insinue le fictionnel. Avec un air fatigué et épuisé de peine, le narrateur se présente au milieu de la foule des voyageurs en cherchant la mère :

Je traîne ma valise. L'odeur de sel m'envahit. Elle s'immisce dans mon écharpe, dans mon cœur, dans mes failles. Je respire. **Je cherche ma mère parmi les ombres.** Au milieu de ces chiens qui me dévisagent. Un jeune homme hirsute m'accoste. Il me tend un téléphone. Il est vêtu d'un jogging. Il a de la couperose sur les joues, (Akouche, 2017, p. 50).

Nous citons encore quelques passages indiquant la partie fictionnelle dans un récit autofictionnel. Le narrateur protagoniste rend l'âme à sa mère. Il sent qu'elle est présente en chair et en os et qu'il prend la patience de l'attendre. Nonobstant qu'elle est décédée, il est motivé par la rencontre. Il dit :

Roule, frangin ! Accélère ! Notre mère nous attend au village. C'est nous qui lui raconterons des histoires cette fois-ci. Toi, tu lui conteras le chêne de l'ogre et moi, Le grain magique. Nous la retrouverons ensevelie dans son drap blanc. Nous nous tiendrons par la main et nous la contemplerons à la lueur d'une bougie. Nous veillerons sur elle jusqu'à premier concert des coqs, à l'aube », (Akouche, 2017, p. 57).

La perte de sa mère tout à coup laisse en lui un chagrin profond. La glorification de sa mère lui permet de penser que toutes choses à savoir les nuages, le soleil même les oiseaux partagent avec lui l'affliction : « *Les nuages cavalent. Le soleil peine à les percer. Des oiseaux en cortèges peuplent le ciel. Ils croassent. Regrettent-ils la disparition de ma mère ?* », (Akouche, 2017, p. 65). Il est conscient aussi de la disparition de sa mère mais il ne veut pas croire qu'elle n'attend pas ou ne parle pas : « *Je dois rentrer à la maison. Ma mère est impatience. Elle m'attend dans son coffre* », (Akouche, 2017, p. 71).

D'un côté, L'auteur ne cesse pas de faire l'aller-retour entre le fictionnel et le factuel pour donner une empreinte à son autofiction. De l'autre, l'entremêlement de la fiction permet la fluidité du récit. La défunte, à chaque fois, se métamorphose d'une

CHAPITRE II : L'ECRITURE DE SOI : UNE FORME DE LIBERATION ET/ OU D'ENGAGEMENT

femme en une déesse, en un ange comme celui-ci : « *J'allume une cigarette. Je regarde le ciel. La lune est pleine. Ma mère est au firmament. Je sais qu'elle veille sur moi.* », (Akouche, 2017, p. 84). Un acte comme celui-ci est surhumain, ne peut être assuré que par un Dieu ou par un ange. En racontant ses imaginations vis-à-vis sa mère, le narrateur ne montre aucune peur lorsqu'il décrit une scène peut surprenante. Nous pouvons inscrire ce passage dans le fantastique qui raconte des événements surnaturels, inexplicables et qui se passent dans notre monde en apportant l'angoisse. Cependant, il éprouve un vif plaisir lorsqu'il remémore les images de sa mère.

Je ramasse un peigne trouvé par terre. J'enlève les cheveux coincés entre les dents. J'en fais une touffe. Ils n'ont pas d'odeur. Ils sont de ma mère. Ils sont beaux. Ils sont frisés. Je les mets dans ma poche. C'est mon trésor. Je respire. Je m'assieds sur une marche de l'escalier où jadis ma mère se brossait les cheveux. **Je la revois en train de se faire belle. Elle se soulignait les paupières à l'antimoine en s'admirant dans un morceau de glace.** », (Akouche, 2017, p. 91).

L'utilisation du présent de la narration donne l'illusion au lecteur que le retour de la mère décédée appartient au présent. C'est-à-dire, l'auteur joue sur l'actualisation des faits comme s'ils se déroulaient au moment présent. Cet apport de retour des morts joue sur la véracité du fantastique qui peut y concrétiser le fait. L'ambiguïté et le doute du lecteur le mènent vers le fictionnel. En parcourant le roman, l'auteur joue le rôle de laisser le lecteur dubitatif. Cette astuce le verse toujours dans la fiction pour le but que nous allons dévoiler à la fin de ce chapitre.

Nous avons déduit dans le roman qu'il y ait un double statut du « je ». Le premier statut « je-narrateur » qui fait référence à l'auteur dans ce cas nous le considérons comme étant une autobiographie ou bien la partie réelle de la vie de l'auteur. Et le deuxième statut du « je –narrateur » fictif lorsqu'il s'agit de la fiction. Dans cet extrait, l'auteur invente une scène dans laquelle une coccinelle se métamorphose en une femme en l'occurrence sa mère.

Je vois un bousier pousser une boulette de fumier. Je ne sais pas qui l'a condamné à cette galère. Comme moi, il doit être harassé. Je fais claquer mes vertèbres. Une coccinelle se pose sur une tige. Elle me regarde. Puis, guillerette, elle vrombit. Elle a des grains de café sur le dos. Son froufroutement est doux. **C'est peut-être ma mère. Je devine sa délicatesse. Elle est là avec moi. Elle est entrain de cueillir du pollen.** », (Akouche, 2017, pp. 109-110).

CHAPITRE II : L'ECRITURE DE SOI : UNE FORME DE LIBERATION ET/ OU D'ENGAGEMENT

L'auteur dépasse le statut du roman autobiographique car il entremêle le « je » fictif au le « je » autobiographique qui présente ainsi un potentiel d'y voir un « je » qui est différent de celui du narrateur et de l'auteur. Cependant un « je » universel qui représente toute la communauté berbère. La partie fictionnelle dans le roman *La religion de ma mère* est une brèche qui permet de laisser une place à un « je » versatile qui pourrait être celui de n'importe quel homme qui cherche à être en position de revendiquer son identité berbère notamment.

CHAPITRE II : L'ECRITURE DE SOI : UNE FORME DE LIBERATION ET/ OU D'ENGAGEMENT

2.3. La chronologique des évènements

La succession des évènements dans un récit autobiographique est un élément essentiel comme l'indique Philippe Lejeune dans le pacte autobiographique. La vie de la personne réelle doit être racontée rétrospectivement dans une autobiographique. Dans le corpus *La religion de ma mère* nous avons remarqué que la vie du narrateur est racontée d'une manière éparpillée. La scène narrative désordonne la chronologie du récit. Le narrateur n'a pas respecté le cours de la vie d'une personne qui représente un cheminement composé par quatre grandes étapes soient : l'enfance, jeunesse, maturité et vieillesse. Le narrateur retrace son récit au lecteur en commençant par l'époque professionnelle ce qui renvoie à l'époque actuelle où le narrateur est responsable de sa vie « *l'interphone sonne. J'ouvre. C'est mon ami Ronald (...) il avertit mon patron.* » (Akouche, 2017, p. 13). Au fur et à mesure il revient à son enfance puis il retourne aux successions des évènements de son voyage. Tantôt il se souvient des moments lorsqu'il était à l'école ; tantôt lorsqu'il était à l'université comme étudiant. Ce flash-back qui se base sur l'aller-retour au passé et au moment présent du narrateur sans respecter la chronologie des évènements. Nous le considérons comme étant un indice d'une autofiction. Le parcours que le personnage protagoniste a poursuivi depuis son départ du Canada en allant vers son pays natal l'Algérie passant par la France puis le retour ne cesse pas d'entremêler les faits de ce voyage par les souvenirs de sa vie qu'ils soient bons ou mauvais et aussi qu'il a eu recours aux différentes époques de sa vie en mettant l'accent sur l'identité et l'appartenance. Avant de ranger ses bagages pour préparer le voyage, il se souvient de son enfance : « *je me souviens quand j'étais enfant : un peigne édenté, ma mère me défaisait la tignasse et y cherchait des poux (...)* », (p.13). Juste après, il poursuit sa narration du voyage organisé pour assister aux funérailles de sa mère : « *Je suis dans la voiture qui me conduit à l'aéroport* », (Akouche, 2017, p. 15).

En suivant le parcours poursuivi par le personnage protagoniste le lecteur décontenance par ce voyage. Car la chronologie des faits qui ne sont pas linéaires le perturbent. Cette chronologie est considérée comme un indice qui situe l'œuvre dans l'autobiographie comme le citent Natacha Allet et Laurent Jenny : « *En règle générale, les autobiographes s'astreignent à raconter chronologiquement les événements de leur vie, un peu comme s'ils étaient les historiens d'eux-mêmes* » (Jenny, 2005). L'absence de cet indice qui est plus clair dans le récit reclasse l'œuvre dans un autre procédé d'écriture, celui de

CHAPITRE II : L'ECRITURE DE SOI : UNE FORME DE LIBERATION ET/ OU D'ENGAGEMENT

l'autofiction. Dans ce procédé, il n'y a plus d'imposition d'ordre chronologique. L'auteur se trouve dans une liberté d'écriture où il peut jouer entre le fictionnel et le factuel en pratiquant la conviction du lecteur. C'est-à-dire que l'auteur met à la disposition du lecteur ce qu'il va dire est vrai. A plusieurs reprises, l'auteur oscille entre l'enfance et la maturité pour prouver qu'il est natif de l'Algérie. Ce bas âge est essentiel pour tout être humain. Il apprend à parler, à s'identifier et à construire son identité. Cette époque dans laquelle l'homme apprend le patriotisme et l'attachement à son pays natal. À travers cette allégeance l'auteur ne cesse pas de s'appuyer sur le thème principal, celui de l'identité berbère. Ce refuge à l'enfance reflète l'espoir et la nostalgie dont l'auteur a besoin.

2.4. La part du réel.

Lors de son invitation par l'Association de la Culture Berbère (ACB) pour la participation à une rencontre littéraire le 18 octobre 2017, Karim Akouche a été interrogé sur son roman *la religion de ma mère*. Durant l'émission, il a raconté quelques épisodes de sa vie personnelle et la similitude de son nom Karim avec le nom du personnage principal *Mirak*. A partir des propos de l'auteur, nous avons déduit que son œuvre est une autofiction étant donné que plusieurs éléments relatifs à la vie de Karim Akouche ont été cités dans l'œuvre. *Mirak* est l'anagramme de Karim ; comme nous l'avons expliqué précédemment, ce nom reflète la vie et l'état d'âme de l'auteur qui vont à l'encontre de ses aspirations et ses rêves.

Dans le même contexte, d'autres éléments inhérents à la vie de l'auteur ont été clairement cités dans ce récit à savoir : la fonction (ingénieur), l'âge (jeune), pays d'immigration (France, Canada), assassinat de son cousin, relèvent de l'inscription du roman dans l'autofiction.

En effet, Karim Akouche s'est retrouvé contraint de s'exiler après avoir édité son œuvre *La religion de ma mère*, car suivi et menacé par les autorités, il a donc décidé de fuir le pays. Cette décision a été confirmée dans la revue française "Marianne", où il déclare :

Après la censure et les pressions qui m'ont frappé, les barbouzes d'Alger m'ont menacé physiquement. Tout a commencé avec la perquisition par la police de la maison d'édition Frantz Fanon qui m'a publié, mon éditeur, Amar Ingrachen, a été interrogé pendant plus de trois heures, des exemplaires de mes livres ont été saisis, des conférences que je devais tenir à travers le pays ont été interdites ou sur le point de l'être. J'ai à peine réussi à animer une rencontre à l'Université de Tizi-Ouzou sous

CHAPITRE II : L'ECRITURE DE SOI : UNE FORME DE LIBERATION ET/ OU D'ENGAGEMENT

l'œil menaçant de plusieurs vigiles de la pensée, grâce notamment à la résistance des organisateurs et à la vigilance des étudiants. Tout cela à cause d'un roman : *La Religion de ma mère*. (Akouche, Marianne, 2017)

L'auteur a eu recours à l'autofiction pour plusieurs raisons, nous essayerons de les déceler dans le passage qui suit. Cela ne lui permet pas d'écrire d'une façon libre, car il risque la censure morale comme il l'a déclaré. L'auteur de son côté est concerné par ce majeur problème prétendu constituant une crise identitaire. Dans son œuvre, il prédit la censure : « *Ils m'ont demandé de me taire, j'ai crié. Ils m'ont accusé de diviser la nation, j'ai fait mes valises. J'ai fui.* », (Akouche, 2017, pp. 146-147).

De plus, l'autobiographie réserve l'œuvre seulement à l'auteur mais lorsqu'il a eu recours à l'autofiction l'œuvre devient universel et prend une place chez tout lecteur qui revendique son identité. A la base de la fiction l'auteur convainc son lecteur d'une vérité qu'il doit défendre celle de l'identité. L'auteur se meut alternativement entre la fiction et la réalité afin de fictionnaliser sa vie qu'il ne veut pas partager totalement avec le lecteur. Nous notons aussi que certains auteurs préfèrent l'autofiction car ils ne veulent pas tout dévoiler. À l'encontre de l'autobiographie où l'auteur s'engage à dire toute la vérité et reste toujours fidèle à ce qui a écrit. Cependant dans l'autofiction l'auteur est autorisé de quelques sortes à ajouter comme à éliminer quelques passages de sa vie. Avec cette aisance d'écriture, nous pouvons trouver plusieurs œuvres d'autofiction du même auteur. Il semble que l'auteur ne dévoile qu'une seule part de sa vie dans une œuvre littéraire. La distanciation que l'auteur a faite de son œuvre est confirmée dans l'épigraphie placée au début du roman « *Celui qui dit je n'est pas l'auteur* ». Ce recours lui permet de raconter son récit ouvertement.

CHAPITRE II : L'ECRITURE DE SOI : UNE FORME DE LIBERATION ET/ OU D'ENGAGEMENT

3. S'exiler pour libérer la parole

La littérature maghrébine d'expression française s'est beaucoup intéressée au sujet de l'identité. Cette littérature renvoie aux écrivains maghrébins, plus précisément, qui ont connu la colonisation qui les a dépourvus de leur raison d'existence, notamment, leur appartenance ethnique religieuse, culturelle et beaucoup d'autres composantes. Cette quête représente un des thèmes fondamentaux de la littérature francophone et en particulier la littérature maghrébine d'expression française (Jaques Noiry, 1996, p. 10).

Vivre à l'étranger, pour un écrivain, c'est se désister de sa liberté de vivre tel qu'il l'entend car malgré le sentiment d'être à l'abri de toute offense, le pays natal demeure le giron de sa mère, à ce propos Milan Kundera affirme :

Qui vit à l'étranger marche dans un espace vide au-dessus de la terre sans le filet de protection que tend à tout l'être humain le pays qui est son propre pays, où il a sa famille, ses collègues, ses amis, et où il se fait comprendre sans peine dans la langue qu'il connaît depuis l'enfance (Milan, 1984, p. 116).

L'exilé, vit dans un pays d'accueil où il éprouve un sentiment intrinsèque de nostalgie vis-à-vis de son pays d'origine quand il le quitte, il quitte sa langue maternelle voire son identité. Ce sentiment de nostalgie se définit par la souffrance, comme le confirme Kundera, celle-ci « *n'éveille pas de souvenirs, elle se suffit à elle-même, à sa propre émotion, toute absorbée qu'elle est par sa seule souffrance* » (Milan, 2003, p. 42). Vassiliki et Moura ajoutent à la définition de Kundera à propos de l'exil, la souffrance psychique et perpétuelle dans lesquelles l'auteur vivait derrière son personnage principal à cause de la tentation de l'avulsion des souvenirs inculquées dans sa mémoire. Des souvenirs imprimés dans l'inconscient de l'être humain l'accompagnent et hantent les lieux qu'il l'habite même loin du pays de son enfance. À ce propos, ils disent :

L'exil est ancré dans un sentiment de déracinement ressenti comme une rupture avec le paradis de l'enfance. Chez l'auteur, le personnage est un voyageur en escale, un être de passage. D'où la quête acharnée d'un retour dans le pays de l'enfance enchantée. Ce qui rend ce retour presque improbable, c'est que cet « être de passage » semble avoir oublié la voie de retour. Pourtant il s'acharne à retrouver ce chemin dont il garde un souvenir profond et douloureux (Lalagianni & Jean, 2014, p. 14).

CHAPITRE II : L'ECRITURE DE SOI : UNE FORME DE LIBERATION ET/ OU D'ENGAGEMENT

Quoiqu'il soit le temps vécu à l'étranger, à un autre espace territoire qui devient ainsi le sien, la réflexion à son jardin d'enfance demeure perpétuelle. Vivre à l'exil incite l'auteur à construire un pont qui le relie à son pays de naissance où engendrent les sentiments d'enfance. Cette dernière exhorte l'écrivain à vivre la double appartenance. Elle l'incite aussi à évoquer les conditions pour lesquelles il a quitté son pays d'origine. L'exil, ce sentiment d'amertume devient aussi une source d'inspiration pour les écrivains qui restent rattachés à leurs pays de naissance. Cet état d'âme de l'auteur est traduit via la production littéraire qui s'intéresse à transmettre la souffrance psychique au lectorat afin de connaître l'Histoire des Maghrébins.

Il n'est pas aussi facile pour les écrivains qui ont choisi les pays d'accueil comme les leurs. La diaspora qui a eu recours à cet occident espère trouver un aphorisme afin de préserver leur identité qui est menacé d'être diluée dans une société enceintée de plusieurs traditions et coutumes. Partant de cette conception, Lalagianni & Jean s'expriment :

Plus tard, dans la diaspora formée par l'exil ou l'émigration, ces écrivains se retournent vers ce même Occident dans l'intention d'y trouver de nouvelles formules capables de restaurer leur propre identité, brisée par le gouffre créé en eux par l'opposition irréductible entre la tradition islamique ou juive, dans certains cas, et la modernité européenne. C'est sans doute la dialectique qui dérive de cette confrontation qui fonde, selon diverses modalités, des écritures contenant aussi bien le rejet que l'adhésion à la culture d'adoption, la dénégation de l'héritage autochtone que l'affirmation d'une spécificité transmise dans (et malgré) une langue étrangère. (Lalagianni & Jean, 2014, p. 15)

C'est à l'exil que les écrivains maghrébins notamment les algériens renouent le lien qui les liait à leur pays d'origine. Quoique ces écrivains témoignent de l'ère postcoloniale, théoriquement, ils ne quittent pas leurs pays sauf s'ils trouvent des prétextes de l'intolérance et l'injustice exercées par le pouvoir qui a succédé au colonialisme. Cependant, ils se retrouvent quand ils s'exilent dans la terre de l'Autre confrontés à des traditions dont l'adoption est en question. C'est à dater de cette situation compliquée pour eux, qu'ils écrivent pour s'extérioriser le sentiment viscéral comprenant la notion de l'identité qui demeure à perpétuité dans le monde qui se sent arriéré et qu'il espère à progresser quand il remède ses problèmes sociopolitiques.

Les écrivains possédant la propension de l'écriture sur l'identité traduisent leur détermination à lutter contre tout phénomène contraignant de s'accrocher au bien-vivre. Ils

CHAPITRE II : L'ECRITURE DE SOI : UNE FORME DE LIBERATION ET/ OU D'ENGAGEMENT

sont prêts à s'ouvrir à l'universel et à l'étranger moins qu'à leur pays d'origine. Cette distanciation de s'ouvrir à l'Autre sauf à leur pays qui devrait l'être est resté timide.

a) L'exil, c'est la destinée du *Mirak*

Lalagianni & Jean observent que l'exil est aussi parvenu non seulement par choix quoiqu'il soit forcé ou non est enregisté dans le sort comme ils soulignent : « *l'exil qui est un malheur est un coup de destin* ». (Lalagianni & Jean, 2014, p. 48). Mirak est l'un des fils qui a décidé de quitter le pays de sa mère. La méditation à vivre au-delà de la méditerranée n'est pas une réflexion d'améliorer son bien être mais c'est un chemin héréditaire. Le père de Mirak a déjà vécu l'exil. La décision du départ prise par le personnage principal, qui unit en lui la responsabilité et l'érudition du sujet, est acceptée par sa mère. Depuis le colonialisme français, l'Algérie est un pays d'émigration. Une importante diaspora algérienne vivait non seulement sur le sol français mais un peu partout dans le monde. La mère de Mirak le conseille avant qu'il quitte le pays : « *Ne fais pas ce que nous a fait ton père. Reviens nous voir plus souvent. N'oublie pas ta sœur et ton frère. Tu es notre soleil d'hiver* » (Akouche, 2017, p. 50).

La mère ne reproche pas à son fils d'avoir voulu partir mais de revenir surtout. L'exil pour les membres de la famille est un chemin inéluctable. Car les conditions dans lesquelles la famille de Mirak vivait incitent quelqu'un de responsable de s'exiler. Cependant que le mode de vie de la famille du Mirak n'a pas changé après l'exil du père à l'étranger. Ce qui permet à la mère de ne pas contester la décision de son fils à l'égard de l'exil en sachant qu'elle sent que ces conditions de vie ne changeront pas tant qu'il aura les mêmes pratiques suivies par le colonisateur ou d'autres. Les nécessités que les membres de la famille attendent de leur père lors de son séjour est bien de l'argent. Quand il s'agit du fait que le besoin est plus important que la personne elle-même, sachez que les conditions de vie sont pires que l'imagination. C'est ainsi que la mère se nourrissait des miettes qui lui étaient envoyées d'outre mer. Elle se plaint : « *Une fois, n'ayant rien à manger, ma mère nous a annoncé :*

— *Je ne sais pas quoi vous préparer ce soir. Le silo est vide. Votre père n'a pas envoyé d'argent. Les poteries et les œufs ne se vendent plus.* » (Akouche, 2017, p. 91).

Les premiers temps en France où il arrive sont désespérants. Vivre dans le pays des Autres n'est qu'un autre déni. Le narrateur poursuit le parcours de son père afin de subvenir aux besoins de sa famille. Le voyage d'un pays à un autre exprime l'étendue de sa

CHAPITRE II : L'ECRITURE DE SOI : UNE FORME DE LIBERATION ET/ OU D'ENGAGEMENT

fragmentation et sa diaspora dans le monde. Il n'a guère trouvé la sérénité, le calme et la stabilité tant qu'il est exilé.

Avant d'élire domicile à Montréal, j'ai vécu sept ans en France. Sans papiers, j'ai erré entre l'Auvergne, Toulouse, Strasbourg, Lyon et Paris. Malgré mon diplôme d'ingénieur, j'ai fait la plonge et travaillé dans le bâtiment. J'ai bossé comme agent de sécurité. J'ai fait la cueillette des mirabelles et des melons. J'ai fait les vendanges. J'ai nettoyé des chiottes. J'ai distribué des journaux à l'entrée des bouches de métro. J'ai été concierge dans un asile de fous (Akouche, 2017, p. 39).

Pour faire face à cette situation, le narrateur prend le flambeau de revendiquer son droit sur sa terre de naissance. En profitant du décès de sa mère, il est revenu dans le pays afin de se réapproprier sa liberté en le traitant comme il sied à un aborigène. Devant un échec de sa quête en Algérie, il est retourné au Canada où il a terminé sa vie comme un cheminot. Quand le personnage protagoniste a poursuivi son destin de s'exiler il n'a pas tout laissé derrière lui. Il n'a rien gardé en soi de l'exil à l'étranger que les souvenirs de son enfance. Son discours sur sa vie dans la diaspora est de décrire son état psychologique débilisant de guérison, qui est au-delà du pays, qui n'a pas de remède mais de vivre en paix dans ses bras. Mirak se rappelle du conseil de sa mère pour qu'il se soulage : « *Maman, comme il te ressemble, ce fou de Taloché ! Je me souviens de ce conseil que tu m'as donné au téléphone pour m'aider à faire face à la misère et à la douleur de l'exil : Ili-k am aman deg waman ! (Sois comme l'eau dans l'eau !) Sois libre, mon fils ! va de l'avant* » (Akouche, 2017, p. 40). A l'exil, le personnage vivait dans une amertume et l'instabilité psychologique qui le mettent seulement à l'aise avec les propos de sa mère quoiqu' « *une blessure secrète, souvent inconnue de lui même, propulse l'étranger dans l'errance* » (Krestiva, 1998, p. 13).

Dans le roman *La religion de ma mère* de Karim Akouche, qui constitue le corpus de notre travail de recherche, il existe de nombreux éléments qui relèvent de l'identité que l'auteur a relevée tout au long de son écrit. L'exil est le lieu dans lequel le narrateur s'égarait dix ans loin de son pays. Mirak, le personnage protagoniste qui vivait au Canada est revenu à son pays natal l'Algérie pour exaucer le devoir d'enterrer sa mère. Son retour est envisagé comme un élément fondamental dans le nœud de l'histoire. Ce retour représente le déclenchement de l'histoire d'un personnage exilé tant d'année a pu réveiller le courage de prendre le flambeau pour revendiquer son identité. Dès le commencement, ce

CHAPITRE II : L'ECRITURE DE SOI : UNE FORME DE LIBERATION ET/ OU D'ENGAGEMENT

héros annonce qu'il est hors de chez lui, et suite à une mauvaise nouvelle il a décidé de retourner sans la moindre hésitation, ce qui signifie qu'il a profité de circonstances que les siens attendent longtemps. Le retour, pour lui, constitue son existence et la reconnaissance d'un pays laissé derrière lui, à ce propos Victor Hugo dit : « *On ne peut pas vivre sans pain, on ne peut pas vivre non plus sans patrie* »(Victor Hugo, 1882, p. 423).

L'exil qui désigne le « *hors de chez soi* » c'est-à-dire le déplacement vers un ailleurs, dans un délai défini ou bien à l'errance éternelle, ce serait un exil forcé par les circonstances politiques, à ce sujet, écrivait Monique Selz : « *L'exil peut être territorial/géographique, contraint, provoqué par des circonstances liées à une situation politique ou économique, ou bien langagière. Cet exil peut aussi se révéler comme étant un exil identitaire, un exil choisi* »(ALVES, 2017, pp. 113-122). Nous remarquons que le narrateur n'est pas détaché de son pays natal, même s'il est désormais à l'exil où la vie est très dure, « *l'exil est un fleuve en crue. Il charrie dans ses vagues la mémoire des enfants.* », (Akouche, 2017, p. 12). Cependant, un personnage qui se déplace d'un territoire à un autre est un personnage instable dans le milieu dans lequel il vit. Tous les territoires qu'il a fréquentés à savoir La France et le Canada représentent pour lui des lieux passagers. Il n'attache aucune importance à la stabilité sur lesdits espaces quoiqu'il les ait choisis par un choix forcé. Il n'éprouve pas le sentiment de sédentarisation à l'exil car sa préoccupation se concentre diamétralement sur le bien vivre à sa partie.

CHAPITRE II : L'ECRITURE DE SOI : UNE FORME DE LIBERATION ET/ OU D'ENGAGEMENT

b) Mirak entre l'errance et l'exil éternel

Quand l'exilé a pris la décision de quitter la terre des ancêtres par différentes oppressions pour un ailleurs indécis, il conjecture que la durée de son séjour à l'étranger est précaire. C'était tout le contraire de ce à quoi il s'attendait. En espoir de revenir chez lui, les années passent et les conditions de vie se compliquent. C'est ce qui pousse l'exilé à persister dans l'errance. Le personnage narrateur se retrouve condamné à un voyage sans fin, une errance éternelle et un exil qui lui interdit le retour à son pays dont il a chanté longtemps l'appartenance. Le personnage narrateur est parti à l'étranger deux fois dont le premier est pour reconquérir un statut social. Cependant, après l'enterrement de sa mère, il a décidé que son départ aurait été éternel. Cette décision n'a été prise qu'après avoir subi des tortures morales et physiques qui ont laissé des impacts sur son état d'âme.

En toute hâte, Mirak n'a pensé qu'à lui-même, il se sauve du péril qui a menacé l'existence de son village. Il a écourté son itinéraire en ne citant que les grandes villes auxquelles il fait des arrêts. Il geint de douleur : « *Le lendemain, un autobus m'amène à Alger où je prends l'avion à destination de Montréal. Adieu ma mère, adieu mon village, adieu mon pays.* » (Akouche, 2017, p. 200). Il veut dire par la formule de salutation « adieu » à son pays et à sa mère qu'on quitte pour une période de longue durée et même d'une manière définitive. Ce personnage effectue un voyage qui dure jusqu'à la mort. Un tel voyage éloigne le personnage narrateur de son pays natal et le mène vers un exil irrémédiable. Il apparaît que son sort est divisé en dichotomie qui le poursuivrait au point de dépossession. Il n'a adopté ni la culture du pays d'accueil, ni l'amertume de vivre dans son pays d'origine.

Par ce choix qui se dit éternel, Mirak exprime la perte de son pays d'origine ainsi qu'il légitime une rupture relationnelle et les sentiments d'exclusion par rapport à la société hégémonique. Cette notion de l'exil éternel est employée dans le sens plus au moins métaphorique. Quand le personnage principal a eu recours dans un pays qui était autrefois un pays d'impérialisme, il reproche au paradoxe de la vie afin de montrer le contexte de la violence pour lequel il a quitté sa patrie. Michaud (1978) définit l'exil comme étant un devoir imposé par la société dominante qui incite l'homme à quitter son pays suite à une violence. À ce contexte sociopolitique, il s'exprime :

Il y a violence quand, dans une situation d'interaction, un ou plusieurs acteurs agissent de manière directe ou indirecte, massée ou distribuée, en

CHAPITRE II : L'ECRITURE DE SOI : UNE FORME DE LIBERATION ET/ OU D'ENGAGEMENT

partant d'atteinte à un ou plusieurs autres à des degrés variables, soit dans leur intégrité physique, soit dans leur intégrité morale, soit dans leur possession, soit dans leurs participations symboliques et culturelles. (Sahuc, 2006, p. 15) .

Michaud met en exergue cette définition de la violence à travers trois points à savoir : la nature de la violence qui se produit lorsqu'il y a quelques facteurs (individus, groupes, massé ou non...), elle met l'accent sur la pluralité des atteintes (psychique, morale, et physique) et en fin, elle revient aux multiples moyens employés (armes, provocation, insultes...). Le personnage a subi divers moyens de violences contenant violence physique, psychique et notamment morale qui a éraflé son identité où il a ressenti une dépossession totale. Ce geste d'errance explore la grandeur du lien du microsocial qui constitue les relations internes entre les groupes sociaux. Cette violence à l'égard du personnage le conduit vers l'ailleurs en espérant trouver l'équilibre psychologique.

Un personnage qui est issu d'une communauté berbère errant hors de chez soi, il est également condamné à poursuivre son exil éternel qui l'interdit tout retour à son pays qui veut dire autrement ; ses origines berbères. Quand le personnage protagoniste est dispersé à l'exil après un combat perdu, celle de lutter contre le pouvoir mis en place, il laisse supposer que le sort de sa communauté est la dispersion dans le monde entier. Le voyage effectué par le protagoniste dans différents espaces géographiques à l'étranger quant à son pays natal se déroulait dans l'intemporalité, quoiqu'il soit devenu sans domicile fixe (SDF). Mirak raconte le drame de la vie douloureuse qu'il vit en exil, il dit :

Je passe tout l'automne sous un viaduc, au bord de la rivière des Prairies. Le jour, j'arpente les rues de Montréal. La nuit, je dors dans un sac de couchage. Mais je ne suis pas seul. Je me suis fait de nouveaux amis. Des farfadets et des sans-logis comme moi. Un couple grec, Diogène et Pénélope, Akadjé l'Ivoirien, Zitava la Polonaise, Nadir le Tunisien, Namata l'Autochtone et Alfiero le Sicilien. On fait l'aumône à tour de rôle. On propose nos services aux automobilistes pour nettoyer leur pare-brise. On fume de la marijuana. On boit de la bière. On mange des fruits pourris et des restes qu'on récupère sur les marchés. (Akouche, 2017, p. 207)

Par le biais de ce voyage éternel, le personnage narrateur conserve une mentalité de continuité qui lutte pour la survie et l'existence. Celui qui perd la terre se retrouve face à l'inévitabilité de sa disparition qui n'est pas loin. La terre pour l'homme est son existence.

CHAPITRE II : L'ECRITURE DE SOI : UNE FORME DE LIBERATION ET/ OU D'ENGAGEMENT

S'il la perd, il perdra aussi sa dignité. Il y a une relation directe entre lui et sa terre. Sa réclusion dans cette terre des autres est la preuve qu'il n'en est pas le propriétaire. La réflexion que le personnage cherche à imprimer dans les esprits du lectorat est celle de la lutte qui est une lutte existentielle et non pas un conflit idéologique comme le dominant cherche à commercialiser. L'errance du personnage à l'exil détermine à quel point le narrateur souffre davantage à cause de la mission dont il est chargé. Les expériences que Mirak a accumulées à travers son voyage servent à attendre ou à savoir attendre les moments favorables afin de s'engager à s'autoproclamer en revendiquant l'existence. Hormis cela, les conséquences seront désastreuses. L'évulsion fait preuve du déracinement spatial que le narrateur a atteint.

Quand l'exil est la source de toute sorte de disjonction, l'individu se quitte de lui-même. À cet égard, le nouvel espace territorial ne s'aperçoit pas comme un lieu auquel appartient le personnage narrateur pour qu'il puisse reconstruire son identité. Toutefois il devient une sphère cuisante qui génère la frustration de l'espoir. Cette disjonction est le résultat de la répercussion sur l'état d'âme de l'exilé qui est victime des pratiques discriminatoires. Dans son livre, Amel Fenniche-fakhfakh *l'écriture de l'exil : Fawzia Zouari* livre sa réflexion à ce point, elle dit : « la douleur lancinante générée par disjonction s'accompagne d'un ébranlement des marqueurs identitaires et génère un déficit psychique dont les répercussions se font sentir au niveau de l'équilibre physique » (Fenniche-Fakhfakh, 2010, p. 8). Le personnage principal Mirak annonce son testament après avoir été vaincu. Son état de santé a atteint le désespoir dans la terre des autres. Une tension psychologique l'appréhende après tant d'années d'errance sans qu'il soit livré des remédiations à son état psychique sinistré par sa quête inextricable. Quoique le changement des lieux, l'exil ou ailleurs soit la métaphore de la vie. L'être humain poursuit ses rêves jusqu'à ce que l'agonie intervienne. Celui qui échappe à ce dernier soupir est celui ne s'égare pas dans les moments qui frappent l'homme au premier coup d'œil et finit par renoncer à son arme comme l'exprime le narrateur :

Je parcours des boulevards et des rues. J'ai faim. J'ai les doigts et les orteils engourdis. Je suis ankylosé. (...) Je voudrais être incinéré. Il trouve ça beau. Il rajuste son nœud papillon. J'aimerais qu'une partie de mes cendres soit éparpillée dans l'Atlantique et l'autre envoyée dans une enveloppe au pays de ma mère. (Akouche, 2017, p. 208).

CHAPITRE II : L'ECRITURE DE SOI : UNE FORME DE LIBERATION ET/ OU D'ENGAGEMENT

Mirak éprouve le degré de nostalgie envers son pays en comptant les années vécues à l'exil qu'il paraît éternel, il en parle longuement dans son récit, il dit à ce propos : « *Maintenant, après tant d'année d'errance, cette vieille valise me sert encore de bagage. Où que j'aïlle, je la traîne. J'y ai caché mon enfance, mon insouciance, ma rage et les parfums de ma mère.* », (Akouche, 2017, p. 14). L'adverbe du temps *maintenant* met en lumière l'état d'âme de souffrance du narrateur en exprimant son bougonnement à l'égard de l'exil qui a duré longtemps. En se demandant jusqu'à quand on pourra avoir la liberté dans un pays méconnu. Par le verbe « *cache* », le narrateur décrit l'effroi et la crainte dans lesquelles le personnage protagoniste vivait depuis son enfance jusqu'à la jeunesse en Algérie son pays et natal comme à l'exil (au Canada).

Néanmoins, le narrateur-personnage voulait transformer cet exil en source de Création, car cela représentait pour lui une sorte de refuge, mais malheureusement il ressent continuellement le besoin de revoir son pays, sa mère et les odeurs de fleurs comme illustré dans ce passage: « *Il paraît que ce geste soulage les exilés. Depuis plus de dix ans que je ne t'ai pas revue. J'ai fui le pays [...] l'exil, ce n'est pas rien. C'est beaucoup de peine. C'est lourd. C'est épuisant. Vivre en exil, c'est errer au milieu d'un champ où les fleurs n'ont pas d'odeur* », (Akouche, 2017, p. 3). Le narrateur n'éprouve aucune admiration envers les Français comme étant citoyens accueillants car il est éconduit. Contrairement à ce que souligne Julia Kristeva : *il (étranger) éprouve volontiers une certaine admiration pour ceux qui l'ont accueilli, car il les estime plus souvent supérieurs à lui-même, que ce soit matériellement, politiquement ou socialement.* » (Kristeva, 1998, p. 16) L'exil se comprend comme souligne Shmuel Trigano (2005 :19) « *une expérience, de la perte, de la disparition, de l'absence* » (Lalagianni & Jean, 2014, p. 6). Le dépaysement est une, non seulement, perte du pays où l'attachement demeure fort au lieu natif mais perte de l'être car il arrache le Moi.

Nous arrivons, suite à cette étude, à la conclusion que pour le narrateur-personnage, l'exil n'a pas été un choix mais une contrainte. Être loin de sa mère, voire de son pays, c'est s'engouffrer dans un abîme où « *les fleurs n'ont pas d'odeur* »

CHAPITRE II : L'ECRITURE DE SOI : UNE FORME DE LIBERATION ET/ OU D'ENGAGEMENT

Conclusion

Dans ce chapitre, nous avons tourné le regard vers l'écriture de soi et ses divers avatars. L'auteur a eu recours à cette production littéraire pour témoigner de son époque et porter un regard rétrospectif sur son Moi. Il révèle ce dont il souffre et l'extériorise publiquement afin que le lecteur partage avec lui ses maux et adopte sa cause. Ce type d'écriture fait ressentir à l'écrivain une sorte de libération et d'imposition de l'existence tant qu'il adhère à son texte pour cela. Le mouvement alternatif dans l'écriture de soi caractérise la matrice de la fiction ce qui permet à l'écrivain de s'engager.

CHAPITRE III : L'INTERTEXTUALITE ET AFFIRMATION DE SOI

CHAPITRE III **L'INTERTEXTUALITE ET AFFIRMATION DE SOI**

CHAPITRE III : L'INTERTEXTUALITE ET AFFIRMATION DE SOI

Introduction

Dans ce chapitre, nous tenterons de voir les volets déterminants dans l'Histoire de l'Algérie. Nous proposons d'étudier l'intertextualité avec l'Histoire contemporaine et intrinsèque au pays tout en nous focalisant sur les événements des années de plomb de l'époque 1990-2000. Ceci engage l'auteur aussi à son lectorat vis-à-vis le terrorisme en accusant les islamistes et le pouvoir en place sur ce qui s'est passé en Algérie. L'attitude de l'auteur est déterminée sur la violence atroce et barbare dans des circonstances historiques bien déterminées.

Le recours à l'intertextualité va permettre à l'écrivain d'installer chez le lecteur le témoignage de la décennie noire et ses causes provocatrices.

1. Les marques de l'intertextualité dans le roman *La religion de ma mère*

L'auteur, Karim Akouche introduit ledit roman par « *Ma mère n'est plus. L'enterrement, c'est dans deux jours* » (Akouche, 2017, p. 11). Le narrateur a reçu un coup de fil de la part de son frère lui annonçant la mort de leur mère. Un lecteur perspicace ne passe pas sans qu'il dévisage qu'il y ait une relation entre ce texte et celui de *L'étranger* d'Albert Camus « *Mère décidée. Enterrement demain. Sentiments distingués* » (Camus, 2012, p. 4). Le texte de Karim Akouche déploie l'allusion comme une marque de l'intertextualité. Cet aspect intertextuel à une figure caractéristique des liens intertextuels : « *L'allusion est rendue présente par un certain nombre d'indices textuels vagues qui la confondent avec la référence simple* » (SAMYAULT, 2008, p. 44). Cet aspect allusif que l'auteur a emprunté renforce le texte avec une dynamique de laquelle la mémoire du lecteur est exhortée. L'incipit du roman de *La religion de ma mère* nous permet de percevoir implicitement une allusion qui conduit le texte vers un hors texte : celui de *L'étranger*. Nous remarquons d'emblée que les deux romans commencent par l'annonce de la mort de la maman en employant des termes lapidaires. Sachant que le roman d'Albert Camus publié vers 1942 et celui d'Akouche en 2017, ce qui donne l'autonomie au premier et un texte transformé au second.

C'est dans les années soixante que la notion de « l'intertextualité » forgée par la philologue Julia Kristeva dans son ouvrage *sémiotiké* (Samoyault, 2010, p. 9), a vu le jour. Ce terme a pu réserver une telle place dans le milieu de la critique littéraire qu'on ne peut pas passer sans l'évoquer. Souvent, nous rattachons cette notion littéraire à un nom figuré qui proclame d'une manière aléatoire la présence d'un texte dans un autre texte.

CHAPITRE III : L'INTERTEXTUALITE ET AFFIRMATION DE SOI

Le terme « intertextualité » est composé du préfixe latin « *inter* (LAROUSSE, s.d.) » qui signifie entre, exprimant ainsi la réciprocité ou l'action mutuelle et « *textus* » qui a donné le mot français texte. C'est une mise en relation de lien entre les textes. Toute œuvre est influencée par une autre d'une façon consciente ou non. Selon le principe de généralisation, il est aussi impossible de balayer un cercle analytique pour exhiber les relations que les textes attachent une relation entre eux : la naissance des uns des autres et l'influence les uns sur les autres. Simultanément, nous ne pouvons pas assurer que toute production littéraire est une création ex nihilo; ce qu'il s'agit qu'elle provient de rien et qu'elle est pure. Riffaterre condamne cette notion de l'intertextualité qu'elle soit détectée par le lecteur, à ce propos, il affirme : « *L'intertextualité est la perception, par le lecteur, de rapports entre une œuvre et d'autres, qui l'ont précédée ou suivie. Ces autres textes constituent l'intertexte de la première. La perception de ces rapports est donc une des composantes fondamentales de la littérarité d'une œuvre* » (Vasseviere, 1998, p. 21). Michel Riffaterre voit que la perception de lecteur qui le conduit vers la découverte des rapports entre les textes. Toujours, l'existence de la reprise d'un texte est fréquente soit d'une manière consentie ou éventuelle.

La notion de l'intertextualité est connue par le flou qui l'entoure. Certains théoriciens de la littérature divisent cette notion en dichotomie. Cette bipartition porte sur deux axes de sens différents : l'un se base sur un outil stylistique, linguistique et l'autre sur une notion poétique qui est lié à des citations, l'allusion, parodie, pastiche, plagiat.

1.1. Le procédé du texte

La théorie du texte spécifique littéraire naît à partir des années soixante lorsque les structuralistes dissocient le texte des domaines auxquels l'appartient tels que l'histoire, sociologie, psychologie... Ce détachement est un appui par lequel en envisageant le texte indépendant de son contexte. Par cette mutation, le texte devient un objet théorique en laissant derrière lui son usage courant. Roland Barthes reprend une définition de Julia Kristeva dans son article « *A la théorie du texte* » en 1973, pour l'encyclopédie Universalis : « *Nous définissons le Texte comme un appareil translinguistique qui redistribue l'ordre de la langue en mettant en relation une parole communicative visant l'information directe avec différents énoncés antérieurs et synchroniques* » (Samoyault, 2010, p. 8). Cette définition destitue le texte de sa dimension littéraire mais elle l'envisage comme un champ méthodologique basé sur l'étude scientifique. C'est à partir de cela que l'intertextualité est apparue au premier temps comme une notion linguistique.

CHAPITRE III : L'INTERTEXTUALITE ET AFFIRMATION DE SOI

1.2. Primeur du mot : Julia Kristeva

Le terme de l'intertextualité est considéré comme étant un élément fondamental du travail de la langue à l'intérieur du texte. Au cours de sa formation en Russie, Julia Kristeva produit la notion et sa définition de l'intertextualité après avoir lu l'analyse de l'œuvre de Mikhaïl Bakhtine :

L'axe horizontal (sujet-destinataire) et l'axe vertical (texte-contexte) coïncident pour dévoiler un fait majeur : le mot (le texte) est un croisement de mots (de textes) où on lit au moins un autre mot (texte)³. Chez Bakhtine, d'ailleurs, ces deux axes qu'il appelle respectivement dialogue et ambivalence, 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**(Kristeva, 1969, p. 145).

Une relation s'entretient entre les textes. Croisement entre les axes. Tout cela implique une conception large de l'intertextualité. Dans un texte donné, le mot qui s'est chargé de plusieurs fonctions telles que les significations, les usages et les emplois les transporte dans un deuxième texte en le mettant en contact avec d'autres énoncés et d'autres mots. Philippe Sollers confirme cette idée et dit :« *Tout texte se situe à la jonction de plusieurs textes dont il est à la fois la relecture, l'accentuation, le déplacement et la profondeur* »(Sollers, 1971, p. 75).

1.3. Mikhaïl Bakhtine et le dialogue des textes

Julia Kristeva imite l'idée de Bakhtine quand il considère que dans tout texte il y a le mot dialogue qui est introduit avec d'autres textes, d'autres discours. L'auteur de *la poétique de Dostoïevski et l'esthétique et théorie du roman*, Bakhtine n'utilisait jamais le terme de l'intertexte ni l'intertextualité dans ces œuvres. Le texte apparaît lorsque la construction d'un nouveau texte qui provient des textes antérieurs afin de redistribuer ou permuter un échange entre des fragments d'énoncés. Il ne considère guère tout repérage de l'intertexte comme étant intertextuel. Il s'agit un travail chargé sur le dialogique des textes et des mots, les bribes d'énoncés que chacun mêle en dialogue. « *Le langage du roman, écrit Bakhtine, c'est un système de langages qui s'éclairent mutuellement en dialoguant* »(Bakhtine, 1978, p. 407). Pour le faire apparaître, l'exemple de Dostoïevski qui est considérée souvent comme un roman polyphonique où il y a la présence de la multiplicité des voix :

CHAPITRE III : L'INTERTEXTUALITE ET AFFIRMATION DE SOI

On voit apparaître, dans ses œuvres, des héros dont la voix est, dans sa structure, identique à celle que nous trouvons normalement chez les auteurs. Le mot du héros sur lui-même et sur le monde est aussi valable et entièrement signifiant que l'est généralement le mot de l'auteur (...) il possède une indépendance exceptionnelle dans la structure de l'œuvre, résonne en quelque sorte à côté du mot de l'auteur, se combinant avec lui, ainsi qu'avec les voix tout aussi indépendantes et signifiantes des autres personnages, sur un monde tout à fait original (Bakhtine, 1970, p. 33).

Cette polyphonie fait tinter toutes les voix d'une manière analogue qui a pour conséquence logique le dialogisme : l'interaction qui est établie entre les énoncés des personnages avec ceux de l'auteur. À travers ce procédé que l'auteur peut laisser une voix à la place de la sienne pour qu'elle apparaisse neutre, sans pour autant que son point de vue se manifeste privilégié. Pourtant, il faut que tous les personnages puissent converser avec lui.

1.4. La description formelle de Gérard Genette

Gérard Genette avec son ouvrage *Palimpseste* parut en 1982 avance davantage à la construction de la notion d'intertextualité qui est considéré comme un principe majeur de développement de cette notion. Il l'incorpore à une théorie plus élargie de la transtextualité. Dans son ouvrage, il encadre la migration de la notion qui a connu des confusions dans l'espace environ du terme en le déplaçant d'une manière définitive de la linguistique dans la poétique. En même temps, il a donné une naissance à un travail devenant décisif pour la conceptualisation et la compréhension de la notion en la classant dans une catégorisation ou typologie exhaustive de tous les liens que les textes peuvent entretenir des relations entre eux.

Dans son ouvrage *Palimpseste*, il l'introduit par la définition de l'intertextualité comme : « *une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire, éditorialement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre* » (Genette, 1982, p. 13). Il discerne l'intertextualité d'avec d'autre notion d'une relation entre les textes par laquelle un texte est à la base de dériver un texte antérieur. Sous la forme de l'hypertextualité qui se constitue par le biais de l'imitation et qu'il appelle parodie et pastiche. Il désigne par transtextualité « *tout ce qui met en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes* » (Genette, 1982, p. 13). Mais Michael Riffaterre cité par Genette élargit le champ de la définition de la transtextualité d'une manière exhaustive : « *L'intertexte, écrit-il par exemple, est la perception, par le lecteur, de*

CHAPITRE III : L'INTERTEXTUALITE ET AFFIRMATION DE SOI

rapports entre une œuvre et d'autres que l'on précédé ou suivie »(Genette, 1982, p. 14). La fonction de la notion se manifeste par un processus par lequel tout texte peut être interprété comme la dérive d'un ou plusieurs autres textes. Il existe cinq types de transtextualité :

*Le premier est donc l'intertextualité qu'il définit comme la présence tangible d'un texte dans un autre. Cette relation est souvent représentée sous une forme explicite comme celle de citation, sous une forme moins explicite comme celui du plagiat, sous encore une apparence moins littérale est celle de l'allusion.

* « *Le second type est constitué par la relation, généralement moins explicite et plus distante, que, dans l'ensemble formé par une œuvre littéraire, le texte proprement dit entretient avec ce que l'on ne peut guère nommer que son paratexte : titre, sous-titre, intertitre, préface, postface, avertissement, avant-propos, ect.* »(Genette, 1982, p. 14).

*le troisième type appelé métatextualité :« *est la relation, on dit plus couramment de « commentaire » qui unit un texte à un autre texte dont il parle sans nécessairement le citer (le convoquer), voire à la limite sans le nommer* »(Genette, 1982, p. 15).C'est tout ce qui accompagne le texte comme critique, commentaire et glose.

* le quatrième type l'hypertextualité définit comme : « *toute relation unissant un texte B (que j'appellerais hypertexte) à un texte antérieur A (que j'appellerai bien sur hypotexte) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle de commentaire* »(Genette, 1982, p. 16). Toute relation entre deux textes en excluant le commentaire.

* le cinquième et le dernier type - *l'architextualité* : « *c'est l'ensemble des catégories générales, ou transcendance- type de discours, mode d'énonciation, genres littéraires, etc-dont relève chaque texte singulier* »(Genette, 1982, p. 13). Elle détermine le statut de la genericité du texte. L'architextualité est la relation généralement implicite indiquant le genre du texte. C'est avec cette formalisation que nous allons opter pour une pratique transtextuelle qui comporte plusieurs principes dont l'allusion, la parodie et pastiche. C'est-à-dire que notre analysé sera basée sur le principe de coprésence ; qui demeure dans le roman de Karim Akouche.

2. Le niveau de la narration comme un enjeu de l'intertextualité

Les deux personnages protagonistes reçoivent une mauvaise nouvelle leur annonçant la mort de leurs mères : l'un est informé par un télégramme et l'autre par un appel téléphonique. Pour *La religion de ma mère*, c'est le frère un inspecteur de police à Blida, qui demande au narrateur de rentrer dans son pays afin d'assister aux funérailles de leurs génitrices. Dans *L'étranger*, c'est l'asile qui informe Meursault de décès de sa mère.

CHAPITRE III : L'INTERTEXTUALITE ET AFFIRMATION DE SOI

C'est une manière indirecte d'évoquer une affliction dans laquelle les deux narrateurs vivaient. L'auteur, ici, insinue un extrait qui a fait couler beaucoup d'encre. Un passage qui est devenu une citation célèbre et chargée de sens au point de causer une vive douleur morale. Le recours à cette citation au début de son récit en imitant l'*Étranger* exhibe une certaine confession d'un écrivain reconnu mondialement. Parallèlement, il nous semble que l'auteur espère que son œuvre s'inscrive dans l'universalité. Faire allusion à une phrase percutante d'un écrivain célèbre marque l'œuvre dans l'éternité. En se basant sur le même incipit pour nouer une intrigue de la narration. Adhérer à ce type de l'intertextualité tire un avantage stratégique car le lecteur aperçoit un lien agencé entre les deux romans (*L'étranger et la religion de ma mère*) par lequel il étaye un contrat de lecture déjà conclue. La stratégie que l'auteur a suivie au niveau de la narration en employant l'intertextualité comme une notion où le lecteur se retrouve habituel avec le sujet traité afin de nouer un contrat de lecture entre l'auteur et son lectorat.

3. Un aspect intertextuel : le sacré

Les procédés de l'imitation tels que la parodie et le pastiche persistent dans le roman de *La religion de ma mère* sous d'autres formes : citations, allusions et références, ces dispositifs d'inclusion sont liés à l'écriture uniquement intertextuelle. Nous dévoilons quelques citations qui éparpillent la globalité du texte, elles sont présentes dans le corpus mais elles ne sont pas ordonnées selon les normes typologiques : à savoir les guillemets, les deux points et l'écriture en italique. Ce sont les guillemets qui manquent. Cet extrait est un passage d'une personne qui fait partie d'une bande de jeunes faisant un barbecue. Cette personne invite le narrateur à goûter du sanglier. Il déclame ce poème :

« Vous dites que des rivières de vins coulent au Paradis.

Le paradis est-elle une taverne pour vous ?

Vous dites que des vierges y attendent chaque Croyant.

Le paradis est-elle un bordel pour vous ? »(Akouche, 2017, p. 126).

Au premier regard, c'est à travers l'écriture italique et la forme du texte que le lecteur peut détecter l'intertexte. Malgré l'absence des guillemets le lecteur dévoile le passage cité comme intertexte sans qu'il procède à la référence. Sur la même page et c'est juste après cette citation qu'est décelée la source. L'auteur relate le nom du poète de ce

CHAPITRE III : L'INTERTEXTUALITE ET AFFIRMATION DE SOI

quatrain d'Omar Khayyâm⁵. L'évocation de deux choses antonymes l'un à l'autre qui influent sur le sort de l'homme et qui réfère le lectorat au quatrain d'un poète éminent comme celui d'Omar Khayyâm permet le lecteur de conceptualiser le lien et le rapport de cet intertexte et le texte de Karim Akouche.

Le religieux et le profane constituent les précédés d'écritures répétitifs dans l'écriture de Karim Akouche. Ils se manifestent dans les titres de ses œuvres. Nous citons : *Allah au pays des enfants perdus, (roman), lettre à un soldat d'Allah (pièce théâtrale) et La religion de ma mère (le corpus)*. Cette évocation précipite toute la structure et l'intrigue de la narration. Cette structure montre dans toute son intensité un modèle de l'énonciation de l'histoire. À travers cette strophe que l'auteur invite le lecteur à participer aux pensées les plus abstraites du personnage protagoniste. Il évoque deux concepts combattant l'un l'autre dans une société plurielle comme l'espère le personnage protagoniste. Ces deux formes se manifestent dans le religieux et le profane. La lutte fait montrer qu'il y a une bipolarité qui s'acharne contre elle-même. L'une ambitionne une communauté musulmane dont la religion est considérée comme une constitution. L'autre lutte en préservant les traditions berbères contre le religieux qui est considéré comme un danger qui anéantit la culture berbère. Au même temps, la communauté berbère résiste au profane, envisagé comme garant de ses traditions.

4. Un support de l'intertextualité : L'emploi du nom propre

Nous avons cité précédemment que le nom propre possède une épaisseur dans le dévoilement des intentions de l'auteur. De fait, Karim Akouche suit à une appellation de ses personnages et d'évoquer des noms propres dans *La religion de ma mère* d'une façon

⁵« Omar Khayyâm : khayyâm, c'est un nom qui signifie le vendeur des tentes. C'est Son père qui a exercé ce métier. Il est né à Nichapour (actuellement en Iran) en 1048. Il était un astronome, astrologue, poète mathématicien et philosophe. Il a vécu dans une époque critique du moyen-orient qui a été agité par l'instauration de la religion musulmane et la monopolisation de soumission des Seldjoukides turcs. Omar Khayyâm et deux autres amis firent un pacte « celui d'entre nous qui atteindra la gloire ou la fortune devra partager avec les deux autres ». Omar, c'est le premier qui a obtenu une situation confortable. Il devient Vizir de sultan Malik Chah. Hassan Ibn Sabah demande à son ami de l'introduire à la cour. Il a réussi par ses malines à fonder une secte et mouvement terroristes. Ses adeptes sont nommés les Assassins qui réussissent à fragiliser Nizam el Molk par des tueries bien ciblées visant les hauts responsables de l'État.

À son retour à Ispahan, le capital du royaume, il a réussi à faire construire un immense observatoire avec laquelle on mesure la longueur de l'année.

Il est connu par ses *Robbayats*, quatrains qui sont quelques fois désillusionnés. Il chanta la femme, le sort de l'homme, le vin qui est le seul ami et Fidel dans les moments difficiles et la vie. Il a été critiqué par les dignitaires religieux de son époque car il voit qu'un bon musulman ne fréquente pas les sanctuaires et la relation entre le Dieu le croyant ne passe pas par un prêtre mais entre lui et le Dieu. Certains le voient comme un athée et qu'il refuse que la religion ne doit pas être imposée. Il refuse aussi de trancher sur des mystères inaccessibles. Et d'autres le voient comme une gnose symbolique. (le vin serait un vin divin qui étancherait la soif spirituelle de l'homme) » https://fr.vikidia.org/wiki/Omar_Khayyam#cite_ref-5

CHAPITRE III : L'INTERTEXTUALITE ET AFFIRMATION DE SOI

qui excite la curiosité chez le lecteur, le coercitif à non pas seulement de prendre part dans l'histoire mais de partager son idée vis-à-vis d'une identité dénigrée par *l'Autre*. Ce qui oblige le lecteur à décoder la société qu'il évoque. Effectivement, les noms employés reflètent d'une façon cohérente la situation fictive dans laquelle sont mis. « *Lié par une relation en principe exclusive avec son référent, le nom propre tend à s'identifier avec l'individu qu'il dénomme* »(Biville, 2005, pp. 25-41).. De plus, « *L'intertextualité onomastique va de pair avec la notoriété, historique ou littéraire, des individus dénommés*»(Biville, 2005, pp. 25-41).

De fait, les noms propres portent une valeur à un très haut degré d'importance dans le roman. Et avec cette valeur que le récit mesure sa véracité. Les noms propres qui façonnent une matière parcimonieuse chez Akouche ne sont pas choisis d'une manière accidentelle mais leurs choix suffiraient. Partant de cette idée que « *la nomination du personnage est un acte d'onomatomanie, c'est-à-dire, l'art de prédire, à travers le nom, la qualité de l'être* »(Chaulet-Achour, 1995, p. 203). L'auteur concède le nom à un personnage d'une manière tacite afin qu'il répond à ses intentions. Aussi, un lecteur perspicace devrait scruter ces noms et jouer le rôle *détective onomatomancien*(Ronald Barthe cité dans Achour Christiane, 2002, p. 81). Effectivement, comme le constate Ronald Barth dans l'étude qu'il a faite sur les noms proustiens :

Le nom propre est un signe, et non, bien entendu, un simple indice qui désignerait, sans signifier (...) comme signe, le nom propre s'offre à une exploration, à un déchiffrement (...) **c'est un signe volumineux, un signe toujours gros d'une épaisseur touffue de sens, qu'aucun usage ne vient réduire, aplatir**, contrairement au nom commun, qui ne livre jamais qu'un de ses sens par syntagme (Temple, 1998, p. 215).

A préluder par deux personnes Ali Ben hadj et Boumediene qui sont deux leaders de l'Algérie dans deux époques différentes : le premier est le chef d'un parti politique fondé en 1989(Alilat, 2008) pour la création d'un État islamique, dissous en 1992(Belkaid A. , 2012), à travers lequel l'auteur nous implique dans une époque tragique dénommée la décennie noire dans laquelle le radicalisme islamiste plonge le pays dans le chaos et la barbarie. En outre, un nom comme celui d'Ali Ben hadj s'instaure chez le lecteur par un entrelacement historique dans une époque où la férocité règne sur le pays.

Mohammed Boukharouba dit Boumediene était le président de l'Algérie de 1965 jusqu'à 1978. L'occlusion politique dans une Algérie d'aujourd'hui laisse l'auteur penser à revenir en arrière en essayant de sa part de faire une autopsie de ce cul-de-sac. Pour ce

CHAPITRE III : L'INTERTEXTUALITE ET AFFIRMATION DE SOI

faire, il met le doigt sur un président qui a gouverné le pays pendant treize ans avec une main de fer. À cet égard, il semble qu'il a la même vision qu'André Putard dans son article de presse *Que laisse Boumediene* :

Chantier ou ruine, c'est ainsi qu'on peut qualifier cette Algérie de Boumediene après seize ans d'indépendance. Les deux mots, découlant de jugements farouchement opposés, recouvrent la même réalité. Et au fond, portent la même signification. Car, où situer la frontière entre ce qui reste à faire et ce qui n'a pas été fait ? (...) C'est le régime bureaucratique qui, ici, comme partout ailleurs où s'instaure un socialisme autoritaire, désorganise, stérilise le pays (...) Boumediene, dit-on, le déplorait. Qu'a-t-il fait pour y porter remède ? Nantis, hiérarques du parti, cadres de l'État et de l'Armée forment la classe où s'appuyait son pouvoir. Aux autres, il offrait, en contrepartie, le prestige extérieur et les desseins ambitieux particulière/ment séduisants pour ce peuple plein de fierté. Il semblait vouloir faire de l'Algérie la Prusse de l'Afrique, voire du monde arabe... Énigmatique silhouette drapée d'un burnous noir, il aura disparu avant de réaliser ce rêve. Et, surtout, avant d'avoir réussi dans son pays ce total et harmonieux développement qu'il tenait, pourtant, pour essentiel (Le Monde, 1979).

La réécriture de l'Histoire, à ce palier, est basée sur l'agencement de ces noms qui pastichent le réel dans ses dimensions politiques et historiques, citant des noms qui sont actifs dans le monde politique. Dans ce procédé d'écriture l'auteur adapte des faits qui se sont déroulés réellement comme la lutte de certaines personnes militantes au récit. Cette réécriture se manifeste par la loyauté d'un historien dans son domaine de l'écriture de l'Histoire. Le narrateur cite plusieurs personnes d'une façon aléatoire et successive dont militantes politiques, présidents :

Sur les murs, on a tagué : pouvoir assassin. Mandela. Je t'aime. Staline.
La tour Eiffel. Kabyle *for ever*. Un phallus. Matoub. Tamazight *di llakul*.
(Il faut enseigner la langue tamazight.) Obama. Boumediene. Nous ne sommes pas des arabes. Che Guevara. Tel Aviv. Poutine. État islamique.
Bob Marly. Zidane. Ali Ben hadj... (Akouche, 2017, p. 146).

L'emploi de ces anthroponymes et l'insinuation à des personnes réelles, introduisent le roman de Karim Akouche en premier lieu ainsi que son lecteur dans une masse onomastique, vacillé entre chimère et réalité. Cette onomastique aiguille le lecteur vers la révélation de l'intention narratif de l'auteur à travers les noms d'antan. Cette onomastique porte une intention de sens en envisageant les noms d'antan pour les éterniser. Chaque nom porte un sens et une intention. L'auteur a cité trois personnes algériennes dont un président, un leader d'un parti politique islamiste et un chanteur

CHAPITRE III : L'INTERTEXTUALITE ET AFFIRMATION DE SOI

berbère considéré comme étant un militant de la culture berbère. Les deux premières, pour lui, sont responsables de ce qu'est arrivé au pays qui a espéré d'être développé, le président *Boumediene* qui a empêché le pays d'une transition vers la démocratie pluraliste, et *Ali Ben Had* qui a été à la tête d'un parti où le pays est entré dans une violence sanguine représente le fanatique. Il fait l'allusion que le pays était coincé entre deux paires de tenailles : un pouvoir tyran et les islamistes. Pour *Matoub*, le chanteur a lutté depuis sa jeunesse jusqu'à son assassinat pour ses traditions et sa culture berbères. Il donne l'exemple à toutes les communautés qui cherchent à s'imposer dans un conflit culturel. Ces types donnent l'exemple comme encourageant leurs adeptes à prendre la relève du militantisme. Pour ce dernier, il a cité ainsi d'autres personnes dans le monde qui partagent ses idées d'engagement : *Mandela*, *Che Guevara*, et *Bob Marly*.

Par l'évocation des deux hommes politiques puissants dans le monde tel que *Poutine*, le président de la République de Russie et *Obama*, président des États-Unis d'Amérique (U.S.A) en lamentant au même temps la langue tamazight « *Il faut enseigner la langue tamazight* », il universalise sa cause.

Les noms des personnages qu'ils soient principaux ou secondaires ou cités comme un hapax dans le récit n'ont pas été choisis au hasard mais plutôt un travail d'une attitude des soins attentifs qui actualise l'Histoire. Tout cela a pour objectif de prendre une leçon morale en prévenant le pays des islamistes ainsi que tout pouvoir qui pourrait accabler la culture berbère. L'auteur n'a cité *Zidane*, le joueur algérien d'origine kabyle qu'une seule fois. Il représente le seul espoir des jeunes algériens dans un pays qui n'a pas réussi de sortir des calamités. Une personne réelle est incarnée par un personnage du roman qui porte un nom ; ce dernier : « *est à la fois conditionnée par l'image que le romancier veut donner de celui qui le porte* » (Ruller-Theuret, 2001, p. 81). Les informations que l'auteur veut transmettre, les faits historiques que l'auteur veut réactualiser se passent par le nom et le rôle que le personnage attribue. Ces personnages qui portent une façade réelle dans la fiction suscitent chez le lecteur l'impression du réel en particulier. Grivel avance que « *le nom propre remplit un double usage : sur l'une de ses faces il signifie la fiction, sur l'autre il signifie la vérité de la fiction* » (Grivel, 1973, p. 135)

Il nous semble que l'intention narrative de l'auteur est de dévoiler par l'évocation de l'époque du terrorisme qui instaure chez le lecteur une méfiance du retour des islamistes. Ces derniers sont responsables des crimes en Algérie.

CHAPITRE III : L'INTERTEXTUALITE ET AFFIRMATION DE SOI

Conclusion

Dans ce chapitre, nous avons repéré l'intertextualité avec l'Histoire et avec le sacré. Le recours à ces aspects remet en cause l'identité nationale dans son rapport avec l'identité ethnique. Ces deux supports servent à présenter au lectorat le milieu dans lequel les personnages du récit vivaient. La dynamique des phénomènes intertextuels de ce texte fait exhumer l'époque de la barbarie et de la violence noyées dans l'Histoire de l'Algérie pour pouvoir se méfier des islamistes. Cette période sanglante n'est jamais considérée, pour l'auteur, comme une guerre civile ou un affrontement fratricide ; mais elle est une période luttant contre toute tentative imposant son idéologie. Par le biais de cette notion, l'auteur impose l'affirmation de son identité.

PARTIE III : Problématique identitaire : vers une dénonciation de l'Autre

PARTIE III :

Problématique identitaire : vers une dénonciation de l'Autre

Introduction

Dans toute œuvre littéraire abordant la question de l'identité, l'auteur attache une grande importance à la quête de la connaissance de soi à travers la dénonciation de l'*Autre*. La dichotomie identité/altérité est donc présente dans ce genre d'écrit et aussi pleinement traitée par l'auteur qui cherche à s'imposer par la description des éléments constitutifs de l'identité. Dans ce contexte, Karim Akouche a pris un engagement et une position à l'encontre de l'*Autre* en le critiquant d'une manière ironique dans laquelle sont cités des exemples de stéréotypes puis en traitant avec hardiesse les éléments de son identité à savoir la langue et la culture, deux composantes fondamentales de la construction de soi.

Chapitre I : l'engagement littéraire

Introduction

La décennie noire impose aux écrivains algériens, notamment d'expression française, d'unifier les efforts pour faire face au terrorisme qui menace le tissage social. La production littéraire durant ladite période aspire à rompre avec une identité que les islamistes cherchent à astreindre. Pour ce faire, nous tentons de voir, dans ce chapitre, la naissance d'une identité nationale à partir d'un engagement littéraire.

1. L'engagement comme acte d'écriture

L'engagement littéraire n'est pas une notion récente, mais elle existait entre la première et la deuxième guerre mondiale. L'engagement assigne à la littérature un devoir d'intervention directe dans les affaires du monde. Il renvoie à des connotations morales, philosophique et sociale. Le concept d'engagement, dans le champ littéraire, repose sur un lien social ou politique auquel l'écrivain s'engage dans sa conception de la société à laquelle il appartient et à la vie. Cette notion se base sur la relation étroite entre la littérature et la société mettant en exergue le rôle social de la littérature et sa contribution au combat de la prévoyance et la progression à travers l'expression d'enjeux politiques, sociaux et nationaux. Elle n'exempte pas l'incarnation de la réalité avec ses divers enjeux et problèmes.

Les marxistes considèrent la notion de l'engagement littéraire à l'idéologie. A travers la propagande pour le parti et la classe, l'écrivain s'engage dans un travail militant en s'autoproclamant le porte-parole du groupe. La tâche qu'assume l'écrivain est la conduite du peuple vers la révolution pour la liberté et l'égalité. Etant donné que Sartre a formulé l'idée d'engagement, sous l'influence du marxisme, il a élargi ses frontières pour en faire un enjeu existentiel dont le but premier est l'émancipation de l'Homme. Ce qui permet à l'écrivain d'assumer sa responsabilité de changer sa société et son monde, en dépeignant le conflit humain en cours à son époque. Il explique sa conception de la littérature engagée.

Dans ce sens, Chaudet déclare que : *« Jean Paul Sartre n'a certes pas inventé l'engagement, mais il reste le seule à avoir osé l'élever au rang d'un impératif littéraire absolu et à avoir mis en demeure les autres écrivains de s'y mettre absolument »* (Chaudet, 2016, p. 54). Jean Paul Sartre affirme que le texte n'est jamais neutre dans l'époque où il est écrit : *« Personnes qui ayant acquis quelque notoriété par des travaux qui relèvent de l'intelligence abusent de cette notoriété pour sortir de leur domaine et se mêler de ce qui ne les regarde pas »*, (Sartre, 1920, pp. 12-13)

Un texte littéraire n'est écrit, dans ces conditions, que pour passer un message. L'écrivain ne devrait pas rester sans rien dire, mais il a quand même une part de responsabilité envers ce qui se passe dans le monde ; si celui-ci ne s'engage pas, ceci a été cité par Sartre dans l'ouvrage écrit par Sonya Florey :

L'écrivain est en situation dans son époque : chaque parole a des retentissements. Chaque silence aussi. Je tiens Flaubert et Goncourt pour responsables de la répression qui suivit la Commune parce qu'ils n'ont pas écrit une ligne pour l'empêcher. Ce n'était pas leur affaire, dira-t-on. Mais le procès de Calas, était-ce l'affaire de Voltaire ? La condamnation de Dreyfus, était-ce l'affaire de Zola ? L'administration du Congo, était-ce l'affaire de Gide ? Chacun de ces auteurs, en une circonstance particulière de sa vie, a mesuré sa responsabilité d'écrivain, (Florey, 2013, p. 27)

Même le silence de l'écrivain est considéré comme étant une prise de position. Donc le silence est arbitraire. C'est-à-dire que ce silence possède un pouvoir de mots. Ce silence, qui parle, cause des conséquences lourdes. Jean Paul Sartre incite les écrivains à s'engager et à crier à haute voix au lieu de garder le silence. Le véritable écrivain plaide sa cause même si la cause à laquelle il s'attaque ne lui concerne pas. Chaque écrivain doit prendre en mesure sa responsabilité. Il doit à l'écrivain qui est jeté dans son monde et son temps d'agir et de trouver sa responsabilité. Certes l'engagement de l'auteur est un devoir et une obligation qu'il remplit de bon gré. Tant que l'auteur est prétendument responsable de son époque, il doit agir pour envisager un meilleur avenir pour son monde et sa société. Or, cet avenir doit être un avenir adjacent dans lequel la révolte, le combat et la résistance touchent leurs résultats. L'écrivain en tant que témoin social prend sur soi le devoir qui lui est imposé.

L'écrivain est contraint à s'engager de la même façon que l'être humain est condamné à être libre. L'engagement est un état de fait, l'écrivain ne le choisit pas mais il s'y met naturellement dès qu'il commence à écrire. Sartre incite l'écrivain à prendre part dans l'histoire et dénonce le fait de parler pour ne rien dire. Sartre souligne que : *l'écrivain engagé sait que la parole est action : il sait que dévoiler qu'en projetant de changer.* »(Sartre, 1947, p. 24) Il revient sur des exemples historiques tels que Voltaire et Zola pour dire que l'écrivain doit assumer sa responsabilité.

Patrick Charaudeau souligne, également, à ce propos que: « *les chercheurs, nous ne sommes pas des écrivains, ni des artistes qui par l'exercice de leur art peuvent manifester leur engagement* », (Charaudeau, 2013).

Roland Barthes a aussi redéfini la notion de l'engagement. Selon Benoît Denis Roland qui « *élabore (...) une réponse à l'engagement littéraire sartrien qui évite d'être une dénonciation pure et simple* ». Il se réfère en particulier à restaurer la littérature une spécificité que le type parfait et restreint d'engagement tend à nier. Il réfute la priorité du fond sur la forme qu'il s'agit de l'idéal type de restreint de Sartre. Barthes s'oppose à Sartre et affirme :

L'écrivain accomplit une fonction, l'écrivain une activité, voilà ce que la grammaire nous apprend déjà, elle qui oppose précisément le substantif de l'un au verbe (transitif) de l'autre. Ce n'est pas que l'écrivain soit une pure essence: il agit, mais son action est immanente à son objet, elle s'exerce paradoxalement sur son propre instrument : le langage; l'écrivain est celui qui travaille sa parole (fût-il inspiré) et s'absorbe fonctionnellement dans ce travail. (Chaudet, 2016, p. 64)

Pour Roland Barthes, l'écrivain engagé est celui qui travaille sur le langage. Il poursuit : *ce qui définit l'écrivain, c'est que son projet de communication est naïf: il n'admet pas que son message se retourne et se ferme sur lui-même, et qu'on puisse y lire d'une façon diacritique, autre chose que ce qu'il veut dire* »(Chaudet, 2016, p. 64). L'écrivain emploie la langue comme un moyen pour témoigner, enseigner et expliquer. La langue véhicule la pensée de l'écrivain. Ce qui pose un problème de la réception de l'œuvre dite engagée déjà étudiée par Barthes.

1.1.Littérature engagée : un outil de lutte politique vs engagement social

Ce qui distingue peut-être la littérature algérienne, c'est qu'elle s'est adaptée à la réalité, et a transmis les divers changements survenus dans la société en vertu des circonstances et des facteurs qui ont contribué à provoquer ce changement. Il est à remarquer que le roman algérien a été décrit d'une teinte révolutionnaire. Surtout la révolution contre le colonialisme, telle qu'adhérée au système socialiste, et c'est ce que nous retrouvons dans les années soixante-dix. Plus tard, le roman est entré dans une nouvelle phase dans laquelle s'entremêlent révolution, lutte et défaite. Car l'écrivain fait partie de la réalité dans laquelle il vit/vivait en temps de crise. Il suit toujours le rythme des événements de son pays avec les positions qu'il prend pour un meilleur avenir.

Après la crise qui a affligé la société algérienne ces dernières années et qui a touché toutes les classes de la société, le roman prend une autre tournure qui traite de la question de la crise et de ses effets, si bien que le narrateur de la crise emmène la tragédie algérienne dans son orbite. À partir de là, des questions sont générées, avec un diégétique narratif, et dans ses trames, les différents éléments de sa narration sont formés.

L'auteur a pris une position à l'égard du terrorisme. Ce dernier n'est pas un simple événement dans la vie de la société. Il ne se mesure pas au temps qu'il prend, ni au nombre de crimes qu'il commet, mais à son atrocité et au degré de sa brutalité. S'agissant de l'Algérie, le terrorisme se mesure à l'aune de tous ces facteurs. Cela n'a pas duré peu de temps, mais la préoccupation des gens dans leur quête quotidienne et leurs insomnies nocturnes n'ont pas empêché certains écrivains de l'enregistrer dans l'auteur Karim Akouche est en illustration parfaite.

Comme nous l'avons cité, toutes ces questions ne portent pas sur l'œuvre littéraire, mais sur son rapport à une sorte de « morale » politique ou sociale. Cela nous amène à nous demander dès lors si cet « engagement littéraire » n'est pas du tout un moyen d'assujettir la littérature à des causes politiques et/ou morales. Le terrorisme n'est pas une source d'inspiration pour l'écrivain, mais il est une réalité vécue.

Le terrorisme dans "La Dame du lieu" n'est pas une fiction passagère, ce n'est pas non plus seulement une nouvelle lue ou faite, mais c'est plutôt une des composantes de la sphère romanesque. C'est un élément présent en elle, même si c'est en tant qu'élément destructeur, non en tant qu'élément de construction, ce n'est pas seulement pour marquer sa présence, mais aussi pour lui donner sa dimension historique, idéologique et politique sans exagérer. Ce qu'exige l'écriture littéraire de spécificité artistique. Quant à l'aspect idéologique, qui constitue l'arrière-plan inhérent à l'action politique, s'est reflété dans le texte de fiction avec ses diverses formes dans la réalité. La question de la langue devrait être, en premier lieu, l'une des préoccupations de l'écrivain dans son travail romanesque ce qui ouvre le chemin pour d'autres question. Cela ne veut pas dire que les textes romanesques de Karim Akouche se sont éloignés de la langue et l'ont plongée dans le souci social, si bien que le contenu social et politique domine sur le texte littéraire.

1.2. De l'autofiction à l'engagement dans *La religion de ma mère*

Toute production artistique, qu'elle soit peinture, musique, théâtre ou écriture ne s'est faite qu'après un choix et une visée bien déterminés c'est-à-dire, que chaque production vise un public et un objectif défini au préalable, elle vise notamment à émettre un message ou exprimer une opinion, rien ne se fait d'une manière aléatoire même si l'on veut faire rire un public mais il y a toujours une finalité derrière tout choix. L'écriture, dans ce contexte devient un formidable remède à la mélancolie, et une arme redoutable contre tous les maux du monde. Écrire apaise le cœur et dénoue les nœuds de l'esprit. Nous avons tous quelques choses en nous qui méritent d'être mise en lumière. L'écriture est une jolie manière

d'exprimer en silence ce qui nous anime au plus profond de nous-mêmes. Et parfois, les mots valent bien plus que la parole Selon Sartre :

Chacun a ses raisons : pour celui-ci, l'art est une fuite ; pour celui -là, un moyen de conquérir. Mais on peut fuir dans un ermitage, dans la folie, dans la mort ; on peut conquérir par les armes. Pourquoi justement écrire, faire par écrit ses évasions, et ses enquêtes et ses conquêtes ! C'est qu'il y a derrière les diverses visées des auteurs, un choix plus profond et plus immédiat, qui est commun à tous (Sartre J. P., 1948, p. 45).

De nombreux écrivains à travers le temps et jusqu'à nos jours se sont impliqués dans les affaires du monde du moins les affaires concernant leurs pays pour donner leurs opinions dans différents domaines afin de susciter un certain nombre de changements pour le bien-être de leurs sociétés. C'était la plume qui leur servait de moyen pour s'exprimer chacun à sa manière car l'engagement ne réside pas seulement dans la politique mais aussi il existe d'autres formes telles que l'engagement littéraire, moral et culturel :

La fonction de l'écrivain est de faire en sorte que nul ne puisse ignorer le monde et que nul ne s'en puisse dire innocent. Et comme il s'est une fois engagé dans l'univers du langage, il ne peut plus jamais feindre qu'il ne sache pas parler : si vous entrez dans l'univers des significations, il n'y a plus rien à faire pour en sortir.(Sartre J. P., 1948, p. 30)

Il est à souligner qu'une fois entré dans le monde de l'écriture, l'écrivain devrait jouer le rôle de réformateur. De ce fait, Karim Akouche s'est engagé dans et par la littérature, il trouve dans l'écriture un moyen de sensibilisation et de revendication des droits en tentant de montrer sa cause : l'identité berbère avec toutes ses composantes notamment la langue tamazight qui avait subi le déni. C'est à travers la langue française que Karim Akouche s'est exprimé dans ses différentes œuvres en s'adressant non seulement à son peuple mais aussi à d'autres peuples francophones pour mieux faire entendre sa voix.

Dans son œuvre *La religion de ma mère*, Akouche critique fortement le pouvoir en place qui l'accuse d'oppression exercée contre sa langue et sa culture, et là l'auteur déploie un engagement littéraire pour dénoncer le système en place en s'inscrivant manifestement dans l'opposition. De ce fait, nous envisageons, dans cette étude d'aborder quelques formes que l'auteur considère comme engagements pour exprimer sa dénonciation et sa position envers ces structures dans son roman.

2. Cheminement engagé de Karim Akouche

2.1. Lutte contre le terrorisme

Nous faisons appel à l'un des écrivains qui considèrent le recours à l'écriture engagée est une obligation et non plus un choix. Le danger qui menace la société algérienne est la montée des fanatismes religieux. A ces propos, il affirme :

Je viens d'un pays, l'Algérie, où l'on tue ceux qui écrivent. Parce que les mots font peur aux assassins ou à leurs commanditaires. [...] Les égorgeurs viennent sinistrement nous rappeler : on n'écrit pas impunément. On écrit aussi pour dire non, pour refuser d'être humilié, écrasé, méprisé. [...] En cette période confuse et incertaine, l'écrivain est d'une façon ou d'une autre, face à l'histoire. Il arrive que l'engagement s'impose brutalement à lui. Un engagement qui a coûté la vie à ceux qui avaient, notamment à travers la langue française, la prétention d'aimer l'écriture avec ce qu'elle suppose comme contraintes, responsabilité, rupture, risque, exigence et authenticité. (Djemaï, 1997, p. 6)

Le moment de rupture commence lorsque les fanatismes menacent les classes intellectuelles de leurs vies. Les écrivains qui mettent leurs vies en dangers ne se soucient pas des menaces des terrorismes. Ils ont pris sur eux l'esprit de responsabilité envers les enjeux de la nation algérienne.

Dans le but de porter à l'attention des personnes le fait d'être vigilants par nombreux écrivains algériens, le champ littéraire de l'écrivain algérien Karim Akouche dans lequel il s'inscrit suit le même chemin. Son point de vue à l'égard du rapport social de l'écrivain en Algérie rejoint celui des auteurs qui le précèdent tels que Yasmina Khadra, Rachid Mimouni, Tahar Djaout, etc. Il estime que la production littéraire est au service du devoir de revendication. Ce cycle littéraire est fait pour déranger à la fois les intégristes et les autorités au pouvoir. Quoiqu'il ne soit pas connu comme ses précédents engagés, l'ensemble des romans de Karim Akouche tournent autour de la dépossession. A travers cette thématique, l'auteur fait l'autopsie d'une société où le mal persiste encore. Cette production littéraire est marquée par l'acharnement d'une quête d'écriture qui est capable de transmettre la multiplicité et la complexité de l'Algérie. Obsédé par la recrudescence du terrorisme en Algérie, l'écrivain avec la force des mots, dénonce ce phénomène fanatique qui est la cause de la régression du pays.

Gary Klang caractérise le style de Karim Akouche comme un style de mitraillette, à ce propos, il dit : *j'ai baptisé cette manière d'écrire le style mitraillette, car de la plume inspirée de Karim naît une atmosphère d'une surprenante originalité* »(Akouche, 2017, p.

215). Même si ce travail de recherche ne veut se chevaucher avec la vie de l'auteur, mais il faut noter qu'à cause de l'acte de l'écriture que Karim Akouche est censuré. Il affirme : « De mon côté, je refuse de me taire, car je suis convaincu que de la censure ne jailliront jamais les lumières, mais seulement des monstres et des ténèbres. Je continuerai donc à dénoncer avec fermeté tous les professionnels des ciseaux et de la muselière »(Akouche, Marianne, 2019). De plus, en ce qui concerne son point de vue vis-à-vis du terrorisme, l'auteur continue de la même façon de dire les choses fermement, ce qui lui a coûté la vie de son cousin.

Karim Akouche, ce syndicaliste étudiant qui a quitté l'Algérie après les émeutes du printemps berbère en 2001 s'installe au Canada pour investir son écriture romanesque et ses entremises journalistiques dans le vécu de son époque. Les articles parus dans *Le devoir*, *La Marianne*, *Le journal de Montréal* établissent un continuum narratif qui est axé sur la dichotomie l'altérité et l'identité.

Karim Akouche est l'un des écrivains intellectuels tels que Kamel Daoud, Boualem Sansal, Yasmina Khadra qui dénonce l'hydre islamiste. Il ose désacraliser le livre saint des musulmans dans le monde entier qu'il le considère comme source de la violence.). A ce propos, il dénonce : « *Les gens qui disent que l'islam est une religion de paix, d'amour et de tolérance nous mentent, dit Akouche. Ceux qui disent que, dans l'islam, il n'y a que de la violence nous mentent aussi. Car il y a les deux. Le Coran est un texte ambivalent et désordonné, où l'on trouve à la fois l'amour et la haine, la guerre et la paix* ». (Akouche, LeDevoir, s.d.) Sa réflexion dure dans le temps où l'écrivain responsabilise la religion sur ce qui s'est passé en Algérie durant la décennie noire. Il s'engage pour le combat d'une Algérie laïque. il affirme : « *Les jeunes veulent rompre avec la décennie noire. Même s'ils ne l'ont pas vécue, pour la plupart ils viennent de familles qui en ont toutes été les victimes* » (DEGLISE, 2019). Dans le même article journalistique, Karim Akouche rappelle que : *L'islam est un vernis qui a été posé sur la société algérienne et qui, depuis l'indépendance en 1962, a été utilisé à des fins politiques.* » (DEGLISE, 2019). Son engagement à l'égard de la laïcité ne se cantonne pas à une zone géographique restreinte, mais a franchi les frontières jusqu'au Canada, où l'écrivain défend avec force l'incarnation de son idée. A ce propos, il s'acharne contre la religion devant l'Assemblée nationale pour défendre sa réflexion :

L'heure est grave. La laïcité est menacée. La liberté est foulée aux pieds. De nouveaux clercs surgissent sur la scène médiatique et rabâchent leur morale sirupeuse. Ils cognent. Ils hurlent. Emmitouflés de vertus, ils

bafouent les acquis de la Révolution tranquille pourtant arrachés de longue lutte. Piégé par le multiculturalisme, le peuple est plongé dans la confusion. Le religieux correct a investi l'espace public. L'élite, égarée dans un conformisme délétère, ne voit plus l'intérêt général. Les médias plombent le débat des idées. Le champ de la critique se resserre. L'oxygène de la liberté se raréfie. (Zerar, 2019, p. 37).

L'auteur refuse de voir l'obéissance de l'Algérie aux aphorismes religieux. Il emploie un style lyrique et engagé : la production littéraire est vue comme une action face à la menace des extrémistes fanatiques. Malgré le risque d'être assassiné, l'auteur s'engage de décrire le vécu algérien en préservant la mémoire commune. Nous citons la citation suivante de Karim Akouche qui incarne parfaitement la quête qu'il espère assigner à ses œuvres littéraires « *écrire, c'est coudre ses blessures avec la pointe de son stylo* » (Akouche, 2017, p. 9). L'écriture pour lui est la pratique que l'écrivain exerce pour qu'il soit libre. Il contribue à sa plume le courage d'affranchir la ligne du silence. La façon de s'exprimer met l'écrivain dans une position enviable, bien que le fait qu'il critique l'Islam dans une société où la majorité de la population est religieuse. A ces propos, il suggère : « *L'islamisme et ses avatars sont partout en Algérie, banalisés dans les institutions, les rues, les cafés, les lois, la presse, la télévision, les téléphones. Patients, ils ont le temps et l'argent. L'avenir joue en leur faveur* ». (Blanchet-Gravel & Karim, 2019). Il s'engage à lutter contre toutes les pratiques religieuses dans la société algérienne. Comme s'il avertit les Algériens d'un danger imminent.

La protestation de l'écrivain de voir son pays l'Algérie assujetti à l'aphorisme religieux incite l'emploi du verbe engagé et lyrique : vis-à-vis de la menace des islamistes, l'engagement littéraire est appréhendé par l'acte. Bien que l'écrivain subisse des pressions et des menaces, il fait ce qu'exigent son devoir et sa conscience. L'évocation des deux socles qui fondent l'ossature de la gouvernance de la société algérienne interprète une certaine révolte et le refus du pouvoir en place.

2.2. Lutte contre le pouvoir de l'Etat

L'auteur entant qu'écrivain engagé, ne complimente personne. Tantôt, il combat les islamistes et tantôt, il blâme les responsables de l'Etat et les responsabilise sur ce qui était passé en Algérie depuis l'indépendance du pays jusqu'à ce jour. L'étrangeté ressentie par l'écrivain n'est pas ethnique, sociale, ou géographique, elle se trouve plutôt dans le traitement de la thématique qui risquent de braser les sensibilités thématiques. Il est marginalisé, oublié, guerrier dans toutes les manifestations culturelles de son pays. C'est

peut-être cette situation d'exclusion dans laquelle il vit et ce sentiment d'« étranger » qui lui est imposé dans un pays où il ne vivait pas libre qui l'ont poussé à « prendre de telles positions » inacceptables et politiquement rejetées. Avec sa plume, il défie la censure morale. A ces propos, il se plaint :

L'écrivain qui pratique l'autocensure est un semi-écrivain. Il affectionne les lieux communs. Il prend toutes les précautions pour ne pas blesser ses lecteurs. Il aime les caresser dans le sens du conformisme. Il adapte ses paroles en fonction de son auditoire. Sacrifiant son éthique, il n'hésite pas à fouler aux pieds la plus fondamentale des valeurs : la liberté. Ce faisant, il assassine la vérité. À cet égard, il doit être banni de la « communauté des poètes » (Akouche, Remue.Net, 2019).

Les menaces de répression et de terreur idéologiques ont connu plusieurs formes, notamment après l'indépendance de l'Algérie (1962), durant les années 90, époque sombre en Algérie où les intellectuels ont pris la fuite à l'étranger. Car ils étaient la cible des djihadistes qui cherchent à mettre fin à la liberté d'expression. Certains écrivains ont choisi l'exil comme refuge et d'autres ont préféré rester en Algérie. Des productions littéraires ont souffert la censure prescriptive, celle qui subit une influence des normes littéraires et sociales en Algérie. L'écrivain algérien Karim Akouche n'est pas exempt de cette peine morale. Pour lui, la censure à laquelle n'échappe pas le roman de *La religion de ma mère* s'inscrit dans le paysage politique de cette époque.

Dans ledit roman, Karim Akouche s'incline davantage sur les maux de la société algérienne ; il présente totalement dans son récit l'image d'une Algérie déchiquetée entre le fanatisme et le pouvoir tyran. L'auteur propose une autopsie d'un pays qui est noyé dans sa dystopie. Le romancier met le doigt sur une blessure qui peut encore cicatriser, inquiétant les gouvernants. Le personnage principal qui est revenu à son pays natal l'Algérie non seulement pour assister à l'enterrement de sa mère mais pour régler ses comptes avec les autorités. Son refus d'obéir aux exigences du système politique le pousse à l'affrontement et à se révolter, même si cela lui coûtera sa vie. A chaque fois, il s'est retrouvé replié dans la maison de sa mère. C'est la seule sphère où il peut libérer son imagination et ses questionnements.

L'auteur, dans son roman, lui assigne cet évènement sanguin. Le personnage *Mirak* montre à quel point il est attaché à l'Histoire : *les temps ont changé, les histoires aussi. Je me suis trompé : les gendarmes ne sauvent pas les enfants. Ils ont débarqué un printemps dans notre montagne, et ils ont tué plus de cent trente jeunes innocents. Adieu ma mère,*

adieu mes frères, adieu mon pays.(Akouche, 2017, p. 14). Partant de ces événements, le narrateur principal promeut les enjeux politiques de sa communauté berbère. Karim Akouche ne fait pas l'exception à la règle qui exige que la littérature « épouse » son époque. Comme l'affirme Benoît Denis, la littérature engagée doit obligatoirement être résolue par des conjonctures. A ces propos, il affirme : *« pour qu'écrire s'identifie dès lors au projet de changer le monde, pour que la littérature soit une authentique entreprise de changement du réel, il faut que l'écrivain accepte d'écrire pour le présent et ne veuille rien manquer de son temps »*(Smati, 2017, p. 73).

Comme il a indiqué, la trame narrative est tissée à travers la réalité. Dans le roman *La religion de ma mère*, les événements relatifs aux références temporelles se manifestent et témoignent de l'époque à laquelle la société algérienne s'est prosternée à ses bourreaux. L'écrivain se livre à une écriture photographique lui permet d'élucider les questions épineuses qui n'ont pas été résolu à ce jour.

Le personnage présent absent *la mère*, quoique l'environnement dans lequel elle vivait, elle ne soit soucieuse ni à l'austérité religieuse ni au despotisme des gouverneurs. Elle n'a pas accepté d'être soumise aux instructions qui contredisent son comportement. Sur le plan religieux, elle est païenne. Elle ne porte pas le voile sans donner importance à la barbarie qui l'entoure. *« Dieu n'a inventé la prière que pour les croulants, c'est pour qu'ils obtiennent leur ticket vers le paradis »*.(Akouche, 2017, p. 36). Elle n'enseigne que les valeurs et les comportements de sa communauté. Sur le plan social, elle assume sa responsabilité d'éduquer ses enfants qui sont répudiés par leur père. Elle n'a jamais attendu l'aide de l'Etat. Bien que la propagation négative de la religion soit imposée par la force, la mère reste forte.

2.3.La lutte contre la socialisation imposée : la sphère scolaire

L'école est une instance fondamentale de la socialisation des groupes sociaux. Elle est considérée comme deuxième entité après la famille pour inculquer les valeurs et les principes du « vivre ensemble ». Des sociologues affirment que ces deux instances de la socialisation, se complètent : *« Par le processus de socialisation que l'école et la famille permettent, par leur action complémentaire, l'intégration des élèves dans la société en leur faisant assimiler les valeurs et les grands principes ainsi que les normes de comportements socialement acceptées »* (Anne & Sembel, 1998, p. 23). Cet établissement peut aussi jouer le rôle de vecteur de transmission des normes et des valeurs d'une génération en génération.

D'un côté, Le narrateur aperçoit bien qu'à travers l'école, la nation rassemble les groupes sociaux afin de les instruire dans une perspective d'acculturation. Et de l'autre, elle étaye le sentiment d'appartenance pour créer un lien sociétal entre les individus. Partant de cette idée, le narrateur imagine que la communauté berbère vit le déni identitaire car enseigner l'arabe uniquement dans une société plurielle diminue la valeur du tamazight. Pour lui, l'école ne porte aucune valeur d'apprentissage « *Ô pauvre école où l'on lavait au karcher le cerveau des enfants* », (Akouche, 2017, p. 69). Bien que l'école soit le point de départ du développement du pays, elle est dépourvue du sens tant que la langue du narrateur est exclue du programme « *la langue nationale et officielle en Algérie était l'arabe. Ma langue maternelle est interdite partout : à la télévision, à l'école, dans les livres, dans les journaux, dans l'administration* », (Akouche, 2017, p. 117). La langue que le narrateur a apprise à l'école ne lui confère aucun signe d'appartenance. En revanche, il la considère comme menaçante de son identité et une rivale en même temps de la langue maternelle.

Tant que le narrateur refuse catégoriquement le système éducatif, il dénie l'Autre. De plus, cet environnement qui forme les individus devient un repère des idéologies. Se plaindre est le seul refuge après les tentatives d'engagement de combattre la religion dans les établissements scolaires, et c'est le cas de tous les laïcs. Son combat contre la religion dans les écoles ne cherche peut-être pas à dépouiller l'enfant algérien de son identité islamique, mais plutôt à construire une société laïque. Le narrateur soutient la charte laïque.

Karim Akouche est en quelque sorte en train de dénoncer le fait d'être symétrique par une marque d'identité religieuse. Il refuse de s'intégrer dans une société arabo-musulmane. L'assimilation à une communauté musulmane lui cause de l'ennui et de l'embarras. Les auteurs engagés comme Akouche qui s'engagent pour le débat sur la laïcité trouvent une certaine similitude avec les débats qui s'organisent à l'étranger et notamment au Québec en portant sur la laïcité. Plusieurs auteurs algériens d'origines berbères dont Karim Akouche défendent la charte de la laïcité dans les espaces publics québécois. Dans le roman *La religion de ma mère*, il présente deux communautés, celle-ci, la communauté berbère qui est perçue comme sécularisée et l'autre qui est identifiée comme arabe et musulmane. Cette dernière est une démarcation pour lui. Il s'engage pour la lutter.

Au Québec, à l'assemblée nationale, Karim Akouche défend le projet de la loi 60 et il exprime ses idées lors de la contribution sous le titre *de L'idéologie multiculturaliste et ses dégâts*, il conteste :

L'heure est grave. La laïcité est menacée. La liberté est foulée aux pieds. De nouveaux clercs surgissent sur la scène médiatique et rabâchent leur moraline sirupeuse. Ils cognent. Ils hurlent. Emmitouflés de vertus, ils bafouent les acquis de la Révolution tranquille pourtant arrachés de longue lutte. Piégé par le multiculturalisme, le peuple est plongé dans la confusion. Le religieux correct a investi l'espace public. L'élite, égarée dans un conformisme délétère, ne voit plus l'intérêt général. Les médias plombent le débat des idées. Le champ de la critique se resserre. L'oxygène de la liberté se raréfie. (Akouche, s.d.).

2.4.Lutte contre l'environnement ancestral et familial

La famille est le noyau fondamental et central de la socialisation de l'être humain. Cette petite cellule de la société peut transmettre les normes et les valeurs d'une génération à une autre. D'ailleurs, la famille existe dans toutes les espèces qu'elles soient animales ou humaines. Elle est souvent considérée comme étant un processus de transmission des connaissances. La famille est le lien héréditaire entre les générations. Elle est le premier représentant de la culture dans laquelle l'enfant commence sa vie par l'acquisition de la langue. De plus, de nombreux facteurs sont liés à la famille qui joue un rôle crucial dans la socialisation, nous notons les types de la relation au sein de la famille tels que l'entente entre parents, la relation entre frères, et la relation de la famille avec le monde extérieur tels que les rites, les coutumes.

Le personnage principal *Mirak* n'imagine pas sa vie sans sa mère qui est le noyau fondamental de la construction familiale ni le vécu hors chez soi et hors de la sphère familiale. Il reconnaît le désenchantement vis-à-vis de la dureté de la vie. La seule pédale qui donne la volonté et le courage de vivre pour une raison est celle de la mère. La perte de sa mère est la perte de ses illusions. Ce personnage s'exprime :

L'hôtesse dit quelques choses. Tout le monde se frotte les yeux. Personne n'a décrit le conditionnement des êtres mieux que Pavlov. On s'étire. On déplie sa tablette. On fait la queue aux toilettes. On chie. Chacun ses envies. On nous sert le petit déjeuner. Un gobelet de café américain et un biscuit insipide. Mange ou crève ! Il n'aura pas les crêpes de ma mère. Fini, ses gâteaux aux œufs. Fini, ses tisanes. Fini, son pain doré. Fini, ses odeurs de galettes qui s'immisçaient dans mes draps. Fini, ces odeurs de feu de bois qui envahissaient notre mesure. Fini, la menthe enivrante et l'odeur du café. Fini, tous ces parfums qui chatouillaient mes narines. (Akouche, 2017, pp. 31-32).

Son fort attachement à son monde interne, à sa famille et à sa préservation lui a fait oublier ce qui se passait à l'extérieur. Il ne montre aucune importance ni à la langue dans laquelle l'hôtesse a parlé ni de quoi elle a parlé. Ce qui atteste que ce personnage est en

situation de rupture avec le monde extérieur. Il n'est pas intéressé par ce que l'hôtesse a dit. La perte de sa mère lui a fait perdre le goût de la vie et la communication avec les autres. Leur langue n'est pas la sienne. Leur nourriture n'est pas sa nourriture et leur monde est différent du sien. Son isolement et sa rupture avec le monde extérieur ont fait de lui un individu isolé et repli. La déclaration de la fin des liens qui le nouent avec sa mère comme la préparation des gâteaux, des tisanes, etc. montre à quel point il est dissipé *dans un monde qui ment*(Akouche, 2017, p. 33). Sans ce pilier fondateur de la famille, *Mirak* n'est qu'un personnage prosaïque. A l'aide de sa mère il peut affronter tous les obstacles : *nous formions, ma mère et moi, une équipe qui gagnait. Pour un bout de temps, nous avions damé le pion à la misère.* (Akouche, 2017, p. 34).

Nous pouvons considérer la famille comme point de départ de l'individu qui est une action formatrice dans la socialisation où il apprend la langue, la pudeur, les expériences du rythme social et les coutumes qui l'aideront à développer par la suite les relations sociales. C'est dans cette optique que Durkheim souligne que : « *l'éducation a pour objet de susciter et de développer chez l'enfant un certain nombre d'états physiques, intellectuels et moraux que réclament de lui et de la société publique dans son ensemble et le milieu spécial auquel il est particulièrement destiné* », (Durkheim, 1980, p. 51) L'évolution de l'être humain passe par la famille qui est le vecteur de la socialisation transmettant les habitudes et normes dès sa naissance jusqu'à sa mort. Toutes ces habitudes que l'enfant acquiert peuvent se défiger lors de l'apprentissage à l'école dans une société multiculturelle.

Le personnage protagoniste donne de l'importance à la religion. Il s'est beaucoup concentré sur la religion et son importance sur plusieurs dimensions, principalement l'environnement social, politique et spirituel. L'intitulé du roman de par sa relation à une certaine vision de la religion, fait en sortes que celle-ci soit le noyau central du roman. Le romancier s'engage à lutter contre la religion des extrémistes qui pousse les individus à commettre des actes de violence et de barbarie. A travers le personnage principal, il se distancie de cette religion et déclare : *je ne suis d'aucune religion. Je suis de la religion de ma mère.*(Akouche, 2017, p. 36). Cette religion, à laquelle croit le narrateur, s'inscrit dans les valeurs qu'il a héritées de la famille, loin de ce à quoi aspirent les hors-la-loi.

Le personnage protagoniste a appris la langue berbère qu'il a longuement chantée tout le long du roman dans la famille. Il l'acquiert par communication entre frères, parents, et les membres de la société. Toute famille berbère est consciente de la mission qu'elle doit accomplir vis-à-vis de la langue. L'existence de chaque peuple condamne leurs

progénitures. La disparition des races se manifeste dans la négligence de leur langue et de leurs traditions.

Le narrateur conteste le système éducatif à cette époque à cause du recours aux enseignants égyptiens pour enseigner la langue arabe aux algériens. Pour lui, l'instituteur égyptien est un intrus ainsi que l'arabe à la société algérienne sans qu'il explique l'impact de la colonisation française. Son seul souci était qu'aucune langue ne domine sa langue, quelle que fût l'importance du partenaire social avec lequel il partageait l'air et l'eau. Et de cette façon, il a dénié l'Autre et l'a accusé de la domination et la suprématie.

Le milieu ancestral joue un rôle important pour que le personnage principal transmette sa culture aux autres. C'est pour cette raison que ce personnage protagoniste, tout au long du roman, mène un combat bipolaire celui de préserver les coutumes et les traditions de ses ancêtres et celle-là de suspendre les relations avec le milieu externe. Ce dernier est riche d'une langue, d'une culture, des traditions, d'une croyance différente des siens.

Dans *La religion de ma mère* de Karim Akouche, le centre familial est constitué d'une famille composée de parents dont deux garçons et une fille appartiennent à la communauté berbère. Le personnage protagoniste ne s'est jamais senti ni comme français ni comme canadien, nonobstant, il a vécu sept ans en France et trois ans au Canada. Les langues des deux pays sont différentes du berbère. L'oscillation entre le français et le berbère n'a pas eu l'influence sur la culture et l'identité du personnage principal contrairement à la langue arabe, dans sa position, qui supprime le berbère. Il confirme tout de même qu'il n'appartient qu'à l'Algérie, il dit : « *c'est en des terres étrangères que je me suis égaré* », (Akouche, 2017, p. 54). Il confirme encore : « *plus de dix ans que je bats le bitume des pays étrangers* », (Akouche, 2017, p. 88).

Le rôle joué par la famille figure non seulement dans la transmission des valeurs de la communauté berbère d'une génération à une autre mais par leur respect solennel, « *Il ne doit pas heurter la loi des ancêtres* », (Akouche, 2017, p. 45) Aussi, pour préserver ces héritages et traditions, le narrateur refuse et renie toute autre langue qui rivalise avec le berbère comme la langue arabe. Il dit :

Je sors mes papiers. J'ouvre mon passeport et ma carte d'identité. Ils sont verts. On les a imprimés à la couleur de l'islam. Les informations y sont en arabe. Je les ai retournés. Froissés. Épluchés. C'est injuste. Il n'y a pas ta langue, ma mère. Ces documents ne nous nomment pas. Ils nous renient, (Akouche, 2017, p. 43).

Bien qu'à l'intérieur de la même géographie, le personnage protagoniste ait peur que son identité berbère apparaisse un métissage culturel risquant la régression de la culture de sa famille et ses ancêtres berbères. Cette distanciation de l'arabe engendre dans la même société multiculturelle, une phobie sociale. Cette dernière s'est caractérisée par une peur abusive de l'Autre, qui est justifiée pour lui, par la nécessité de préserver son identité ancestrale, devenue par la suite une identité sociale. Le narrateur, défend, d'une part, sa communauté qui paraît comme une minorité par rapport à la communauté arabe pour parvenir à un respect égal au sein de la société algérienne. Il s'agit d'autre part d'une réaction défensive face au danger venant de la pluralité sociale qu'il considère comme menace.

3. La rupture comme moyen d'engagement

3.1. La rupture avec la socialisation de l'Etat

Il est incontestable que toutes les sociétés humaines, depuis la création de l'homme, utilisent des techniques variées qui se manifestent dans la prééminence et la socialisation des enfants. Afin qu'ils prennent pleinement conscience des changements de la vie et acquièrent des rôles, des attitudes et des valeurs attendues des membres de la société. C'est là qu'intervient la fonction de la socialisation, consistant à aider l'individu à manifester des bienfaits sociaux, et apprendre tous les mécanismes d'adaptation au contexte social, afin qu'il devienne un être social au sein de son propre groupe. L'enfant, en tant qu'un être social, est présent dans le tissu social ; il ne fait de doute que chacun d'entre nous a des qualités d'enfants, car cette qualité est inhérente à l'être humain par son histoire. Au fur et à mesure que l'homme s'élève et que sa culture et sa civilisation se développent, donc il a besoin d'une éducation plus systématique et plus intentionnelle, et qui ne peut être assurée que par le processus de socialisation.

Nous faisons appel à l'une des définitions données à la socialisation pour bien étudier la rupture du personnage protagoniste *Mirak* avec la socialisation comme entité qui est sous la tutelle suprême de l'Etat. Muriel Darmon définit la socialisation comme suit :

La socialisation, c'est donc en ce sens l'ensemble des processus par lesquels l'individu est construit, on dira aussi formé, modelé, façonné, fabriqué, conditionné, par la société globale et locale dans laquelle il vit, processus au cours desquels l'individu acquiert, apprend, intériorise, incorpore, intègre, des façons de faire, de penser, et d'être qui sont situées socialement. (Darmon, 2016, p. 9)

La société est le milieu favorable dans lequel l'individu se construit. Tout individu ayant la capacité *d'apprendre, d'intérioriser, des façons de faire, de penser, et d'être* (Darmon, 2016, p. 9) est perçu comme étant un acteur dynamique et stimulant dans le

mécanisme de la socialisation. Ce qui permet le *vivre-ensemble* entre les individus dans la même société car ils partagent un piédestal des normes communes. Puisque l'individu intériorise les normes, les symboles, les codes et les valeurs, il peut donc apprendre à vivre dans une société hybride en respectant ces pratiques. Cette acquisition lui permet aussi de constituer son identité psychologique et notamment sociale. Les agents envisagés comme nécessaires pour assurer la socialisation sont des instances comme la famille, l'école, les groupes de pairs et l'environnement géographique. L'évocation des membres de la socialisation qui sont énumérés par l'auteur dans ledit roman traduit à quel point ils sont importants dans la construction de son identité berbère.

Ce concept de la socialisation est figuré par le personnage principal dans le roman *La religion de ma mère de Karim Akouche* seulement à l'intérieur de la même communauté en mettant en garde le protocole dicté par le pouvoir mis en place. Ce personnage est, à chaque fois, conscient et méfiant en même temps des valeurs, des normes et des codes que l'Etat cherche à cimenter. Dans le système éducatif, et à travers les programmes, l'Etat cherche à poursuivre une finalité bien déterminée. Donc, c'est l'école dont le personnage protagoniste se méfie.

3.2. La maison : sphère d'une rupture forcée

Tous les espaces fréquentés par le narrateur ne lui conviennent pas notamment ceux qui sont peuplés. L'aéroport comme sphère où s'interpénètrent différentes cultures et personnes, causent au personnage narrateur une contrariété car il n'y a pas de choses que les traditions et les coutumes ont en commun. C'est ce qui le fait vivre dans l'éloignement de l'Autre, même s'il les rencontre obligatoirement dans des lieux publics. A l'aéroport, il contemple et se distancie de l'Autre : « *recroquevillé sur un banc de l'aéroport, j'attends mon tour entrer dans le rapace mécanique. Les hôtesse, je ne les aime pas. Elles sont grimées. Elles ont les cils soulignés et les pommettes fausses. Elles n'ont pas la rusticité de ma mère. Les gens ont la mine racornie. Mais ils rient. Jaspinent. Se regardent. Ils pianotent sur des écrans* » (Akouche, 2017, p. 14). Toute personne n'ayant pas les caractères physiques et moraux de sa mère est considéré comme *personne non grata* et une personne qui est exclue de sa communauté berbère.

Mirak n'avait pas le choix de se réfugier; la maison est le seul abri où il se sent en paix. Cette sphère obtient une charge hautement symbolique dans le récit de Karim Akouche et permet d'attester le tiraillement de l'auteur. Il oscille constamment entre le besoin de s'engager dans ses écrits pour faire face à la violence de l'Histoire et la conscience évidente qu'à travers la littérature qu'il est à même de faire valoir ses

engagements et sa cause berbère dans les instances internationales. C'est cette proposition qui s'est incarnée dans l'espace autarcique. Comme nous l'avons indiqué, cet endroit montre la révolte du personnage principal, et son refus de se soumettre à la socialisation imposée.

Seul dans le réduit de ma mère, je prends une tasse de thé à la menthe.

Les lichens ont rongé les fondations. Des brins et des germes ont jailli des failles des murs. L'humidité a fait craqueler le crépi. La perdrix que j'ai peinte jadis sur une poutre me regarde. Elle est là, ma rescapée. Un peu blêmie, mais toujours belle. Son ventre est criblé de points noirs. Son bec est crochu. Son regard n'est pas agressif. Dans un coin, sur une chaise, est étalée la fiente du pigeon à travers laquelle passe, indifféremment, un bal de fourmis. (Akouche, 2017, p. 89).

Même s'il se réfugie dans la maison de sa mère, qu'il considère comme le seul refuge, pour échapper à l'Autre, il choisit le coin ou le réduit le plus éloigné qui lui permet de ne pas paraître en public. Le narrateur exprime son mécontentement et sa déception face à l'état dégradé de la maison de sa mère en son absence. Une propriété abandonnée est propriété squattée. Après la mort de la mère, le foyer s'est dispersé : le fils est en exil, le frangin est oscillé entre le travail et l'alcool, et la fille se plaint de la difficulté de la vie ; cette maison qui est habitée par les insectes et les mauvaises herbes nécessite le sarclage. L'enfermement à l'intérieur de la maison représente un abandon de sa quête ; c'est ce que le narrateur n'aurait pas pu être soumis au fait :

Je vois une pioche et un fauchet sur le toit de la basse-cour. Je descends l'escalier. Cela fait trois jours que je suis enfermé dans la maison. Il me faut de l'exercice physique. Je dois entretenir le jardin de ma mère. Je trouve un rouleau de corde sur un tabouret. Je ricane. Non, ce n'est pas pour moi, ces choses. Détrompez-vous, saints protecteurs ! Je ne m'enlèverai pas la vie. (Akouche, 2017, p. 100).

L'observation du personnage d'un rouleau de corde sur un tabouret le rendait suicidaire, c'est ce qu'il lui-même rejette simplement et purement. L'engagement, c'est de ne pas baisser les bras et de reprendre son souffle pour mener à bien la tâche qui lui est confiée. L'enfermement à l'intérieur de la maison, la rupture avec le monde extérieur, le déni de l'Autre, la marginalisation, le vivre en reclus et la méconnaissance de la cohabitation des cultures poussent le narrateur principal à son paroxysme.

Par son refus de se soumettre à la socialisation imposée, il préfère s'isoler dans un espace marginal même par le pouvoir mis en place. Au départ, une rébellion interne et une révolte sont concrétisées par la rupture spatiale du personnage narrateur. La maison était le seul biotope autonome qui a réussi l'échappatoire au régime à un certain moment.

Karim Akouche trouve dans l'acte de l'écriture un moyen d'engagement contre toutes les formes d'oppressions existantes dans son pays. Il se réfère à cette forme d'écriture pour s'exprimer, dénoncer, faire entendre sa cause et celle de sa communauté kabyle. La recherche de son identité qu'il considère avoir été effacée par tout pouvoir ayant pris en main la gouvernance du pays avant, pendant et après la colonisation ; mais pas seulement, il remonte dans l'histoire, c'est-à-dire, jusqu'à la conquête musulmane des pays nord africains. Ce qui a fait de cet écrivain un porte-parole de sa communauté victime des politiques répressives qu'il tâche de combattre jusqu'à ce que cette population retrouve ses origines berbères : loin d'être gouvernée par des arabes ni par des lois islamiques.

J'ai honte de mon pays. Le code de la famille ne t'a pas défendu. Une sainte barbarie, cette charia ! Attends-moi, j'arrive dans quelques heures. Je viendrais te défendre contre les loups. Je viendrais réclamer tes droits. Je viendrais te venger. J'enlèverai le fardeau que mon pays a attaché à ton cou. (Akouche, 2017, p. 45)

Dans ces propos, Karim Akouche, à travers le personnage-narrateur, se sent et se porte comme porte-parole de la communauté berbère contre le pouvoir religieux : "*attends-moi*", "*je viendrais te défendre contre les loups. Je viendrai réclamer tes droits* »,(Akouche, 2017, p. 45).

Citant le code de la famille, comme exemple qu'il faudrait éliminer, il voit que tout le pays est soumis à des lois islamiques qui ne correspondent pas à son peuple ni à ses traditions. C'est en dénonçant ces actions et ces abus que le protagoniste s'est engagé manifestement afin de lutter contre ces lois et comportements pour imposer les principes d'une communauté qui ne veut que continuer à vivre comme ses aïeux et retrouver ses origines.

Prétendument, le narrateur-personnage dénonce une pratique suivie par ceux qui détiennent le pouvoir pour mener au fouet un peuple opprimé.

Ce jugement serait le point de départ de l'auteur de *La religion de ma mère* qui accuse, tout au long de son récit, ce système d'idées en le culpabilisant d'effacement de son identité. Il affirme à ce sujet« *Nous sommes menés au fouet. Nous sommes des agneaux. Le berger, c'est la loi. La sainte loi de la vie et des états. La société est un grand tribunal et ce sont les imbéciles qui mènent les plaidoyers* »,(Akouche, 2017, p. 19).

Il semble qu'il se sent humilié par les lois promulguées par un pouvoir ayant une pensée unique qui refuse l'Autre. Dans la citation ci-dessus, le peuple gouverné, les amazighs, est assimilé à l'animal, d'où l'utilisation de "fouet" et "agneau", la loi en est le

berger c'est-à-dire celui qui tient le fouet. Il montre que toute opinion opposante à la loi, ou au système est soupçonnée aussi par les dociles chargés de poursuivre et entraver toute action menant à la liberté des opprimés.

Le narrateur, continue à mettre en exergue la situation que vit son peuple notamment la communauté kabyle. Il ajoute à ce propos :

Riais-tu de notre peuple qui se dit libre alors qu'il est colonisé depuis les ténèbres du temps ? Ton rire était sarcastique. Ton humour, mordant. J'ai compris depuis : trop de liberté nuit à la liberté. Toi, moi, mon frère, ma sœur, nos vieux nos ancêtres...nous sommes tous des enfants perdus. Nous nous cherchons des bouées de sauvetage. (Akouche, 2017, p. 41).

La citation finit par le désir de chercher un chemin de secours afin de fuir cette situation en combattant ailleurs pour la restauration de la liberté, composante essentielle d'une société civilisée. Il lui semble que la communauté berbère est marginalisée et monopolisée par les Arabes alors que son peuple mérite d'être libre et attaché à ses origines étant donné qu'il a une autre vision de la liberté différente à ce que pensent certaines personnes qui prétendent être libres. Car être libre signifie que l'individu se retrouve lorsqu'il parle sa langue et vit pleinement ses traditions et ses mœurs dans la société à laquelle il appartient.

Malgré toutes les pressions exercées sur son peuple, le narrateur-personnage déclare la continuation du combat, à ce propos il dit :« *Je viens d'un peuple mystérieux. Il refuse de mourir. Il vivote comme les oiseaux de passage. Il résiste aux tourbillons des légendes. L'histoire n'est pas l'alliée des vaincus. Elle est la concubine des puissants.* », (Akouche, 2017, p. 19).

3.3. La rupture du moment présent vs le refuge au temps passé

Le repli sur soi et le déni par le pouvoir mis en place sont le résultat de la situation dans laquelle s'est retrouvé le personnage narrateur étant donné que la maison est le seul refuge pour qu'il soit retrouvé et pour qu'il retrouve son identité. Ce lieu qui symbolise le cordon des ancêtres représente l'ultime espace de l'escapade dans une société qui obnubile à l'esprit les pratiques religieuses et les suppressions de la liberté. La maison est l'endroit où il fuyait la communauté extérieure, car il retrouve dans l'évasion le plaisir de retourner dans le passé car le présent est douloureux. Les souvenirs du personnage narrateur truffent l'histoire et nous permettent de comprendre à quel point il y a un abîme entre le présent et le passé.

Maintenant (...) les nuages sont gris. Les arbres, nus. Les pylônes électriques, tordus. Les terres, en jachère. Les vignobles, arrachés. Les

mamelles des vaches, avachies. Le lait en poudre est importé de Hollande. Les puits de pétrole fument dans le désert. Ils veillent sur la paix sociale. L'élite est éblouie par l'argent. Les commis de l'État sont dévorés par l'ambition. La jeunesse est bipolaire. Elle veut le voile et la nudité. Elle veut la cage et la liberté. Parfois elle est kebab, parfois elle est fast-food. Tantôt elle est Europe, tantôt elle est Orient. (...). Il y a des impacts de balles dans les murs. Ils ressemblent à ceux que nous avons dans le cœur. Il y a des tags sur les ponts. Il y a des paraboles sur les balcons. Il y a des militaires partout. Regarde, un troupeau de moutons broute dans une décharge. Regarde, des canettes de bière jonchent le bas-côté. Là, des sacs en plastique se prennent pour des corbeaux. Là-bas, un berger fait ses ablutions devant une horde de chiens. Roule, frangin, roule ! Change de vitesse ! Pourquoi tu ne dis rien ? Ton silence me tue. Je n'ai pas changé. C'est la vie qui m'échappe. Je ne sais par quel bout la tenir. Complexité cosmique. Grandir, c'est perdre son insouciance par petits morceaux. Ce que l'homme perd en innocence, il le gagne en ruse et en méchanceté. (Akouche, 2017, p. 53).

Le narrateur décrit la situation désespérée dans laquelle le pays est devenu. Il s'évade d'une Algérie actuelle dont le passé est meilleur que le présent. Le roman comme étant un voyage, il transporte le lecteur à travers l'Algérie d'aujourd'hui ou le Mal l'emporte sur le Bien. Le système politique d'Algérie en vigueur a produit un mi-humain. Il n'a pas non plus préservé ce qu'il bâtissait, ni fait sa propre gloire. Car, le peuple croit à ce que leurs gouverneurs croient. Sur le plan agriculture, il n'y a pas d'horizon ou de plan de planification qui préserve l'espace vert restant.

Le personnage narrateur transporte son lecteur d'un fait à un autre, non moins étrange. Il éveille son lecteur pour le rappeler des changements qui s'opèrent dans la société algérienne au moment présent, avec le changement des mentalités et des comportements dans lesquels l'individu algérien est devenu un simple consommateur et non un producteur. Ainsi, l'Algérie est devenue, avec les politiques adoptées par l'État, un grand marché. Le comportement des individus a beaucoup changé par rapport aux années précédentes, donc ni la croyance religieuse ne joue son rôle telle que promue par les islamistes, ni l'État ne la contrôle. La production et la suffisance étaient deux caractéristiques qui distinguaient l'individu algérien à l'époque. Tandis qu'à l'heure actuelle la seule préoccupation du responsable algérien est celle de collecter de l'argent, oubliant la conscience professionnelle et morale.

Sur le plan social, le narrateur a décortiqué le problème des jeunes qui ne pouvaient pas supporter les changements très rapides. Le jeune Algérien n'a pas encore décidé de son avenir qui est gagé entre laïcité et l'idéologie religieuse. Ces comportements font de lui un

individu uniquement soumis et docile. La communauté environnementale qui immerge dans la religiosité a grandement influencé la constitution de l'individu dont l'ambition était comme tout individu imbibé du modèle occidental. De plus, l'une des raisons qui ont poussé le personnage principal à s'éloigner du présent douloureux et à vivre dans le passé, peut-être un peu beau, ce sont les manifestations de la violence des années 90, qui s'appuyaient sur l'idéologie religieuse et dont les effets sont encore présents aujourd'hui.

Avec cette description, le narrateur a dressé un tableau sur l'Algérie dans le chaos. Le subconscient est répandu dans la société. Ainsi que l'absence de ceux qui conduisent le peuple à la civilisation, comme s'il s'agissait de blâmer l'élite pour cela. Les manifestations d'arriération sont répandues aussi dans la société, telles que les paraboles sur les balcons. C'est comme si le narrateur se demandait qu'il n'est pas possible par les manifestations d'arriération de rattraper les progrès même si nous regardons par les canaux ce qu'ils ont atteint.

La rupture de l'échange verbal qui se manifeste dans cet énoncé en allusion à l'élite pousse le narrateur à renoncer à l'idée de se taire lui aussi : *« Pourquoi tu ne dis rien ? Ton silence me tue. Je n'ai pas changé. C'est la vie qui m'échappe »* (Akouche, 2017, p. 53). Il a présenté une image d'une société décadente et sale. Il existe dans le moment présent un environnement invivable. Cet environnement rend l'individu saturé de mal, oubliant l'innocence qu'elle a acquise une fois. C'est ce qui rend le narrateur nostalgique du passé.

La rupture du moment présent se manifeste même dans le mécontentement que le personnage narrateur a montré à l'égard de cette ville. Il se distancie de la ville par le biais de l'emploi des déterminants démonstratifs. Sur le plan architectural, les responsables des domaines d'urbanisme et architecture n'en ont pas fait le bon usage. Ils ont détruit tout ce qui est beau, comme si l'anarchie est organisée comme l'affirme Yasmina Khadra dans le prologue de son roman *Qu'attendent les singes* : *« En Algérie, on appelle cette dernière catégorie : les Béni Kelboun. Génétiquement néfastes, les Béni Kelboun disposent de leur propre trinité : Ils mentent par nature, trichent par principe et nuisent par vocation. Ceci est leur histoire »*. (Khadra, 2014, p. 6). Le narrateur déplore l'état dans lequel se trouve le pays en termes de corruption et de chaos. Il n'y a aucun espoir à l'horizon pour lui de vivre son présent et il ne peut vivre son passé qu'à travers de beaux souvenirs. A ce propos, il affirme :

Je hais cette ville. La grand-rue que j'arpentais jadis est devenue étroite.
Les passants ont du mal à se croiser. On a construit partout des tunnels et

des ponts. Les autorités ont découvert les bienfaits de la communication. Alors, on fait des annonces sur des panneaux publicitaires. On y étale le sourire mièvre de vedettes au service du régime. On y présente des objets dernier cri : des téléphones, des ordinateurs, des berlines. Consomme, ô peuple égaré ! Tant que les puits de pétrole sont pleins, dépense et tais-toi ! Va dans les mosquées et balbutie des versets ! Gueule : Allah est grand, et loue la parole du Prophète ! Insulte l'Occident qui te fournit tes autos ! Moque-toi des Chinois qui construisent tes routes ! Glorifie les émirs qui chassent tes outardes et tes gazelles ! Gargarise-toi de la révolution, fredonne l'hymne national et embrasse le saint drapeau ! (Akouche, 2017, p. 145).

Le narrateur principal refuse de vivre au moment présent dans une situation où le pouvoir investit dans quoi que ce soit, même dans la publicité, et dénonce les pratiques du régime qui cherche toujours à acheter la paix sociale par des projets de développement. Dans sa nostalgie du passé, l'individu algérien ne comprend plus la politique rentière que le régime utilise pour rester plus longtemps au pouvoir. De plus, il semble que le narrateur voit que l'évolution ne consiste pas à acheter tout ce que nous voulons, mais à le fabriquer. L'évolution est l'autosuffisance, pas notre dépendance vis-à-vis de l'Occident qui commercialise et fabrique tout pour nous. C'est l'Occident qui fournit toute substance servant à l'alimentation des êtres vivants en le maudissant sur les estrades dans lesquelles l'imam effectue des discours pour boycotter l'Occident. Le narrateur refuse de vivre le moment présent.

Le temps présent dans lequel le narrateur ne veut pas vivre est un temps à caractère idéologique religieux qui couvre les failles du système. Cette religiosité pour l'écrivain n'est rien d'autre qu'hypnotiser les peuples. Donc, le système mis en place emploie la religion comme étant une torpeur religieuse.

La rupture du moment présent se manifeste aussi dans la déficience intellectuelle des peuples opprimés. Ces derniers sont ceux qui vivent sous le marteau de la faim, la pauvreté et l'enclume du pouvoir mis en place. C'est le cas du pays de l'Algérie au moment présent ; et ce que l'Algérie a subi au cours des dernières décennies à ce jour est mis sous le nom de peuples opprimés. Ce peuple souffre d'une grande faiblesse dans la formation de savants et se tient à l'écart des pratiques morales et de la véritable religiosité. Cette dernière somme le pays d'aller dans la direction opposée à d'autres pays développés. L'une des conséquences de cette arriération est l'entraînement de la société derrière l'arrogance, l'écoute de commérages absurdes sans fondement.

Le narrateur glorifie le passé sur le moment présent parce qu'il conduit à l'étape de l'oppression sociale. Tous les individus sont dotés d'esprits brillants, d'une vraie religion et ceux qui ont des connaissances sont marginalisés. En revanche, tous groupes de la société évinçant l'esprit le plus probable sont ceux qui ont grandi dans ce stade au moment présent. L'une des raisons de cette régression est l'aveuglement d'un grand groupe de scientifiques et le manque de conviction de la société chez les rationalistes. Alors les rationalistes gèrent la société selon la raison, la logique scientifique et les croyances réactionnaires. Alors, les rationalistes comprennent la religion d'une manière très différente du concept du charlatan, de grimpeur, de l'intrus et de son auditoire ignorant.

Le personnage narrateur est ébahi par le désordre et l'anarchie qui répandent le moment présent dans sa région. Cette situation dans laquelle il s'est retrouvé est frappée d'un grand étonnement, il dit :

Je suis comme un hibou. Perché à la fenêtre de la mansarde de ma mère, je regarde grouiller les êtres et les bêtes. De la forêt en face me parviennent des coups de hache et le ronronnement des scies électriques. Les bûcherons sont sans pitié. Serrés dans des tricots, ils abattent les chênes et les oliviers. Ils font des affaires. Dans ce pays, la nature est souillée, martyrisée, dévastée. On lâche les égouts dans les rivières. On jette des excréments sur les chaussées. On débusque le sanglier à coup de battre à mine. On asphyxie le porc-épic avec la fumée des pneus. On pêche le poisson avec de l'acide. On lâche ses raclures et ses bouses dans les jardins publics. (Akouche, 2017, p. 97).

Vivre dans le présent n'augure rien de bon. Même la nature n'a pas été épargnée par la brutalité et la saleté de l'homme. L'homme terrorise les animaux et détruit l'environnement et la nature sans observateur ni conscience pour lui interdire ces actes ignobles qui reflètent l'amère réalité. La violence qui règne dans une société dont la majorité s'accroche à la religion comme mode de vie, fait fuir l'individu sain d'esprit vers un passé qui peut panser ses blessures. La fugue du moment présent au passé est un refuge pour vivre en paix et en sérénité quoiqu'elle soit moins douloureuse.

Tout au long de son récit, Karim Akouche ne peut renoncer à ses souvenirs. Le personnage narrateur se rappelle, se remémore sans relâche le bonheur de sa famille notamment de sa mère. A ce propos, il affirme :

Je me rappelle quand je déterrais des pierres que je vendais aux camionneurs. J'avais douze ans et ma mère n'avait pas d'argent. Je me souviens du jour où j'ai reçu ma première paie. Je suis tout de suite allé au marché lui acheter des pantoufles. Excitée comme une gamine, elle a dormi avec pendant plusieurs jours. (Akouche, 2017, p. 65).

In globo, la mémoire de *Mirak* est une révolte contre la falsification de l'Histoire. Non seulement pour mettre en exergue la remémoration du passé de sa communauté mais par le flash-back sur les aventures de liesse, de joie ayant secoué sa vie au passé. Dans cet angle, la figure de retour en arrière assume la fonction dans ledit roman et d'étendre la distance entre l'atrocité du présent et la félicité du passé. C'est dans cette optique que le flash-back permet également d'escamoter à l'atrocité du présent en ranimant la mémoire heureuse de sa mère. Pour suspendre le terrible de son sort, le personnage protagoniste se réfugie dans le passé ; celui-ci est le seul endroit de rétablissement de la sécurité et de la stabilité. A l'origine de sa riposte face à la recherche de l'identité « *nous avons effacé notre mémoire et intégré celle des autres* »(Akouche, 2017, p. 85) se cristallise le rejet de la réalité inexorable du présent. L'ici- maintenant figure un air sombre qui perturbe le personnage narrateur : « *Maintenant que je songe à ces moments, les sanglots me saisissent à la gorge.* »(Akouche, 2017, p. 91).

4. Le refus de l'échange verbal

D'après, Mikhaïl Bakhtine, l'existence de l'être est liée impérativement à la communication ; il est supposé qu'il y est un dialogue qui la condamne : « *Être, c'est communiquer dialogiquement [obščat'sja dialogičeski]. Lorsque le dialogue s'arrête, tout s'arrête* »(Bakhtine, 1970, p. 344) ». Il estime que la fin du dialogue annonce la fin de communication. Partant de ces idées, nous envisageons le roman *La religion de ma mère* de Karim Akouche comme un récit qui recule devant le concept du discours. L'énonciation du discours selon Emile Benveniste se réfère à la condition de la présence des deux entités celle-ci de locuteur et celle-là de l'auditeur :

Il faut entendre par discours dans sa plus large extension : toute énonciation supposant un locuteur et un auditeur, et chez le premier l'intention d'influencer l'autre de quelques manières. C'est d'abord la diversité des discours oraux de toute nature et de tout niveau, de la conversation triviale à la harangue la plus ornée. Mais aussi la masse des écrits qui reproduisent des discours oraux ou qui en empruntent le tour et les fins : correspondance, mémoires, théâtre, ouvrages didactiques, bref tous les genres où quelqu'un s'adresse à quelqu'un, s'énonce comme locuteur et organise ce qu'il dit dans la catégorie de la personne. (Maingueneau, 1983, pp. 11-12).

Dans une situation de communication donnée, l'acte de l'énonciation met en exergue l'échange verbal. Ce qui caractérise cette communication est l'intention d'agir sur l'autre et aussi interagir pour marquer une certaine réciprocité. Ce qui est remarquable dans le roman de Akouche que ce raisonnement est abrogé par la voix hégémonique du

personnage protagoniste *Mirak*, et ce, dès les chapitres introductifs. En ouvrant le récit à partir des chapitres liminaires sur une voix qui réfute la légitimité de tout le monde en exemptant lui et sa famille. Le personnage principal refuse à l'homme son innocence et son ingénuité. Il dit : « *Les mots s'enfuient comme des balles perdues. Ils s'éteignent dans le brouillard de ma tête. Je ne sais pas ce que je dis. Mais qu'importe. Je dois apprendre à meubler le vide. Maintenant que je n'ai plus ma mère, il n'y a pas d'innocents, tout le monde est coupable.* » (Akouche, 2017, pp. 19-20). Quand une personne perd la chose la plus précieuse qu'elle ait au monde, c'est-à-dire sa mère, elle ne veut que personne ne parle par le biais de cet énoncé, il prive la voix de toute personne qu'elle se soit solidarisé ou pas avec lui.

Le recours à l'écriture à la première personne du singulier permet au lecteur de se plonger dans la tête du personnage principal *Mirak*. Ce procédé d'écriture ne fait non seulement pas plonger le lecteur pour vivre l'histoire et ressent ce que le personnage ressent, mais il ne cède pas une place aux énoncés « vous, tu ». Le pouvoir de la première personne domine si bien qu'elle porte de sens. La manière de raconter le récit à travers l'emploi de la première personne « je » procure plusieurs avantages. Lorsque le lecteur réussit à distinguer la voix du personnage de celle de l'auteur, il cherche la perception marquée du monde du personnage narrateur comparée à celle de lecteur. Le personnage souffre dans le présent, mais il vit dans le passé. Nonobstant, de cette souffrance, il vit dans le passé et ses paroles ne correspondant à rien d'autre que ce qu'il vit. Le pouvoir qui emmène le lecteur à l'intérieur du personnage, il y emprisonne aussi d'une certaine manière.

Le pouvoir de « je » demeure dans l'expression profonde de la façon dont son caractère est perçu, sa vision du monde et la réalité qui l'entoure. Dès le début du récit, l'écrivain exprime de ses idées, à travers son personnage principal, sa vision du monde, son engagement vis-vis de la cause berbère, l'identité nationale, la charte de laïcité, le fanatisme, et même le pouvoir mis en place. Pour ce faire, il n'admet, dans son récit, aucune voix à qui que ce soit et notamment ceux dont il a pris position. Le refus de l'échange verbal se manifeste de la privation du pronom personnel « vous ». Il ne les hèle guère par « vous », en revanche, il emploie le pronom indéfini « on » dans le but de les ignorer et les sous-estimer. A ce propos, il affirme : « *Je me surprends à rire. La dame froisse son journal. Elle bâille. Elle a sommeil. La politique, ça se digère mieux que la disparition d'une mère. Même si on nous ment, même si on nous vole, nous opinons du museau comme des caniches* » (Akouche, 2017, p. 19). Lorsque le narrateur ignore

délibérément la personne dont il s'occupe, cela confirme sa dévalorisation à ses yeux en ne mentionnant pas son nom ou en mentionnant avec le pronom « vous ». Contrairement à lui, le narrateur, lorsqu'il emploie le « nous » à la place de « je » étant donné que le récit est une écriture de soi, il impose son existence en déniait l'Autre.

Le narrateur refuse catégoriquement d'être attribué à une tribu autre que la sienne, et nie donc tout ce que cette tribu croit : « *A la naissance, on nous a collé l'étiquette « arabe ». A la mort, nous serons enterrés « musulmans »* » (Akouche, 2017, p. 43). Lorsque le personnage narrateur arrête la communication avec l'Autre soit par le déni soit par l'emploi du pronom indéfini « on ». Dans l'énoncé précédent, le lecteur cherche à savoir qui est cet inconnu, ce méconnu, ce mystérieux et cet ignoré qui se cache derrière le « on ».

Le substantif du mot « foule » corrobore un conflit de stratification sociale qui n'oppose pas les énoncés du personnage protagoniste Mirak : « *Je me souviens de ma mère lorsqu'elle m'a accompagné à mon premier départ pour Paris. Dans sa robe couleur de printemps, elle était intimidée par la foule. Agressée par les regards torves et les clameurs qui étouffaient sa voix.* » (Akouche, 2017, p. 49). Au « je » de Mirak, le personnage protagoniste qui est dolent en se plaignant : « *Ce genre d'écrits console. Ça fait réfléchir les solitaires. C'est une œuvre civique. Ça détend les vieux qui meurent d'ennui dans les asiles* » (Akouche, 2017, p. 17), il valorise l'utilisation de « nous » qui a fini, d'un côté, par accuser l'Autre de la tyrannie et montrer à quel point la société du personnage est souffrante, et de l'autre côté de le réduire en le traitant d'égal à égal : « *Nous sommes tous abusés par Machiavel. Nous sommes menés au fouet. Nous sommes des agneaux. Le berger, c'est la Loi. La sainte loi de la vie et des États. La société est un grand tribunal et ce sont les imbéciles qui mènent les plaidoyers.* » (Akouche, 2017, p. 19). Par le biais de cet extrait, le personnage principal opte pour l'expression de son appartenance et son adhésion à sa communauté. Ce qui forge le dialogue de rupture notamment entre les personnages qui sont proches des rangs du pouvoir gouvernant où la parole de l'autre qui ne possède aucune légitimité. Donc, il est impossible pour Mirak d'employer sa parole dans une société qui muselle les voix en dévoilant une vérité aveuglante. En outre, le roman n'offre aucune dimension dialogique contrairement à quelques dialogues qui sont éparpillés dans le récit mettent au clair l'impossibilité de créer un climat de communication dans une société dirigée par la violence et l'injustice.

Le match repart après un arrêt de jeu. J'envie ces joueurs qui tapent dans le ballon. Il est à moi. Je le réclame. C'est mon père qui me l'a acheté.

J'avais dix ans lorsqu'il me l'a apporté de Paris. Il l'avait caché dans sa valise et il est reparti avec. J'avais eu le tort de voler sa pomme. J'avais faim et ce fruit était un luxe pour moi. Mon géniteur m'a grondé. Je me suis enfui dans les toilettes. J'ai jeté la pomme dans le trou. Il m'a sommé de la ramasser. J'ai refusé, malgré les gifles et les coups de pieds que je recevais aux côtes. Perdant son sang-froid, il a failli m'achever. C'est ma mère qui a plongé une main dans la merde et a repêché la pomme. En prenant ma défense, elle a commis un crime de lèse-majesté. Elle est devenue le tambour de mon père. Avec un balai, il lui a brisé deux doigts et lui a amoché un œil. (Akouche, 2017, p. 27).

Aucun signe de communication entre les personnages. Le père, celui-ci qui devrait d'être le responsable exerce la force pour combler le manque de dialogue entre sa femme et ses enfants. En revanche, le père n'a jamais fait la tâche qui lui était confiée contrairement à la mère qui a sacrifié sa vie pour ses enfants. Le premier a répudié ses enfants à l'encontre du deuxième qui a embrassé ses enfants. Nous constatons l'absence de l'échange verbal dans ledit roman. Les personnages n'évoluent pas dans un schéma énonciatif favorable au dialogue. La majorité des répliques sont dominés par la voix d'hégémonie :

Nous arrivons devant un barrage militaire. Le fourgon s'arrête. Un bidasse imberbe s'avance vers nous. Il a la visière de la casquette en arrière, l'arme en bandoulière. Il jette des coups d'œil à travers les vitres. Il demande ses papiers au chauffeur.

— Non, je veux les papiers du singe.

— Tu blagues ?

Le troufion hausse le ton :

— As-tu déjà vu un homme en uniforme blaguer ? Si tu n'as pas ses papiers, nous devons te le saisir. Il sera à nous, cet animal. Tu le récupéreras quand tu nous auras fourni ses papiers en bonne et due forme. (Akouche, 2017, p. 135).

Même l'échange verbal n'est pas la communication dans le cadre énonciatif qui dénonce soit le fanatique religieux soit la tyrannie des agendas du pouvoir mis en place. La voix de l'hégémonie superpose toutes les autres voix. Une perpétuelle menace qui pèse sur Mirak l'entrave de communiquer avec le militaire. Ce n'est pas le seul dialogue avec la voix de transcendance, mais il y a un dialogue qui entrepris avec les agents du lupanar en témoignant du peu de supériorité et qui interrompt le dialogue entre les personnages :

— Au secours ! Il m'a violée ! Il veut me tuer !

Ses cris me clouent sur place. Trois gaillards entrent. Ils me rouent de coups. Ils me brisent les côtes et la mâchoire. Ils me ligotent et me balancent dans le coffre d'une voiture. Ils me conduisent loin. Ils me jettent dans un fossé. Où es-tu, maman ? Où es-tu, mon âme salvatrice ?

Les hommes de mon pays sont devenus fous. Les chacals rôdent autour des fourrés. Ils ont faim. Je devine leurs souffles. Les rapaces s'approchent. J'ai peur qu'ils me dévorent les yeux. (Akouche, 2017, p. 183).

L'échange verbal frelate un énoncé qui a pour visée d'intimidation du personnage principal, et qui n'attend aucune riposte de sa part. La violence physique contre le personnage principal dévoile à quel point l'échange verbal est en rupture. Cette violence ne cause non seulement la souffrance physique mais elle a pour but de maîtriser le soi de l'Autre. Le personnage qui exerce une violence contre Mirak envoie un message à la victime s'articulant autour de l'inégalité sociale. Par l'emploi de la coercition, l'échange verbal touche largement le refus de se communiquer.

Conclusion

Dans ce chapitre, nous avons tenté de dévoiler l'engagement littéraire de l'écrivain en démontrant la corrélation entre la fiction et le discours idéologique qu'il a pris en charge. Dans cette optique, l'engagement permet à l'écrivain de s'autoproclamer comme meneur de la lutte pour préserver son identité contre une fusion islamique. Nous avons montré comment le personnage principal défendait une identité en proie des menaces du terrorisme, du pouvoir en place, du milieu familial ciblé par la dispersion, de l'école en tant qu'instance d'acculturation.

CHAPITRE II : Stéréotypes, ironie et violences

Introduction

Les points que nous allons traiter dans ce chapitre se manifestent dans les procédés d'écriture chez Karim Akouche, une écriture fondée sur les clichés et les stéréotypes. C'est à travers ces notions que nous allons débusquer la portée idéologique de l'auteur dissimulée dans ce récit. En amalgamant ces procédés d'écriture à la fiction, Akouche espère s'affranchir d'un malaise social dont il se lamente la discrimination. Le recours aux stéréotypes, aux clichés et à l'ironie dévoilent les intentions pour franchir un présent enténébré.

1. Le Stéréotype, préjugé comme outils de lutte contre les discriminations

La notion de *stéréotypie* a été introduite pour la première fois par le publiciste américain Walter Lippmann dans son ouvrage *opinion publique* en 1922. Ruth Amossy nous rapporte la réflexion intéressante de Lippmann et note à cet égard que « *Les images dans notre tête qui médiatisent notre rapport au réel. Il s'agit des représentations toutes faites, des schèmes, culturels préexistants, à l'aide desquels chacun filtre la réalité ambiante.* » (Ruth & Anne, 2015, p. 26)

Selon Lippmann, ces images sont essentielles à la vie en société. Sans elles, l'individu n'arrive pas à comprendre le réel, de le classer et de produire un effet sur lui. Il ajoute, qu'elles nous permettent de :

Comment en effet examiner chaque être, chaque objet dans sa spécificité propre et en détail, sans le ramener à un type ou une généralité ? (...) N'ayant ni le temps ni la possibilité de se connaître intimement, chacun note à propos de l'autre un trait qui caractérise un type bien connu et remplit le reste au moyen des stéréotypies qu'il a en tête (...) ces images dans notre tête relèvent de la fiction non parce qu'elles sont mensongères, mais parce qu'elles expriment un imaginaire social. (Ruth & Anne, 2015, p. 26) .

Chaque individu est connu par une caractéristique qui le distingue des autres, cette caractéristique serait une référence pour construire une image de cet individu complétée par les stéréotypes qu'on a en tête. Ces images qui sont dans notre tête relèvent d'un imaginaire culturel commun. Le stéréotype est lié à un ensemble de représentations ou d'idées préconçues souvent généralisées sur un individu ou un groupe humain régies par une conviction, il est donc difficile de les modifier ou de les changer même s'il existe des preuves de sa nullité. Il est considéré comme un mécanisme qui compile la pensée collective ou individuelle au moment où les préjugés s'érigent sur des convictions fausses et non avérées.

2. Les réflexions interindividuelles par l'entremise de l'approche socioculturelle

Les stéréotypes ne sont acquis, ni transmis qu'à travers la présence des facteurs socioculturels. Ceci fait la lumière sur ce qu'il subsiste des relations entre les stéréotypes, préjugés, la discrimination et la culture. Les différents éléments pouvant influencer le contexte sont nombreux : l'attachement des nations à leurs histoires, le contexte familial marque son impact lorsqu'il s'agit des normes familiales, l'environnement de l'enseignement inculque dans les esprits des individus l'idée qu'on cherche à médiatiser, l'influence des médias participe à diffuser une idée qu'elle soit fausse ou non dans le but de préserver le groupe qu'ils défendent. Ces points qui sont à l'origine de la diffusion des stéréotypes façonnent tellement de représentations que nous possédons des autres. Ces sources s'interfèrent entre eux et interagissent le model auquel les adhérents à cette sphère cherchent à en instaurer en s'accroissant sur des représentations partagées. Ils modèlent un type de représentation, préjugé et discrimination fondés sur les attitudes et comportements.

L'origine des premières représentations, préjugés et aussi de discrimination découle de l'histoire, c'est-à-dire dans le passé. Dans l'histoire des nations, nous remarquons qu'il y a une rivalité entre les pays (par exemple la rivalité entre la France et l'Allemagne). Cette représentation persiste voire à l'intérieur du même pays où le communautarisme demeure.

L'histoire personnelle des individus peut aussi constituer un fondement de stéréotypes. En conséquence la nature des relations et des rencontres entre les individus et les intergroupes font circuler ces représentations. En ce qui concerne l'influence de l'histoire sur les discriminations, les préjugés et les stéréotypes. Ainsi, l'image de l'homme barbu dépend de sa nationalité et de sa race dans certaines contrées du monde. La barbe d'un musulman n'a pas la même représentation que celle d'un juif, d'un chrétien ou d'un hindou. Les Européens et les Américains ont tendance de qualifier les musulmans de barbe bleu ou de terroristes à partir du 11 septembre 2001. Les Algériens ont presque une conception pareille étant donné les carnages commis par les barbus « *Boulahia* » dans le langage algérien durant la décennie noire.

Le temps et l'histoire, en exerçant leur poids sur la société, sont en mesure de provoquer des stéréotypes. Ceux-ci sont majoritairement partagés dans une société multiethnique marquent des frontières. La méfiance d'une ethnie de l'Autre engendre des stéréotypes et participent à leur propagation. A travers l'histoire, les ethnies ne s'interfèrent que dans l'espace religieux. De nombreuses communautés peuvent intervenir seulement lorsque le point commun est la religion.

La famille, quant à elle, joue un rôle important dans la construction des phénomènes discriminatoires. Le développement des relations sociales n'est établi qu'à travers la socialisation. Cette dernière contribue à l'apprentissage des rôles sociaux entre l'intergroupe. Les stéréotypes trouvent dans la socialisation un terrain fertile qui leur permet de se multiplier. Les enfants ne montrent pas une attitude stéréotypée avant qu'ils ne fréquentent l'école. Certes, l'éducation parentale contribue à enraciner les normes, les croyances et les valeurs, en revanche la socialisation formalise voire modifie les représentations de l'enfant envers plusieurs choses notamment les stéréotypes, les préjugés et la discrimination. A cet effet, Jean Baptiste Légal et Silvain Delouée citent Bandura qui :

Notons par ailleurs que penser comme ses parents, ses amis, son professeur, sa vedette préférée, et, par extension, comme les membres de son (ses) groupe (s) de référence (i.e.les groupes importants pour la définition de son identité sociale) renforce la cohésion, le sentiment de lien et partage de valeur. Au-delà des interactions directes avec les personnes de leur environnement social, les individus peuvent apprendre beaucoup à travers ce qu'ils voient et ce qu'ils entendent. (Jean & Silvain, 2015, pp. 46-47)

Tant que l'individu est le produit de son environnement, il apprend par différentes manières à savoir l'observations ou l'acquisitions. Le personnage narrateur *Mirak* dans le roman *La religion de ma mère* est épris par l'éducation de la famille et de la société communautaire et il prend position envers l'Autre. Il partage des stéréotypes et des clichés par l'environnement dans lequel il vit. Il fait circuler aussi les idées qu'il a maintenues en tête sur l'Autre par le biais de sa famille, ses amis et sa communauté. A chaque occasion, il montre un comportement négatif et non-justifiable à l'égard de l'Autre.

Dans la théorie des rôles sociaux, l'observation est en soi un instinct naturel. Nous trouvons alors des membres de groupes qui construisent des stéréotypes à la base de ces observations. Il est donc évident que ces observations ataviques s'alimentent des croyances relatives aux groupes sociaux. D'après cette théorie développée par Alice Eagly, les uns observent les autres s'acquittant avec prudence de leurs rôles sociaux. Puis, Ils développent les croyances stéréotypées. Un autre exemple : les hommes sont naturellement capables de gouverner un peuple mieux que les femmes qui sont naturellement fragiles et incompetentes. En s'entendant avec la théorie des rôles sociaux, les stéréotypes se développent à partir de l'observation de la répartition des rôles que les gens occupent. Cette perception de la répartition des rôles est fondée sur les rôles des femmes qu'elles assurent dans la société telle que le rôle de la gestion au foyer contrairement à l'homme

qu'il doit travailler pour subvenir aux besoins de sa famille. Partant de cette idée, Jean-Baptiste Légal et Sylvain Delouée écrivent : « *A partir de cette perception de la répartition des rôles, les individus se conformeraient aux attentes liées à leur rôle social et s'engageraient dans des activités cohérentes avec les rôles de genre culturellement définis* ». (Jean & Silvain, 2015, p. 48).

Le narrateur émet des préjugés dont le but est l'hostilité envers des groupes sociaux qui sont différents de lui et qui côtoient le même territoire. Pour lui, il est important de prendre en considération les jugements préconçus qui peuvent jouer dans le maintien et l'exacerbation des inégalités sociales. Le stéréotype sert à sous-estimer un individu ou un groupe social et élève un statut d'un autre être humain. Autrement dit, il est fondé sur l'ignorance de l'Autre et il atteint un stade de cruauté et de priver les droits humains de l'Autre. Via ces jugements, le narrateur vise l'exclusion de la religion, des croyances et même de la race arabe. Avec la persistance et la continuation de ce problème, le processus de stéréotype devient un processus mental dans lequel la conscience chevauche l'inconscience où les générations qui se suivent les hériteraient.

Dans une société comme l'Algérie, les stéréotypes peuvent causer des problèmes car on met des étiquettes sur la façon dont une personne doit agir ou se comporter en fonction de sa race ou de sa conviction religieuse. La religion musulmane dans la société algérienne est une entité constituante de l'identité individuelle et même nationale. A mainte fois, le barbu est jugé comme terroriste comme le décrit le personnage principal. Pire encore, la religion est la cause principale de tout ce qui s'est passé en Algérie durant les années 90. « *La source des représentations hostiles de l'Autre serait à rechercher dans un dynamisme psychique, dans la structure profonde de la personnalité, plus que dans la contrainte intrinsèque à la vie sociale* » (Ruth & Anne, 2015, pp. 39-40). Les représentations préconçues ne présentent qu'un individu comme acteur en exemptant la société à laquelle il appartient. Ce discernement donne la faveur à la cohabitation entre les groupes sociaux qu'ils soient Arabe ou Berbère à l'encontre de cet individu qui fait fi du danger des barbus.

Étant donné que le stéréotype défini comme processus de généralisation et de catégorisation, il simplifie le réel, il déforme l'autre qui entraîne des préjugés sous une

vision schématique. Dans ce sens, nous convoquons Ruth Amossy* qui définit le stéréotype comme :

Des croyances concernant des classes d'individus, des groupes ou des objets, qui sont préconçues, c'est-à-dire qui ne relèvent pas d'une appréciation neuve de chaque phénomène mais d'habitude de jugement et d'attentes routinières (...) un stéréotype est une croyance qui ne se donne pas comme une hypothèse confirmée par des preuves mais est plutôt considérée, entièrement ou partiellement à tort, comme un fait établi. (Ruth & Anne, 2015, p. 27)

Le stéréotype n'est pas seulement un jugement donné dès la première vue d'un objet ou d'un individu mais une appréciation préconçue considérée comme une vérité établie et prise de position finale. Louis-Marie Morfaux*, pour sa part, confirme cet avis en ajoutant que l'environnement social est responsable de ces jugements, il dit:

Clichés, images préconçues et figés, sommaires et tranchées, des choses et des êtres que se fait l'individu sous l'influence de son milieu social (famille, entourage, étude, profession, fréquentations, médias de masse, ect) et qui déterminent à un plus ou moins grand degré nos manières de penser, de sentir et d'agir. (Louis-Marie Morfaux, 2005, p. 532)

Notons, également la définition du stéréotype selon Fischer* qui l'assimile à des images qui qualifient des individus ou des objets d'une manière réductrice, il dit à ce propos: « *Manières de penser par clichés, qui désigne les catégories descriptives simplifiées basées sur des croyances et des images réductrices par lesquelles nous qualifions d'autres personnes ou d'autres groupes sociaux, objets de préjugés.* » (Gustave-Nicolas, 1996, p. 133)

Nous notons aussi que le terme *cliché* est comme un synonyme de *stéréotype*. D'après les définitions que nous avons invoquées dans cette étude, le stéréotype est une appréciation que partagent les individus qu'elle soit péjorative ou méliorative pour désigner une personnalité notamment le comportement, ou un objet pour mieux comprendre le réel.

À travers son personnage principal, l'auteur ne cesse de révéler son opinion dès qu'il voit un barbu, le prenant pour musulman et plus encore pour un terroriste, il dit à ce propos : « *Je n'ai pas le choix. J'opine. Un barbu s'est agenouillé. La caboche coiffée d'une*

*chechia**, il débite des sourates. On enterre dans la langue des autres, pas dans la langue de ma mère. », (Akouche, 2017, p. 86).

La barbe, la chéchia, la langue arabe en période d'enterrement représentent l'Islam pour le narrateur ainsi, les deux communautés arabe et Kabyle se trouvent scindées en deux structures qui s'excluent mutuellement puisqu'il le cite clairement dans son passage « *la langue des autres* ». Le narrateur qui représente l'ethnie berbère sélectionne les traits indésirables relatifs à la communauté arabe. Par le biais de ce stéréotype qui caractérise l'ethnie arabe, il joue un rôle important dans diverses tendances en accordant des faveurs injustes et de bigotisme qui tente d'incarner dans l'esprit du narrataire.

Voici un autre exemple par lequel *Mirak* porte son jugement à travers l'habit et le comportement, il annonce que : « *Perché sur un chariot, deux hommes, accoutrés comme talibans, mâchonnent des bâtons d'arak. Autour des tables posés çà et là, des gens sirotent un coca, un café une citronnade.* », (Akouche, 2017, p. 79).

L'habit des talibans⁶ que portent les deux hommes et le mâchonnement des bâtons d'arak font d'eux des terroristes. L'auteur, d'après le narrateur, porte à priori des préjugés qui font de chaque personne qui les imite une figure d'extrémisme même si elle n'aurait aucune relation avec la violence ni avec toute idée ou doctrine poussant aux actions terroristes. Il poursuit ses préjugés contre les musulmans, et dit à cet égard :

Il y a un resto-bar clandestin à l'entrée de cette bourgade. On y sert du vin. On y grille des grives ? Il sourit. Plutôt des marcassins. Sérieux ? Mais c'est interdit par la religion de Mahomet. Que du baratin ! Les hommes de ce pays sont hypocrites. Ils font tous en cachette. Ils achètent des bouteilles de vin dissimulées dans du papier journal. Le mois de ramadhan, ils font semblant de jeûner et grignotent des choses dans les toilettes. (Akouche, 2017, pp. 56-57).

Ou bien il accuse les musulmans de terrorisme et de violence à travers les habits, la barbe ou le voile ou il les traite d'hypocrites lorsqu'il les voit en train de prendre du vin. Il accuse même l'état d'être musulman puisque les lois de cet état interdisent l'alcool d'une manière clandestine ou de porter atteinte au mois sacré.

*Chéchia: selon Le Robert, coiffure en forme de calotte portée dans certains pays de l'Islam.

⁶« *L'Afghanistan des talibans était un émirat, non un Etat-nation ou une république, nourri dans l'exil, hors de l'espace villageois, hors d'un paysage religieux concret marqué par des pratiques populaires et hors de l'espace politico-social des tribus, des khâns, et autres notables traditionnels dans une marge propice à l'élaboration d'une utopie religieuse. Les talibans étaient et sont essentiellement pachtounes. Ce mouvement à caractère religieux était profondément ancré dans la pachtounité rurale, mais il s'agissait d'un Islam détribalisé, qui s'affirmait avant tout moral et fidèle au texte. Issu de la fin du djihad afghan, il était prêt à s'exporter vers d'autre djihad, voire vers d'autres champs d'opération* »(Aminah Mohammed-Arif, 2006, p. 225).

Se cachant derrière le personnage principal, l'auteur revient, à la fin de son roman, à l'idée d'hypocrisie, jugement porté contre le musulman, il affirme qu'« *Un sergent a même récité des versets. Il me propose un vers de pastis.* »(Akouche, 2017, p. 143). Comme si l'auteur se pose la question suivante : comment se fait-il qu'une personne qui récite le Coran me propose de boire un verre ? Alors que ce geste est interdit par la religion. Il montre encore une fois son attitude envers une personne barbue, et dit :

Je sonne. J'entends des chuchotements dans l'interphone. Je frémis. Quelqu'un est chez moi. Je perçois des pas feutrés. On prend l'escalier. On ouvre. Un barbu me parle. Je ne saisis rien de ce qu'il dit. Je tente d'entrer. Il me barre le passage. Il rugit en arabe : vas-t-en d'ici, c'est chez moi. Va-t'en, sinon j'appelle la police ! Il ferme la porte avec fracas. Les murs tremblent. Le sol manque de se fissurer. J'ai le tournis. Je rate une marche. Je trébuche. Je brise un pot de fleurs. (Akouche, 2017, p. 204).

Après son retour au Canada, le personnage-narrateur rejoint sa résidence, en sonnant à la porte, un barbu lui ouvre et lui barre le chemin pour lui montrer que c'est le nouveau propriétaire. L'auteur n'a pas accepté qu'il soit renvoyé par un barbu qui représente, pour lui, le musulman violant même si son occupation de l'appartement est d'une façon légale. Ceci justifie le sentiment de haine contre les musulmans et le fait qu'il ne croit plus à leur pacifisme, ce qui est expliqué par l'extrait ci-dessus où le narrateur-personnage ne savait pas qui était dans l'appartement. Ceci se manifeste par l'emploi du pronom personnel "on", puis en reconnaissant l'occupant, il réagissait en employant des phrases courtes pour exprimer avec rigueur ses émotions de haine, de mépris et même de surprise à l'encontre d'un barbu et ceci pour mettre en évidence ses pensées. Il n'aurait pas réagi de telle manière si le nouveau propriétaire n'était pas un barbu. Mais ces réactions émanent d'un préjugé contre les agissements d'un musulman en le comparant à un animal qui rugit. Selon la pensée de Karim Akouche à travers le personnage principal, ce musulman non seulement n'a fait pas preuve de civisme, mais pis encore, il a agi d'une manière violente en parlant d'une voix terrible et rugissant comme si c'était une bête fauve. L'auteur ne décrit pas le barbu d'une manière positive et méliorative en le qualifiant de puissant comme un lion mais d'une manière péjorative dans le but de le montrer comme une personne horrible qui possède un comportement « *bestial* ». Ce dénigrement instaure chez le lecteur un dégoût et un sentiment de maladresse.

3. L'ironie comme forme pour contrecarrer la violence symbolique

3.1. La violence symbolique

Ce concept de la violence symbolique est fondé par le sociologue Pierre Bourdieu. Il s'accroît notamment sur les rapports de domination et des inégalités dans l'ordre social. Cette notion composée d'un syntagme nominal et un adjectif qualificatif envisage le pouvoir de violence qui est susceptible de l'apercevoir et non-physique. Cette violence, qui est peu observée dans les structures sociales, se manifeste à travers les normes sociales. Elle est à l'opposé de la violence de l'ordre physique qui est perceptible et limpide. Pendant le temps où la violence corporelle est visible, la violence symbolique reste éclipsée. Néanmoins, la pratique de la violence physique reste le dernier recours auquel l'individu devient indomptable et rebelle. Mettre en œuvre l'usage de cette forme de violence demeure dans le processus de domination. Les effets de l'asservissement tels que les actes de coercitions qui déterminent l'ordre social engendrent davantage une violence symbolique. Cette dernière est produite avec la complicité des êtres dominés.

La notion de la violence symbolique s'inscrit dans la catégorie des faits symboliques (domination symbolique, pouvoir symbolique, soumission, aliénation symbolique, convulsion symbolique) auquel Pierre Bourdieu cherche à nous conscientiser.

La violence symbolique n'exerce pas un pouvoir afin d'imposer un processus de pensée, via plusieurs moyens à savoir médiatiques et éducatifs, aux groupes sociaux dominés, mais elle suscite la connivence des dominés à leur propre docilité ; c'est là, la principale caractéristique.

L'élément qui caractérise la violence symbolique est celui de la participation des soumis à leur propre domination. Puisque l'exécution de l'ordre est liée de son exécutant, la violence symbolique nécessite la complicité de l'agent social pour qu'elle soit pratiquée. La violence symbolique, selon Bourdieu :

La violence symbolique s'institue par l'intermédiaire de l'adhésion que le dominé ne peut pas ne pas accorder au dominant (donc à la domination) lorsqu'il ne dispose, pour le penser et pour se penser ou, mieux, pour penser sa relation avec lui, que d'instruments de connaissance qu'il a en commun avec lui qui, n'étant que la forme incorporée de la relation de domination, font apparaître cette relation comme naturelle ; ou, en d'autres termes, lorsque les schèmes qu'il met en œuvre pour se percevoir et s'apprécier, ou pour apercevoir et apprécier les dominants (élève/bas, masculin/féminin, blanc/noir, etc) sont le produit de l'incorporation des classements, ainsi naturalisés, dont son être social est le produit. (Bourdieu, 1998, p. 48).

Pour que la violence symbolique soit exercée, elle nécessite la participation de l'agent social à sa propre docilité. Ce système de soumission bénévole qui permet à l'agent social d'être complice de sa domination ne montre pas que la relation entre le dominant et le dominé est une connivence, mais ce sujet soumis acquiesce inconsciemment à la volonté du manipulateur. Le résultat de l'assujettissement grâce à l'entremise de la violence symbolique est plutôt le produit instinctif et irréfléchi qui découle du schème de représentation déterminé bien à l'avance.

Non seulement l'angle de la naïveté, de l'inconscience, de non réfléchi et de la servitude volontaire qui caractérisent la notion de la violence symbolique, mais elle se manifeste aussi par un pouvoir qui s'astreint à imposer des significations comme le souligne Bourdieu. A ce propos il affirme : « *Tout pouvoir de violence symbolique, i.e. tout pouvoir qui parvient à imposer des significations et à les imposer comme légitimes en dissimulant les rapports de force qui sont au fondement de sa force, ajoute sa force propre, i.e. proprement symbolique, à ces rapports de force* » (Bourdieu & Passeron, 2018, p. 20).

Cette notion de la violence symbolique détermine et produit la soumission via l'imposition des significations et par le consentement du sujet dominé. Elle fait montrer les significations comme légitimes.

Pierre Bourdieu s'incline particulièrement dans ses analyses sur la différence sociale où les inégalités entre les classes sociales dans le but de réfléchir la violence symbolique. Cette tendance s'accroît sur l'analyse de la discrimination subie par les membres de la société, ou encore par les intergroupes vivant dans la même société. Cette notion s'étale sur l'étude d'autres aspects d'oppressions à savoir l'identité et la culture entre autres.

A la base de cette perspective sur la définition de la violence symbolique, il est évident de faire appel à l'humour qui participe d'une manière ou autre aux formes de soumissions. Pierre Bourdieu n'est pas le seul qui a étudié le rapport du pouvoir symbolique, Thomas Hobbes ayant aussi étudié les rapports du pouvoir dans l'humour. Il affirme que le rire découle de la violence symbolique et qu'il exprime une perception d'agression et de sentiment. Les plaisanteries et le rire sont conçus réellement comme une façon de dénoncer une défectuosité sociale ou l'hypocrisie. Il estime que cette passion de rire est générée de la violence symbolique. A ce propos, il dit : « *La passion du rire n'est rien d'autre qu'une gloire soudaine, et dans ce sentiment de gloire, il est toujours question de se glorifier par rapport à autrui, de sorte que lorsqu'on rit de vous, on triomphe de vous et on vous méprise* ». (Hobbes, 2006, p. 72). Le rire permet une sensation de l'arrogance et la supériorité de l'objet persiflé. Les plaisanteries, le rire, la satire sont perçus comme une

réaction de révolte et de lutte contre la violence symbolique. Cette notion de l'humour met en exergue les rapports de soumissions qui peuvent traverser l'esprit d'une conduite divertissante. Le sarcasme, la moquerie, la dérision, et l'ironie, entre autres regorgent de la violence symbolique parce qu'elles peuvent jouer le rôle de divertissement social ; elles soulèvent l'animosité et la malveillance d'une manière que les agents sociaux ne montrent pas de mécontentement. Cela exhibe l'angle sous-tendu et imperceptible de la violence symbolique qui découle des attitudes d'obéissance et de docilité. L'ironie vise à ériger les socles de discrimination. Partant de ces idées, l'auteur de *La religion de ma mère* et à travers ses personnages égratigne les sentiments de l'identité de l'Autre afin de revendiquer la sienne.

La fonction que l'ironie vise à accomplir se traduit dans la pression exercée sur l'objet visé. Par le biais de cette notion, l'auteur stigmatise l'intimidation et toute sorte de pressions que l'on exerce pour mettre fin à la revendication de l'identité berbère. Le devoir de l'ironie ne se manifeste pas dans le divertissement, mais elle vise à corriger les mœurs de sa communauté en dénigrant les coutumes de l'Autre.

L'ironie est égale à un marteau et une enclume, elle évoque les sentiments de l'identité, l'affront, la tracasserie, le mépris et le déni de soi. Certes, l'ironie est une passerelle sociale, parfois, elle repose au détriment de l'individu, d'un groupe ou d'une communauté. Elle est construite en menaçante violence ; par le mépris, elle exclut un groupe et confirme le sien.

L'ironie à laquelle l'auteur a eu recours est une façon par laquelle il affronte la violence symbolique, exercée par le pouvoir mis en place, dans le but de ne pas baisser les yeux devant un réel incertain, mais de lui prouver et en lui opposant une irrécusable liberté. Elle est aussi un moyen défensif pour redéfinir les conditions dans lesquelles les intergroupes vivent. En se moquant des coutumes, des habits et des pratiques religieuses de l'Autre pour qu'il succombe aux exigences du combattant.

3.2.L'ironie comme une forme de lutte contre la violence symbolique

Dans le roman de *La religion de ma mère* de Karim Akouche, l'auteur procède à plusieurs procédés d'écritures notamment l'humour et l'ironie. Ces composantes discursives que l'auteur a employées ont pour but de dénoncer et bouleverser les normes. Cette façon subversive préjudicie aux mécanismes de la narration, à la limpidité du dire, qu'elle ébranle et étreint le destinataire. Cette pratique qui est à l'origine de forme d'ironie et d'humour porte une charge et une intensité sémantique comme l'affirme Vladimir Jankélévitch cité par Amina el Fassi. A ce propos, il dit : « *l'ironie est un progrès, et non*

point une île de vaine gratuité : là ou l'ironie passée, il y a plus de vérité et plus de lumière. Quiconque est sourd à son chuchotement se condamne au dogmatisme stationnaire et à l'engourdissement béat »(Elfassi, 2006, p. 5). Vladimir partage cette idée où l'auteur via son personnage narrateur, emploie la pratique de l'ironie qui *peut être féroce et directe, mais aussi légère et lointaine comme un duvet*(Jankélévitch, 2015, p. 32).

L'auteur montre que l'ironie participe à une stratégie de défense quoiqu'on sous-estime l'Autre. De plus, elle contribue à la résistance au combat mené, sur un substrat de mélancolie, elle métamorphose l'état d'âme chagriné en consentement. Quoique l'ironie demeure liée au rapport de gaieté, l'auteur dans son récit, se penche sur le lien entre l'ironie et le *tædium vitae*. A travers cette forme d'écriture, l'auteur essaie de créer une utopie littéraire afin de dénoncer toutes les formes de violence à savoir symbolique, politique, identitaire et économique entre autres en espérant entrevoir un monde idéal.

Lorsque l'auteur cherche un angle à travers lequel il s'approche du monde, il a eu recours à ce procédé d'écriture, celui de l'ironie. Ces ensembles de représentation sociale mènent à un mode de discours pragmatique. C'est pour cela qu'une étude sur le discours ironique dans ledit roman dévoile les intentions de l'auteur. Ce procédés d'écriture auquel l'auteur a eu recours pour lutter contre cette violence symbolique il révolte contre l'obéissance. Le type de l'ironie auquel nous pouvons inscrire le texte de Akouche est l'ironie textuelle. Dans ce type, l'ironie textuelle met en exergue le mode de discours littéraire dans lequel se dessinent une communication et même une connexion entre l'auteur et le lecteur. Dans cette communication, l'auteur agit sur le lecteur dont on attend une réaction. Tant que Karim Akouche s'autoproclame qu'il est engagé, l'emploi de l'ironie comme procédé d'écriture est une arme appréciée pour lui. Selon le point de vue de Tayot, ces classes d'écrivains ont deux manières d'agir :

Soit en mettant en cause un ordre donné afin d'imposer leur point de vue, soit ils opèrent à deux niveaux : d'abord, ils ébranlent l'ordre des choses pour lui substituer le doute et ensuite, ils montrent le monde tel qu'il est et tel qu'il pourrait être sans imposer une quelconque idéologie. (Karoui, Farah, & Véronique, 2019, p. 21)

En effet, Karim Akouche substitue le doute chez le lecteur en se moquant de toutes traditions dissemblables. Par la suite, il ne cherche non seulement pas un monde multiculturel auquel appartient, mais un monde utopique où les coutumes berbères se protègent. Karim Akouche a eu recours à plusieurs types du langage figuratif à savoir l'ironie, sarcasme, satire et l'humour entre autres.

Le langage figuratif selon Sébastien Salbayre et Nathalie Vincent-Arnaud est conçu comme :

La représentation linguistique du réel, ou plus précisément des êtres, des objets, des situations, des états, des expériences, des sentiments, des émotions, voire des concepts, se fait au moyens d'images qui détournent le sens propre, ou usuel, des termes employés pour leur conférer un sens dit figuré (Sébastien & Nathalie, 2006, p. 127).

L'auteur a employé d'autres éléments pour le détournement du sens tel que le sarcasme afin de communiquer la vérité telle qu'il l'a conçue comme évidente. De plus, il travaille pour frapper aussi du bon sens. Didio affirme que : « *le sarcasme est, dans sa première acception, ironie, raillerie acerbe, insultante ; dans la deuxième, trait d'ironie mordante et dans la troisième, figure rhétorique, ironie cruelle* ». Le sarcasme qui s'inscrit dans l'ironie porte sur le persiflage, la violence verbale et même la cruauté des propos. De plus, pour alléguer toutes les définitions qui déterminent mieux le concept du sarcasme. Didio s'en rapporte à la définition donnée par Angenot (1982). A ce propos, il ajoute :

Le sarcasme consiste à agresser l'adversaire en se montrant en apparence bienveillant, débonnaire, favorable à son égard. La figure apparaît selon l'opposition métalogue élémentaire : bienveillance apparente versus agression dissimulée. Le sarcasme peut consister à compenser un reproche par un éloge fallacieux, qui n'aboutit en fait qu'à aggraver le reproche même. (Angenot, 1982, p. 278)

De même, le sarcasme se caractérise par l'agressivité, l'insulte et la méchanceté qui n'a aucun rapport avec l'ironie. Cet angle à travers lequel l'auteur vise à agresser l'adversaire pour qu'il s'incline devant lui. Le fort désir de la lutte de l'existence permet à l'écrivain d'utiliser tous les procédés nécessaires pour que l'adversaire soit vaincu, même si par la voie de sarcasme.

Pour mettre en exergue la vie sociale, l'auteur a eu aussi recours à d'autres éléments, à savoir la satire. L'auteur, via ce procédé ironique, critique non seulement des mœurs et des pratiques sociales, mais il détache le lien social d'intergroupes. Dans une société multiethnique, l'emploi de la satire favorise le groupe dominé à interjeter aux tropes pour pouvoir passer quelques messages latents dans le but de s'imposer. Elle est souvent conçue comme étant un vecteur de l'attaque et de violence. La satire est définie comme un engagement moral, ce qu'Alexandre Pope avait souligné « *la forte antipathie qu'éprouve le Bien pour le Mal* » (Duval & Jean-Pierre, 2006, p. 22). La satire est une fonctionnalité tramée par le sous-entendu. L'auteur via son personnage principal tente frapper au fond de l'Autre comme le souligne Bautain : « *la satire frappe à l'endroit le*

plus sensible de l'âme ; elle atteint l'amour-propre. La satire représente une matière inépuisable et légitime de blesser ».(Karoui, Farah, & Véronique, 2019, p. 26).

L'ironie est un procédé par lequel « on cherche à dire le contraire de ce que l'on veut faire entendre », pour dire une raillerie ou une moquerie c'est-à-dire qu'il y aurait un décalage entre le dit et ce qu'il faudrait comprendre. C'est une figure de style par laquelle on présente un comportement contraire au réel. Nous invoquons à ce sujet quelques définitions de ce procédé pour bien cerner notre étude.

"Le Petit Robert : ". *C'est la manière de se moquer de quelqu'un ou de quelque chose en disant le contraire de ce qu'on veut faire entendre*". (Maud Dubourg, 2017, p. 245) . Selon le Petit Lettré : l'ironie est une "raillerie particulière par laquelle on dit le contraire de ce qu'on veut faire entendre.

Pierre Fontanier évoque la finalité de l'ironie (" dire par raillerie"): " *l'ironie consiste à dire par une raillerie, ou plaisante, ou sérieuse, le contraire de ce qu'on pense, ou de ce qu'on veut faire penser* »(Mercier-Leca, 2003, p. 13).

Ajoutons que selon Schlegel, l'ironie est d'abord une posture du sujet : " *elle se définit comme une attitude critique face au réel. Elle est, comme chez Socrate, une volonté de mettre en question les valeurs de la doxa** » (Mercier-Leca, 2003, p. 14). Mais Patrick Charaudeau distingue entre l'ironie et la raillerie, il dit à ce propos :

Dans divers écrits sur l'humour, j'ai proposé de distinguer l'ironie du sarcasme (ou de la raillerie). Ces deux catégories ont en commun de jouer sur l'acte d'énonciation (...) mais elles se distinguent en ce que l'acte ironique oppose le dit et le pensé, alors que sarcasme n'oppose pas les deux faces de l'acte de l'énonciation mais exprime par le dit un jugement de façon bien plus exagérée que ce que pense le locuteur. (Charaudeau, 2012, p. 01).

Dans l'ironie le récepteur se retrouve dans un champ de réflexion pour découvrir le non-dit alors que la raillerie rend le récepteur mal à l'aise, c'est-à-dire qu'il est jugé d'une manière explicite.

Eu égard à ces considérations, plusieurs exemples de style ironique ont été portés dans l'œuvre de Karim Akouche *La religion de ma mère*. Ces derniers sont utilisés dans le but de dévaloriser certaines pratiques religieuses musulmanes notamment durant la conversation, la prière, l'enterrement et même les habits. Dans un premier propos, le narrateur-personnage s'interroge autour de plusieurs questions inhérentes à l'islam à

* L'ensemble des opinions reçues sans discussion comme évidentes dans une civilisation donnée (Le Robert Dxel mobile)

savoir : « Vous dites que des rivières de vin coulent au paradis. Le paradis est-il une taverne pour nous ? Vous dites que des vierges y attendent chaque croyant. Le paradis est –il un bordel pour nous ? » ,(Akouche, 2017, p. 126).

Dans un style moqueur et ironique, le narrateur humilie les musulmans qui, selon lui, croient être récompensés par des rivières de vin et des vierges s'ils ne commettent pas de pêchés, *Mirak* nie et remet en cause l'existence même de ces récompenses en comparant le paradis à une taverne et encore plus un bordel pour dire aussi que cela n'est qu'une rêverie ou une chimère à laquelle tiennent les musulmans. De plus, le personnage principal qui clame fréquemment son point de vue à l'égard des hommes d'état, il se consacre en bafouant à la bigoterie d'une partie de la population de la religiosité.

La reproduction des vers de ce poète persan rend les gens qui ne partagent pas les mêmes croyances dans un état de mépris et de ressentiment envers ceux qui attaquent leur religion. Il semblerait que le narrateur exprime ses opinions désabusées sur la religiosité et sur la transformation de la société algérienne toute entière en pratiques intruses. Par le biais de ce procédé ironique, l'auteur se moque des religions au nom de la liberté d'expression. Selon lui, (l'Autre), celui qui se moque des versets du Saint Coran est un athée.

Et il ne leur vient aucun des signes d'entre les signes de leur Seigneur, sans qu'ils ne s'en détournent. Ils traitent de mensonge la vérité quand celle-ci leur vient. Mais ils vont avoir des nouvelles de ce dont ils se moquent (...)
Certes, on s'est moqué de messagers avant toi, mais ceux qui se sont raillés d'eux, leur propre raillerie les enveloppa. Sourate 6 du Saint Coran Al-Anam (Les bestiaux).

Ce genre de diffamation exclut l'orateur, de ces versets, de l'appartenance au même groupe ethnique. Selon l'auteur, dévaloriser ou mépriser le sacré est une sorte de remontrance. Il avance des jugements favorables sur tout ce qui traite la vertu et manifeste son opposition au mal répandu dans la société à laquelle il appartient. Il cherche à jouer ce rôle du réformateur social. Il se bat avec persévérance contre les fléaux. Tout en tenant compte qu'à travers l'emploi du procédé ironique qu'on assure l'enracinement de la culture berbère.

Le narrateur ne s'attaque pas seulement aux croyances mais aux apparences qui lui apparaissent ridicules comme le port du voile car, et toujours selon le narrateur, ce que porte une fille musulmane ne convient pas à la religion et que ce n'est pas le vrai hidjeb que porte la femme algérienne et particulièrement les jeunes filles. Il en témoigne dans le passage suivant : « Une jeune fille passe. Elle est habillée d'un collant, et sa tête est

cachée dans un foulard. Frangin murmure : le haut est pour Allah, le derrière pour Abdallah », (Akouche, 2017, p. 52).

Il voudrait signaler que les filles algériennes ne sont pas pratiquantes, leurs habits actuels ne justifient aucun lien avec l'identité musulmane mais plutôt avec l'hypocrisie qui règne en maître dans cette société qui prétend être musulmane alors que les pratiques en réalité sont à l'encontre des lois et des valeurs de l'Islam.

A travers les procédés ironiques, l'auteur dévoile ses intentions idéologiques. Il est tantôt les pratiques entre la dénonciation les pratiques religieuses et il se moque des musulmans qui pratiquent un Islam à leur gré. Cela a conféré à l'auteur un caractère contradictoire qui fait de l'islam une raison de prétexte non seulement pour se défendre, mais pour nier l'Autre. Si en supprimant le mot « foulard » de la même phrase, la femme qui le porte devient une jeune adolescente victime. Donc, le sarcasme joue son rôle lorsqu'il cherche à sous-estimer ou à mépriser des symboles de la religion musulmane dont le foulard fait partie. Pour lui, l'enjeu véritable du foulard ne se représente pas dans le physique mais il est « *symbolique au sens où ce terme désigne la façon dont une société se représente elle-même* » (Foray, 2008, p. 69). L'auteur via son personnage principal ne défend pas la soumission de la femme, mais il cherche l'interdiction du port du foulard dans l'espace public. Compte tenu du port du voile, la société algérienne devient totalitaire musulmane. C'est ce qui craint l'écrivain, car il menace l'existence de sa prétendue cause.

Mépriser des symboles de la religion est une arme létale qui détruit toutes les entités de l'identité. Si le foulard relève d'un marquage religieux qui faisait partie de la religion musulmane, le pantalon est pris au sens d'un indice de civilité. De ce point de vue, son combat est mené sur deux fronts : l'engagement pour sa cause berbère et l'abolition des pratiques religieuses dans la société multiethnique. Du fait qu'il existe des femmes dans une société majoritairement musulmane qui peuvent porter le foulard comme le pantalon sans être accusées de paganisme est un élément de preuve d'ouverture à l'opposé de ce que recherche le narrateur. Même si les musulmans ne souhaitent unanimement qu'on porte le voile, cela n'indique en rien que cette société applique les règles de la charia pour les imposer.

L'ablution est aussi perçue comme étant une apparence des gens pratiquant l'islam. Cette manière concrète, pour exercer l'un des piliers de l'islam a subi l'ironie et la raillerie. Le personnage principal perçoit le musulman comme sale en donnant l'exemple du berger qui cherche à se nettoyer dans un lieu sale pour se préparer à la prière alors qu'il devrait le faire dans un endroit propre. Le personnage compare l'impureté des musulmans à celle

d'un chien ; ainsi la pureté d'un musulman chute dans les bas-fonds et c'est ce qui fait de lui un être sale et il ne s'élève pas à la classe humaine. Il laisse entendre que la personne musulmane devrait être dans ce groupe qui contient le chien et le berger. La combinaison des deux espèces différentes celle de l'animal et celle de l'humain inculque l'ignorance à l'esprit du lecteur que les adeptes de cette religion musulmane sont ceux qui n'ont pas un niveau culturel qui les associe à la bonne pensée. A ce propos, il dit : « *Regarde, un troupeau de mouton broute dans une décharge. Regarde, des cannettes de bière jonchent le bas-côté. Là, des sacs en plastique se prennent pour des corbeaux. Là-bas, un berger fait ses ablutions devant une horde de chiens* » ,(Akouche, 2017, p. 54). Le tableau que le narrateur a voulu dessiner au lecteur est celui du milieu putride dans lequel le musulman vit. De plus, il devrait au musulman de nettoyer l'endroit dans lequel il vit avant de tourner la tête vers la qibla, de purifier son cœur et adorer le Dieu pour lequel il se bat afin d'élever sa parole « il n'y a de dieu que Dieu ».

Le mode impératif que le narrateur emploie reflète le degré de son autoritarisme dans la mesure où l'espace ouvert occupé par le berger musulman est invivable. L'insistance avec l'emploi du verbe « regarde » exprime la distanciation que le narrateur prend par rapport aux actions faites par le berger musulman. Il témoigne sur l'ordre broyé par ce musulman. La répétition des adverbes des lieux « là-bas, ici, là » montre à quel point le berger a profané ces endroits naturels. En outre, il sous-estime le musulman en ridiculisant ses pratiques pour qu'il devienne mécréant. Les immondices qui entourent le berger témoignent du caractère d'un berger pratiquant. Le personnage narrateur poursuit ses ironies et ses sarcasmes en sous-estimant les personnages qui prennent la religion comme un mode de vie, mode relationnel et même de gouvernance. Partant de ces idées, le personnage souligne le même jugement de saleté qui est porté dans le passage suivant :

Il enlève une pincée de chique sous sa lèvre. Il la jette sous son siège. Il me toise. Je ne sais pas pourquoi. Il me montre une case. Inscris ton adresse Allah *yehdik* (que Dieu te montre le droit chemin !) je m'excuse. Il crache dans sa main. Il balbutie : *Bismi Allah* (au nom du Dieu). Il estampille le document de voyage et me le remet froidement. Je sourcille. Mais je ne dis rien, (Akouche, 2017, p. 17).

Un autre exemple d'acte de musulman qu'il généralise à tous les autres est celui d'une personne qui consomme *le chique* et qui dans ce propos utilise des expressions telles que « *bismiallah* » « *allah yehdik* », cette dernière qui devrait être adressée à lui-même puisque l'acte de mettre une pincée de chique est refusée par la religion car elle incite les gens à être propres et de tels actes ne font que nuire à la communauté musulmane qui devrait donner l'exemple de la sainteté et de la civilité.

Le héros incite le musulman à se comporter et à agir comme il se doit car la religion n'est pas une attitude de spiritualité, mais elle est aussi une constitution construite sur des versets qui organisent le vécu de l'humain. L'islam est une religion qui se base sur une double dimension : celle du monde et celle du spirituel. Cette religion dépasse une relation binaire avec soi et avec le bon Dieu. Elle se manifeste dans le rapport relationnel avec le monde qui l'entoure et la société dans laquelle l'individu vit. Le personnage narrateur, dans cet extrait, ne juge pas seulement le comportement de l'agent selon l'acte commis, mais il a associé à la religion musulmane. Un jugement qui n'est pas applicable sur les païens.

Tant que le personnage se moque de la religion de l'Autre, il montre qu'il ne partage pas avec lui la même religion. A cet effet, il sermonne les musulmans en leur expliquant que leur religion exige la bienséance.

Dans la citation qui suit l'auteur poursuit ses moqueries contre les musulmans et notamment dans leurs propos en disant au lieu de "si Dieu le veut", il dit : " si diable le veut" comme s'il voudrait toucher à la foi des musulmans qui comptent sur Dieu. Ceci est cité dans le propos suivant :

« Tu ne veux pas écouter la suite ?

Je reviens bientôt.

Sûr.

Si le diable le veut. », (Akouche, 2017, p. 157).

Les moqueries, les ironies, sarcasme entre autres que l'auteur emploie comme précédé d'écriture pour non seulement sous-estimer l'Autre, mais aussi pour le séculariser. Tant que le musulman considère la religion comme étant un mode de vie, la religion musulmane est : *un message prophétique qui exprime une révélation de Dieu unique dans le but de convertir à la fois parfaite l'ensemble de l'univers* »(Jacques, et al., 1985, p. 7). Le narrateur montre sa discordance vis-à-vis de la croyance de l'Autre. Il se méfie de lui dans plusieurs reprises pour que l'Islam ne se propage pas. Elle est la source de toutes les lois qui sont au service de l'intérêt vital de l'homme. L'emploi de l'ironie comme arme est l'un des moyens de lutte. Quand le narrateur ressent la menace dans l'environnement où il vit, il recourt à ce procédé d'écriture. Devenir musulman, c'est assumer la responsabilité de tous les actes et en accusant le narrateur comme coupable car la religion musulmane, pour lui, est une union de la société politique et civile. L'adepte de cette religion travaille avec dévouement pour que Dieu soit satisfait de lui. C'est ce qui a fait du musulman, qu'il soit médecin, charpentier ou berger, le centre d'attention et l'accusé de terrorisme.

Partant de ces idées, le narrateur accuse les musulmans de mégalomanie totalitaire. Il se moque d'eux, car leur objectif est celui de la conquête de l'univers en utilisant toutes les méthodes pour que le peuple soit intimidé. Par ces ironies, il les défie et il fait de leur projet idéologique une bulle. Il incite aussi les intellectuels à prendre position contre l'islamisation de la société algérienne. Toutefois, il affirme que les djihadistes sont des carnassiers qui n'hésitent pas à répandre le sang. Le fait, qu'ils sacrifient des personnes païennes prouvent que ces terroristes sont idéologisés. Ce qui permet au narrateur d'associer l'islam à violence, la barbarie et le terrorisme.

Les terroristes voulaient que leurs actes prennent part dans les médias étrangers, ils avaient pensé à capturer un chrétien vivant pour l'exploiter dans la réalisation de leur objectif. L'auteur affirme à ce propos que « *Non, on savait de source sûre qu'ils voulaient capturer le religieux vivant. Ils voulaient l'utiliser pour faire parler d'eux à l'étranger. Ils sont malins. C'est normal, ils ont étudié les soixante hizbs (chapitres du coran)* » (Akouche, 2017, p. 65).

En les jugeant de malins, puisqu'ils ont appris les soixante chapitres du coran, l'auteur donnant la parole à son personnage principal, voulait impliquer le lecteur dans l'interprétation de ce qu'il avance à propos des musulmans en considérant que leur acte est normal puisque ce sont des gens qui se justifient à partir des versets coraniques d'une façon maligne en les interprétant selon leur gré. Pour cela, l'auteur a décidé d'écrire un livre qui parle des actes de ce qu'il appelle "islamistes" et dont il a déjà trouvé le titre qu'il déclare dans cette citation : « *Bientôt, j'accoucherai d'un bouquin. J'ai déjà trouvé le titre : la prophétie des imbéciles.* », (Akouche, 2017, p. 173).

Par l'ironie, il semble qu'il nous montre l'incapacité intellectuelle et mentale des islamistes lorsqu'il les traite d'imbéciles puisque, selon lui, ces derniers vivent dans un monde de chimères et leurs actes n'émanent que de fausses idées qui ont suscité leur fin c'est-à-dire la perte de leur place dans la société.

Par ailleurs, le narrateur poursuit encore l'exposition de certaines idées et croyances des islamistes en rapportant une partie du discours d'un Imam qui contenait un refrain répété avec les fidèles, il dit à ce sujet :

À la mosquée, l'imam menace. Il invective les apostats. Il promet l'enfer aux adultères. Il entonne un refrain que les fidèles reprennent en chœur : orants la nuit ! Chevaliers le jour ! Allah est grand ! Il est notre but. Le prophète est notre modèle, le coran notre loi, le djihad notre foi, le martyr notre vœu !... (Akouche, 2017, p. 189).

Quoique la mosquée soit le lieu de rencontre des musulmans le vendredi, la mosquée est le lieu où les musulmans exécutent le pilier le plus important de l'islam, à savoir la prière, et ils s'y rassemblent jour et nuit pour accomplir les prières obligatoires. Elle est d'une grande importance dans le vécu du musulman, elle est la nourriture spirituelle du voyage du musulman vers Dieu. La mosquée est aussi l'école dans laquelle le musulman apprend la science et ses matières, connaît son passé, son présent et dessine le chemin de son avenir.

Le narrateur averti l'Etat de la mosquée qui est devenue un abri des terroristes. L'accusation des imams en public est une atteinte à la sécurité publique ainsi qu'une restriction à la liberté de croyance. Il lance implicitement un appel pour interdire les fidèles à employer les mosquées pour des fins politiques. Selon lui, l'usage des mosquées dépasse le rôle qu'on a affecté à savoir l'éthique, les actes spirituels etc.

Le rôle de la mosquée ne se limite pas à la prière et au culte, bien que ce soit l'un de ses objectifs les plus importants. Au contraire, c'est aussi un lieu pour réciter et interpréter le Noble Coran, apprendre des connaissances religieuses des cercles d'érudits et de jurisprudence, et recevoir des sermons qui encouragent les valeurs vertueuses et la morale. La mosquée est une source de sciences et de connaissances religieuses, éducatives et morales. Le premier travail que le Messenger (que Dieu le bénisse et lui accorde la paix) a fait à Quba a été la construction de la mosquée. Il n'y a pas de nation islamique sans activer le rôle de la mosquée.

Pour le narrateur, il ne fait aucun doute que le djihad a commencé à partir de la mosquée. L'interpréter du Coran selon les caprices et les désirs est ce qui a poussé certains extrémistes à utiliser les mosquées comme outil de communication et d'incitation au djihad. La mosquée est considérée comme l'espace le plus important que les mouvements utilisent pour attirer les jeunes. La mosquée est un tel outil pour l'état pour dissimuler son échec. Elle a toujours appelé à la réforme de l'individu et de la relation entre lui et son Seigneur. C'est ce qui cause des désagréments au narrateur, car un tel comportement permet au responsable de la mosquée de violer à la fois le caractère sacré du non-musulman et sa haine et sa dépossession d'une patrie où vivent les deux sous le même ciel. La mosquée, selon le narrateur, est perçue comme un foyer d'extrémistes où des mouvements religieux radicaux diffusant leurs idées, qui offrent un terrain fertile à la génération de la violence, armée de leur popularité et de leur large influence. Alors, il la critique et la provoque à se confronter à toutes les formes de religiosité.

D'après le narrateur, l'imam explique aux fidèles la tendance dans laquelle se manifeste le discours oratoire. Le sacrifice est la devise de tout fidèle ayant le dessein d'être membre des groupes musulmans. De plus, le coran, le prophète, le martyr sont trois entités qui fondent le djihad offensif. Cette violence n'est pas un phénomène qui se déployait dans les années 90, mais elle remonte au 14^e siècle. L'oratoire de l'imam dans la mosquée sur les promesses des fidèles au paradis est une forme de violence. La mort d'un djihadiste n'est ni une fatalité ni une incidence malheureuse de son acte, mais elle fait partie de son projet et de son souhait. Le concept du djihad s'inscrit dans l'imaginaire croyant du musulman. Partant de ces idées, le narrateur se moque de ces pratiques qui sont loin de la réalité des Algériens.

Le narrateur emploie le concept de « djihad » hors contexte. Le djihad duquel le narrateur accuse les musulmans d'extrémistes ne signifie pas « la guerre sainte ». La notion du djihad *consiste à développer ses facultés intérieures pour parvenir à une ascension spirituelle*. (Rizki, 2020, p. 3). A la différence de ce que le personnage narrateur croit, le Djihad est le combat spirituel mené contre ce que l'âme chuchote et les démons l'appellent. Il doit combattre les mauvais actes et instaurer l'ordre social pour que la justice soit appliquée. Les musulmans conçoivent le djihad comme le plus haut degré du combat mené contre l'ensemble des règles qui régissent l'ordre moral et les mauvaises actions.

Mettre en avant la raillerie comme explication de l'exacerbation, c'est évidemment réemployer la distanciation entre les différents groupes. Le narrateur communique ouvertement, mais d'une façon moqueuse des personnes de cultures et religion différente de siens. Quoique ce discours religieux de l'imam qui s'adresse aux fidèles pour les encourager à croire, le malentendu et la désinformation planent sur la représentation mentale du narrateur personnage autour de la croyance islamique.

Voilà qu'il persifle les propos de l'imam qui, lors d'un sermon, menaçait les non croyants et ceux qui se convertissent dans d'autres religions et doctrines en leur faisant répéter en chœur, à chaque fois, un refrain pour leur rappeler les fondements de la croyance. Ceci ne plût pas à l'auteur et le traite d'insignifiant. Il raille encore le modèle des musulmans représenté par le prophète qui le considèrent comme leur modèle le plus élevé dans leurs pratiques et leur vie, une vie que l'auteur critique dans son style ironique poussé jusqu'à la dérision.

Voulant justifier ses préjugés, *Mirak* rapporte un exemple de pratiques contradictoires de certains musulmans tel que cité dans ce passage :

Les gens sont en sueur. Ils courent dans tous les sens. Une foule est attroupée devant un kiosque de fortune où l'on vend des glaces. Sur le trottoir encombré d'objets hétéroclites, de casseroles, de bottes de foin, de jouets, de pneus, de DVD, de rouleau de tissu, de vélos rouillés, de figues, de canaris, de tournevis, de brosse à dent...un barbu vend à la criée des strings et des collants. » (Akouche, 2017, pp. 189-190).

Tout espace fréquenté par le narrateur soulève une action qui touche rudement sa conscience. Le paradoxe persiste encore. Sur le plan sociétal, une monarchie envahit la société algérienne. Ni le citoyen discipliné, ni l'état strict imposent leur existence en appliquant la loi et la justice sociale. Et sur le plan spirituel, les individus ne montrent aucun respect à la religion à laquelle ils croient. Ce narrateur laïc tente de lier ce comportement du barbu à la croyance musulmane. A chaque fois, il professe le sceptique religieux.

Par un esprit rationnel que le narrateur tout au long de son texte tente de prouver que la religion reste limitée de son cercle de la spiritualité du croyant à son Dieu, il présente une image sur le musulman croyant qui se base sur le principe « éthique » fondamental, selon lequel la seule raison de croire à une religion est celle du rationnel. Cette caractéristique est distraite chez le musulman, selon le narrateur. De plus, le vécu de musulman est entouré de désordre. Il n'a pas pris la religion comme affaire sérieuse. Il n'appelle guère les gens à vénérer ni à respecter la religion musulmane. Il croit que cette religion se base sur les failles et les dérives. Le narrateur rejoint les moqueurs et leurs paroles, nous verrons qu'ils sont des groupes dispersés, leurs buts sont unis et leurs intentions variées. Les motifs de moquerie les plus dangereux et les plus rapides d'entre eux, sont les plus honteux de la religion, si la moquerie est due à la haine de l'hégémonie de la religion et de ses enseignements, alors ces haineux s'opposent à ce que Dieu a fait descendre, la législation de la religion et ses enseignements avec une arme de ridicule ; pour l'humilier, puis le jeter. Le narrateur se moque du voile, et qu'il se heurte à l'humanité et à l'identité de la femme, du barbu et de toutes les pratiques religieuses.

Mépriser les institutions sacrées de la religion musulmane explique le déni du narrateur à cette religion et son exclusion totale de la communauté berbère. Le narrateur fait fi les valeurs et les morales que l'Islam commande et réduit leur valeur à des actions secondaires individuelles. Le texte comprend une moquerie explicite envers certaines lois et rituels de la religion, des érudits, des prédicateurs, des imams et des religieux. Il se moque tantôt du l'hidjab en se déguisant en « dénonçant les extrémistes », tantôt des imams des mosquées alléguant la guerre à l'ignorance et aux ignorants.

Le recours à l'ironie comme procédé d'écriture fait chuter le prestige de la religion dans les âmes et facilite la sous-estimation des rites religieux et des lois censées rester hors d'atteinte. Le musulman croit qu'il faut empêcher toute personne ayant l'intention de s'approcher d'eux et de planer autour d'eux avec des insultes, des coups de couteau ou des moqueries et de la religion de Dieu, ou l'un des serviteurs de Dieu à cause de sa religion. Le narrateur brouille les pistes de garder le respect à toute religion distincte à la sienne. Il se moque du musulman et le rabaisse. Le narrateur n'accepte pas les différentes croyances malgré qu'il lutte pour la laïcité.

En dépit de la religion musulmane est une religion de modernisation, de tolérance, de dialogue et de paix, le narrateur ne s'empêche pas de recourir à l'ironie pour désacraliser les pratiques de ses adeptes. Son attachement à sa culture berbère était à l'origine d'une atmosphère inadaptée au dialogue des cultures et des religions. Il défend encore son existence de diverses manières avec des insultes, des injures, des moqueries, et même si cela lui a coûté la virilité jusqu'à ce qu'il voie son identité soit revendiquée. En contrepartie, l'image des musulmans a été déformée au point d'être souvent associée à des scènes de terrorisme, d'extrémisme et de rétrogradation. A chaque fois, la manifestation d'arriération dans le monde musulman notamment en Algérie est attribuée à l'Islam. Le narrateur personnage tente de s'éloigner de l'appartenance à l'identité musulmane en éliminant les éléments de son existence, les signes de force en elle-même, et en la contenant avec la morale de la faiblesse, de la décadence et de la permissivité. C'est la poursuite de lutte idéologique et le conflit des cultures. Les deux ethnies berbère et arabe qui coexistent dans la même sphère géographique se méfient de la dissimulation de leurs identités ethniques. La communauté Berbère refuse d'être qualifiée par l'appartenance au monde Arabe. « *L'Afrique a perdu son Nord. Le Nord s'appelle le Maghreb. Souvent, le Maghreb arabe. Il se cherche. Il a les pieds en Afrique et la tête en Orient* » (Akouche, 2017, p. 47). La communauté Arabe conçoit que les deux communautés qui sont arabisées par l'Islam fondent la nation algérienne. Étant donné que le narrateur principal refuse les pratiques musulmanes en considérant l'Islam comme une religion intruse à la communauté berbère.

Dans les propos du narrateur personnage, nous remarquons que le narrateur principal met le doigt sur une des valeurs les plus déterminantes de l'Islam à savoir la pudeur. Il semble que beaucoup de valeurs sont piétinées et rejetées au dernier plan de la structure de cette société musulmane. Le narrateur trouve embarrassant qu'un barbu étale des sous-vêtements de femme au vu et au su de tout le monde. Ce qui contrarie les

fondements et enseignements de l'Islam. Il reste à revenir sur ce cliché de "barbu" ce qui nous mène à s'interroger sur le statut de ce dernier : est-ce tout homme barbu est pratiquant ?

Partant du principe qui dit que l'habit ne fait pas le moine, l'idée du narrateur qui consiste à ce que tout barbu est un musulman pratiquant n'est pas juste car, actuellement, quelques habits, quelques coiffures notamment la barbe sont devenues des moyens de déguisements d'actes de violence et des phénomènes relatifs à la mode et parfois on ne peut distinguer un musulman d'un laïque.

Un cagoulé nous fait signe. Nous sortons du véhicule. Il plonge une main dans mon sac à dos, il en tire les cannettes. Il les répand par terre et les écrase. Il me gifle en récitant des versets coraniques. La bière est haram, mécréant ! Il sort un sandwich. Il le renifle. Il croque dedans. Il crache. Il grommelle : c'est de la bouffe pour chacals. Il le lance dans les roseaux. Le chauffeur tire des billets de banque de sa poche et les donne au terroriste. Celui-ci esquisse un sourire et range l'argent dans un cartable. (Akouche, 2017, p. 194).

L'extrémisme violent et ses partisans ciblent également des classes de la société qui ont été épuisées et marginalisées par l'analphabétisme. Exploiter leur manque de connaissances pour les induire en erreur avec des concepts religieux extrémistes, en particulier le concept de djihad, par des moyens de propagande qui font de l'ignorance du djihad ou de son inaction un grand péché, alors que cette propagande peut enflammer certaines personnes avec un sentiment de culpabilité pour avoir rejoint les idées des intégristes après avoir exécuté un acte terroriste contre les personnes innocentes.

En outre, le narrateur personnage dénonce toutes les restrictions imposées par l'extrémisme sur le domaine des libertés religieuses à travers la politique d'infidélité adoptée par les groupes terroristes, ce qui permet à la création de relations tendues qui provoquent parfois à la haine et à l'agression entre des groupes de la société professant d'autres religions et même des athées. Cela rend un terrain fertile à l'isolement de la société d'où proviennent les formes extrémistes.

Le narrateur cherche à étayer la politique d'élimination du radicalisme aussi bien en restaurant le calme et la confiance parmi les populations. L'auteur contribuant, derrière son personnage principal, à la vigilance de ces populations en écrivant, en éclairant contre les tenants du discours extrémiste. Par ce biais de l'écriture toujours, il renforce la cohésion nationale en reconstruisant le tissu social qui a gravement perturbé par la tragédie nationale. La protection des vies humaines que la machine criminelle de l'extrémisme

violent et du terrorisme l'aurait tuée, le personnage principal lance un appel en déployant de grands efforts afin d'affecter les piliers de la société algérienne pour la liberté de religion et de conviction.

Le narrateur considère que la publication de déclarations et la lutte contre la violence et le terrorisme comme une question très positive. Cependant, la chose la plus importante est d'assurer la fréquence, la volonté d'affronter l'idéologie extrémiste d'une manière globale et publique dans tous les domaines de son action. Il ne fait aucun doute que les climats politiques et sociétaux dans lesquels les vents se dirigent vers les havres de paix de la transformation démocratique, de la justice sociale et du retour des droits légitimes sont des solutions pour entreprendre la tâche de libération de la religion de ses ravisseurs et de restaurer les composantes de la tolérance et le pluralisme dans la culture dominante. Cependant, l'absence persistante de démocratie et de justice, avec ses implications partielles ou totales, ne nous dispense pas de la responsabilité d'affronter les groupes de violence et de terrorisme, tout comme affronter la tyrannie reste également notre responsabilité collective. C'est une manière de conjuguer tous les efforts pour lutter contre l'idéologie de l'expiation.

Un autre exemple d'individu qui se cache derrière la religion pour des fins personnelles ; ceci se manifeste dans son comportement envers le chauffeur du taxi qui a été agressé d'une manière indigne par le terroriste après avoir découvert des cannettes dans le sac du personnage-narrateur. Il semble que le narrateur cherche à salir et à coller des étiquettes contre le musulman en profitant de toute occasion qui s'y présente tel que l'exemple que nous venons de citer. De tels comportements donnent toujours occasion à l'auteur de distinguer entre sa communauté berbère à caractère laïque et la communauté de *l'Autre* à caractère religieux.

La méfiance du personnage protagoniste du terrorisme qui menace son identité berbère le rend clairvoyant. Il estime que les dangers qui existent aujourd'hui ne concernent pas seulement les adeptes de cette religion ou de cette doctrine, mais plutôt des menaces pour les droits de toutes les nations, y compris les peuples, les gouvernements et les composantes sociales qui les composent. Les victimes de l'extrémisme violent viennent maintenant de différents pays, régions, religions et sectes, et ce sont des arabes et des musulmans de l'Est et de l'Ouest ensemble. Malgré cela, le narrateur n'incite guère d'être violent contre cette idéologie de barbare. Il lutte avec des moyens pacifiques. Selon lui, tuer une personne innocente est un crime selon toutes les normes, peu importe à quel point le délinquant est religieux, sectaire ou patriotique. Le changement de société ne découle

pas de la violence, et il y a eu un changement dans les mentalités et certains des concepts sur lesquels les défenseurs extrémistes sont fondés.

Les personnages qui ne tolèrent pas l'idée de l'islam et de la religiosité n'étaient pas caractérisées par l'extrémisme, voire l'hypocrisie. Ce discours s'inscrit dans les priorités de l'écrivain, à savoir "lutter contre l'extrémisme" et "préserver l'identité". Le narrateur a limité l'application de la religion à l'intention et la solitude. En dehors de cela, c'est une religion sclérosée.

Elle avait l'habitude d'embrasser le tronc de l'olivier saint du village. On prétendait que s'y cachait un patron aux pouvoirs magiques. Au pied du vieil arbre, elle allumait des bougies. Elle déposait des pots votifs, des beignets et des pièces de monnaie que nous chapardions la nuit. Ma mère priait Dieu avec ses gestes. C'est avec ses mots qu'elle célébrait l'esprit des ancêtres. Sa Mecque, c'était sa terre. Ses prophètes, c'étaient ses enfants. (Akouche, 2017, p. 35)

Dès le début, l'écrivain établit un fait fondamental, qu'il existe une peur mutuelle entre l'islam et les autres cultures, qui supposent la reconnaissance de la méfiance de l'autre. De ce fait, l'auteur conclut que toute tentative de comprendre ce phénomène de la peur mutuelle entre l'islam et les autres cultures, doit dépasser la vision traditionnelle, qui considère que le problème de l'intégration à l'identité berbère est dû aux gènes culturels trouvés dans L'islam qui résiste à cette intégration, mais plutôt la propagation de l'islam lui-même qu'on doit réduire.

Conclusion partielle

A travers la critique de l'*Autre*, le narrateur a voulu faire renaître l'identité berbère qu'il trouve supprimée abusivement. D'une part, il a exposé la mauvaise image de l'*Autre* dans un style ironique où il se moquait des comportements et des pratiques religieuses musulmanes passant par la critique de la langue arabe, langue officielle de l'état et langue de l'école. D'autre part, il a glorifié la langue tamazight qu'il considère comme un support garant de la culture berbère qu'il a longuement lamentée. C'est un engagement que l'auteur a pris dans l'autofiction de *La religion de ma mère* pour poursuivre la mission de ses prédécesseurs : la revendication de l'identité berbère. L'auteur mène une lutte contre toutes les discriminations en déconstruisant les stéréotypes et les pratiques pour reconstruire le sens ou plutôt un sens à sa vie.

CHAPITRE III : affirmation identitaire et ouverture à l'altérité

Introduction

Dans ce dernier chapitre de la dernière partie, nous allons nous efforcer de conclure cette partie avec le dénouement du sujet qui s'est basé sur l'identité et l'altérité où le personnage principal est dénié puis engagé et bientôt affirmé son identité. Nous allons aborder les déterminants fondamentaux de l'identité. La notion de l'identité ne peut être dissociée de celle de l'altérité. Cette configuration théorique nous permet d'étudier les composantes qui les construisent.

1. Les dynamiques identitaires et altéritaire en littérature

1.1.L'articulation entre la dimension individuelle et collective

La réflexion sur la question de l'identité ne date pas d'aujourd'hui. Elle n'est pas non plus conçue par un seul domaine ; mais elle était un champ fertile s'ouvrant à tous les domaines. Une production prolifique traite le thème de l'identité. Quelle que soit la notion qui est en discussion dès les premiers philosophes, elle s'est intéressée par d'autres penseurs à savoir : les sociologues, les anthropologues, les psychanalyses entres autres. Dans le domaine littéraire, Les écrivains, à leur tour, traitent ce sujet de l'identité qui concerne principalement leur lectorat. Leurs interventions s'inscrivent dans les défenseurs des spécificités de la culture de leur peuple. Par conséquent, nous devons définir le concept de l'identité que ces auteurs dont Karim Akouche fait partie défendent les éléments constitutants de l'identité.

Il s'agit des américains qui sont les premiers à évoquer l'analyse de la notion de l'identité après la seconde guerre mondiale dans le champ de la psychologie par le psychanalyste Erik H. Erikson sur les crises d'identités (Danvers, 2009, p. 285), de l'anthropologie, sociologie, psychanalyse et psychologie social : Ronald D. Laing, George H. Mead, Claude Lévi-Strauss jusqu'à ce que le mot identité *deviendra un quasi-lieu commun dans les sciences humaines et sociales en France, traversant désormais la plupart des disciplines académiques (comme l'avait souligné Lévi-Strauss).* (NATHALIE, 2018, p. 11).

Cette notion qui porte une charge pour l'analyse sociale est définie selon Paul Ricœur : « la mêmité » ou le même. Tout ce qui est différent et qui possède un caractère de ce qui se distingue et l'appartenance à un groupe donné avec la sensation d'autonomie à l'égard de ce groupe. Edmond Marc souligne cette amphibologie sémantique que la notion de l'identité porte. À ce propos, il dit :

L'identité désigne à la fois ce qui est unique, qui se distingue des autres, mais elle qualifie également ce qui est identique, c'est-à-dire ce qui est

parfaitement semblable tout en restant distinct... L'identité se construit dans un double mouvement d'assimilation et de différenciation, d'identification aux autres et de distinction par rapport à eux. (Marc, 2004, pp. 33-39).

La caractérisation de l'identité se détermine dans la différence. Cette dernière constitue à la fois l'identité et elle-même. La différence est formée par la concomitance de ces deux éléments. C'est-à-dire que la différence qui allie la conjonction. On peut dire avec de nombreuses raisons que la différence, en tant qu'ingénue, n'est pas une différence ; ceci ne serait incontestable qu'en fonction de l'identité ; mais en tant que différence, elle comprend à la fois elle-même et ce lien. La différence et l'identité sont deux éléments complémentaires. Elles sont les toutes et leurs propres moments. Jean- Paul Doguet et Hadi Rizk affirment cette différence qui se manifeste de l'autre en référent à la thématissation platonicienne qui fait de l'Autre un genre universel où il est placé dans une position de distanciation à l'égard du Même et notamment de l'Être :

C'est que la détermination de « l'autre » comme autre suppose un jugement qui est clairement distinct de la sensation brute, et la mise en relation de deux termes distincts dont la différence est affirmée. Un être dont le monde se réduirait à une juxtaposition de sensations pleines et atomisées serait fermé à la pensée de l'autre, celle-ci étant relative à une identité qu'il faut appeler identité de référence. Il suffit qu'à un terme identique à soi soit relié à un autre terme qui s'en distingue pour que soit pensée l'altérité. Une telle relation peut concerner deux individus, deux qualités, deux genres ou deux espèces, de sorte que la relation d'altérité apparaît en somme comme s'appliquant à des entités de nature très diverse. (Jean- Paul & Hadi , 2017, p. 33).

Une relation entretenue entre mêmeté et ipséité pour caractériser les deux aspects d'identité à soi, celle de la personne qui se définit comme celle et la forme de l'individu d'une manière générale. La façon à laquelle la personne se rapporte à l'altérité est facile. *Il s'agit d'une altérité qui est celle de l'autre-que-soi, irréductible à ce qui est simplement différent de soi.*(Jean- Paul & Hadi , 2017, p. 33).

Cette notion de l'identité qui s'est définie par nombreuses disciplines scientifiques mais nous nous intéressons par l'épistémologie propre à la science humaine. Car chaque discipline cherche à élucider les phénomènes qu'elle scrute. Rendre accessible un épiphénomène, c'est lui permettrait de donner un sens dans un environnement qui lui convient. Autrement dit, chaque phénomène construit par un être humain est concocté en repère dans un contexte scientifique. Partant de ces idées, l'évocation de l'identité en

générale qu'elle soit individuelle ou d'un groupe se définit par l'identité d'un acteur social. Ce dernier peut être une collectivité ou un individu. La prosopopée d'un acteur social l'on se situe dès l'abord en science humaine et non en science physique ou naturelle. Alex Mucchielli, dans son livre intitulé *L'identité* souligne que : *L'identité est un ensemble de significations (variables selon les acteurs d'une situation) apposées par des acteurs sur une réalité physique et subjective, plus ou moins floue, de leurs mondes vécus, ensemble construit par un autre acteur. C'est donc un sens perçu donné par chaque acteur au sujet de lui-même ou d'autres acteurs* (Alex, 2021, p. 9). Cette identité est toujours en progression ; elle est dynamique selon le contexte biologique, psychologique, politique, normatif, culturel, etc. *elle est donc toujours un construit biopsychologique et communicationnel-culturel.* (Alex, 2021, p. 10).

Le rapport entretenu entre l'acteur social et son identité doit se baser impérativement sur la présence de sentiments vécus vis-à-vis de cette identité. Les deux psychologues (G.W. Allport et E. Erikson) montrent ce point de vue. Allport montre qu'il existe encore sept éléments essentiels qui constituent le sentiment de soi ou de l'identité. À ce propos, il dit :

1/ le sentiment corporel ; 2/ le sentiment de l'identité du Moi dans le temps ; 3/ le sentiment des appréciations sociales de notre valeur ; 4/ le sentiment de possession ; 5/ l'estime de soi ; 6/ le sentiment de pouvoir raisonner ; 7/ l'effort central (intentionnalité de l'être) ; ces sept facteurs étant ici placés dans leur ordre d'apparition génétique. (Alex, 2021, p. 23).

Un acteur social quelconque, lorsqu'il revendique son identité, il est évident qu'il éprouve un sentiment à l'égard de cette identité. Cette dernière qui est constructive se perpétue dans le temps. Elle est également soumise aux appréciations des valeurs sociales afin d'acquérir une possession. Alex Mucchielli s'aperçoit en synthétisant que l'identité comprend :

Les significations que l'acteur peut donner au fait d'être lui-même (sens final : « Je suis moi, comme ceci et comme cela ») dépendent d'un certain nombre de processus subjectifs d'évaluation dont les résultats sont traduits en « sentiments », c'est-à-dire en impressions vécues. Ces évaluations renvoient à un certain nombre de contextes que l'on retrouve toujours dans l'évaluation des activités humaines. Il s'agit des contextes : 1/ spatial, physique et sensoriel ; 2/ temporel ; 3/ de positionnement ; 4/ normatif ; 5/ de la qualité des relations ; 6/ des enjeux et préoccupations propres de l'acteur. (Alex, 2021, p. 24)

Il ne s'agit pas de ces questions particulières relatives à l'identité culturelle, nationale, au travail entre autres que nous nous y intéresserons mais beaucoup plus quant au problème général à l'intégration des acteurs sociaux dans l'espace social où ces agents cherchent à réserver une place particulière à l'intérieur de cet espace social afin de se différencier, à se démarquer. Dès le début de l'intrigue du roman *La religion de ma mère* le personnage principal se manifeste comme étant un être transcendant à l'égard d'un autre être qui cohabite avec lui dans la même sphère géographique. Dans cette optique, nous enclaverons le concept de la représentation identitaire compte tenu de la représentation de soi et de l'intergroupe.

Le concept de l'identité qui est exploré par la psychologie sociale occupe une place primordiale. Perceptiblement, en premier lieu, car elle se situe entre le sociologique et le psychologique. Elle est non seulement située en cette intersection mais elle est au point du carrefour d'autres disciplines qui sont intéressées à ce thème de l'identité. Cependant, derrière ce pluralisme, il y a toujours une constante dans les différentes définitions du concept. Cette constante réside dans l'hypothèse de la dualité mais aussi dans l'hypothèse de la complémentarité entre identité personnelle et identité sociale.

Comme nous le développons, Jean Claude Deschamps et Pascal Mouliner soulignent les points de divergences et de similitude à l'égard de l'identité sociale et personnelle, ils disent : *l'identité sociale concerne un sentiment de similitude à (certains) autrui alors que l'identité personnelle concerne un sentiment de différence par rapport à ces mêmes autrui.* (Jean & Pascal, 2008, p. 8). Cette différenciation entre identité sociale et identité personnelle n'est qu'une face de dichotomie entre collectif et individuel, entre distinction et ressemblance. A base de ces définitions généralement admises de ce qu'on appelle l'identité sociale et personnelle, on se trouve bien placé face au conflit entre l'individu et la société.

1.2. La reconnaissance et l'affirmation individuelle à travers l'Autre

Mirak, le personnage principal, n'exclut pas de cette réflexion. Avant qu'il ne met ses pieds sur la terre de ses ancêtres, il prône les spécificités d'un groupe social auquel il appartient. Le contact avec qui que soit lui offre une conjoncture dans laquelle il se plaint contre celui qui exerce un pouvoir sans contrôle. Les individus qui ne partagent pas avec lui les traits de similitude sont copieusement désapprouvés. Cette fréquentation avec quiconque s'affilie à condamner toute personne n'ayant pas la perception de similitude. Cette altercation est le résultat de ce que l'on pourrait appeler l'interruption de croyance et

de connaissance sur autrui ainsi que sur soi. Le personnage protagoniste, par sa querelle, ne sème non seulement pas le sentiment nationaliste mais le sentiment d'appartenance et de non-appartenance des groupes sociaux.

Recroquevillé sur un banc de l'aéroport, j'attends mon tour pour entrer dans le rapace mécanique. Les hôtes, je ne les aime pas. Elles sont grimées. Elles ont les cils soulignés et les pommettes fausses. Elles n'ont pas la rusticité de ma mère. Les gens ont la mine racornie. Mais ils rient. Jaspinent. Se regardent. Ils pianotent sur des écrans. La technologie en a fait des automates. Ils jouent. Et ils ne pleurent pas ma défunte mère. À ma gauche, une dame feuillette un journal en grognant. Je ne sais pas ce qu'elle a. A-t-elle perdu son chat ? Je n'en suis pas l'assassin. (Akouche, 2017, p. 17).

L'identité personnelle que le personnage protagoniste revendique à travers ses pratiques déplorables à l'égard de ceux qui sont différents de lui s'imbrique dans l'identité sociale. Ce n'est pas seulement la similitude qui détermine l'identité personnelle mais aussi la différenciation qui est devenue une arme avec laquelle Mirak renie l'Autre. Cette identité personnelle qui agit sur lui cherche à relativiser toute personne indifférente. Ainsi, l'écrivain a atteint une sorte d'identité non hybride, surtout lorsqu'il se compare à l'Autre quand il a recours à la question de sa mère qui est, pour lui, le retour à ses origines. La mère, elle aussi : « *constitue globalement le lieu d'où chacun vient, le symbole fort et ultime de l'appartenance originelle* » (Anne-Clémentine, 2021, p. 6). L'évocation de son identité personnelle ne concerne pas seulement la différence et la similitude en même temps à l'égard de l'Autre mais l'inclusion de l'identité sociale dont il est membre. La négation de l'Autre transcende toutes les normes, même si l'Autre se trouve présent dans son périmètre qui s'est attribué à lui ; l'affaire dépasse le respect que chacun doit avoir pour l'Autre, tant le protagoniste ne déteste cette hôtesse de l'air que pour le fait qu'elle ne ressemble pas à sa mère. Son discours sur les personnes à bord de l'avion comme lui se confond avec la différence qu'il a toujours réclamée afin d'incarner la liberté des personnes dans leur culture et le respect de leurs traditions.

Les gens que le personnage principal méprise représente l'Autre, ce dont il était important pour lui de se différencier pour fonder sa propre identité dans la même sphère géographique. Les deux éléments qui constituent l'identité personnelle comprennent la similitude et la différence qui, par la suite, découlent un conflit où l'affirmation et la nécessité faisaient preuve.

c'est tout simplement le conflit entre l'affirmation et la nécessité individuelle et l'affirmation et la nécessité collective ; entre la

recherche d'une identité personnelle et la recherche d'une identité collective ; entre ce qui constitue tout à la fois la différence individuelle et la similitude à autrui ; entre la visibilité sociale et la conformité ; en bref, entre l'individu et le groupe. (Jean & Pascal, 2008, pp. 11-12).

Une relation entretenue entre deux éléments qui, sans eux, ne façonne pas une identité nationale. Cette relation est souvent considérée comme un conflit. Ce dernier existe entre l'individu et la société. Cette opposition réside dans la distinction entre l'identité personnelle et l'identité sociale. Il s'agit tout simplement d'un conflit entre l'affirmation de soi et la nécessité d'une identité individuelle et l'identité collective qui est sélective où l'individu choisit la communauté à laquelle il appartient.

2. Altérité ou la représentation de l'Autre

Ce sont les mots qui sont essentiels pour réfléchir et identifier clairement les connotations de tout domaine de connaissance qui nous aident à les trier, à les utiliser à bon escient. Quelle est la signification des mots (ego, autrui, moi, soi, je et identité) qui sont utilisés souvent dans les études philosophiques ?

Le soi seul sans égard aux autres, y compris l'égoïsme, c'est-à-dire la considération de soi seul, en y pensant et en lui donnant la préférence sur les autres. Il a un savoir et une culture dissuasifs, et ce (moi) porte dans son concept général toutes les autres expériences liées à elle et toutes les particularités qui lui sont attachées de sa culture qu'elle tire de la famille, de l'école et de la vie sociale à laquelle elle appartient.

D'un côté, être soi-même, être conscient, se sentir comme moi (un je), se sentir comme un humain. De l'autre côté, autrui, ce qui est étranger à moi ; celui qui ne partage pas les mêmes similitudes avec moi. Ces pensées et d'autres intéressent non seulement les philosophes d'aujourd'hui mais ceux de l'antiquité à commencer par Platon.

Dans le roman *La religion de ma mère* l'Autre, pour le personnage principal, ne désigne pas celui qui n'est pas prétendu son semblable mais celui qui a des repères culturels différents aux siens. Étant donné qu'à l'intérieur du même groupe social existe la différence et la similitude.

3. Identité personnelle, au sein du phénomène multiethnique

Le personnage protagoniste qui revendique son identité personnelle en employant la dénonciation de tout ce qui n'est pas semblable et similaire à soi-même ergote rien que pour ses sentiments délimitant les périmètres de la conscience de soi. H. Tejfel (1972,

p.292) souligne que : « *l'identité sociale d'un individu est liée à la connaissance de son appartenance à certains groupes sociaux et à la signification émotionnelle et évaluative qui résulte de cette appartenance* » (Edmond, 2005, p. 122). L'identité d'un acteur social est construite à travers plusieurs constituants à savoir son appartenance à des groupes où le socioculturel domine (régional, professionnel, ethnique, territorial) ou son appartenance à différentes classes selon l'âge et sexe etc. L'appartenance de l'individu qui est censé assumer son statut social tel que le familial ou le professionnel détermine aussi son identité personnelle au milieu d'une société. L'identité personnelle participe d'une manière ou d'autre à la construction d'une identité sociale. L'identité personnelle de Mirak présente un échantillonnage auquel l'adoption de l'identité sociale fait preuve. La forte combinaison du personnage principal qui a toujours lutté pour prouver son identité personnelle parmi plusieurs autres types. Le berbère a fait de lui un être humain à la recherche d'individus ayant le même objectif pour prouver leur appartenance à la communauté Berbère. Une solidarité entre les membres de la société aurait dû exister pour que l'identité sociale se généralise entre les individus de ladite société. C'est ce que le personnage principal exprime :

Nous la retrouverons ensevelie dans son drap blanc. Nous nous tiendrons par la main et nous la contemplerons à la lueur d'une bougie. Nous veillerons sur elle jusqu'au premier concert des coqs, à l'aube. Nous devons lui prouver que nous sommes solidaires. C'est elle qui a dit : Une seule main ne peut pas applaudir. C'est elle aussi qui a déclaré : Un seul bras ne peut pas entourer le tronc de l'olivier. (Akouche, 2017, p. 59).

La notion de l'identité personnelle où le personnage principal l'acquiert dès sa naissance de l'enrichi au cours de sa vie dans les différents milieux sociaux, en Algérie, en France et au Canada reste fidèle aux figures de références auxquelles l'individu munit un modèle à l'identité sociale (communautaire). Ce prototype auquel tout individu appartient et dans n'importe quel coin du monde, se manifeste par une identité pour soi et pour autrui. Il apporte un soutien et un contenu à l'identité berbère qui est en même temps une identité pour soi et pour les autres (personnelle et altéritaire). Quant à l'identité personnelle du personnage principal Mirak, nous rappelons qu'il s'agirait d'une référence à la conscience de soi en tant qu'individu avec une certaine persistance et singularité en refusant toute parité qui pourrait créer une convergence avec l'Autre perçu comme rival.

Mirak, cet individu qui ressent le sentiment d'appartenance à son groupe social montre les efforts fournis afin que la cohésion entre les membres de la communauté berbère soit unie et soudée. L'identité personnelle, les aspirations et les comportements sont réduits par

l'appartenance à l'identité sociale. Les membres de la communauté berbère à savoir : le frère du personnage principal, sa tante, sa cousine, son ami ainsi que les villageois montrent une révérence au comité de la tribu berbère qui disposait d'une autonomie relative aux lois et aux mœurs berbères. Cependant, ce désir d'appartenance est sur le même pied d'égalité avec la différenciation avec d'autres groupes en évaluant son groupe en comparaison avec les autres groupes. Par ses comportements suscités et ses réactions protestées vis-à-vis de l'autre, le personnage protagoniste exhibe l'allégeance et l'obligation de fidélité à son groupe en signalant que « *l'individu peut s'autocatégorieser comme appartenant à ce groupe par opposition à d'autres, et s'y identifier* » (Laurant & Olivier, 2013, p. 53).

La différenciation est l'une des manifestations de l'identité personnelle à travers laquelle l'individu s'identifie. Il mérite d'être noté que le personnage principal va même au-delà en méprisant tous ceux qui sont différents de lui. Mirak s'exprime :

Assis à ma gauche, un vieux cacochyme ronfle. À la moindre turbulence, il bat des paupières. Quelquefois, il se met à trembloter. Pour se calmer, il s'introduit un appareil dans la bouche. Il s'oxygène. Dans ce monde, on a tout inventé : le suppositoire, le satellite, le sous-marin, le drone, le bikini, le kamikaze. On a tout créé. Sauf le vaccin qui éradiquera la bêtise. La peste, ce n'est plus le rat qui la propage, mais l'homme. Pour tuer le virus en lui, il faut lui piquer la fesse. Ou le cerveau. C'est lui qui crache les sottises. (Akouche, 2017, p. 25).

Ce personnage en tant que membre social n'admet aucune tolérance envers l'Autre qui le coudoie dans son identification. La sous-estimation de l'Autre anime la haine et l'arrogance en lui. Une insolente méprisante n'est engendrée que par le biais de sentiment de précellence.

Mirak octroie les spécificités prototypiques, c'est-à-dire celles qui d'après lui déterminent mieux le groupe social (communautaire) et qui décèle en même temps les valeurs du groupe auquel il appartient. La langue est l'une de ces particularités qui caractérisent son groupe social et le différencient par rapport à un autre groupe en constituant son identité.

La langue est souvent considérée comme notion identitaire et « l'identité » n'est pas une langue. Ce qui signifie qu'il existe plusieurs substrats constituant l'identité mise à part la langue ; même si elle est souvent perçue comme l'une des plus importantes de ces constituants. Le rapport entretenu entre la langue et l'identité est celui du particulier au général ; l'identité est plus synoptique que la langue. Car l'identité possède de nombreuses

manifestations autres que « la langue », parce que l'identité est tout simplement rien d'autre que les points communs conventionnels entre un groupe de personnes. C'est grâce à elle que les individus s'unissent ou bien se distinguent. Ce n'est pas seulement la langue qui joue ce rôle, cela nous ramène aux autres composantes de l'identité que nous allons évoquer dans ce chapitre. La langue demeure un symbole d'existence et d'identité. Elle est perçue comme étant la réserve scrupuleuse dans laquelle sont entreposés les éléments d'appartenance à une nation ou à un territoire ainsi que la mémoire de l'avenir.

L'auteur, aux yeux de son personnage principal, appréhende que l'identité culturelle ne soit complète et ne mette en valeur sa spécificité de civilisation qu'à travers l'incarnation de sa référence dans une personne dont trois éléments sont identiques à savoir : la patrie, la nation et l'État. Nous trouvons que son personnage principal ne sort pas du cadre de cette équation qui s'est manifestée tout au long du récit. La cause principale qui incite le personnage à quitter son pays pour un exil éternel et atemporel est celle de l'incapacité de reconquérir l'une des composantes de l'identité. Ce qui émeut en lui une émotion de refus de se soumettre à l'autorité politique. La cause langagière chez lui représente une entité et une réalité abstraite qui n'est conçue que par son esprit hallucinogène. Cette entité ne le concerne seulement pas en tant que personne en dehors du troupeau, mais représente plutôt un groupe social qui aspire à être fier de son existence. C'est à travers sa langue berbère que le personnage protagoniste façonne son soi et façonne l'Autre dans son esprit désoxydant, en plus d'être le témoin fidèle de l'Histoire et le symbole de son identité. L'absence de sa langue dans les institutions est un signe de déni voire de mépris.

Toute dépendance linguistique, intellectuelle et scientifique est le résultat de l'hégémonie linguistique qui repose sur la mainmise des recherches scientifiques et des notions idiomatiques. Par conséquent, les pays puissants œuvrent à imposer leurs langues à d'autres pays de plusieurs manières coloniales. Donc, quelle qu'il soit, la grandeur du pays ne parle pas dans sa langue s'éclipse dans l'Histoire. Construire la gloire est difficile pour une communauté qui ne parle pas sa langue.

Mirak, ce personnage protagoniste, perçoit l'absence de sa langue qui est, pour lui, interdite comme une domination. Celui qui ne parle pas sa langue est vu comme un étranger. Quoique d'autres composantes de l'identité comme la religion qui est partagée entre plusieurs ethnies dans le même territoire n'aient intercédé en faveur de la langue.

Il s'agirait du personnage principal qui se méfie du pouvoir mis en place et le considère comme antagoniste tenant compte de l'importance de la langue dès les premiers stades de l'expansion coloniale qui œuvrait pour fondre et dissoudre la langue du colonisé. Tant que

la langue berbère n'est pas employée dans les administrations de son pays, le péril monte ce qui menace son existence. Car il n'existe guère des limites entre l'identité et la langue. C'est une réflexion qui intériorise en elle-même une reconnaissance qu'elle existe une relation inexorable entre elles. Le message que l'auteur veut le transmettre à travers son personnage principal est celui de retour aux origines. Ce qui permet au personnage Mirak de revendiquer la langue de ses ancêtres. Cela aussi donne une impression de l'existence d'une autre langue rivale à la berbérité, c'est la langue arabe. La tendance particulière que la langue arabe a voulu obtenir est celle de la langue des Arabes et des Musulmans appartenant à la civilisation arabo-islamique et le but aussi « identité arabo-musulmane » qui unit les rangs et noue les liens.

D'une façon ou d'autre, le protagoniste affronte un conflit de civilisation et d'existence. Il a peur que sa langue berbère se dissipe dans l'arabité. Parmi les moyens qui donnent la longévité à sa communauté berbère est la langue. Sa présence, forment au moins à l'école amoindrit le risque de disparition. A ces propos, il dit :

« Je m'affaisse sur le lit. J'allume la télé. Les Simpson font comme d'habitude une satire du mode de vie américain. Je me rappelle le jour où j'ai posé cette question sensible à ma mère :

— Pourquoi les dessins animés ne sont-ils pas dans notre langue ?

— Les nôtres passent tard dans la nuit quand tu dors.

Une fois, j'ai prétexté une fièvre pour veiller, car je voulais ces personnages s'agiter et crier en Kabyle (...) Ma langue maternelle était interdite partout : à la télévision, à l'école, dans les livres, dans les journaux, dans l'administration. » (Akouche, 2017, p. 117).

4. La langue et identité

4.1. La langue : une structure de l'identité

La langue est considérée comme l'une des composantes fondamentales qui forme le concept de l'identité et permet de réinvestir la culture de toute une communauté ou d'une nation. Cet aspect culturel permet à l'individu de se distinguer de l'Autre ayant une culture différente.

Constituant le noyau de l'identité, la langue en est une entité indissociable. Il existe un lien d'ancrage entre les deux concepts c'est-à-dire un ancrage pour l'identité où l'individu se retrouve dans une situation de défense : défendre sa langue non seulement comme moyen de communication mais comme étant garant et responsable dans le but de préserver et protéger son identité son appartenance à un groupe social donné. Avec l'existence de la langue maternelle existe le sentiment d'appartenance à une famille, à une société et donc à une culture qui caractérise ce groupe, sans elle tout s'anéantit et l'individu se perd et

demeure inconnu dans une société qui lui serait différente. Dans sa réflexion, Guy Durand exprime ce lien profond, disant que:

« Non seulement la langue sert à communiquer et à construire le réel, c'est par elle que l'on s'insère dans l'univers. Elle suscite des solidarités spontanées et des sentiments d'allégeance et de fidélité qui assurent le ciment des groupes humains. La langue est le lieu d'une culture, l'expression d'une manière distincte de dire le réel, d'exprimer des sentiments, de construire des idées. C'est le véhicule de transmissions de la mémoire collective et le principal facteur d'intégration culturelle (...) la langue est donc au cœur de l'identité nationale. »(Durand, 2003, p. 240)

Partant de l'idée selon laquelle qui ne parle pas la même langue que nous est considéré comme étranger et nous le situons parmi *les autres*, il se trouve que cette idée est à l'origine de toute exclusion ou rejet, c'est ce que confirme Lamizet, dans son propos où il dit :

Notre langue structure notre identité, en ce qu'elle nous différencie de ceux qui parlent d'autres langues et en ce qu'elle spécifie notre mode d'appartenance (les langues sont propres aux pays auxquels nous appartenons) et de sociabilité (les langues sont faites aussi d'accent, d'idiolectes, de particularités sociales, de langage et d'énonciation (Lamizet, 2002, pp. 5-6).

La langue est la devise de l'identité, son utilisation par un groupe social marque bien son appartenance et son identité. Parler plus d'une langue est un avantage indéniable si ce n'est pas une nécessité. En effet, la langue maternelle, c'est la représentation de soi, c'est la personnalité, voire la patrie. Dans ce sens le romancier français Victor Cherbuliez a dit à ce sujet: « *Parler sa langue maternelle, c'est avoir sa patrie sur les lèvres* » (Cérésolle, 1883, p. 196)

Au sens large du mot, la langue ne sert pas seulement à faciliter la communication entre les membres d'un groupe donné ou d'un peuple, mais elle véhicule essentiellement l'identité de ce groupe social. Parler sa langue maternelle, c'est ressentir l'appartenance à une culture, à une histoire, c'est vivre en fierté.

Dans ce sens, le romancier Karim Akouche, par le biais de son personnage, ressent le chagrin d'avoir perdu sa langue dans son pays et par voie de conséquence son identité. Il ressent cela, particulièrement, lorsqu'il entend l'hôtesse parler en arabe, en français et en anglais, à ce propos il dit : « *L'hôtesse parle dans la langue de Mahomet, de Rousseau et de Faulkner. Mais pas dans la langue de ma mère.* », (Akouche, 2017, p. 21).

Mirak défend sa langue en exposant ses qualités (belle, folle, pure), si les autres la qualifient de naïve, il voit qu'elle est une vérité que personne ne peut nier et en cherchant à la régénérer, il apparaît que ceci blesse les autres qui veulent la dégénérer. A ce propos, il avance que : « *La langue de ma mère est cette langue naïve, mais belle, mais folle, mais pure. La langue de ma mère ne triche pas. Quand elle explose, elle blesse. La langue de ma mère a l'âge de sa verve et l'innocence de sa beauté.* », (Akouche, 2017, p. 22)

A cet effet, nous évoquons les propos de Kateb Yassine cité par Ghania Khelifi dans le livre de Hamid Ait Slimane qui, lui, rejoint Karim Akouche à ce sujet, il dit

: « Mais quand on parle au peuple dans sa langue, il ouvre grand les oreilles. On parle de l'arabe, on parle du français, mais on oublie l'essentiel, ce qu'on appelle le berbère. Terme faux, venimeux qui vient du mot « barbare ». Pourquoi ne pas appeler les choses par leur nom ? Ne pas parler du « Tamazight », la langue et d'Amazigh, ce mot qui représente à la fois le lopin de terre, le pays et l'homme libre ? » (Slimane, 2020, p. 132)

La cause ne meurt pas avec la mort des gens qui la défendent, il existe toujours ceux qui continuent le combat jusqu'à ce que l'objectif soit atteint. Karim Akouche rapporte à ce propos : « *Maintenant que ma mère s'est tue, je fais le serment de graver sur sa tombe le plus beau de ses poèmes* », (Akouche, 2017, p. 23).

Le narrateur dévoile les intentions de l'auteur qui fait un engagement solennel de graver sur la tombe de sa mère ses plus beaux poèmes écrits dans sa langue maternelle pour faire preuve de fidélité et de continuité. C'est un engagement moral qu'il a pris en voulant montrer que le combat n'est pas encore fini et que la mission doit continuer jusqu'à la fin en revendiquant la langue tamazight. Dans ce contexte, il souligne qu'il y a toujours, une relève permanente et une succession afin de préserver et de défendre la langue maternelle considérée comme un noyau essentiel pour que les générations pérennisent leur existence, qui constitue une raison d'être, un patrimoine menacé par l'exclusion.

Dans ce roman, le personnage principal fait un état des lieux de toute forme d'exclusion et de marginalisation. Il a constaté que sa langue est exclue de toutes les institutions : les papiers d'état civil, l'école, l'administration et même la télévision où les enfants sont privés d'avoir, dans leur langue maternelle, des programmes qui leur sont destinés, le narrateur avance que : « *Je me rappelle le jour où j'ai posé cette question sensible à ma mère : pourquoi les dessins animés ne sont-ils pas dans notre langue ?* », (Akouche, 2017, p. 117).

Dans cet extrait, il montre une certaine compassion vis-à-vis de la revendication de la langue tamazight car il ressent que la langue arabe domine dans un pays qu'il proclame le sien et que les autres langues n'y sont qu'imposées.

A travers le personnage principal, Karim Akouche semble désespéré car les autres, qu'ils soient des politiciens, des hommes de pouvoir considèrent sa langue comme un jargon qui ne trouve pas sa place parmi les autres langues. Pour les décideurs du pays, la revendication de l'officialisation de cette langue provoque la division du pays en deux et peut être en plusieurs parties vu la variété de la langue tamazight. Il lui semble qu'il y a toujours des obstacles créés par les gouverneurs pour étouffer toute tentative de revendication. Karim Akouche le souligne dans son roman où le personnage principal préfère fuir son pays refusant de se taire : « *Ils disent que tu parles un jargon. Avec ta langue on ne peut pas acheter de pain. Ils m'ont demandé de me taire, j'ai crié. Ils m'ont accusé de diviser la nation, j'ai fait mes valises. J'ai fui. Ah, les bigots ! Ah les tartuffes !* », (Akouche, 2017, p. 147)

4.2. La langue : comme garant de la culture

La culture est étroitement liée à la langue, elles sont indissociables car l'existence de l'une dépend absolument de l'existence l'autre. Cette symbiose est dans les rôles que joue la langue dans toute communauté puisqu'elle véhicule la littérature, les arts, les sciences, les mythes, etc. ; elle est productrice de représentations, d'attitudes personnelles et collectives. La langue est donc une voie d'accès à la culture et elle en est certainement le garant. À ce sujet, Charaudeau affirme que :

Ce ne sont ni les mots dans leur morphologie ni les règles de syntaxe qui sont porteurs de culturel, mais les manières de parler de chaque communauté, les façons d'employer les mots, les manières de raisonner, de raconter, d'argumenter pour blaguer, pour expliquer, pour persuader, pour séduire (Charaudeau, p. 343).

Entre la langue et la culture, il existe un lien intime, car on n'imagine pas une langue au sens que nous avons évoqué, qui ne produit pas une culture, quelle que soit la langue et quelle que soit la culture, de même qu'on ne devine pas une culture qui ne soit pas fondée sur un réceptacle linguistique qui le contient. Donc, elles sont deux circuits qui se chevauchent et elles ne peuvent pas se débarrasser l'une de l'autre. Si la langue est la pensée qui interagit avec les choses alors la culture serait alors cette chose ou des choses entrelacées.

La langue est le dénominateur commun qui cimente la société pour exprimer sa dévotion et sa joie. Elle est aussi le vecteur de la culture. L'insistance du personnage

principal sur la revendication de sa langue berbère détermine que la langue porte plusieurs dimensions à savoir : l'idéologie, la religion et la civilisation. La langue berbère comme la langue arabe, détermine la façon de s'habiller, de manger, de s'amuser et même de penser. Le héros cherche à imposer sa langue berbère non seulement pour préserver les substrats de l'identité berbère mais pour mettre une entrave devant l'ampleur de la langue arabe qui, exerce, de son côté, une influence sur le mode de vêtements des jeunes kabyles.

Il s'agit de la langue berbère qui est un grand récipient pouvant transmettre des idées, des significations, des croyances propres à la culture berbère qui reflètent l'individu dans sa dimension humaine, culturelle, civilisée, communicative, religieuse et sociale. C'est pour assez qu'il n'ait pas besoin d'autres civilisations pour enrichir la sienne. Par le biais de cette position, l'ethnie berbère demeure cloîtrée en refusant l'Autre. La phobie de la langue étrangère est une réflexion émanant de ce qui s'est passé dans le monde entier où de grandes nations dépensent des centaines de millions de dollars chaque année pour universaliser une langue qui reflète leur culture, leur civilisation, leur histoire, leur cuisine etc. C'est ce qui a fait craindre le personnage protagoniste pour sa langue du métissage avant son extinction. La présence des écoles des langues française et anglaise dans des pays colonisés afin de diffuser leur langue et culture a régulièrement fait l'écho.

Le personnage principal cherche une place pour sa langue berbère dans l'ère de la mondialisation et de la révolution pour tenir compte des réalités du monde. Cette quête réserve aussi une place dans la carte linguistique mondiale dans la communauté scientifique et intellectuelle mondiale. La recherche scientifique dans la langue berbère la libère de la dépendance à la langue arabe. Si l'on réussissait ce défi que le personnage a longtemps cherché, une place de la langue berbère est maintenue d'abord dans sa maison et parmi sa famille et ses proches avant qu'elle réserve sa place dans les forums internationaux.

L'auteur est averti sur la relation mutuelle entre la langue et la culture. Car la langue fait partie de la culture et la culture détermine l'identité des peuples. Autrement dit, la langue est l'identité des nations. Elle est aussi le moyen de communication entre les membres de la société. Si cette dernière est privée de la langue, elle est privée pareillement de moyens de communication et d'expression. C'est pour cette raison que les sociétés communiquent via la langue de sorte que les peuples ne peuvent exister sans la langue. Cependant, elle ne se limite pas au domaine de la parole et de la communication : lorsque le personnage principal parle dans la langue berbère, elle comprend la culture berbère, l'Histoire berbère, une conscience et une identité. À travers la langue berbère, l'ethnie

exprime son Histoire, son patrimoine et sa culture. Prenant en considération l'époque actuelle, le protagoniste veut construire sa société selon une certaine mentalité, mais il faut qu'il y ait une langue qui représente cette mentalité et cette société. C'est ce que le protagoniste ambitionne.

De plus, il est temps de construire sa société prétendue mais à condition qu'on doive revenir à l'Histoire, à la culture et à la langue berbère pour éviter ce qui pourrait être une situation encore plus grave, celle de la disparition de sa communauté berbère. À partir de cela, l'importance de la langue fait preuve dans la construction des sociétés. La culture et la langue ne se construisent pas en un jour. À contrario, la culture et la langue sont le résultat de l'accumulation de milliers d'années. La construction d'une société est impérativement liée à la langue et à la culture.

Il paraît que Karim Akouche, à travers son narrateur, se trouve très occupé par cette composante de l'identité qui est la langue. Il savait que l'exclusion d'une langue veut dire la mort de la culture d'un peuple, de ses traditions et de son existence même. C'est à partir de la suppression d'une langue que tout un peuple disparaît ainsi que son histoire et sa raison d'être. À l'aéroport *Mirak* se retrouve une fois de plus blessé puisque son passeport est écrit en langue arabe et non en tamazight, il raconte son désarroi : *Elle ne voulait pas me dire la vérité de peur de me blesser. La langue nationale et officielle en Algérie était l'arabe. Ma langue maternelle interdite partout : à la télévision, à l'école, dans les livres, dans les journaux, dans l'administration*, (Akouche, 2017, p. 118).

Mirak revendique son identité qui ne se limite pas à la seule composante qui est la langue mais aussi à sa culture qui comporte ses origines, ses traditions, ses us, ses pratiques, ethniques et religieuses pour retrouver le moi perdu, l'appartenance à la communauté berbère supprimée ou plutôt opprimée depuis l'existence des arabes en Algérie. Il dit à ce propos :

L'hôtesse me donne une fiche de débarquement. Je sors mes papiers. J'ouvre mon passeport et ma carte d'identité. Ils sont verts. On les a imprimés à la couleur de l'islam. Les informations y sont en arabe. Je les ai retournés. Froissés. Épluchés. C'est injuste. Il n'y a pas ta langue, ma mère. Ces documents ne nous nomment pas. Ils nous renient. Les autorités ont fait de nous ce que nous n'avons jamais été. (Akouche, 2017, p. 21).

Il ressent un sentiment d'injustice lorsqu'il a sorti ses pièces d'identité devant l'hôtesse de l'air. Il savait à l'avance que ces documents ne sont pas rédigés dans sa langue et donc il se sentait *l'Autre* qui lui-même le refusait. *Mirak* ressent l'oppression, il refuse

profondément d'être ce qu'il ne veut pas être. Pour lui, la communauté berbère subit une arabisation, c'est ce qu'il refuse formellement car il tient au principe qui dit : être ou ne pas être. Il ajoute dans ce sens :

Où est ta langue, ma mère ? je l'ai cherché dans les charniers, dans les monuments, sur les frontons des édifices, dans les labyrinthes des administrations, dans les couloirs des hôpitaux, dans les actes de naissances, sur les ordonnances, sur les bancs des écoles, sur les panneaux de signalisation, dans les rivières, dans l'argile, dans le vent, sur les routes, partout, en vain. Je n'y trouvé que la langue des autres. (Akouche, 2017, p. 146)

La langue crée entre les individus une coalition. Elle démontre l'appartenance à une famille, à une société, et à une culture. C'est celle qui réunit les individus dans une communauté dont les sociétaires partagent des attitudes à l'égard de l'autre. C'est pour cela que l'auteur l'a cherchée partout mais à la fin il ne trouve que les langues des autres.

5. Le religieux comme moyen d'oppression

Ce système se base non seulement sur le facteur historique mais aussi sur la religion d'où il puise ses lois. Ceci a été clairement pointé du doigt par l'auteur dans son œuvre. Il va sans dire, qu'il dénonce catégoriquement et pleinement l'utilisation de la religion et plus précisément l'islam pour toute fin qu'elle soit politique, culturelle ou éducative car, pour lui, cela ne conduit qu'à la violence. Mais il accuse aussi cette religion comme étant l'élément prédateur de son identité Amazigh depuis la conquête musulmane de l'Afrique du Nord. *Il (le taxieur) me pose des questions sur mes origines. Je lui dis que je suis Africain. Il éclate de rire. Vu mon teint basané, je serais plutôt Arabe. Je lui dis que je suis Berbère.* » (Akouche, 2017, p. 201).

C'est la même dimension qui a été déclarée depuis vingt-deux siècles dans le célèbre slogan prononcé par Massinissa: « *l'Afrique au africains* » (Mohammed, 2000, p. 13). Il semble que l'auteur partage la même idée que Louis Bertrand qui est le père spirituel du mouvement algérieniste* dont la doctrine est que l'Afrique est d'origine latine. Ici, le terme Afrique désigne longtemps la partie nord du continent africain.

La doctrine de Bertrand dissimule la vérité de l'origine de l'Afrique en privilégiant la latinité au détriment de l'arabité sous prétexte de l'existence des ruines qui précèdent l'existence des arabes c'est-à-dire la conquête musulmane qui a expulsé les vandales. Il souligne à cet égard :

Toute l'élite africaine avait passé la mer, s'était réfugiée en Sardaigne, en Cécile, en Italie, en Gaule et en Espagne, en portant avec ses méthodes de cultures et d'irrigation, les reliques de ses martyrs et les livres de ses

bibliothèques. Au moment des invasions arabes, il n'y avait plus en Afrique que la couche inférieure de la population. (Bertrand, 1922, p. 17).

Selon ces propos, l'auteur refuse *l'Autre* qu'il soit arabe ou musulman puisque les deux dissimulent ses origines. Il considère que l'Arabe est celui qui vient de loin: "*je vends des caoutchoucs à des arabes qui viennent de loin* », (Akouche, 2017, p. 153). C'est-à-dire que leur origine est d'un autre pays (l'Arabie Saoudite) et ils sont venus en Afrique en tant que colonisateurs. Mais la doctrine de l'auteur dit que l'origine de l'Afrique est berbère. Il dit à ce propos : "*Il (le taxieur) me pose des questions sur mes origines. Je lui dis que je suis **Africain*** », (Akouche, 2017, p. 201)

Dans ce roman, l'islam est perçu comme origine de la barbarie et de la violence, le passage ci-dessous illustre bien cet esprit :

Je me rappelle les années de sang dans mon pays perdu lorsqu'on enterrait à la pelleuse. Dans les villages, dans les bourgs, dans les cités, dans les taudis, partout régnait la terreur. Les fous d'Allah tuaient les enfants et violaient les vierges. », (Akouche, 2017, p. 25).

Dans ce contexte, le narrateur rapporte une action d'un massacre fait au nom de l'Islam durant la guerre de libération nationale, il dit :

Je me souviens d'un instituteur égyptien qui passait ses journées à dormir sur son bureau pendant que nous abreuvions aux versets coraniques. Il nous racontait avec gravité l'histoire d'un chauffeur, partisan du Front de libération nationale, qui transportait des soldats français. Il avait jeté son camion dans un ravin. En se tuant, il avait tué avec lui les ennemis du prophète (...) il disait que ce résistant, qui avait tué des mécréants au nom de l'islam, était un moudjahid. Qu'il avait gagné sa place au paradis, son harem de vierges et ses rivières de miel, de beurre et de vin., (Akouche, 2017, p. 69).

Il est clair, d'après ces dires, que l'auteur refuserait l'utilisation de la religion même pour défendre le pays afin de le libérer des colonisateurs. Il critique l'imposition de la culture islamique par les autorités qui cherchent à ce que toute la population soit arabisée en se référant même à des instituteurs étrangers pour enseigner le coran et la langue arabe. Ceci sous-entend que l'auteur a pris position contre cette politique d'enseignement et contre le projet d'arabisation qui ne mène qu'à l'effacement total des origines berbères. Il ne cesse pas d'utiliser des termes qui montrent cette position vis-à-vis de la religion tels que "*les ennemis du prophète*" au lieu de dire les "soldats français" ou "les français". Comme s'il

voulait dire qu'il fallait mieux ne pas combattre le colonisateur que d'utiliser la religion pour le faire.

A cet effet, il caractérise les *moudjahidine* comme des ennemis. Il dissimule la considération des français comme colonisateurs. Chaque fois, il rappelle que les origines de l'Algérie sont kabyles, par exemple lorsqu'il cite les instituteurs venus des pays arabes. Il lui semble que la persistance de la religion musulmane et des arabes veut dire la persistance de la gouvernance de ces derniers venus de l'Arabie saoudite.

Il paraît qu'au début du passage cité plus haut, l'auteur, à travers son personnage dénonce l'école algérienne dans le sens où l'enseignement de l'Islam est institutionnalisé alors que, pour lui, la religion devrait être loin de toute manipulation. Dans le passage suivant, il dénonce encore le système éducatif de son pays en le qualifiant de « *lavage de cerveau*^{*} » car il voit que cela exclu son identité berbère et que l'école est contre le principe de démocratie et des droits de la femme. Il dit à ce propos : « *Ô pauvre école où l'on lavait au Karcher le cerveau des enfants ! À coups de sourates, on s'attaquait au bon sens, à la liberté, à la femme et à la démocratie.* », (Akouche, 2017, p. 69).

Il juge donc ce système comme arriéré et que l'école est devenue source de production de personnes austères, intégristes qui ne croient qu'à soi, ne croient plus aux pratiques démocratiques, aux libertés, qui refusent l'autre notamment celui qui ne partage pas les mêmes croyances qu'elles.

Il appelle avec affliction l'école de son pays en la qualifiant de pauvre en éprouvant une certaine compassion comme s'il promet de revenir un jour pour la libérer de ce désastre. Le narrateur a une autre vision de la religion et du monde, il ne rejette pas sa conception mais il refuse sa pratique et son insertion au sein des différentes institutions étant donné qu'elle soit productrice de terrorisme et source de violence en confisquant toutes les libertés. Il exprime clairement dans son texte cette vision du monde qui semble traduire une peine enfouie de tout un peuple. Il déclare dans son roman que :

Elle n'était pas religieuse, ma mère. Elle se disait musulmane, en réalité elle se comportait comme une païenne. Elle avait l'habitude d'embrasser le tronc d'olivier saint du village. On prétendait que s'y cachait un patron aux pouvoirs magiques. Au pied du vieil arbre, elle allumait des bougies. Elle déposait des pots de votifs, des beignets et des pièces de monnaies que nous chapardions la nuit. (Akouche, 2017, p. 35).

^{*}Cette locution serait née lors de la guerre de Corée (1950-1953) pour désigner les procédés utilisés chez les prisonniers. Le lavage de cerveau est une sorte de programmation mentale(inernaute.fr)

En rapportant l'exemple de sa mère, ceci laisse dire que la religion devrait être limitée dans des pratiques individuelles sans se mêler dans les affaires politiques en se cachant derrière la religion. Il l'entreprend à partir des pratiques religieuses de sa mère, qui voulait que la religion soit telle qu'une culture ou tradition au lieu de se transformer en pratiques politiques allant vers l'intégrisme. Par-là, il voulait montrer que le mode de pratique de sa mère soit un modèle, c'est-à-dire, si un individu devrait être religieux, il n'est pas censé le montrer aux autres mais il devrait se comporter comme des païens. La religion de la mère de *Mirak* ne comporte aucun culte, ni prières ni dévotion. Sa mère est une paysanne kabyle au sens où le mot paysan est lié au mot païen ou paganisme. Cette vision de l'auteur trouve sens dans le passage suivant :

Je me rappelle ce qu'elle a répondu à mon frère lorsqu'il lui a fait remarquer qu'elle priait dans la direction opposée à la Mecque : je prépare le couscous. Je surveille la marmite. En me voyant m'initier à la prière, accroupi, mon front touchant le sol, elle a gloussé de mon naïveté. Va jouer avec tes copains ! Dieu n'a inventé la prière que pour les croulants. C'est pour qu'ils obtiennent leurs tickets vers le paradis. (Akouche, 2017, p. 36).

Le narrateur-personnage et par extension l'auteur, prend toujours l'exemple de sa mère pour justifier sa vision envers ce que devrait être la religion qui n'est faite, pour lui, que pour les personnes âgées pour gagner le paradis, c'est-à-dire, il met la religion musulmane dans un cadre restreint en excluant le fait qu'elle soit un mode de vie.

Sa mère représente pour lui la sérénité et la puissance parce qu'elle prend en charge ses enfants. Elle semble symboliser la Kabylie, il voit en elle sa patrie qu'il aime autant mais qui demeure toujours en état chaotique. Pour le narrateur, parler de sa mère, c'est parler de sa patrie, il associe la mère aux origines quand il défend la langue kabyle, il la désigne comme la langue de sa mère. Elle représente son identité.

En poursuivant l'argumentation, à travers le narrateur, l'auteur voit que le pays est géré par les islamistes quelques soient leurs croyances, il dit à ce propos :

Je suis accroupi derrière un lentisque (...) c'est mystérieux, ce qu'ils disent. Moïse, Jésus et Mahomet côtoient des saints patrons du pays. Drôle de peuple. Le religieux et le païen se mélangent. Ils donnent à nos croyances une empreinte séculière. Les Kabyles jurent tout le temps. Quand ils sont fâchés, ils mugissent : Mebla Rabbi (je jure sur Dieu qui n'existe pas) pour affirmer une conviction ; ils martèlent : jma3 liman ! (au nom de toutes les croyances !). Pour nous dompter, l'état a gravé la charia au fronton de nos temples. On a arabisé nos têtes. On a islamisé nos cœurs. (Akouche, 2017, p. 85).

Ici, il s'agit de démontrer, à chaque fois, qu'il n'y a pas un monothéisme dans son pays mais un côtoiement de plusieurs religions tel que le Christianisme, le Judaïsme et l'Islam. Malgré certaines pratiques religieuses contradictoires parmi la communauté Kabyle, la religion demeure toujours gravée car c'est l'état qui a voulu que le pays soit arabisé et que le cœur soit rempli de foi pour ne pas donner issue à d'autres idéologies ou à d'autres pensées. Il n'accepte point que la culture arabo-musulmane et que la religion soient imposées mais il veut plutôt qu'elles soient un libre choix. L'auteur voudrait faire des personnes non croyantes un exemple à généraliser sur toute la communauté dans le but de rejeter ceux qui croient en la religion musulmane qui, selon lui, représente un danger que ce soit par l'application de ses lois qu'il considère être à l'origine de la dissimulation de son identité.

En effet, le narrateur met en cause la religion musulmane, il la considère comme responsable de la décennie noire et de tous les événements violents qui ont sévi en Algérie pendant les années 90. Cet extrait traduit clairement ses intentions et ses préoccupations : *« J'ai plié le tapis et rangé le coran. Si tous les algériens avaient entendu le conseil de ma mère, ils auraient épargné à leur pays une décennie de folie. Je suis de la religion de ma mère »*, (Akouche, 2017, p. 36).

La période funeste de l'histoire de l'Algérie à savoir la décennie noire qui a fait souffrir tout le monde tant le politique que le simple citoyen a fait que l'auteur a accusé l'instrumentalisation de la religion dans le monde politique. La religion devrait être éloignée de ces pratiques et si elle l'était le pays pourrait épargner des milliers de vies. L'exemple idéal du religieux d'après le narrateur, c'est celui de sa mère, qui se traduit, selon lui, par sa naïveté, ses croyances et ses pratiques religieuses simples sans aucun fanatisme. Il souhaite que la religion doive-être écartée de tout domaine, à ce propos, *Mirak* dit :

Je sors mes papiers. J'ouvre mon passeport et ma carte d'identité. Ils sont verts. On les imprimés à la couleur de l'islam. Les informations y sont en arabe. Je l'ai ai retournés. Froissés. Epluchés. C'est injuste (...) à la naissance nous a collée l'étiquette « arabe ». À la mort, nous serons enterrés « musulmans » c'est mektoub. C'est écrit. (Akouche, 2017, p. 43).

Il refuse tout phénomène religieux non seulement dans les pratiques des musulmans, dans les croyances mais aussi dans tout acte symbolisant la religion telle que la couleur verte, la langue arabe dans les différents documents et même durant les cérémonies comme l'enterrement.

6. Le personnage protagoniste oscillé entre la citoyenneté et la revendication identitaire

L'évocation de la notion d'identité chez les écrivains d'aujourd'hui, notamment dans le bassin méditerranéen, ne semble pas un sujet banal tant les conflits entre les différentes communautés dans la même sphère géographique risquent de les faire participer dans les gouffres. Ces communautés qui ont vécu dans la même géographie partagent presque les mêmes cultures et coutumes. Elles combattent dans les mêmes rangs contre la colonisation pour que leurs pays soient libres et indépendants. Une réflexion surgit à l'horizon qu'elle doit se poser : qu'est ce qui les a poussés à attiser les conflits de guerre et l'usage de la force et de la violence les uns contre les autres ? Cette réflexion nous mène vers la construction de soi qui est un facteur social ou individuel. Dans une géographie bien déterminée, les contacts entre les différentes cultures pourraient créer des conflits identitaires.

Dans ce chapitre, nous avons décelé les différentes causes de ces conflits qui ont toujours clivé les pays et figurent parmi les priorités des écrivains de ces pays. Cependant, les écrivains eux-mêmes risquent de sombrer dans l'abîme en justifiant leurs actes par la revendication de l'identité de la société à laquelle ils se sentent appartenir. Partant de ces idées, nous allons démystifier tout ce qui cerne la notion de l'identité à laquelle le personnage principal Mirak se réfère.

La notion de l'identité dont nous allons défaire les fils dans le roman de Akouche ne figure pas dans l'expression de la haine et de la douleur d'un peuple tyrannisé par l'entreprise coloniale, mais elle tient à la quête de la profondeur de soi. La question de l'identité était présente et resterait aussi un champ d'investigation pour les auteurs maghrébins d'expression française. Quant à l'écrivain algérien Karim Akouche, censé dévoiler la condition déplorable des tyrannisés à travers son personnage principal, il se voyait obligé à dénoncer l'intolérance et l'injustice qui nourrissent une vague de violence que le peuple a subi.

Conclusion partielle

Le personnage protagoniste comme étant acteur social cherche à affirmer son identité personnelle à travers l'appartenance à son groupe social à savoir la communauté berbère. Il s'est avéré que l'insistance de l'identité ou l'appartenance à un groupe donné tel que le cas du personnage principal dans le roman *La religion de ma mère* est attachée à

des situations et des pouvoirs culturels. Le protagoniste comme il s'autoproclame poursuit l'accentuation de l'appartenance au groupe social berbère. Nous ne trouvons pas l'indifférence implorée par le personnage principal entre les individus de la même communauté tel que le frère, la sœur, la tante, ou même les personnages du village contrairement aux autres membres la société algérienne. Encore une fois, nous voyons dans ce fait d'asymétrie comme une manifestation de confirmation de son identité personnelle indispensable sans appartenance à sa communauté berbère. Le mépris de l'Autre freine le processus la sociabilité qui établit une harmonie entre l'identité sociale dont l'individu ressent cette appartenance. Un acteur social s'identifie à travers les deux éléments que nous avons cités : soi-même et autre sous l'impact du groupe social auquel il appartient. Le sentiment de comparaison par rapport à un autre élément pour que l'individu s'identifie représente un élément primordial dans la conviction personnelle.

L'alternance entre l'intime et le social sert comme un travail à prouver une existence à l'intérieur d'un groupe social. Les deux dichotomies constituent une face de complémentarité.

Conclusion Générale

Conclusion Générale

Dans sa lutte pour la laïcité et le multiculturalisme Karim Akouche, ce jeune écrivain semble vivre deux exils : l'un choisi, l'autre imposé. Il repose ainsi une question souvent émise par la diaspora sur son appartenance au pays d'accueil d'un côté et au pays natal de l'autre. Une question alimentée par des problèmes identitaires voire altéritaires. Pour lui, la préservation de l'identité culturelle est la thématique qui caractérise ses écrits. Il semble qu'il a trouvé son élan pour de ce sujet ; non seulement dans son engagement littéraire, mais aussi dans l'intérêt que son lecteur trouve grâce à un dynamisme qui alimente la quintessence de son roman. Les personnages de Karim Akouche, notamment le protagoniste, se révoltent contre un présent violent. La diégèse qui consiste à présenter le mécanisme de la narration dans le cadre spatio-temporel suscite chez le lecteur une perception sous l'angle de se revendiquer un droit. Les indications que fournit le personnage principal créent un redimensionnement de l'identité algérienne. Une identité qu'il a perçue comme déchirée et vaincue. Cette identité qu'il revendique s'éteint lorsqu'elle se met en rapport avec la réalité.

L'écriture de Akouche s'inscrit dans le champ de la dénonciation de la réalité. Elle s'est caractérisée par la déraison en Algérie. Cette dernière est l'une des circonstances qui ont poussé le personnage principal à s'exiler. Dès lors, il est à la recherche de ses origines qui a failli se réduire à l'identité de la société que l'Islam envahit davantage. La désintégration de l'être marque sa forte présence dans ledit roman quand le « je » du narrateur manigance une relation avec le « jeu » de l'écriture. Dès le début de son roman, il se distancie de son récit pour que la cause qu'il adopte pour revendiquer le « je » soit universelle. Akouche, par les caractéristiques de son récit, exprime la rupture dans une sphère de l'éclatement. L'autofiction qui lui permet de mêler son autobiographie et la fiction dévoile ses intentions et son engagement à travers un récit qui destitue le statut du personnage protagoniste comme une voix libre. Par le biais de cette légitimité narrative dans l'autofiction que l'auteur croit participer à la réécriture de l'Histoire. Ses témoignages dans une écriture de l'autofiction sur un pays qui se noie dans l'obscurité lui permettent l'autorité sur des faits pour briser le mutisme imposé.

D'autre part, tous les sujets thématiques recherchés dans son roman se répandent dans la totalité de sa production littéraire à savoir : poésie, nouvelles et romans. Nous identifions dans l'ensemble de son œuvre une sorte d'engagement et d'écriture de rupture, désintégration, de laïcité et de la dénonciation du fanatisme. De nombreux thèmes abordés dans le seul roman lui permettent une entrée au réel. Une dénonciation acrimonieuse d'une

Conclusion Générale

société dans laquelle le personnage protagoniste vivait au bord du gouffre, une déconstruction identitaire du personnage principal lorsqu'il se retrouve dans une situation de confrontation avec ses propres souvenirs, fréquemment amputé au fil du temps. Par l'évocation de certains sujets conçus comme étant des éléments des désunions, l'auteur tente de désillusionner l'Histoire.

Partant de ces idées, il est évident de faire appel au segment qui a été la cause de l'exclusion, la souffrance, la marginalisation, le déni et l'exil de la personne qui s'autoproclame aborigène. La pluralité des communautés dans la même sphère géographique convoque le conflit culturel et identitaire et en témoigne. Une réflexion de l'identité et l'altérité sont toujours omniprésentes et contestables. Elle est devenue un champ fertile pour toutes les disciplines à savoir la philosophie, les sciences humaines, sociales et littéraires. Et aujourd'hui, il est nécessaire d'établir un débat autour du dialogue d'interculturel entre les communautés pour que les valeurs humaines soient diffusées et concrétisées.

Compte tenu du fait que les écrivains sont une pièce maîtresse dans la société, ils sont souvent considérés comme auteurs des produits littéraires indéfectibles. Ils témoignent des événements qui se passent à leur présence. Après avoir diagnostiqué le présent, ils écrivent pour la postériorité dans l'intérêt d'éviter certains conflits ou incidences pour que la justice sociale soit concrétisée. Pour ce faire, les écrivains en tant que porte-parole des peuples décèlent ce qui est dissimilé à l'égard de l'Autre.

Dans ces conditions, pour s'évertuer à lutter contre le déni, la violence et toutes autres formes d'intolérance, la littérature, notamment le roman, occupe un espace merveilleux qu'est l'écriture pour extérioriser le mutisme imposé. Toutes les formes d'expressions artistiques sont intervenus pour chercher des explications à cette douloureuse réalité dans laquelle les intergroupes et les endogroupes s'affrontent. L'écriture en était le mécanisme qui représente mieux le réel. A travers ce refuge, Akouche caractérise ses écrits par le tourment de dénonciation et de révolte. Il plonge le lecteur dans un témoignage fictif à travers lequel l'écrivain veut le rendre réel et constitue un processus qui rend les situations de la coexistence peu difficiles que les événements et l'histoire. Cela permet que le lecteur participe au texte qu'à la réalité qu'il reflète.

Étant donné que ledit roman est ancré dans un sujet inhérent à l'Histoire de l'Algérie, il nous paraît intéressant de mettre en exergue cette écriture de rupture et d'engagement en montrant le littéraire comme un processus de fonctionnement. Toute production littéraire évoque le thème de l'identité/altérité, ceci sous-tend, évidemment, un

Conclusion Générale

travail de l'engagement des auteurs pour servir un projet social. A cet effet, Edward Saïd affirme : « *L'intellectuel n'est pas un pacificateur ni un bâtisseur de consensus, mais quelqu'un qui engage et risque tout son être sur la base d'un sens constamment critique, quelqu'un qui refuse, quelqu'un soit le prix, les formules faciles, les idées toutes faites* (...) *Non pas seulement qui, passivement, les refuse, mais qui, activement, s'engage à le dire en publics.* » (Edward, 1996, p. 20) . Cette écriture est, tout autant, forgée par une dynamique intertextuelle en s'inspirant du passé historique et religieux de l'Algérie.

Nous constatons chez Akouche une appétence d'exercer une certaine autorité sur le lecteur pour qu'il soit influencé par ses réflexions à l'égard de la religion que le pays adopte. Il paraît que cet écrivain s'inscrit en auteur engagé dans le but de prévenir les générations d'aujourd'hui de lutter contre la religion musulmane qui est la cause de ce qui s'est passé durant la décennie noire. Une forte présence politique pèse sur son texte, ce qui contribue à l'engagement de l'auteur qui se soustrait à l'écriture poétique, stylistique et allégorique. Quoique ce texte est une jonction entre la poétique et l'engagement, il est également difficile de l'encadrer, nous le inscrivons, dans un espace entre les deux pôles. A cet effet, nous prenons en considération les dires de Boualem Sansal : « *Karim Akouche sait dire ce qu'il a à dire, sans peur et sans fioritures. Très rares, dans sa génération, sont ceux qui s'engagent intellectuellement, moralement et politiquement dans le combat contre l'intolérance, le fanatisme, le nationalisme et autres folies qui font le malheur des peuples* » (Imktaba).

Pour lui, il vient à tenir une distance nécessaire pour aborder clairement des sujets complexes. Il dévoile les failles et les dépossessions que son peuple a subies. Pour lui, les Algériens sont dépossédés de leurs Histoires, de leurs mémoires, de leurs présents, de leurs passés, et de leurs rêves. Karim Akouche avec une écriture révoltée donne une conception de son pays natal et à travers laquelle il abîme par enfoncement les barrières. Dans une écriture de transgressions des tabous, il évoque l'échec de son parcours depuis l'arrivée à son pays natal, l'Algérie, il conçoit une image de déception empreinte des stéréotypes. L'absence totale de voix des personnages que le narrateur considère comme oppressant dans ce récit signifie que le mal est traité par le mal.

La réflexion identitaire ne s'est pas présentée comme prévu sur la fiction dans les textes littéraires, alors comment est-ce en réalité ? Cela reflète peut-être la complexité du concept en lui-même et son échec dans les romans qui n'ont pas réussi à présenter un terrain d'entente entre tous les acteurs de la société pour résoudre le problème de l'identité qui est encore discuté quotidiennement dans la société.

Conclusion Générale

Nous inscrivons le roman de Karim Akouche qui prend une place centrale dans le cadre de la fiction et à travers lequel il s'autoproclame porte-parole de son ethnie. Ce discours qui revêt le caractère de l'exclusion n'aboutit pas à la création d'un climat de coexistence avec l'Autre. Par ce discours narratif, il contredit la quête qu'a chanté longtemps en justifiant ses réponses par *« les dominés n'ont pas d'ethnocentrisme puisqu'ils adoptent les valeurs des dominants (...). Si, vraiment, les dominés acceptent l'idéologie du statut quo, on ne devrait rencontrer aucun conflit. On est loin des comptes »*. (Leyens, 2015, p. 121). La construction de l'intrigue dans ledit roman s'est basée dès le début sur une identité menacée. Tout au long du récit, le narrateur n'a pas réussi à installer une confiance mutuelle. Car, les dominés sont des minorités qui éprouvent une souffrance de la privation du pouvoir. Ces personnages jouent le rôle pour qu'ils soient reconnus comme étant des acteurs prédicateurs et acteurs moraux. Les dominés n'émanent aucune plate forme de réconciliation en vue de clore le conflit, ils veulent discuter que les points conflictuels. Le personnage protagoniste en tant qu'être dominé réclame pour avoir davantage le pouvoir.

Les écrits de Karim Akouche ne seraient perçus qu'à un témoignage de l'actualité de la société algérienne puisque ses fictions se caractérisent par des thèmes conflictuels qui sèment la zizanie. Ses fictions qui agissent sur le réel, comme s'il est le miroir qui réfléchit la défaillance du pouvoir, brise le silence imposé afin de dévoiler la vérité. L'auteur manœuvre la diversité culturelle et humaine dans sa structure narrative et l'a montrée comme une minorité qui se lamente sur la trahison historique en incluant des segments narratifs qui transmettent leurs causes identitaires et idéologiques et mettent l'accent sur l'intolérance, l'injustice, le déni, l'exclusion, l'exil, la dissonance identitaire, la dénégation identitaire, l'extrémisme, le fanatisme.

L'implication des lieux réels comme la Kabylie dans la fiction détermine l'importance de sa quête où il présente la région comme elle est le pays tout entier. Son pays devient un champ d'investigation fertile aux études laissant immédiatement pour entrevoir au lecteur le mythe des origines, ancêtres, aborigènes, autochtones, une quête chronophage et éternelle qui continue à chaque production romanesque. Ses sujets conflictuels sont inspirés du réel. Le déroulement de l'aventure commence généralement à l'exil et s'achève en pays d'origine pour montrer qu'il y a un mythe de diaspora et un autre de retour aux origines dans une sphère familiale avec un ton chagriné et sérieux. De plus, le cynisme et le lyrisme convoitent la description de l'Autre. Karim Akouche renoue avec la poésie à l'esthétique de sa langue de décrire la cruauté de la réalité avec soin. Le

Conclusion Générale

discours de Akouche suscite la peur chez les esprits des dominants et ses personnages suscitent aussi la compassion chez les personnages dominés pour que la licéité narrative soit la cause revendiquée qui fait foi. La communauté qu'il défend est présentée dans une image qui suscite la compassion à cause des habitants qui ont subi l'atrocité et la destruction visant à modifier les caractéristiques culturelles, historiques et identitaires. A travers *son écriture de mitraille*, Karim Akouche noue une complexité entre les deux « jeux » de style d'écriture et de celui du « je » du narrateur pour que la justice lui rende son droit. Ce jugement se manifeste dans la liberté, l'identité que son héros cherche à concrétiser. La fréquentation du personnage narrateur aux différents espaces dévoile son inquiétude et mécontentement vis-à-vis sa liberté.

En présentant des sujets aussi compliqués et par la façon dont il les traite, l'écrivain veut se distinguer des autres et créer son propre espace qui peut transcender la réalité en tissant des histoires de fiction pour refléter l'amère réalité. L'espace où se déroulent les événements devient aussi problématique. L'auteur décrit une terre qui dépouille ses enfants de leurs identités, de leurs ancêtres, de leurs origines.

Notre intérêt dans cette recherche était de scruter la relation entre l'identité et l'altérité qui se trouve en effet au sein des interrogations sur la société algérienne. En ce sens, elle s'inscrit dans le recours à la réflexion, au départ, sur les éléments constitutifs de l'identité du groupe au sein de la société algérienne. De plus, sur la dénonciation, comme ayant un pouvoir et une puissance de médiation sur le réel. Entre un passé révolu, présent violent et avenir incertain.

L'écriture de rupture de Karim Akouche n'est pas une pratique de rompre avec l'Histoire, ni d'oublier le passé ni de briser les coutumes, mais elle suscite plutôt une interruption du temps présent sur l'image dans la continuité de son discours de la désintégration de l'être algérien pour mettre à nu l'histoire d'un pays qui n'a pas réussi à résoudre les problèmes d'identité, ce qui rend la fuite vers l'avant plus difficile que la solution.

En considérant plus directement l'identité et l'altérité comme l'objet primordial du dessein d'écriture de Karim Akouche, nous espérons enfin être en mesure d'ouvrir de nouvelles optiques dans l'investigation scientifique sur ledit roman. Cela reviendrait à justifier notre premier point de vue, l'idée de concevoir la littérature comme *le seul baromètre qui permette de prévoir l'avenir et de comprendre le présent. C'est que ceux qui l'écrivent "sentent" le temps qu'il fera demain, le vent moral ou immoral qui soufflera, les orages de l'histoire* » (Albérèse, 1959, p. 8).

Bibliographie

Bibliographie

Corpus

Akouche, K. (2017). *La religion de ma mère*. Tizi-Ouzou: Frantz Fanon.

Romans du même auteur :

Akouche, K. (2012). *Allah au pays des enfants perdus*, Tizi-Ouzou: Frantz Fanon.

Akouche, K. (2014). *J'épouserai le Petit Prince*, Tizi-Ouzou: Frantz Fanon.

Akouche, K. (2020). *Déflagration des sens*, Tizi-Ouzou: Frantz Fanon.

Dictionnaires spécialisés

Aron, P., Denis, S.-J., & Alain, V. (2006). *Le dictionnaire du littéraire*. Paris: PUF.

Yves Stalloni.(2006), Dictionnaire du roman, Armand Colin.

Ouvrages théoriques

A. Compagnon. (1979). *La Seconde Main ou le travail de la citation*. Paris: Seuil.

Achour, C. C. (2016). *Les francophonies littéraires*. Paris: Presse Universitaire de Vincennes Saint-Denis.

Achour, C., & Simone , R. (1990). *Convergences Critiques II*. Alger: O.P.U.

A,C.,, & Bekkat., A. (2002). *Clefs pour la lecture des récits, convergences critiques II*. Blida: Tell.

Caloz-Tschopp, M. C., Valeria, W., Marion, B., Graziela de Coulon, Ilaria, P., & Teresa, V. (2019). *Exil/ Desexil: Histoire et globalisation*. Paris: L'Harmattan.

Albérèse, R.-M. (1959). *L'aventure intellectuelle du XX siècles : panoramas des littératures européennes* . Paris: Albin Michel.

Albert, C. (2005). *L'immigration dans le roman francophone contemporain*. 2005: Karthala.

Alex, M. (2021). *L'identité, 10 ème édition* . Paris: Humensis.

Alexakis, V. (2008). *Exorciser l'exil* . Amsterdam : Rodopi B.V.

Aminah Mohammed-Arif, J. S. (2006). *Figures d'Isma après le 11 Septembre: Disciples et martyrs, réfugiés et migrants*. Paris: Karthala.

Angenot, M. (1982). *La parole pamphlétaire : contribution à la typologie des discours modernes , volume 17*. Paris: Payot.

Anne-Clémentine, L. (2021). *Le trou identitaire: sur la mémoire refoulée des mercenaires de l'Islam*. Paris: Puf Humensis.

Asal, H. (2016). *Se dire Arabe au Canada: Un siècle d'histoire migratoire*. Canada: Les Presses de l'université de Montréal.

B.Ettermad. (2000). *la possession du monde. Poids et mesures de la colonisation*. Bruxelles : Complexes.

Bachelard, G. (1961). *La poétique de l'espace*. Paris: Les presses Universitaires de France.

Bachi, S. (2018). *L'exil d'Ovide*. Paris: Jean -Claude Lattès.

Bakhtine, M. (1970). *La Poétique de Dostoïevski*. Paris: Seuil.

Bakhtine, M. (1978). *Esthétique et théorie du roman*. Paris: Gallimard.

Béatrice Jongy, A. K. (s.d.). *Transmission/héritage dans l'écriture contemporaine de soi*. Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal.

Bédard, M. (2002). Une typologie du haut-lieu, ou la quadrature d'un géosymbole. *Cahiers de géographie du Québec*, Volume 46, numéro 127,.

Bensaïh, Afef. (2010). *Introduction. Amérique transculturelle ?, dans Afef Bensaïh (dir), Amériques Transculturelles*. Ottawa: Les Presses de l'Université d'Ottawa.

Bibliographie

- Bekri, T. (1986). *Malek Haddad, l'oeuvre romanesque. Pour une poétique de la littérature maghrébine de langue française*. Paris : L'Harmattan.
- Belhabib, A. (2009). *la langue de l'hôte*. Okad,.
- Belkaid, N. (1987). *(En)Jeux culturels dans le roman algérien de langue française*. Paris3: Roger Foyolle.
- Berque, J. (1997, Décembre). Pour une anthropologie de l'arabisation au Maghreb, in *peuple méditerranée*.
- Berthoz, A., & Roland, R. (2005). *Les espaces de l'homme*. Paris: Odile Jacob.
- Bertrand, L. (1922). *Les villes d'or. Algérie et Tunisie romaines*. Paris: Fayard.
- Bienbeck, R., Maroua El Naggar, Ute Fendler, & Mechtchild Gilzmer. (2016). *Transformation, changement et renouveau dans la littérature et le cinéma au Maghreb depuis 1990*. Allemand: avm.
- Bishop, N. B. (1993). *Anne Hibert, son oeuvre, leurs exils*. Bordeaux: Presse Universitaire de Bordeaux .
- Bonn, C. (1985). *Le roman algérien de langue française. Vers un espace de communication littéraire décolonisé?* paris: L'Harmattan.
- Bonn, C., & Arnold Rothe . (1995). *Littérature maghrébine et littérature mondiale*. Wurtzbourg (Allemagne): Königshausen & Neumann.
- Bonn, C., Nadjet Khadda, & abdallah Mdarhri-Alaoui. (1996). *Littérature maghrébine d'expression française* . paris : EDICEF.
- Bouguerra, M. R., & Sabiha, B. (2010). *Histoire de la littérature du Maghreb- Littérature francophone*. Paris: Ellipses.
- Bourdieu, P. (1998). *La domination masculine* . Paris: Seuil .
- Bourges, H. (2014). *Pardon My French - la langue française un enjeu du xxi siècle* . Paris: KARTHALA.
- Bruner, J. (2002). *Pourquoi nous racontons nous des histoires?* Paris: Retz.
- Burgelin, O. (1996). Baarthes et les vêtements . *Persée*, 81-100.
- Camarasa-Bellaube, M., & Yannic, A. (2010). *La Méditerranée sur les rives du Saint-Laurent : une histoire des Algériens au Canada*. Paris: Publibook.
- Carrière, M., & Catherine, K. (2008). *Migrance Comparée (Comparing Migration): Les littératures du Canada et du Québec*. Bern: PETER LANG.
- Cérésolle, A. (1883). *Scènes vaudoises: journal de Jean-Louis*. Lausanne: F. Payot.
- Cf. Jacques Noiray. (1996). *Littératures francophones. I. Le Maghreb*,. Paris,: Belin.
- chaälal, D. B. (2007). *Paroles d'immigrants: Les Maghrébins au Québec*. Paris: L'Harmattan .
- Chaker, S. (1998). *Berbères aujourd'hui*. Paris : L'harmattan.
- Chamoiseau, P. (2006). *Espace d'une écriture antillaise*. Amsterdam: Rodopi.
- Charaudeau, P. (2012). L'arme cinglante de l'ironie et de la raillerie dans le débat présidentiel de 2012. Paris: université de Paris XIII, LCP-CNRS.
- Charles Bonn, B. F. (1999). *Paysages littéraires algériens des années 90: témoigner une tragédie* . Paris: L'Harmattan.
- Chebel, M. (1995). *Dictionnaire des symboles musulmans: rites, mystique et civilisation*. Paris: Albin Michel.
- Chérubini, B. (1988). *Cayenne ville créole et polytechnique* . Paris: Karthala.

Bibliographie

- Chevalier, K. (2008). *La mémoire et l'absent: Nabile Farès et Juan Rulfo, de la trace au palimpseste*. Paris: L'Harmattan.
- Chivallon, C. (1998). *Espace et identité à la Martinique: Paysannerie des mornes et reconquête collective 1840-1960*. Paris: CNRS .
- Chraïbi, D. (1998). *Iu, vu, entedu*. Paris: Denoel.
- Chaudet, C. (2016). *Ecritures de l'engagement par temps de mondialisation* . Paris: Classiques garniers.
- Chaulet-Achour, C. (1995). *Convergences critiques: introduction à la lecture du littéraire*. Paris: Office des Publications Universitaires.
- christiane, C. A. (2012). in Encyclopédie Universalis Art " les littératures d'expression française. Dans M. Atallah, *Etudes littéraires algériennes Albert Camus-Nina Bouraoui-Boualem Sansal-Ahmed Kalouaz* (p. 118). Paris: L'Harmattan.
- Claude, P., & Yves , R. (Paris). *Le personnage*. 1998: Presses universitaires de France.
- Claval, P. (1973). *Principes de géographie sociale*. Paris : Génin.
- Cliche, P. (1980). *L'espace social et mobilité résidentielle: introduction à la géographie sociale de Québec*. Québec: Les presses de l'université Laval.
- Cuq, J.-P., & Patrick, C. (2010). *Faire vivre les identités: un parcours en francophonie*. Paris: Edition des archives contemporaines.
- D.CAROSELLA, E., Bertrant , S.-S., Philippe, C., & S.E.Marcelo, S. S. (2008). *L'identité: changeante de l'individu, la constante construction du soi*. Paris: L'Harmattan.
- Danvers, F. (2009). *S'orienter dans la vie : une valeur suprême ? : Dictionnaire de sciences humaines*. Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion.
- Darmon, M. (2016). *La socialisation, col 128,*. Paris: Armand Colin 03 ème édition.
- Déjeux, J. (1973). *Littérature maghrébine de langue française. Introduction générale et Auteurs*. Ottawa: Naaman.
- Déjeux, J. (1975). *La littérature algérienne contemporaine* . Paris: P.U.F.
- Déjeux, J. (1978). Québec: Namman de sherbrooke.
- Déjeux, J. (1979). *La littérature algérienne contemporaine- que sais-je,*. Paris: P.U.F.
- Déjeux, J. (1982). *Situation de la littérature maghrébine de la langue française*. Alger: Office des publications universitaires.
- Dejeux, J. (1993). *Maghreb, literatures de langue francaise*. Paris: Arcantere.
- Delayre, S. (2006). *Driss Chraïbi une écriture de traverse*. Pessac : Presses universitaires de Bordeaux.
- Delcroix, M., & Ferand, H. (1995). *Méthodes du texte: Introduction aux études littéraires*. Paris: DUCULOT.
- Deleuze, G., & Félix, G. (1980). *Mille plateaux*. Paris: Minuit.
- Deremetz, A. (1995). *Le Miroir des muses: Poétiques de la réflexivité à Rome*. Villeneuve d'ascq: Septendron.
- Desprairie, F. G. (2009). *Entre social et psychique: Questions épistémologiques* . Paris: L'Harmattan.
- Dialo, E. (2012). *Tierno Monénombo: Une écriture migrante*. Paris: KARTHALA.
- DIB, m. (1952). *La grande maison* . Paris : Seuil.
- Djebar, A. (1985). *l'amour, la fantasia*. Paris: Albin Michel.
- Djebar, A. (1999). *Ces voix qui m'assiègent - en marge de ma francophonie*. Paris: PUM.

- Duval, S., & Jean-Pierre, S. (2006). *Mauvais genre: la satire littéraire moderne*. Bordeaux : Presse Universitaire de Bordeaux.
- Doubrousky, Serge,. (1988). *Autobiographie/vérité/psychanalyse,autobiographiques: de Corneille à Sartre*. Paris: PUF.
- Edmond, M. (2005). *Psychologie de l'identité: Soi et le groupe*. Paris: Dunod.
- ELbaz, R., & Françoise Saquer- Sabin. (2014). *Les espaces intimes féminins dans la littérature maghrébine d'expression française*. Paris: L'Harmattan.
- Elfassi, A. (2006). *Brel et l'ironie*. Paris: L'Harmattan.
- Emile, D. (1980). *Education et sociologie* . Paris: P.U.F.
- Eric Geoffroy. (s.d.). *Le grand livre des prénoms arabes*. Paris: Albin Michel.
- F. O., Frédéric, L., & Jean, F. C. (2009). *La construction des Amériques aujourd'hui: Regard croisé TRANSNATIONNAUX ET TARNSDISCIPLINAIRES*. Québec: Presse de l'Université du Québec.
- Fatou, S. (2009). *La recherche féministe francophone: langue, identité et enjeux*. Paris: Karthala.
- Fenniche-Fakhfakh, A. (2010). *Fawzia Aouari: L'écriture de l'exil*. Paris: L'Harmattan.
- Fenniche-Fakhfakh, A. (2010). *Fawzia Zouari: l'écriture de l'exil*. Paris: L'Harmattan.
- Fitouri, S. Z. (2004). la réception du texte maghrébin de la langue française. Dans C. Bonn, *étapes de l'émergence de la littérature maghrébine de langue française, au regard de sa reception* (p. 23). Tunis: cérèse.
- Florey, S. (2013). *L'engagement littéraire à l'ère néolibérale: préface de Jérôme Meizoz*. Lille: Presses Universitaires du Septentrion.
- Foray, P. (2008). *La laïcité scolaire: autonomie individuelle et apprentissage du monde commun*. Berne: Peter Lang SA.
- Franck, A. (1971). *Condorcet*. Genève: Slatkine Reprints.
- Frantz, F. (1976). *Les damnés de la terre*. Paris: Petite Collection Maspéro .
- Frémont, A. (1976). *La région : espace vécu* . Paris: Presse Universitaire de France.
- Gadan, M. (1982, mars). L'apolitique culturelle. *Autrement*, 38.
- Gafaiti, H. (1986). *Kateb Yacine: un homme, une oeuvre, un pays, Alger*. Alger: Laphomic.
- Gaspard, F., & Claude Servan, S. (1985). *La fin des immigrés*. Paris: Seuil.
- Gasparini, P. (1981). *Est-il je ?* Paris: Seuil.
- Gasparini, P hilippe,. (2004). *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*. Paris: Seuil.
- Genette, G. (1979). *Fiction et diction*. Paris: Seuil .
- Genette, G. (1982). *Palimpseste*. Paris: Seuil.
- Genette, G. (1987). *Seuils*. Paris: le seuil.
- Georges, G. (1991). *Ligne de vie 02:Auto-bio-graphie*. Paris: Odile Jacob.
- Graziella Caselli, J. V. (2004). *Démographie: analyse et synthèse, Volume 6, Population et société*. Paris: L'Institut National D'étude Démographiques.
- Green, J. (1987). *Le langage et son double* . paris : Seuil.
- Grivel, C. (1973). *Production de l'interet romanesque* . Paris: LA Haye: Mouton.
- Guérineau, S. (2019). *Bouddhisme de tradition tibétaine en France: Lignée Karma Kaguy - Etude de la première congrégation bouddhiste reconnue par l'Etat français*. Paris: L'Harmattan.
- Gustave-Nicolas, F. (1996). *Les Concepts fondamentaux de la psychologie sociale*. Paris: Dunod.
- Hacker, F. (1972). *Agression/violence dans le monde moderne,*. Paris: Calman-Lévy.
- Hamon, P. (1998). *le personnel du roman 2ème corrigé*. Genève: Librairie Droz.
- Henri, M. (1980). *Le discours du roman*. Paris: P.U.F.

Bibliographie

- Hobbes, T. (2006). *Éléments de loi naturelle et politique* (traduit de l'anglais par Arnaud Milanese). Paris: Allia.
- Hoek, L. H. (1981). *La marque du titre : dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle*. Paris: Mouton.
- Jacques Soubeyroux. (2003). *Le moi et l'espace : Autobiographie et autofiction dans les littératures d'Espagne et d'Amérique latine*. Saint- Etienne : université Saint- Etienne .
- Jacques, B., Roger, A., Abdel-Madjid, T., Pierre, L., Serge de Laugier de Beaurcueil, Mohammed , A., . . . Guy, H. (1985). *Aspect de la foi de l'Isma*. Bruxelles: Facultés universitaire Saint-Louis.
- Jacques, D. (1996). *le monolinguisme de l'autre*. Paris: Galilée.
- Jankélévitch, V. (2015). *L'esprit de résistance* . Paris: Albin Michel.
- Jaques Noiry. (1996). *Littératures francophones: I. Le Maghreb*. Paris: Sup, LETTRES.
- Jean- Paul, D., & Hadi , R. (2017). *Phylosophie: 160 notions et concepts*. Paris: Armond colin.
- Jean, B. (2009). *Littératures francophones et politiques*. Paris: KARTHALA.
- Jean, B. L., & Silvain, D. (2015). *Stéréotypes, préjugés et discriminations*. Paris: Dunod 02ème édition.
- Jean, C. D., & Pascal, M. (2008). *L'identité en psychologie sociale: des processus identitaires aux représentations sociales*. Paris: Armond Colin.
- Jean, P. (1923). *le mouvement littéraire français d'Algérie*. la grande revue.
- Jeanne-Marie, C. (1997). *Assia Djebar: écrire, transgresser, résister*. Paris: L'Harmattan.
- JEAN-PHILIPPE, M. (1997). *Le personnage du roman : genèse, continuité, rupture*. Luçon: Pollina.
- Jouve, V. (2001). *Poétique du Roman (2ème édition)*. Paris: Armand Colin.
- Jouve, V. (2007). *Poétique du roman*. Paris: Armand Colin.
- Karoui, J., Farah, B., & Véronique, M. (2019). *Détection automatique de l'ironie: application à la fouille d'opion dans les microblogs et les médias sociaux* . Croydon: ISTE.
- KATTAN, N. (2002). *l'écrivain du passage sous la direction de Jacques Allard*. Québec: Blanc Silex.
- Kauffmann, J.-P. (2013). *Remonter la marne*. Paris: Fayard.
- Kayser, B. (1989). *Les sciences sociales face au monde rural: méthodes et moyens*. Toulouse: Presses Universitaires de Mirail.
- Kelly, D. (2005). *Autobiographie and independance (Selfhood and creativity in North Afriain Postcolonial Writing in Frensh)* . Liverpool: Liverpool University Press.
- Khadda, N. (1986). *Mohammed Dib romancier-Esquisse d'un itinéraire* . Alger : Offices des Publications Universitaires.
- Khaknégar, N. (2015). *L'exil comme épreuve littéraire: l'écrivain iranien face à ses homologues*. Paris: L'Harmattan.
- Khatibi, A. (1971). *La Mémoire tatouée*. Paris: Denöel.
- Khatibi, A. (1979). *Le roman maghrébin*. Rabat: S.M.E.R.
- Khodja, C. (s.d.). abdelkader Djaghoul "un romancier de l'identité perturbée et de l'assimilation impossible. ROMM, 81.
- King, R., John, C., & Paul, W. (1995). *Writing Across Worlds: Literature and migration*. London: Routeledge.
- Krestiva, J. (1998). *Etrangers à nous mêmes*. Paris: Fayard.
- Kristeva, J. (1969). *Sémiotiké: Recherche pour une sémanalyse*. Paris: Seuil.
- La rivière, B. (2014). *En fin la laïcité*. Montréal: XYZ.

Bibliographie

- laâbi, A. (1966). Prologue. *souffles*, 3-6.
- Lalagianni, V., & Jean, M. M. (2014). *Espace méditerranéen: Ecritures de l'exil, migration et discours postcolonial*. Amsterdam : Rodopi B.V.
- Lalagianni, V., & Jean-Marc Moura. (2014). *Espace méditerranée: Ecriture de l'exil, migrations et discours postcolonial*. Amsterdam: Rodopi.
- Lamizet, B. (2002). *Politique et Identité*. Lyon: Presses Universitaires.
- LARONDE, M. (1993). *Autour du roman beur: immigration et identité* . Paris: L'Harmattan.
- Laurant, B., & Olivier, D. (2013). *Traité de psychologie sociale: La science des interactions humaines*. Louvain-la-Neuve: De boek.
- Lebrun, M., & Luc, C. (2007). *La littérature migrante dans l'espace francophone: Belgique-France-Québec-Suisse*. Fernelmont: E.M.E.
- Lecarme-Tabone, J. L. (1997). *L'Autobiographie*. Paris: , Armand Colin.
- Lejeune, Philippe,. (1975). *Le pacte autobiographie*. Paris: Le Seuil.
- Lefebvre, H. (1981). *La production de l'espace*, 02^eème édition. Paris: Enthorpos.
- Leyens, J.-P. (2015). *Debout les dominés*. Louvain-la-neuve: Boeck.
- Lise, G. (2006). l'archipel romanesque. *Le magazine littéraire*, 451.
- Lise, G. (2006). *l'écrivain francophone à la croisée des langues. Entretiens*. Paris: Karthala.
- Lodge, D. (2009). *L'Art de la fiction*. Paris: Rivages.
- Louis-Marie Morfaux. (2005). *Nouveau vocabulaire de la philosophie et des sciences humaines*. Paris: Armand Colin, nouvelle édition.
- M.Leftah. (2006). in *Ambre ou les métamorphoses de l'amour*. paris: la différence.
- Maalouf, A. (1998). *Les identités meurtrières*. Paris: Crasset.
- Maher, D. (2006). *Tempus in fabula: topoi de la temporalité narrative dans la fiction d'Ancien Régime*. Canada: Les Presse de l'Université Laval.
- Maingueneau, D. (1983). *Initiation aux méthodes de l'analyse du discours*. Paris: Hachette Université.
- Marc, E. (2004). *La construction identitaire de l'individu dans C. Halpern et J.-c. Ruano-Borbalan(dir.), Identité(s). L'individu, le groupe, la société*. Paris: Sciences humaines.
- Maud Dubourg, M. H. (2017). *LeRobert*. Paris, ,Paris,2017,p.245.: Bérengère Baucher avec Michèle Lancina.
- Maurin, E. (2009). *La peur du déclassement: une sociologie des recessions* . Paris: Seuil.
- Méo, G. D. (2014). *Introduction à la géographie sociale*. Paris : Armand Colin.
- Méo, G. D. (2016). Une géographie sociale: Entre structures et représentations. *Cybergeog anniversary: European Journal of Geography*.
- Mercier-Leca, F. (2003). *L'ironie*. Paris: Hachette supérieur.
- Milan, K. (1984). *L'insoutenable légèreté de l'être*. Paris: Gallimard.
- Milan, K. (2003). *L'ignorance*. Paris: Gallimard.
- Mohammed, C. (2000). *Pour un Maghreb d'abord Maghrébin*. Rabat: Centre Tarik Ibn Ziad pour les Etudes et la Recherche.
- Moisan, C., & Renate , H. (2001). *Ces étrangers du dedans. Une histoire de l'écriture migrante* . Québec: Nota Bene, coll.« Études».
- Moura ,Jean-Marc,. (1999). *littératures francophones et théorie postcoloniale*. Paris: PUF.

Bibliographie

- Moodlay, A. T. (2007). *Problématique identitaire et discours de l'exil dans les littératures francophones*. Ottawa: Presse d'Université d'Ottawa.
- Naggare, M. E. (2015). *Taces d'enfance: analyse littéraire de trois recueils francophones de récits d'enfance*. munchen: A.V.M.édition.
- Nancy, H., & Leila, S. (1999). *Lettres parisiennes ; Autopsie de l'exil*,. Paris: J'ai lu.
- NATHALIE, H. (2018). *Ce que n'est pas l'identité*. Paris: Gallimard.
- Nepveu, P. (1988). *L'écologie du réel: Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*,. Montréal: Boréal.
- Noiry, J. (1996). *Littérature francophone I. Le Maghreb*. Paris : Bellin.
- Olivier, A. (2001). *Le biographique*. Paris: Hatier.
- Patillon, M. (1986). *Précis d'analyse littéraire, t1*. Paris: Nathan,.
- Ricoeur, Paul,. (1983). *Temps et Récit, t, I*,. Paris, : Seuil.
- Piégay-Gros, N. (1996). *Introduction à l'intertextualité*. Paris: Dunod.
- Pierre, B., & Jean-Claude, P. (2018). *La reproduction: éléments pour une théorie du systèm d'enseignement*. Paris: Minuit.
- R. Robin. (2000). *Les champs littéraires sont-ils désespérément monolingue*.
- Redouane, N., & Yvette, B.-S. (2020). *Ecrivains marocains du monde: Allemagne, Angleterre, Norvege, Suède, Suisse*. Paris: L'Harmattan.
- Redoune, N., & Yvette Bénayoun, S. (2017). *Voix migrante au Québec: émergence une littérature maghrébine*. Paris: L'Harmattan.
- Reuters, Y. (2011). *L'analyse de récit, 02ème édition*. Paris: Arman Colin.
- Rizki, S. M. (2020). *Prophète Mohammad: livre 2 à 05 Paix et Djihad en Islam*. Toronto : Al-Ma-ârif publications.
- Robin, R. (2003). *Le deuil de l'origine: une langue en trop, la langue en moins*. Paris : Edition Kimé.
- Ronald Barthe cité dans Achour Christiane, B. A. (2002). *Convergence Citique II*. Alger : Tell.
- Rousseau, L. (2012). *Le Québec APRES Bouchard-Taylor: Les identités religieuses de l'immigration*. Québec: Presse de l'Université du Québec.
- Ruller-Theuret, F. (2001). *Approche du roman*. Paris: Hachette Superieur.
- Ruth, A., & Anne, H. P. (2015). *Stéréotypes et clichés: langue, discours, société*. Paris: Armand Colin.
- Sahuc, C. (2006). *L'adolescent et la violence*. Levallois-Perret: Studyparents.
- Salem, F. (2007). *que pensent les algérien du Canada? El Wtan*.
- Samoyault, T. (2010). *L'intertextualité: mémoire de la littérature*. Paris: Armand Colin.
- SAMYAULT, T. (2008). *L'intertextualité : mémoire de la littérature*. Paris: Armand Colin.
- Sartre, J. P. (1948). *Qu'est ce que la littérature?* Paris: Gallimard.
- Sartre, J.-P. (1920). *Plaidoyer pour les intellectuels*. Paris: Gallimard.
- Sartre, J.-P. (1947). *Situations, III: engagement et littérature*. Paris: Gallimard.
- Sartre, Jean-Paul,. (1948). *Qu'est ce que la littérature?* Paris: Gallimard.
- Sébastien, S., & Nathalie, V.-A. (2006). *L'analyse stylistique: textes littéraires de langue anglaise*. Toulouse: Presses Universitaire du Mirail.
- Servais, (., & Pinckers, O. (2007). *Les sources de la morale chrétienne: sa méthode, son contenu, son hostoire*. Paris: Cerf.
- Simon, S. (1999). *Hybridité culturelle*. Montréal: L'Île de la Tortue.

Bibliographie

- Slimane, H. A. (2020). *Association Culturelle youcef ou kaci: Récit d'un combat et une mémoire*. Paris: Books on Demand.
- Smati, M. (2017). L'engagement mis en question : Le Dernier été de la raison de Tahar Djaout. *Master [120] en Langues et lettres françaises et romanes, orientation français langue*. Université Catholique de Louvain, Belgique.
- Sollers, P. (1971). *Théories d'ensembles*. Paris: Seuil.
- Soukehal, R. (1999). *L'ÉCRIVAIN DE LANGUE FRANÇAISE ET LES POUVOIRS EN ALGÉRIE*. paris : l'harmattan.
- Souza, L. S. (2019). *Pour une géopoétique interaméricaine*. Saint-Denis: Société des écrivains.
- Talahite-moodly, A. (2007). *Problématiques identitaires et discours de l'exil dans les littératures francophones*. Ottawa: Presse Universitaire Ottawa.
- Temple, M. (1998). *Meetings with Mallarmé: In Contemporary French Culture*. Exeter Devon : Michael Temple.
- Théret, B. (2002). *Protection sociale et fédéralisme: l'Europe dans le miroir de l'Amérique du Nord*. Québec: La Presse de l'Université de Montréal .
- Thibaudet, A. (1979). *Réflexions sur le roman*, Gallimard. Paris: Gallimard.
- THUILLET, G. (2001). *Le système idéal*. Paris: Books on demand GmbH.
- Toro, A. d. (2009). *Epistémologie "Le Maghreb": Hybridité-Transculturalité-Transmédialité-Transtextualité-Coprs-Globalisation-Diasporisation*. Paris: L'Harmattan.
- Tsimbidy, M. (2008). *Enseigner la littérature de jeunesse*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail.
- Vasseviere, M. (1998). *Aragon romancier intertextuel: ou les Pas de l'étrange*. Paris: L'Harmattan.
- Victor Hugo. (1882). *les châtiments*. Paris: , Hetzel-Quantin.
- Vigner, G. (1992). *Lire du texte au sens*. Paris: Clé International.
- Villeneuve, L. (1999). *Paysage, mythe et territorialité: Charlevoix au XIXe siècle : pour une approche du paysage*. Sainte foy: Les Presses de l'Université Laval.
- w.said, E. (1996). *Des intellectuels et du pouvoir*. Paris: Seuil.
- Zerar, F. (2019). mémoire présenté comme exigence partielle de la maîtrise en communication. Montréal, Montréal: Université de Montréal.

Articles scientifiques

- Achour, Y. B. (2009). L'Islam et mondialisation: Islam politique et démocratie, l'égalité des sexes en matière d'héritage. *Prologues revues maghrébines*, 5.
- Barreiro, C. M. (2004). Identité urbaine, identité migrante. *Recherches sociographiques*, 45(1), 39–58.
- Barthes, R. (1996). Introduction à l'analyse structurale des récit. *Persée*, 1-27.
- Bédard, M. (2002). Une typologie du haut-lieu, ou la quadrature d'un géosymbole. *Cahiers de géographie du Québec*, Volume 46, numéro 127,.
- Blanc, N., Denis, C., & Thomas , P. (2008). Littérature & écologie : vers une écopoétique, écologie et politique. *Cairn*, 15-28.
- Burgelin, O. (1996). Baarthes et les vêtements . *Persée*, 81-100.
- C., A., & Bekkat., A. (2002). *Clefs pour la lecture des récits, convergences critiques II*. Blida: Tell.

- Chartier, D. (2002). Les origines de l'écriture migrante. L'immigration littéraire au. *Voix et Images*, 303-316.
- Chartier, D. (2002). L'immigration littéraire au Québec au cours des deux derniers siècles. *Voix et images*, 27(2), 303–316.
- Choquette, L. (2002). COURTEMANCHE, Andrée et Martin Pâquet, dir., Prendre la route : l'expérience migratoire en Europe et en Amérique du Nord du XIV 243 p. *Revue d'histoire de l'Amérique française*, 613-614.
- Djedjigua, B. R. (2018). L'écriture de soi chez Malika Mokeddem : libération . *Francisola*, 63-71.
- Djemaï, A. (1997). il arrive que l'engagement s'impose brutalement. *La Quinzaine Littéraire du 1-15 mars*(711).
- FRÉMAND, A. (1980). L'espace vécu et la notion de région. *Travaux de l'Institut de Géographie de Reims*, n° 41-42, 47-58.
- Frémont, A. (1974). Recherches sur l'espace vécu. *L'espace géographique*, tome 3, n°3,, 231-238.
- Gadan, M. (1982, mars). L'apolitique culturelle. *Autrement*, 38.
- Gaulejac, V. d. (2002). Identité. *Vocabulaire de psychosociologie*, 174-180.
- Germanaz, C. (2013). Le haut lieu touristique comme objet spatial linéaire : le somin Volcan (île de La Réunion). *Cahiers de géographie du Québec*, 379-405.
- Ghalem, N., & Christiane Ndiaye. (2004). in introduction aux littératures francophone . *Maghreb*, 197-267.
- Graziella Caselli, J. V. (2004). *Démographie: analyse et synthèse, Volume 6, Population et société*. Paris: L'Institut National D'étude Démographiques.
- Jean, P. (1923). *le mouvement littéraire français d'Algérie*. la grande revue.
- Khodja, C. (s.d.). abdelkader Djaghloul "un romancier de l'identité perturbée et de l'assimilation impossible. *ROMM*, 81.
- laâbi, A. (1966). Prologue. *souffles*, 3-6.
- laabi, a. (1966). Réalité et dilemmes de la culture nationale (I). *Souffles no 4,4e trimestre*, 4-12.
- Larioui, R. (2002). Les littératures francophones du Maghreb. *Québec français*, 48-51.
- Lise, G. (2006). l'archipel romonesque. *Le magazine littéraire*, 451.
- Merolla, D. (2017, octobre 04). Narration "La — dans l'espace littéraire berbère: Encyclopédie berbère". *openedition*, 33.
- Moisan, C., & Renate , H. (2001). *Ces étrangers du dedans. Une histoire de l'écriture migrante* . Québec: Nota Bene, coll.« Études».
- Oriel, R. B., & Robert , F. (1992). Les écritures migrantes et métisses dans la poésie québécoise:L'oeuvre de Joël Des Rosiers. *Moebius* , 87-98.
- Rachédi, L. (2008). Les écrivains maghrébins au Québec et leurs oeuvres : espace de médiation pour la transmission de l'histoire et le changement personnel. *Lien social et politique*, N°60.
- Rizki, S. M. (2020). *Prophète Mohammad: livre 2 à 05 Paix et Djihad en Islam*. Toronto : Al-Ma-ârif publications.
- Rubino, G., & Dominique Viart . (2017). Le roman français contemporain face à l'histoire . *Quodlibet*, 81.

Sitographie

- Akouche, K. (2017, Mars 20). *Marianne*. Consulté le Mai 06, 2022, sur Les autorités algériennes haïssent les esprits libres: <https://www.marianne.net/agora/tribunes-libres/les-autorites-algeriennes-haissent-les-esprits-libres>
- Akouche, K. (2019, Mars 01). Écrire, c'est coudre ses blessures avec la pointe de son stylo. *remue*. Consulté le Avril 01, 2020, sur <https://remue.net/ecrire-c-est-coudre-ses-blessures-avec-la-pointe-de-son-stylo>
- Akouche, K. (2019, Avril 29). *Marianne*. Récupéré sur <https://www.marianne.net/agora/humeurs/karim-akouche-d-etatique-la-censure-est-devenue-communautaire>
- Akouche, K. (2019, Mars 01). *Remue.Net*. Consulté le Avril 08, 2022, sur Résidence IdF: <https://remue.net/ecrire-c-est-coudre-ses-blessures-avec-la-pointe-de-son-stylo>
- Akouche, K. (s.d.). *LeDevoir*. Récupéré sur Karim Akouche, l'homme qui tutoie l'islam: <https://www.ledevoir.com/lire/524748/l-homme-qui-tutoie-l-islam>
- Alilat, F. (2008, Février 18). *Jeuneafrique*. Consulté le 08 31, 2020, sur <https://www.jeuneafrique.com/95494/archives-thematique/naissance-du-front-islamique-du-salut/>
- ALVES, A. M. (2017, Avril). Pour une définition de l'exil d'après Milan Kundera. *Carnets : revue électronique d'études françaises*(10), 115. Consulté le mai 05, 2022, sur <https://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/15304.pdf>
- BASALAMAH, Aurélia KLIMKIEWISZ in Salah. (2002, Mai 13). *Les nouvelles figures de l'exil*. Consulté le Mai 01, 2021, sur colloque: <http://www.poexil.umontreal.ca/events/colloqfiguresexilsynop.htm>
- Belkaid, A. (2012, 03 31). *Slateafrique*. Consulté le 08 31, 2021, sur Algérie-ex-fis réhabilitation: <http://www.slateafrique.com/2651/algerie-ex-fis-rehabilitation>
- Biville, F. (2005, Mars 14). Onomastique et intertextualité dans la littérature latine. Perspectives Actes de la journée d'étude tenue à la Maison de l'Orient et de la Méditerranée – Jean Pouilloux. *Collection de la maison de l'Orient méditerranéen ancien. Serie philologique*(41). Consulté le Mai 06, 2022, sur https://www.persee.fr/doc/mom_0184-1785_2009_act_41_1_2593
- Blanchet-Gravel, J., & Karim, A. (2019, Mars 20). *CAUSEUR*. Consulté le Avril 08, 2022, sur Karim Akouche: l'Algérie est un non-Etat: <https://www.causeur.fr/karim-akouche-algerie-bouteflika-peuple-159964>
- Bourges, H. (2014). *Pardon My French - la langue française un enjeu du xxi siècle*. Paris: KARTHALA.
- Brabant, A. (2017, Juin 02). *Mémoires des Montréalais*. Consulté le Mai 26, 2021, sur L'immigration maghrébine à Montréal: <https://ville.montreal.qc.ca/memoiresdesmontrealais/immigration-maghebine-montreal>
- Charaudeau, P. (2013, Novembre). Le chercheur et l'engagement. Une affaire de contrat. *Argumentation et analyse du discours*. Consulté le mai 03, 2022, sur <https://journals.openedition.org/aad/>

- Charaudeau, P. (s.d.). Langue, discours et identité culturelle. *revue de didactologie des langues-cultures*, 3-4/2001(123). Consulté le avril 30, 2022, sur [.br/padrao_cms/documentos/nucleos/nad/CHARAUDEAU%20-%20Langue,%20discours%20et%20identit%C3%A9%20culturelle.pdf](http://padrao_cms/documentos/nucleos/nad/CHARAUDEAU%20-%20Langue,%20discours%20et%20identit%C3%A9%20culturelle.pdf)
- Chiantaretto, J.-F. (2014). *Editions Hermann*. (Hermann, Éditeur) Consulté le Mai 06, 2022, sur
- DEGLISE, F. (2019, Juin 08). *LEDEVOIR*. Consulté le avril 07, 2022, sur Combat pour une Algérie laïque: <https://www.ledevoir.com/monde/afrique/556284/mot-cle-le-progres-de-l-algerie-passe-aussi-par-la-laicite>
- ELwatan*. (2007, 03 07). Consulté le Juillet 04, 2021, sur archives/reportage/qu'en pensent les Algériens du canada: <https://www.elwatan.com/archives/reportage/quen-pensent-les-algeriens-du-canada-05-03-2007>
- Jenny, N. A. (2005). *Unige.Ch*. Consulté le Mai 06, 2022, sur Méthodes et problèmes: autobiographie: <https://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/autobiographie/ab031200.html>
- Karim, A. (2018, Octobre 09). *Mariane*. Consulté le Mai 17, 2021, sur Mariane: <https://www.marianne.net/agora/humeurs/karim-akouche-d-etatique-la-censure-est-devenue-communautaire>
- Krisztina, H. (1998). Le Personnage comme acteur social -- les diverses formes de l'évaluation dans La Peste d'Albert Camus. *Palimpszeszt*. Consulté le mai 05, 2022, sur http://magyar-irodalom.elte.hu/palimpszeszt/11_szam/09.htm
- LAOUIEN, M. (199, Décembre). *Fabula*. Consulté le Mai 06, 2022, sur frontières de la fiction: <https://www.fabula.org/colloques/document7558.php#bodyftn35>
- LAROUSSE. (s.d.). *Larousse*. Consulté le Aout 07, 2020, sur Dictionnaire: <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/inter-/43593>
- Le Monde*. (1979, 01 03). Consulté le 09 01, 2020, sur L'après-Boumediène: https://www.lemonde.fr/archives/article/1979/01/03/l-apres-boumediene_2787948_1819218.html
- Imktaba. (s.d.). *lettre à un soldat d'Allah*. Consulté le 05 21, 2022, sur <https://lmktaba.com/livre-francais/sciences-politique/lettre-a-un-soldat-d-allah.html>
- Maalouf, L. (2017, Octobre 10). *Un salon du livre de la diaspora arabe à Orientalys*. Consulté le Mai 26, 2021, sur La presse: <https://www.lapresse.ca/arts/livres/201708/10/01-5123401-un-salon-du-livre-de-la-diaspora-arabe-a-orientalys.php>
- Merola, D. (33 | 2012, Novembre 22). Narration (La — dans l'espace littéraire berbère). *Encyclopédie berbère*(33). Consulté le Juillet 09, 2021, sur <https://journals.openedition.org/encyclopedieberbere/2675?gathStatIcon=true&lang=en>
- Merolla, D. (2017, octobre 04). Narration "La — dans l'espace littéraire berbère: Encyclopédie berbère". *openedition*, 33.
- Tilmatine, M., & Thierry, D. (2017). Des revendications linguistiques aux projets d'autodétermination : le cas de la Kabylie (Algérie). *Opens Editions Books*, 125-159. Récupéré sur Rabat: Centre Jacques-Berque: <https://books.openedition.org/cjb/1359?lang=fr>

Bibliographie

Zaoui, A. (s.d.). Ibn Khaldoun : la Kabylie, la femme, le couscous et le burnous ! *la cause littéraire*. Consulté le mai 05, 2022, sur <https://www.lacauselitteraire.fr/ibn-khaldoun-la-kabylie-la-femme-le-couscous-et-le-burnous>

Table de matières

Tables des matières

Introduction générale.....	07
1. Problématique et questionnements.....	09
2. Hypothèses de recherche	09
3. Perspectives méthodologiques	09
4. Choix du corpus.....	10
5. Démarche du travail	10
<u>PARTIE I : Littérature postcoloniale, francophonie et immigration</u>	13
Introduction.....	14
Chapitre 1 :Littérature postcoloniale et francophonie	16
Introduction.....	17
2. L'avant-hier de la littérature postcoloniale	17
1.1 Les premiers romans maghrébins d'expression française.....	17
1.2 Les écrivains de la deuxième génération 1970-1990.....	19
1.3 L'engagement des écrivains maghrébins	21
2. L'époque des indépendances	23
2.1 Une littérature de frustration, une écriture de subversion	23
2.2 La littérature de l'urgence des années 90	29
3. La francophonie littéraire	35
3.1 La langue française : un statut hybride	35
3.2 La langue française : la langue de l'Autre	39
3.3 Francophonie vs <i>francophonie</i>	45
Conclusion.....	52
Chapitre 2 : Littérature migrante et Exil	54
Introduction.....	55
1. Une production littéraire migrante	55
2. Vers une conception de la littérature migrante.....	59
3. Le thème de l'exil en question.....	67
3.1 L'exil et ses dimensions.....	68
3.2 L'exil linguistique.....	69
3.3 L'exil social.....	71
4. La littérature migrante : Identité et interculturalité	75
4.1 L'identité en question	76
4.2 Affiliations culturelles plurielles.....	79
4.3 L'hybridité comme un carrefour de culture.....	82
Conclusion.....	85
Chapitre 3 :Une littérature de la diaspora algérienne au Québec.....	86
Introduction.....	87
2. Une diaspora maghrébine naissante	88
1.1 Un exode sélectif	90
1.2 Des écrivains algériens émigrants au Québec.....	92
2. Karim Akouche la voix berbère du Canada.....	97
2.1 Qui est Karim Akouche ?.....	97

Table de matières

2.2 Karim Akouche et le problème de la censure	98
2.3 Karim Akouche : « D'étatique, la censure est devenue communautaire ».....	99
2.4. une condition de la libération du pays : la laïcité.....	100
2.5. L'école et la socialisation	104
Conclusion	106
<u>PARTIE II : Une écriture de l'édification de soi</u>	108
Introduction.....	109
Chapitre 1 :Approche narratologique.....	110
Introduction.....	111
1. Etude du paratexte	111
1.1 La titrologie.....	112
1.2 L'épigraphe	115
1.3 L'effigie iconographique	118
1.4 La postface	119
1.5 La quatrième de couverture	120
2. Etude des personnages	121
2.1 Mirak : le personnage protagoniste	123
2.2 L'être : Mirak, un personnage complexe.....	125
2.3 Le choix du nom de Mirak.....	125
2.4 Le portrait	128
2.5 La psychologie	130
2.6 Le faire : le paraître.....	132
2.6.1 les rôles thématique.....	133
2.6.2 le rôle actantiel.....	134
a) le savoir.....	135
b) le vouloir.....	135
c) le pouvoir	136
3. Espace fictionnel et espace référentiel	137
3.1 L'espace social.....	142
3.1.1 La socialité	143
3.1.2 Espace social et systèmes de valeurs	146
3.2 Espace de vie	148
3.2.1 La maison comme lieu symbolique	151
3.2.2 La maison comme refuge psychique.....	152
4. L'espace vécu.....	154
4.1 Le haut-lieu de l'espace de Akouche.....	159
5. L'espace référentiel	163
5.1 La Kabylie.....	164
5.2 L'école comme lieu d'apprentissage.....	167
5.3 L'université	167
5.4 La ferme comme un lieu de rétablissement.....	168
6. Le rapport entre les éléments d'écosystème (la faune et la flore) et les lieux.....	169
7. La représentation du temps dans <i>La religion de ma mère</i>	173
Conclusion.....	180

Table de matières

Chapitre 2 : l'écriture de Soi : une forme de libération et/ou d'engagement	181
Introduction	182
1. L'écriture de Soi	182
2. De l'autobiographie à l'autofiction	183
2.1 L'autofiction dans <i>La religion de ma mère</i>	185
2.2 Les indices de la part fictive	185
2.3 La chronologie des événements	190
2.4 La part du réel	191
3. S'exiler pour libérer la parole	193
a. L'exil, la destinée de <i>Mirak</i>	195
b. <i>Mirak</i> entre errance et exil éternel	198
Conclusion	202
 Chapitre 3 : L'intertextualité et affirmation de soi	203
Introduction	204
1. Les marques de l'intertextualité dans le roman <i>La religion de ma mère</i>	204
1.1 Le procédé du texte	205
1.2 Primeur du mot : Julia Kristeva	206
1.3 Mikhaïl Bakhtine et le dialogue des textes	206
1.4 La description formelle de Gérard Genette	207
2. Le niveau de la narration comme un enjeu de l'intertextualité	208
3. Un aspect intertextuel : le sacré	209
4. Un support de l'intertextualité : L'emploi du nom propre	210
Conclusion	214
 <u>PARTIE III : Problématiques identitaires : vers une dénonciation de l'Autre</u>	215
Introduction	216
Chapitre 1 : L'engagement littéraire	217
Introduction	218
1. L'engagement comme acte d'écriture	218
1.1 Littérature engagée : un outil de lutte politique vs engagement social	220
1.2 De l'autofiction à l'engagement dans <i>La religion de ma mère</i>	221
2. Cheminement engagé de Karim Akouche	223
2.1 Lutte contre le terrorisme	223
2.2 Lutte contre le pouvoir de l'Etat	225
2.3 Lutte contre la socialisation imposée : la sphère scolaire	227
2.4 Lutte contre l'environnement ancestral et familial	229
3. La rupture comme moyen d'engagement	232
3.1 La rupture avec la socialisation de l'Etat	232
3.2 La maison : sphère d'une rupture forcée	233
3.3 La rupture du moment présent vs le refuge dans le passé	236
4. Le refus de l'échange verbal	241

Table de matières

Conclusion.....	245
Chapitre 2 : stéréotypes, ironie et violences	246
Introduction.....	247
1 . Le Stéréotype, préjugé comme outils de lutte contre les discriminations.....	247
2 . Les réflexions interindividuelles par l’entremise de l’approche socioculturelle.....	248
3 . L’ironie comme forme de contrecarrer la violence symbolique.....	254
3.1. La violence symbolique.....	254
3.2. L’ironie comme une forme de lutte contre la violence symbolique	256
Conclusion.....	271
Chapitre 3 : affirmation identitaire et ouverture à l’altérité	272
Introduction.....	273
1. Les dynamiques identitaires et altéritaire en littérature.....	273
1.1.L’articulation entre la dimension individuelle et collective.....	273
1.2. La reconnaissance et l’affirmation individuelle à travers l’Autre.....	276
2. L’altérité ou la représentation de l’Autre	276
3. Identité personnelle, au sein du phénomène multiethnique	278
4. La langue et l’identité.....	282
4.1.La langue : une structure de l’identité.....	282
4.2.La langue : comme garant de la culture.....	285
5. Le religieux comme moyen d'oppression	288
6. Le personnage protagoniste oscillé entre la citoyenneté et la revendication identitaire.....	293
Conclusion.....	293
Conclusion générale	296
Bibliographie	301
Tables des matières	314