

REPUBLIQUE ALGERIENNE DEMOCRATIQUE ET POPULAIRE

**MINISTERE DE L'ENSEIGNEMENT SUPERIEUR ET DE LA
RECHERCHE SCIENTIFIQUE**

Université Mentouri de Constantine

Ecole doctorale de français

Pôle Est: Antenne de Constantine

Mémoire de magistère

Filière: Sciences des Textes Littéraires

Intitulé:

L'EFFET PERSONNAGE DANS *LA MANTE*

***RELIGIEUSE* DE JAMEL ALI-KHODJA**

Réalisé par:

M. Mohamed-Yacine BELLAL

Encadré par:

Pr. Jamel ALI-KHODJA

Jury :

**Président : Mme. Nedjma BENACHOUR Professeur Université de
Constantine.**

**Rapporteur : M. Jamel ALI-KHODJA Professeur Université de
Constantine.**

**Examinatrice : Mme. Farida LOGBI, Maître de conférences Université de
Constantine.**

2010-2011

Remerciements

Je remercie mon encadreur Monsieur Jamel Ali-Khodja pour son orientation et ses instructions précieuses durant la réalisation de cette étude ainsi que pour son objectivité tout au long de ce travail.

Je remercie également tous mes enseignants de graduation à l'ENS et de post-graduation à Mentouri.

Je tiens à remercier Mezioud Besma pour l'aide qu'elle m'a fournie.

DEDICACES

Aux deux personnes les plus chères,

Ma mère et mon père.

A M. Boughazi, mon enseignant de primaire.

Et surtout, à Monsieur Ali-Khodja,

Qui nous a semé le grain littéraire.

A mes trois sœurs, à Hanane et mes trois frères

Ainsi qu'à Fetouh, Noureddine, Zoubir et Saber

A tous ceux que le cœur récite et la plume oublie

Je dédie ce modeste mémoire...

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION	3
PROBLEMATIQUE.....	6
HYPOTHESE.....	7

PARTIE I:PRESENTATION ET ANALYSE DES OUTILS

METHODOLOGIQUES ET THEORIQUES.....	8
1. La psychanalyse et la psychocritique.....	9
2. La sociocritique et la contrainte historique.....	12
3. L'intertextualité et le dialogisme.....	17
4.L'autofiction.....	21

PARTIE II : ANALYSE PSYCHO-SOCIALE DU PERSONNAGE AZIZ (Un personnage névrosé).....

CHAPITRE 1: Folie et isolement, errance et monotonie. (Un personnage contradictoire).....	27
1. 1. Folie et isolement :.....	28
1.2. Errance et monotonie:.....	39
CHAPITRE 2. Un personnage observateur: (un critique social, un idéologue.).....	43
2.1. Observation et conception des contradictions.....	43
2.2. Vision du monde et engagement.....	45
CHAPITRE 3. La régression dans le passé (ou l'ancrage historique).....	49
3.1. Superposition des temps:.....	49
3.2. Quelques souvenirs de Aziz.....	49
3.3. La vision prémonitoire dans la Mante religieuse.....	52

PARTIE III:ANALYSE INTERTEXTUELLE DU PERSONNAGE	
AZIZ (Un personnage tissé).....	55
CHAPITRE 1: Analyse transtextuelle du personnage central (Ali-Khodja à la trace de Haddad et des réalistes engagés).....	57
1.1. Analyse du paratexte.....	57
1.2. L'architextualité générique	62
1.3. L'intertextualité et la métatextualité.....	62
1.4. L'hypertextualité.....	64
1.4.1. Ali-Khodja à la trace de Malek Haddad.....	64
1.4.2. Ali-Khodja/ Mohamed Dib.....	71
1.4.3. Ali-Khodja / Rachid Boudjedra.....	74
CHAPITRE 2: Analyse dialogique du personnage (polyphonie sociale et non conformisme derrière Aziz).....	76
2.1. Aziz et les personnages référentiels.....	77
2.2. Aziz et les personnages-embrayeurs.....	79
2.3. Aziz et les personnages-anaphores.....	81
<hr/> <hr/>	
PARTIE IV: ANALYSE AUTOFICTIONNELLE DU PERSONNAGE	
Aziz (Un personnage fictif à base du réel, Aziz, Est-il je?).....	84
CHAPITRE 1 : Ali-Khodja à la 3^{ème} personne (Le référentiel de Aziz) et points de vue du narrateur (Le je alternatif).....	86
1.1. Biographie de Jamel Ali-Khodja.....	86
1.2. Comparaison entre Jamel Ali-Khodja et Aziz.....	87
1.3. Le Choix du nom.....	88
1.4. Références et fictionnalisations temporelles et spatiales.....	89
1.5. Les modes narratifs et les points de vue.....	94
CHAPITRE 2 : Les effets narratologiques exercés à travers Aziz.....	98
2.1. L'effet-personnel.....	98
2.2. L'effet-personne.....	100

2.3. L'effet-prétexte.....	103
<hr/> <hr/>	
CONCLUSION.....	110
ANNEXES.....	113
BIBLIOGRAPHIE.....	135
TABLE DES MATIERES.....	139

Introduction :

Ce mémoire intitulé L'effet personnage dans *La Mante religieuse*¹ de Jamel Ali-Khodja tend dans une analyse pluridisciplinaire du personnage central dit Aziz, à expliciter l'effet critique que laisse l'évolution comportementale de ce personnage chez le lecteur dans ses différents degrés, un personnage que nous considérons lui-même un effet de telle ou telle circonstance référentielle. Autrement dit, c'est une lecture plurielle de ce récit à travers un seul axe qui en est le personnage central, Aziz.

La Mante religieuse parut en 1976. Ce texte s'inclut dans une période où l'Algérie comme plusieurs pays magrébins, est récemment indépendante du colonialisme français. C'est une période où le monde entier était encore marqué par les débats idéologiques bipolaire socialo-capitalistes et même marqué par des mouvements libérationnistes des pays sous-développés. Lors ce qui concerne la production littéraire algérienne francophone d'entre 1970 et 1976, on cite quelques écrivains comme Mohammed Dib, Rachid Boudjedra, Ali Boumahdi, Nabil Fares, Leïla Aouchal et autres²...

Ce texte s'inscrit alors dans la littérature algérienne francophone (voire magrébine) "post-coloniale" ou de "post-indépendance", période où l'Algérie se reconstituait dans un régime socialiste plaidant l'égalité et se conformant aux principes et aux valeurs révolutionnaires. Or la réforme socialiste et les altérations sociales donnèrent champ à la naissance d'une écriture critique voire une littérature "névrotique" dénonçant la décadence des mœurs et adoptant un langage qui rompt quelquefois avec le Réalisme scolaire

Pour bien préciser notre objet d'étude, nous commencerons par donner une présentation de l'œuvre d'Ali-Khodja. *La Mante religieuse*, paru en 1976 est un texte où l'auteur a- apparemment- tout d'abord voulu faire « *un bilan de sa*

1. Ali-Khodja Jamel, *La Mante religieuse*, S.N.E.D, Alger, 1976

2. Voir les romans publiés de ces écrivains et autres dans les annexes p.114.

vie³ »p.6, tout en la confrontant à la société de l'époque et en procédant à une analyse littéraire de ces deux pôles (individu /société). Ce roman algérien est l'histoire d'un jeune licencié en Lettres françaises Aziz, âgé de 28 ans qui mène une vie solitaire à Constantine. Souffrant de la névrose, il se soigne alors chez le docteur Mahmoud qui devient très vite son ami. Ce docteur trouvait une grande ressemblance entre Aziz et un ami d'enfance, mort, et qui était névrosé lui aussi. Le hasard fait qu'Aziz rencontre Solange, sœur religieuse qui essaiera de l'aider à dépasser sa maladie.

Fasciné par Constantine, sa ville natale, Aziz l'admire et la maudit. Dans la ville, c'est lors de ses gesticulations frénétiques que la parole devient alors coléreuse et c'est au cours de ses déambulations que le narrateur en profite pour faire une critique acerbe d'une société patriarcale engluée dans des traditions rétrogrades, des mœurs dégradées, une société des pères opprimante, aliénante, une société en pleine mutation. Cependant, Aziz passe son temps à errer, à observer les gens, à fréquenter les endroits publics ; il participe quelquefois aux assemblées qu'il rencontre et préfère parfois l'isolement.

Tout comme une mante religieuse, la ville rapace dévore Aziz, l'entraînant malgré lui vers une lente agonie, il y subit une mort silencieuse. Aziz apparaît parfois en marge de la société, une sorte d'antihéros. Bien que souvent, en cherchant ses repères identitaires, il s'y rapproche, il vit à la fois en dehors et dans le plus profond de la société.

Dans ce roman, une certaine fatalité s'abat sur le personnage, caractérisée par une série de pertes de ses fidèles amis dont Mahmoud et Solange. La solitude sera plus prégnante et dramatique dans une ville hostile, sorte de cuve, d'étuve brûlante faisant du personnage un maudit, mais surtout un damné dans l'espace de l'enfer. Dans toutes ces circonstances, Aziz n'a qu'à céder à la mort. Le récit se clôt par une dépression psychique et une inhibition motrice de Aziz, inspirant une mort subite.

3. C'est une hypothèse dont nous tenons les propos dès la deuxième page (p.6) du roman.

La Mante religieuse romance la société algérienne des années soixante-dix, c'est également l'histoire de cette génération de lettrés et d'intellectuels de l'après-guerre déçus par une Algérie qu'ils ont tant voulu voir autrement, et qui se construisait dans un sens non conforme à leurs aspirations.

Cependant, la comparaison entre l'actualité et le passé d'une société nouvellement indépendante, est présente tout au long du roman. Aziz qui a vécu son enfance pendant l'ère coloniale ne cesse d'évoquer son passé, ses souvenirs d'enfance et de jeune adolescent, il évoque son oncle qui était un père symbolique pour lui, car de notre lecture du texte, on constate que le héros avait été très jeune orphelin, et vers la fin du récit il évoque également son amour perdu "Assia" morte à la fleur d'âge.

Quant à l'auteur, Jamel Ali-Khodja, né en 1944 à Constantine, a également vécu son enfance dans une Algérie biculturelle soumise à la colonisation française. Il nous a proposé un texte révélant un va-et-vient entre textes et cadres spatio-temporels précédents. La double culture, les premières lectures de l'auteur auraient forcément servi à alimenter sa fiction dans la création d'Aziz, personnage porteur d'une vision éclatée du monde.

Jamel Ali-Khodja est auteur de *Constantine l'ensorceleuse*⁴ et *Le temps suspendu*⁵, ainsi que de nombreux récits et témoignages sur Constantine, sur Malek Haddad et des études sur la littérature contemporaine et moderne.

Nous signalons que, depuis son apparition, *la Mante religieuse* a fait l'objet de plusieurs études dans les universités de l'est algérien et même d'outre mer, dont la plus récente (2008) est un mémoire de magistère soutenu à Béjaïa.

4. Jamel Ali-Khodja, *Constantine l'ensorceleuse*, Paris, Le Panthéon, 2009

5. Jamel Ali-Khodja, *Le Temps suspendu*, Paris, Le Panthéon, 2009

Problématique :

Ce qui a caractérisé le roman du XX^{ème} siècle et plus avant encore celui du XIX^{ème}, c'est le centrage des événements sur un héros problématique⁶ qui cherche un idéal orientant sa vision du monde et donnant des valeurs aux autres personnages du récit. Le héros est à la quête de la fortune, de la vie mondaine, de l'amour, de l'aventure...

Mais l'Histoire pèse de tout son poids sur l'histoire littéraire. Le héros du roman magrébin engagé⁷ est à la recherche de la liberté, de faire le diagnostic de sa colonisation et de procéder aux méthodes de sa délivrance. Or, le colonisateur n'y est plus, on se pose la question de l'héritage commun, du patrimoine récupéré, du réengagement au service de la liberté acquise.

Le héros du roman de la post-indépendance se trouve esclave d'un passé commun, il essaiera de dévoiler les faux héros, de donner un sens à sa nouvelle vie au milieu d'un collectif qui plaide le nationalisme et le conformisme au passé glorieux. Certes, il cherche sa part dans la gestion des choses, il doit participer à la prise de décision. Mais se trouvant dans une société elle-même non conforme à ses principes, il dénoncera la nouvelle société tout en ayant du mal à s'y convertir.

Dans le sens de ce qui vient d'être cité, nous essayerons de repérer et analyser ce personnage nommé dans l'œuvre d'Ali-Khodja, Aziz, à travers tous les éléments constitutifs permettant de lui donner une telle personnalité et non pas une autre. Autrement dit, nous nous poserons la question : qu'est-ce qui a permis d'élaborer un tel personnage ? Et nous essayerons d'y répondre à travers notre recherche.

6. Notion définie par George Lukacs, citée infra, partie théorique pp.15-16.

7. On note ici que ce roman constitue un engagement de plume au service d'une cause commune.

Hypothèse:

Tenir compte de la dimension sociale, celle de l'individu névrosé, dans ce texte, conduit à déchiffrer de nouveaux fondements de l'écriture littéraire, ce qui rend celle-ci non pas simple, mais au contraire authentiquement complexe pour une appréhension sociologique ou cognitive. Et ceci nous conduit à une réponse prédictive, certes une hypothèse nous oriente à dire que le personnage, Aziz, est le produit d'un parcours littéraire et social mené par l'écrivain lui-même à travers l'Histoire qui évolue et à travers l'Histoire littéraire.

Notre travail se déroulera alors ainsi:

- 1- Dans une première partie, nous présenterons une synthèse des outils méthodologiques et théoriques admis, tout en essayant d'en justifier le choix.
- 2- La seconde partie sera réservée à la psychanalyse de Aziz, à la critique de la société où il évolue et à l'enjeu idéologique qui se cache derrière ce personnage.
- 3- La troisième partie tendra à présenter une analyse intertextuelle de Aziz, c'est-à-dire un personnage tissé grâce à d'autres œuvres et auteurs.
- 4- La dernière partie essaiera de repérer et justifier les rapports directs et indirects entre l'auteur lui-même et Aziz, une analyse autofictionnelle.

PARTIE I

PRESENTATION ET ANALYSE DES OUTILS METHODOLOGIQUES ET THEORIQUES

- I- La psychanalyse et la psychocritique.**
- II- La sociocritique et la contrainte historique.**
- III- L'intertextualité et le dialogisme.**
- IV- L'autofiction.**

" La notion du personnage est l'une des plus têtues de l'analyse littéraire"⁸

Le personnage est un produit fictif qui est l'homme lui-même en quelque sorte. Comprendre le fonctionnement de celui-ci va de savoir ses ressources, et dans la perspective des propos cités dans la problématique, on aura recours aux différentes théories de psychanalyse et psychocritique, de sociocritique, d'intertextualité incontournable et/ ou inconsciente (Julia Kristeva/ Gérard Genette) et l'autofiction à travers les études de Philippe Gasparini, qui nous orienteront plus à dégager les rapports directs entre l'auteur lui-même et son personnage. Ainsi, on aura à prouver que « Aziz » dans la mante religieuse ne serait que produit de l'Histoire, l'histoire littéraire et des lectures précédentes de l'auteur et avant tout, l'auteur lui-même.

I- La psychanalyse et la psychocritique:

"La psychanalyse n'aurait pas existé sans la mise en place d'une méthode expérimentale de plus en plus précise... Notre problème ici est de savoir si cette méthode peut se pratiquer, avec profit, dans un autre domaine, celui de la lecture et à quelles conditions"⁹

Cette citation affirmerait l'application de la psychanalyse à la lecture ou plus précisément à l'étude littéraire. On parle également de psychocritique.

Nous signalons ici, que dans notre mémoire, ayant comme objectif l'analyse du personnage central "Aziz", qui est névrosé, notre intérêt dans cette partie n'est pas de faire une synthèse de l'historique de la psychanalyse

8. Vincent Jouve, *L'effet personnage dans le roman*, PUF, 1992.

9. Bergez Daniel et all, par Marcelle Marini, *Méthodes critiques pour l'analyse littéraire*, Nathan, 2002. p77.

et de la psychocritique que de justifier notre choix théorique et citer des notions de base admises dans notre étude.

Psychanalyse ou psychocritique doivent leurs fondements de base à Sigmund Freud ¹⁰ qui n'a cessé dès 1897 d'associer la lecture des œuvres littéraires, l'analyse de ses patients et son auto-analyse dans la construction des concepts que nous considérons primordiaux dans notre travail, tels l'inconscient et les trois dimensions de l'appareil psychique humain (le ça, le moi et le surmoi). On aura à exploiter ces notions sur le plan pathologique du personnage de notre recherche. On cite alors deux règles fondamentales:

a- **La libre association:** du côté du personnage (Aziz) et de son caractère névrotique, cette règle consiste à dire "toute la vérité, rien que la vérité" même si cela va étroitement avec les contraintes sociales, culturelles, traditionnelles ou religieuses.

b- **L'attention flottante:** du côté de l'écrivain (Ali-Khodja) comme psychanalyste, ce qui expliquerait la rupture néanmoins avec le langage adapté par le Réalisme scolaire et le non conformisme.

Ainsi, la psychanalyse sera exploitée dans un aspect plus ou moins descriptif, pathologique du personnage de Aziz, ceci est dans un premier lieu.

*"Or, bien avant la psychanalyse, la littérature (orale ou écrite) a été une pratique langagière capable de créer un espace singulier en marge des contraintes habituelles de la communication."*¹¹

C'est pourquoi dans un second lieu, sur le plan littéraire, il ne s'agit plus de décrire Aziz mais d'analyser et de justifier son comportement par rapport à la

10. Nous avons eu recours à la réflexion de Marcelle Marini (*Op.,cit*) pour effectuer une synthèse sur l'apport de Freud à la psychanalyse et à la psychocritique.

11. Marcelle Marini, *op. Cit.* p75.

société. On citera également l'intention de l'écrivain Ali-Khodja et son choix thématique de la névrose comme sorte de sous-entendu révélateur:

*" l'étude des textes littéraires a permis à la psychanalyse naissante de quitter le champ strictement médical pour accéder au statut de théorie générale du psychisme et du devenir humain"*¹²

La psychocritique est fondée par Charles Mauron qui est parti des principes freudiens dans l'interprétation des rêves dès 1938, et c'est à lui qu'on doit la création du terme "psychocritique" en 1948. Le terme fit sa première apparition en 1949 dans *Nerval et la psychocritique*.¹³

Mauron part de l'existence déjà de l'inconscient. Il rattache la création littéraire à trois points essentiels:

1) Le milieu social. 2) La personnalité de l'auteur. 3) Le langage. Mais il délimite son champ d'étude à la personnalité de l'auteur seulement et plus précisément une seule partie: l'inconscient, ce qui nous consiste un appui pour l'analyse autofictionnelle (Partie IV).

Ainsi, il rattache la structuration de l'œuvre littéraire à un double travail: en pleine conscience mais également en faisant appel à une intention plus profonde "inconsciente" qui échappe à l'auteur lui-même.

Il y a lieu de citer les concepts de base fondés par Mauron: a) Les superpositions. b) Les structures et leur métamorphoses. c) L'interprétation du mythe personnel. d) Le contrôle biographique.

Bien entendu, ces notions seront mieux explicitées dans la mise en application, mais on aurait recours à faire appel à d'autres notions qu'on n'a pas citées, qui relèvent de la psychocritique et selon le besoin de notre étude. On cite également que cet outil théorique sera doublement investi:

12. Ibid, pp. 74-75.

13. Charles Mauron, *Nerval et la psychocritique*, 1949

- Appliqué dans l'analyse du personnage Aziz – en tant que licencié en lettres – qui cherche à fuir sa névrose par l'imagination voire la rêverie et le délire tout en se confrontant à une société contradictoire.

- Appliqué dans la quatrième partie de notre travail qui tend à une analyse autofictionnelle du personnage et son créateur Ali-Khodja

Cependant, si Freud base sa théorie sur l'analyse du discours et Mauryon la délimite au niveau de l'inconscient de l'auteur malgré qu'il admette le facteur social, on ne pourrait se passer de ce facteur et de son rapport avec le comportement individuel dont on ne peut se contenter d'analyser l'aspect langagier.

II- La sociocritique et la contrainte historique:

Nous citons ici que le comportement du personnage (Aziz dans notre étude) ne peut être dissocié de la société où il évolue. Autrement dit, le comportement de Aziz n'a de sens que par rapport à la société algérienne et ses normes. On tient à investir la sociocritique dans l'analyse des conditions sociales (l'Algérie des années 70) et leur influence sur le comportement de Aziz, et comment celui-ci conçoit la société.

En effet, *"la sociocritique est l'étude du discours social – modes de pensée, phénomènes de modalité collective, stéréotypes et présupposés – qui s'investit dans l'œuvre littéraire, y compris dans l'œuvre de fiction."*¹⁴

Cependant, si l'individu est indissociable de la société, celle-ci est indissociable de l'Histoire car l'Histoire pèse de tout son poids sur la société et sur l'histoire littéraire elle-même, professera Pierre Macheray que *"l'œuvre littéraire n'a de sens que par rapport à l'histoire"*¹⁵.

14. Claude Duchet, *Sociocritique*, Paris, Nathan 1979, couverture de l'ouvrage.

15. Pierre Macheray, *Pour une théorie de la production littéraire*, Paris, Maspéro, 1966. p24.

Selon Macheray, l'oeuvre (c'est-à-dire le texte : l'écriture) n'est pas création mais production; avant de savoir comment elle fonctionne, il importe de savoir quelles sont les *lois de sa production* ¹⁶:

1°) le langage quotidien (commun) est le langage de l'idéologie, c'est-à-dire de la représentation réelle d'un rapport imaginaire [ou symbolique] aux conditions matérielles d'existence (selon Althusser);

2°) la littérature, l'écriture littéraire plutôt, fait du langage et de l'idéologie un usage inédit;

3°) le langage littéraire n'est pas reproduction de la réalité, mais production par la contestation du langage;

4°) l'auteur n'est pas le sujet de l'oeuvre : l'écrivain n'est pas le sujet du texte; il n'y a pas de sujet individuel ou collectif.

Les lois de la production sont fournies à l'oeuvre littéraire :

1°) par l'histoire des formations sociales, c'est-à-dire des ensembles socio-historiques résultant des modes de production (et de reproduction);

2°) par le statut de l'écrivain;

3°) par les autres oeuvres littéraires;

4°) par les autres usages du langage.

Pour Macheray, il faut tenir compte du travail du discours littéraire par la forme que donne au langage la littérature moderne et l'usage qu'elle en fait par la fiction, qui est une illusion déterminée. "*...écrire de la littérature fictionnelle devient alors une condition nécessaire, mais insuffisante, de légitimité, une «norme littéraire» (...). Selon Macheray, «une oeuvre se constitue contre une idéologie autant qu'à partir d'elle»: «avec elle et*

16. Nous avons eu recours à mener une synthèse de l'oeuvre de Macheray (*Op. Cit*) en s'appuyant sur l'article de Jean-Marc Lemelin, *Théorie de la littérature*, <http://www.ucs.mun.ca/~lemelin/THEORIE.htm>

produit un nouveau désordre, en rapport (non conforme) avec le désordre de l'idéologie»¹⁷ ...

Ainsi donc, de la représentation du projet de l'auteur à son expression, il y a modification de l'idéologie par la figuration (médiation dans l'oeuvre). L'oeuvre est le produit de cette dialectique. Aussi la littérature, *«mythologie de ses propres mythes»¹⁸*, n'est-elle pas conscience ou connaissance; elle n'est pas un savoir, mais elle peut être l'objet d'un savoir, si la méthode (les études littéraires) est adéquate tout en étant subordonnée à son objet réel (la littérature).

La littérature remédie aux faits historiques et les prévoit également.

" La littérature dirait tout cela: les combats et les sens d'hier comme les combats et les sens de demain. Elle vérifiait, mais elle annonçait"¹⁹

Parlant d'Histoire, il y a lieu d'analyser le cadre spatio-temporel du texte-objet 1972-1973, dix ans d'indépendance, tout en essayant de déterminer l'ensemble des médiations effectuées par Ali-Khodja dont la première serait ce personnage fictif qui évolue à travers ce cadre et porte une vision critique de la société algérienne des années soixante-dix, marquée par une focalisation sur la génération des enfants terribles de l'après-guerre. Aziz régresse également par la pensée dans la période coloniale.

La société, construite selon des normes communes, n'aurait donc pas à se dépasser d'un commun idéologique qui se réfère aux altérations historiques. *"Du point de vue sociocritique, l'accent n'est pas mis sur l'auteur mais sur le sujet d'écriture (...) Engagé dans un procès de production, dans le concret d'une pratique, le sujet textuel est à reconnaître dans les clivages*

17 . Jean-Marc Lemelin, *Op., Cit.*

18. Idem.

19. Daniel Bergez et al, par Pierre Barberie, *Op., Cit.* p 152

sociaux et idéologiques travaillés dans et par l'imaginaire, qui le font exister comme tel."²⁰

Bien entendu, la sociocritique est intimement liée au roman réaliste qui fit ses premières apparitions au milieu du XIX siècle par le souci d'ouverture sur l'homme et son côté social.

Il est incontournable de s'appuyer dans cette analyse sur les travaux de Claude Duchet et sa réflexion, sur l'idéologie d'Althusser et celle marxiste dans la critique du Capitalisme comme phénomène social et ses exigences contradictoires. Dans son ouvrage, Duchet préfère le mot indéfini *Sociocritique*²¹ vu l'hétérogénéité de ses démarches. Ceci dit, la sociocritique est marquée par divers courants qui constitueront des axes majeurs dans notre étude.

En effet, en premier lieu, on cite la "théorie du reflet" et le concept du "miroir brisé" élaboré par Pierre Macherey qui comme l'indique son nom professe à dire que l'œuvre littéraire n'est jamais document réel mais le reflet de la réalité, c'est-à-dire fictive à base réelle. On retient donc que le rôle de l'écrivain est d'effectuer un ensemble de médiations sur la réalité pour aboutir à l'œuvre réaliste elle-même.

En second lieu on cite la théorie de "la vision du monde" dont le précurseur est George Lukacs qui propose la notion du "héros problématique" qui évolue selon "un monde possible" et selon un idéal recherché par ce héros²², notion reprise et explicitée par son successeur Lucien Goldman qui affirme que:

"Le héros démoniaque des romans est un fou ou un criminel, en tout cas un personnage problématique dont la recherche dégradée par la même inauthentique de valeurs authentiques et de conformisme constitue le contenu

20. Ibid, p6.

21. Claude Duchet, *Op., cit.*

22. George Lukacs, *La théorie du roman*, Denoël, 1963.

de ce nouveau genre littéraire que les écrivains ont créé dans la société individualiste et qu'on a appelé roman"²³

Revenant à ce qui a été dit, cette "*recherche dégradée*" par un monde non conforme à celle-ci, se défend à atteindre un idéal que Lukacs appelle *sublimation*, dès lors les embarras auxquels s'affronte cette quête sont appelés *dégradations*.

En dernier lieu on revient à "la théorie de l'idéologie" rattachée aux réflexions politiques et philosophiques de Louis Althusser. Ce dernier rattache la production scientifique ou intellectuel (voire littéraire) à un commun idéologique social:

*«L'idéologie guette la science en chaque point où défaille sa rigueur, mais aussi au point extrême où une recherche actuelle atteint ses limites.»*²⁴

L'idéologie représente le rapport imaginaire des individus à leurs conditions réelles d'existence.²⁵

Dans ce sens, Althusser part du concept des AIE (Appareils Idéologiques de l'Etat) dans l'analyse de toute œuvre scientifique ou intellectuelle. Il parle des conditions de la production, que nous rattacherons dans notre étude à la production littéraire. Les AIE constituent les outils et institutions fondateurs et protecteurs de l'idéologie d'un Etat et auxquels s'affronterait la création littéraire. Du fait cette confrontation ne se voit pas explicitement dans l'œuvre et se repère par une lecture symptomale relevant un ensemble d'indices impersonnels (sous-entendus, non-dits, indéfinitions...).

23. Goldman Lucien, *Pour une sociologie du roman*, Paris, Gallimard, 1964.

24. Louis Althusser, in *Lire le Capital*, <http://www.evene.fr/celebre/biographie/louis-althusser-1506.php>.

25. Thèse exposée dans la revue *La Pensée*, no 151, juin 1970. In ouvrage de Louis Althusser, *POSITIONS* (1964-1975), pp. 67-125. Paris : Les Éditions sociales, 1976, 172 pp.

Bien entendu, ces indices laissent un champ ouvert à l'interprétation, nous professerons donc à repérer ces indices et les interpréter idéologiquement pour arriver à l'intention qui se cache, nous le rappelons, derrière le personnage central bien sûr.

III- L'intertextualité et le dialogisme:

L'intertextualité a été introduite dans les approches critiques littéraires par Julia Kristeva, influencée par Mikhaïl Bakhtine vers la fin des années 60.

*"... l'intertextualité de Kristeva est redevable au dialogisme de Bakhtine. Cependant, (...) Kristeva entraîne le concept dans la sémiologie structuraliste. (...) le texte n'est plus représentation du monde extérieur (le référent), mais devient une structure en mutation."*²⁶

De cela, un texte s'ouvre sur d'autres textes postérieurs; de même il puise dans d'autres antérieurs, ce n'est pas un produit clos mais un espace de productivité. Cependant, le dialogisme de Bakhtine consiste en la pluralité d'énonciation appelée également polyphonie.

*"Le roman est un phénomène, pluristylistique, plurilingual, plurivocal."*²⁷
Bakhtine a fini par appeler cette pluralité le dialogisme, qui annonce un mélange de voix dans le texte.

*"En effet, tout énoncé est un maillon de l'échange verbal qui répond aux énoncés antérieurs mais également postérieurs, puisque tout énoncé s'adresse à un allocutaire"*²⁸

Bakhtine établit tous les rapports dialogiques à l'œuvre, c'est-à-dire tout énoncé qui se réfère à l'extratexte et se repère dans l'intratexte.

26. Anne Claire Gignoux, *initiation à l'intertextualité*, Ellipses, 2005

27. M. Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman* p87, Gallimard, 1978.

28 . Anne Claire Gignoux, *op.cit*, p11.

*" Cela commence par la voix de l'auteur, qui vient se superposer à celle du narrateur, mais aussi par les paroles des différents personnages dans les discours rapportés. C'est donc l'énonciation à ses différents niveaux, qui est dialogique."*²⁹

Ainsi, cela touche même le rapport intergénérique entre les œuvres c'est-à-dire l'introduction, dans une œuvre, d'autres genres. Mais en se référant aux propos précédents, on retient *"les paroles des différents personnages dans les discours rapportés"* ce qui orientera notre étude vers le rapport entre les personnages, à aborder la classification catégorique de Philippe Hamon³⁰ qui donne une classification des personnages (référentiels, embrayeurs ou anaphoriques). Ces catégories seront à expliciter par la suite dans la partie pratique.

Or, pour Kristeva, l'intertextualité est un phénomène purement linguistique. Elle délimite son champ dans la structure de l'œuvre (texte) et professe à repérer le rapport qu'entretient un texte avec d'autres.

Ce phénomène selon Kristeva est incontournable, relève de l'automatisme de l'écriture. On retient donc la définition suivante:

*" Le statut du mot se définit alors: a) horizontalement: le mot dans le texte appartient à la fois au sujet de l'écriture et au destinataire, et b) verticalement: le mot dans le texte est orienté vers le corpus littéraire antérieur ou synchronique"*³¹

Dès lors, s'effectue un dialogue entre les personnes de l'énonciation et entre les textes. On revient donc à cette notion de dialogisme et d'altérité, chères à Bakhtine. Mais ce qui importe dans la théorie de Kristeva, c'est le dialogue

29. Ibid, p12

30. Philippe Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », in *Poétique du récit*, Seuil, coll. Points, 1977, pp. 115-180.

31. Julia Kristeva, *Séméiotikè, Recherches pour une analyse*, Paris, Seuil, 1969.

entre les textes, donc ce va-et-vient qui s'inclut dans une seule structure qui est l'œuvre, proprement dit.

" L'intertextualité serait donc compromise dans l'interdiscursivité, mais restreinte aux textes en relation avec d'autres textes écrits le plus souvent littéraires..."³²

L'intertextualité de Kristeva fait alors référence au dialogisme mais se délimite au champ d'entre les textes (intertextuel, comme le montre son nom.). C'est-à-dire qu'un texte relit d'autres textes antérieurs et s'ouvre sur d'autres postérieurs, " *un maillon de l'échange*" textuel.

Cette relecture donne plusieurs formes d'écritures englobées sous le nom d'intertextualité, mais qui diffèrent selon le degré de médiation textuelle exercée sur la forme référentielle, du plagiat, à la citation, à l'imitation, à l'illusion...

Cet exercice auquel nous avons attribué le mot médiation – s'il en convient- ne touche pas qu'à l'intra-texte, Gérard Genette, dans son ouvrage *Palimpseste*³³ s'appuie sur la théorie de Kristeva et donne cinq notions, qui relèvent de l'aspect intertextuel, celui para textuel voire l'aspect générique. Il substitue au mot *intertextualité* celui *transtextualité*.

"Il me semble aujourd'hui (13 octobre 1981) percevoir cinq types de relations transtextuelles, que j'énumérerai dans un ordre approximativement croissant d'abstraction, d'implication et de globalité."³⁴

Genette donne alors cette classification:

1. L'intertextualité: Genette réserve ce terme pour les relations "*de coprésence entre deux ou plusieurs textes (...) par la présence effective*

32. Anne Claire Gignoux, *Op.Cit*, p14.

33. Gérard Genette, *Palimpsestes*, Seuil, Poétique, 1982

34. Ibid, p8

d'un texte dans un autre."³⁵ Que cette forme soit explicite (citation), moins explicite (plagiat) ou encore moins (l'allusion)

2. **La paratextualité** : c'est la relation du texte à son paratexte (titre, sous-titre, intertitres, préfaces, postfaces...notes marginales ou illustrations...)

3. **La métatextualité**: C'est le cas où un texte commente un autre, le critique, qu'il le convoque ou non. "*C'est par excellence la relation critique*"³⁶ et cela sera abordé en relation avec les commentaires repérés dans notre texte.

4. **L'architextualité**: C'est la relation entre un livre et son code générique. C'est-à-dire ce qui permettrait de classer un texte dans un genre littéraire précis (roman, nouvelle, journal...). Cette étude nous permettra entre autres de classer notre texte.

5. **L'hypertextualité**: Ce type souligne la continuité entre deux textes, dont un texte B (hypertexte) entretient un rapport avec un autre antérieur A (hypotexte) sans qu'il s'agisse du cas du commentaire. "*j'appelle donc hypertexte un texte dérivé d'un texte antérieur par transformation simple (...) ou par transformation indirecte: nous dirons imitation.*"³⁷

Revenons à notre analyse qui porte plus sur "le personnage central", nous proposons dans la troisième partie de notre travail, selon les relations transtextuelles, cette notion de "personnage tissé" et analyserons les passages intertextuels à travers lesquels il évolue. C'est-à-dire un personnage qui se repère dans des textes antérieurs. On aura alors à procéder selon deux niveaux:

35 . Idem

36. Gérard Genette, *Op., Cit.*, p11

37 Ibid, p14

A. La transtextualité: nous tenterons de repérer les rapports qu'entretient l'évolution textuelle du personnage Aziz avec les cinq types proposés par Genette.

B. Le dialogisme: nous essayerons de déchiffrer les rapports entre la voix du personnage principal et celles auxquelles elle se superpose, que se soient celles d'autres personnages ou d'autres discours métalittéraires (historique, social, idéologique...)

IV- L'autofiction:

*"Ma fiction n'est jamais du roman, j'imagine mon existence."*³⁸

Dans cette citation on repère un genre littéraire dominant, le roman, un "Je" imaginaire qui existe réellement, et une existence imaginée. Bref, l'autofiction.

*"L'autofiction, considérée dans l'Histoire littéraire, est un genre nouveau. Mais cette classification générique, envisagée précisément, peut nous paraître déjà ancienne..."*³⁹

L'expression du "je" ou d'un "moi" dans une œuvre littéraire, que ce soit dans un roman, dans une nouvelle ou plus largement dans un récit, est évidemment ancienne et elle implique une homonymie entre l'auteur, le narrateur et le personnage. Cependant, *"Si le lecteur se pose la question "Est-il je?", c'est que le romancier la lui souffle en combinant deux registres incompatibles: la fiction et l'autobiographie."*⁴⁰

Bien entendu, cette classification générique, moderne qu'elle soit, est basée sur l'implication autobiographique de l'auteur dans son œuvre, et n'a vu le jour

38. Serge Doubrovsky, *La vie l'instant*, Bolland, 1985.

39. Arnaud Genon. *La revue des ressources*, <http://www.larevuedesressources.org/spip.php?article686>

40. Philippe Gasparini, *Est-il je?*, Seuil, 2004

que récemment car "force est de constater que dans la littérature de l'extrême contemporain, le « je » se dit de plus en plus, le « moi » s'expose sans pudeur"⁴¹ et " ceux qui pendant cette même période (les années 50-70) s'étaient fait les contradicteurs de cette littérature du sujet la remirent à l'honneur avec la fin des idéologies."⁴²

Les textes d'expression du "moi", bien qu'il existait déjà une classification générique en première personne (Mémoires, lettres, journal intime, autobiographie...), étaient rangés dans le domaine de la non-littérature, et passés par de nombreux critiques sous silence.

"...ces textes (...) mélangent deux codes incompatibles, le roman étant fictionnel et l'autobiographie référentielle. Méconnaissant la plus élémentaire théorie des genres, ils échappent aux critères de jugement applicables aux genres établis."⁴³

Cette dualité codique (référentielle et fictionnelle) était réduite à pouvoir classer ces textes dans une catégorie déterminée. Le formalisme, la nouvelle critique, le structuralisme exigeaient que les textes soient lus et étudiés en eux-mêmes, complètement détachés de leurs auteurs, tandis que la narratologie rejetait le roman autobiographique en accordant tout son intérêt au récit fictionnel.

Mais vers la fin des années soixante et jusqu'aux années quatre-vingt, la critique a évolué en se détachant du structuralisme dogmatique. La théorie de la réception⁴⁴, l'intertextualité⁴⁵ et les études paratextuelles⁴⁶, les essais sur

41. Arnaud Genon. *Op.cit*

42 . Idem.

43 . *Est-il je? Op. Cit*, p10

44. Voir Tzvetan Todorov: le récit comme discours, in *Les catégories du récit littéraire*, Communications, 1966, pp. 138-147.

45. Julia Kristeva, *op.cit*.

46. Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, Coll. Points, 1987

l'acte de la lecture engendrés par ces théories, ont donné plus de valeur au rôle du lecteur à ne plus considérer l'œuvre comme un texte clos mais comme discours ouvert à l'interprétation du récepteur avec tout ce que les fonctions communicatives y attribuent. En revanche, les travaux de Philippe Lejeune⁴⁷ sur l'autobiographie ont levé le voile sur le silence auquel fut longuement condamné le roman référentiel.

Ceci nous donne une brève description du contexte historique de l'autofiction, quant à l'origine de cette appellation, ce mot est forgé en 1977 par Serge Doubrovsky.⁴⁸ Considéré comme néologisme et comme nouveau concept littéraire, ce terme, une fois lancé par Doubrovsky, s'est rapidement diffusé dans la critique universitaire.

On cite comme figure marquante de l'extrême contemporain dans la critique de l'autofiction, Philippe Gasparini qui s'est inspiré des travaux de Philippe Lejeune dans ses études et on nomme également ses deux ouvrages sur lesquels on s'appuie dans notre étude: *Est-il je* et *Autofiction* parus dans les éditions du Seuil, le premier en 2004 et le second en 2008.

En bref, dans le premier ouvrage, Gasparini essaye de relever l'ambiguïté sur cet homonymat – selon Lejeune - qui s'impose entre l'auteur, le narrateur et le personnage.

" ...Philippe Lejeune soulignait que le roman autobiographique, à la différence de l'autobiographie, comporte des degrés: chaque texte adopte une position particulière sur l'axe fiction/ référence. On aurait donc davantage affaire, selon lui, à un « espace générique » qu'à un genre stricto sensu. Mon travail milite néanmoins pour une conception générique de cet espace" p14.

Gasparini démontre ce qui permet la classification d'une œuvre dans le genre d'autofiction: *" Ce genre regroupe à mon avis tous les récits qui*

47. Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.

48. Voir l'introduction de Philippe Gasparini, *Autofiction, Une aventure du langage*, Paris, Seuil, 2008

programment une double réception, à la fois fictionnelle et autobiographiques. Dans cette optique, le degré de véridicité des textes importe peu." p14

Gasparini professe que la richesse rhétorique des procédés du double affichage est le critère de classement de ces textes.

Ce classement s'intègre alors dans deux niveaux sur lesquels nous nous appuierons dans la quatrième partie:

1. L'existence d'indices renvoyant à l'identité de l'auteur (nom, âge, profession, signes particuliers). On essaiera de repérer Ali-Khodja dans le texte.
2. L'existence au sein de la structure narrative d'indices moins explicites mais aussi déterminants que les premiers, tels que la procédure d'énonciation et le traitement du temps. Nous dirons les procédés et les effets narratologiques exercés à travers Aziz et son évolution dans le texte.

"Il sera donc intéressant d'observer par quels procédés les auteurs plaident la sincérité d'un énoncé dont ils ne garantissent pas la véracité" p 15

Les deux derniers chapitres de cet ouvrage sont consacrés à l'histoire de ce genre méconnu (l'autofiction) et de son infortune critique ainsi qu'à la question qui se pose sur les fonctions de ce dispositif littéraire. Selon Gasparini, le genre est un modèle hypothétique de description, c'est pourquoi il collecte un grand nombre de textes (exemples) pour en démontrer sa validité. En outre, dans le second ouvrage *Autofiction* qui porte le sous-titre *Une aventure du langage*⁴⁹, il redéfinit ce genre autant qu'appellation et concept en consacrant une grande partie à Doubrovsky et en citant plusieurs écrivains et critiques qui ont contribué à l'extension théorique du concept (Lejeune, Genette, Collona, Robbe-Grillet...).

49. Le sous-titre est emprunté à Doubrovsky dans la quatrième de *Fils*, Paris, Galilée, 1977.

Le dernier chapitre portant le titre *Autonarration* expose la rhétorique de l'autofiction et ses fonctions autant qu'un phénomène littéraire et culturel.

Nous citons ici que cette très brève exposition des ouvrages de Gasparini et de sa théorie est à justifier l'importance de cette théorie dans notre travail. On détient donc qu'il y est deux registres compatibles: le référentiel et la fiction. De plus, il faut chercher à expliquer, comment et pourquoi l'auteur de notre objet d'étude est parti de sa propre personne pour arriver à dire lors d'une interview menée avec lui: "*Aziz n'est pas moi*"⁵⁰, selon des procédés narratologiques qui alimentent cet écart, nous ferons donc appels à quelques réflexions de Vincent Jouve, qui, selon lui "*Un personnage peut se présenter comme un instrument textuel (au service du projet que s'est fixé l'auteur dans un roman particulier), une illusion de personne (suscitant, chez le lecteur, des réactions affectives), ou un prétexte à l'apparition de telle ou telle scène (qui, sollicitant l'inconscient, autorise un investissement fantasmatique). On nomme respectivement ces trois lectures : l'effet-personnel, l'effet-personne et l'effet-prétexte.*"⁵¹, et cela à déchiffrer les effets qu'exerce l'auteur derrière et par Aziz à travers la narratologie.

Bien entendu, la dernière partie de notre mémoire sera consacré à l'autofiction et aussi marquée par des synthèses qui convoquent les deuxième et troisième parties, car tout au long de la rédaction de cette première partie, on s'est rendu compte que les théories que nous y exposons se convoquent les unes les autres et ne sont en aucun point indissociables à expliciter cet effet personnage ou ce personnage-effet.⁵²

50. Voir Annexes, Entretien avec Jamel Ali-Khodja, p.115.

51. Vincent Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, coll. « Écriture », Paris, PUF, 1992, p. 18

52. En revenant à notre hypothèse nous avons présupposé que Aziz est le produit (l'effet) des conditions socio-historiques et idéologiques conflictuelles perçues sous un angle autofictionnel de l'auteur Ali-Khodja.

PARTIE II

ANALYSE PSYCHO-SOCIALE

DU PERSONNAGE Aziz

(Un personnage névrosé)

- **CHAPITRE 1** : Folie et isolement, errance et monotonie. (Un personnage contradictoire).
- **CHAPITRE 2** : Un personnage observateur. (un critique social, un idéologue.)
- **CHAPITRE 3** : La régression dans le passé. (L'ancrage historique.)

"Chaque mot sent la profession, le genre, le courant, le parti, l'œuvre particulière, l'homme particulier, la génération, l'âge et le

jour. Chaque mot sent le contexte et les contextes dans lesquels il a vécu sa vie sociale intense..."⁵³

CHAPITRE 1. Folie et isolement, errance et monotonie (un personnage contradictoire):

La définition la plus courante qu'on rencontre de la folie et même l'idée la plus répandue dans les milieux populaires est qu'elle est « *un trouble mental ; un égarement de l'esprit* »⁵⁴ elle peut être « *un manque de jugement ; une absence de la raison* »⁵⁵ ; elle signifie également une « *idée, parole action déraisonnable* »⁵⁶. Bref, elle s'oppose à la raison.

Mais la folie prendrait un autre sens en littérature, le fou serait un homme sage qui a trop vécu pour trop voir, finalement pour ne rien dire ou plutôt pour dire des vérités déraisonnables. Le fou ne serait que prétexte de dévoilement de vérité, quelqu'un à qui on ne regarde mais on entend parler. La folie ne serait alors qu'un sous-entendu trop révélateur.

Bien entendu, la folie ne prend pas une seule forme ; elle s'oppose à la raison mais elle a bien des raisons dans la vie courante, elle est conséquence d'un abus psychique, de fausses idées, de délire chronique, de malaise ou de mauvaises conditions de vie. Tout débouche vers une fuite du réel, mais qu'en est-il pour la fiction ? Pour la littérature ? Pourrait-on dire que la fiction est une folie raisonnable ou consciente ? Qu'en est-il pour l'œuvre littéraire ? Y a-t-il un rapport direct entre la névrose et l'écriture ?

53 Todorov Tzvetan, *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique*, Seuil, Paris, 1981, p.89

54. Le Robert, *dictionnaire de français*, Paris, EDIF, 2000

55. Idem.

56. Idem.

Dans *la Mante religieuse* de Jamel Ali-Khodja, nous avons affaire à un personnage névrosé. Aziz, ce jeune lettré de 28 ans souffre de la névrose tout en étant bien conscient de sa maladie : il s'en soigne. On se posera encore la question : pourquoi Aziz est-il névrosé ?

La névrose est une "*affection caractérisée par des troubles nerveux sans cause anatomique*"⁵⁷. C'est là encore une autre forme de folie, mais "*sans cause anatomique*" les causes en sont bien psychiques ou externes alors. Aziz fuit le réel, fuit la société, s'isole et plonge parfois dans ses souvenirs d'enfance. Il erre également à la recherche de son "moi", de ses semblables et ses repères identitaires.

1. 1. Folie et isolement :

1.1.1. Aziz et la névrose:

Tout d'abord, qui est Aziz et comment mène-t-il sa vie ? Un jeune lettré de 28 ans qui vit seul, cependant "*...il étouffait dans son studio*" p6. Aziz regrette sa vie "*Quelle connerie la vie ! On lui a appris à lire, à compter, mais jamais à vivre, à aimer*" p06.

Dès les premières pages du roman, on se rend compte qu'Aziz est sous une pression psychique et sociale. Il est bien instruit mais il n'arrive pas à bien mener sa vie ou plutôt à la comprendre. Il ne sait vivre avec ce qu'il a comme instruction.

"*La société l'avait engagé dans la vie avec un simple passeport : vivre*" p06. On comprendrait donc que l'isolement de ce jeune lettré vient après un long parcours social et intellectuel. En voulant faire un "*bilan de sa vie*", il s'est rendu compte qu'il n'a pas vécu. On se pose la question : la société, ne serait-elle pas conforme à Aziz ou c'est lui qui aurait du mal à s'y conformer. La réponse à cette question démontrerait un débat intérieur chez cet individu. La deuxième tranche de cette question serait à exclure ; Aziz est bien instruit, la

57. Le Robert, *dictionnaire de français, Op., Cit.*

société s'oppose à cette instruction, cependant elle en est la source, contradiction! Conformité contradictoire.

On cite cependant que *"Le cas le plus intéressant du point de vue de la conformité est celui où l'individu suit un système de règles et/ou de comportements dominants même si celui-ci est en désaccord avec son propre système"*⁵⁸

On retient cette déclaration de Aziz: *"j'apprends à devenir fou dans un pays de dingues"*p32.

Aziz vit dans une contradiction : la société lui a inclu des principes et elle l'oblige à les contredire. Une sorte de «névrose » se déclare chez celui-ci. Cette contradiction n'en est pas la seule cause, la vie l'avait bien privé d'autres choses : l'amitié et surtout l'amour. Il retrouvait néanmoins une amitié avec le docteur Mahmoud et un amour maternel chez Solange, une sœur religieuse, qui l'aidait de bon cœur.

Bien entendu, nous avons donné précédemment des définitions générales de la névrose, cependant on devrait analyser ce phénomène sur les plans pathologique et littéraire.

Dans le domaine pathologique : *" Les névroses sont des maladies de la personnalité dont l'origine est psychologique mais aussi biologique. Il en existe quatre types différents : le trouble phobique, le trouble obsessionnel compulsif, le trouble panique, la névrose hystérique. Le traitement est à la fois psychothérapeutique et médicamenteux"*⁵⁹.

La névrose est une « *maladie de la personnalité* » elle est due alors à des conflits inconscients entre les trois dimensions de la personnalité, à savoir:

- le ça qui représente les forces pulsionnelles

58. Claude Tapie, *Introduction à la psychologie sociale*. Ed d'Organisation, 1996.

59. Docteur F. Duncuing-Butlen, *Qu'est-ce qu'une névrose...?.*: 22/02/2007.<http://sante-az.aufeminin.com/w/sante/s333/maladies/nevrose/4.html>

- le surmoi pour l'intériorisation des interdits
- le moi qui est la fonction synthétique de la personnalité

1.1.1.1. Quels sont les symptômes repérés chez Aziz ?

D'après notre lecture du roman on repère chez Aziz les symptômes suivants :

- a- une angoisse psychique et/ou physique.
- b- une fatigue disproportionnée (asthénie).
- c- des troubles sexuels.
- d- des problèmes de sommeil : insomnie ou hypersomnie.
- e- des symptômes hypocondriaques.
- f- une inhibition : motrice ou intellectuelle.
- g- de l'agressivité et des difficultés relationnelles.
- h- la dépression, sorte de complication aperçue du début à la fin du texte.

Le tableau suivant représente quelques extraits du texte où nous repérons ces symptômes :

Sym	Extrait du texte qui le prouve	Page
a	" Tous les matins, il évitait la ville grouillante ...La foule l'angoissait' lui faisait peur..."	07
	"- J'ai peur de l'avenir." (Aziz)	89
b	" Aziz se leva, en laissant sur sa chaise une tonne de lassitude"	63
	"- Je suis épuisé..."	80
c	" Il se jeta sur son lit et rêva. Il imagina qu'il était à côté d'une jeune fille (...) à 37° au coucher du soleil. Délire..."	29
d	"Aziz éteignit la veilleuse. Il était deux heures du matin. Il avala deux cachets et s'endormit.	07
	"- Dormez-vous bien?"	38
	- Rarement." Répondit Aziz au docteur Mahmoud	

e	<p><i>" - Le matin, vous avez la bouche pâteuse?</i></p> <p><i>- Oui.</i></p> <p><i>- Des écœurements?</i></p> <p><i>- Oui.</i></p> <p><i>- Des vomissements?</i></p> <p><i>- Oui." C'est ainsi que répondit Aziz aux interrogations du docteur Mahmoud</i></p>	38
f	<i>" Il essaya de se relever. Il ne fit que rouler dans son divan."</i>	117
g	<i>"Aziz eut envie de crier, de frapper ces singes... "</i>	10
h	<p><i>"Aziz... scrutait le lointain avec une sensation de dégoût"</i></p> <p><i>" J'avais aussi une folle envie de me tuer."</i></p>	<p>05</p> <p>87</p>

1.1.1.2. Analyse thématique du tableau:

Loin du domaine médical, et à partir des extraits que nous y avons, on analysera ce tableau selon les causes et leurs effets traduits thématiquement:

- a-** Une non-conformité entre Aziz et les mœurs sociales.
- b-** Une impuissance de réformer la société en face de cette déroute que prennent les mœurs.
- c-** La décadence morale, une fuite en avant avec délire.
- d-** L'insatisfaction, recherche de solutions, méditations.
- e-** Un malaise intérieur projeté.
- f-** L'impasse, le chaos.
- g-** La dénonciation, le rejet.
- h-** La fin du trajet, fin du héros.

Bien entendu, cette analyse générale nous a permis de relever un champ thématique, voué à l'interprétation, que nous essayerons de détailler le plus

objectivement possible dans cette première partie, mais avant cela, Comment Aziz se comporte-t-il avec sa maladie ?

Aziz s'interroge sur son cas, il s'en soigne ; il se pose la question si la guérison est possible. Cependant il est replié sur soi. L'isolement lui fait oublier la foule. Aziz fume également : un mécanisme d'introjection⁶⁰. Il écrit : mécanisme de projection⁶¹. Bien entendu, ces actes sont menés à l'intérieur du studio, d'un entourage immédiat, sorte de monde minuscule servant de refuge à Aziz.

A part ces mécanismes de défense qu'emploie Aziz contre sa maladie, il délire et introjecte des intentions agressives envers l'entourage, la société voire la ville ogresse qui le dévore.

1.1.1.3. La pratique des superpositions:

1.1.3.1. La libre association (ou l'espace paradoxal):

" La création littéraire est souvent investigation de l'espace intérieur: l'intelligence, la sensibilité, l'émotion nomadisent des terres fertiles aux steppes arides, du bien être familier à l'étrangeté déroutante. "⁶²

L'espace intérieur, est un endroit de régularisation entre l'individu et la collectivité. La non-conformité au groupe engendre un sentiment d'étrangeté chez l'individu. Certes, l'appareil psychique avec ses trois dimensions cherche à régulariser les injections sociales qui se conçoivent consciemment ou inconsciemment donnant toute fois un champ fertile à la création.

Névrosé, Aziz fait des équations, associe des superpositions dans une sorte de monologue intérieur, "*Soleil+ chaleur = Sous-Développement.*"p22. Aziz

60. Mécanisme lié à la pulsion de mort. Freud distingue deux principaux types de pulsions : la pulsion de vie (éros) et la pulsion de mort (thanatos).

61. Mécanisme lié à la pulsion de vie.

62 Jacques Madelain, *l'errance et l'itinéraire, lecture du roman magrébin*, Paris, Sindbad, 1983.p59

conçoit également la ville comme une cuve où tout bouillait. " *Qu'il était bon de se doroir au soleil de midi (...) dans la cuve névrotique.*"p19.

Aziz attribue le sous-développement au soleil brûlant et aux gens qui ne font que s'y exposer, en fait il aurait essayé de trouver une relation logique entre l'entourage et son monde interne. Ces associations qu'invente Aziz connoteraient un déséquilibre psychique chez celui-ci. Cela nous ramènerait à dire qu'Aziz éprouve une faille au niveau de son moi. D'après le texte, il est soit à un niveau très idéal (le surmoi) soit à un niveau plus ou moins bas (le ça) et c'est ce qui expliquerait bien son caractère quelque fois frénétique en face des phénomènes sociaux, ceci est de prime abord sur le plan pathologique.

Mais littérairement dit, cette idée de dominance de "soleil" brûlant et l'agencement du sous-développement connoterait une dominance qui appauvrit la foule et s'enrichit au détriment du peuple tout en chantant un socialisme absurde, la foule ayant une froideur d'âme ne fait que céder à cette dominance.

Nous avons ici deux espaces paradoxaux, l'intérieur et l'extérieur ou l'entourage qui prend sa part dans l'inspiration idéale.

*" Le Maghreb est une contrée froide où le soleil est chaud, dit-on souvent, si chaud et si brûlant qu'il fait naître une paradoxale froideur dans les âmes."*⁶³

En effet, on retient cette phrase de Aziz " *Soleil maudit, mécréant, tu arroses un pays éreinté et à bout de forces. Allons, petit soleil, sois gentil, la lune se fâchera ce soir, elle ne t'accordera pas ses faveurs, elle sera, si tu persistes, Allumeuse, tu sais, c'est doux, mais c'est cruel.*"p26.

Ici, le personnage s'adresse au soleil, la première impression est de constater que c'est un langage inconscient, mais bien avant cette prière adressée au soleil, nous avons dans le même passage " *Pauvre Algérie, ravagée par des pieuvres qui la sucent jusqu'à la dernière goutte du sang*" p26. Cette couche

63. Jacques Madelain, *op., cit.*p79.

sociale symbolisée tant par des pieuvres tant par le soleil n'est pas dénoncée directement, elle ne se donnerait pas à voir mais donne champ à la libre association dans un lexique d'endommagement et de révolte " *la lune se fâchera (...) elle sera (...) Allumeuse*"!

1.1.1.4. L'écoute flottante:

L'attention flottante ici se concevrait du côté de l'auteur et plus précisément, l'impersonnalité de celui-ci. Il propose un personnage contradictoire, ce qui expliquerait l'agencement d'un langage violent – névrotique- qui rompt avec le Réalisme conformiste des écrivains algériens précédents. Mais "*il n'est pas de parole sans réponse, même si elle ne rencontre que le silence, pourvu qu'elle ait un auditeur, (...) c'est là le cœur de sa fonction dans l'analyse*"⁶⁴

L'écrivain ici se pose comme psychanalyste, cette attention laisse le champ ouvert à l'interprétation qu'on attacherait puissamment à l'analyse du discours du personnage. La névrose comme discours littéraire n'aurait rien d'inconscient si on la poserait comme sous-entendu dénonciateur. Elle relève de la non-conformité entre le personnage et la société. L'auteur, impersonnellement parlant, invite la postérité à chercher dans les causes en critiquant en même temps la société. Puisqu'on le remarque manifestement dans ces propos de Aziz :

" Il faut parler. Plus de censure, d'interdit; la loi, je la vends aux enchères. Enfin, je peux parler, dire ce que je pense, c'est chic, ça alors. On me dit de parler. Je vais dire la vérité. Je parlerai simplement, sans détour, je dirai ma colère, mon appréhension." p45.

On revient à dire que l'écart social entre la couche intellectuelle et les nouveaux riches et la faille culturelle dans la couche pauvre ou prolétaire ne reflètent guère les principes d'une société plaidant le nationalisme et la justice

64. Jacques Lacan, *Ecrits*, Paris, Seuil, 1966

sociale. L'intellectuel ici – autant qu'instruit- est le mieux qualifié à prendre conscience de cette situation et à en vouloir réformer, comment alors expliquer autrement cette "colère" et cette "appréhension"?

Que se passerait-il alors si cet intellectuel est marginalisé? Deux hypothèses possibles, se révolter ou s'auto-exclure.

Commençons par la deuxième hypothèse, l'auto-exclusion: le premier repère en est l'isolement de Aziz.

1.1.2. L'isolement de Aziz:

Aziz s'isole dans son studio loué dans la ville, il observe les murs, délire, fuit la foule et fuit la réalité. Le délire ici se pose comme un langage intérieur, niant les contraintes sociales communes, un inconscient qui se manifeste dans une forme de liberté conditionnée, car, dans sa chambre, personne ne l'observe ou ne le contraint, mais il est entre quatre murs.

" Il se jeta sur son lit et rêva. Il imagina qu'il était à côté d'une jeune fille (...) à 37° au coucher du soleil. Délire..." p29.

Le personnage ici descend dans les profondeurs de son inconscient, provoquant chez le lecteur un effet de voyeurisme et l'invitant à déchiffrer et partager une crise personnelle, revenant à dire que la lecture psychanalytique est vouée à l'interprétation. Car:

*" En fait, toute œuvre littéraire peut ouvrir une crise personnelle. Ensuite, faut-il attribuer une telle contagion de la souffrance psychique à un défaut d'élaboration esthétique, ou bien au fait que les textes contemporains novateurs déjouent nos défenses, parce qu'ils ne sont pas inscrits dans la tradition (les codes) culturelle? Enfin, ces effets ne sont-ils dus, pour une large part, à la lecture psychanalytique elle-même?"*⁶⁵

65. Marcelle Marini, *Op., cit.* p97

Le personnage ici est présenté dans une lecture psychanalytique offerte au lecteur dans un agencement de thématique du délire à un espace fictif jouant sur la tension de celui-ci " *37° au coucher du soleil*". En fait ne serait-ce qu'une invitation à lire cette scène à travers soi et en dehors de soi-même, car le refoulement affectif du personnage remonte à la surface lorsque celui-ci est isolé. Encore, fuir le réel par le délire c'est dire que la réalité est réprimante, voire déprimante.

Dès l'ouverture du roman, on assiste à un passage qui dévoile cette charge affective refoulée. " *L'amour se faisait à n'importe quel moment de la journée, il suffisait d'emprunter ses ruelles, de suivre son labyrinthe (...) les filles de joie offraient toujours leurs corps dodus, près des précipices pour quelques pièces de monnaie..., quelques pièces de monnaie pour sortir de la misère*"p06. On se pose alors la question: inconscient du personnage ou inconscient collectif?

Si le personnage, Aziz, défoule par le délire et la rêverie, il n'en est pas de même pour la couche sociale qui vit au-dessous de la pauvreté. L'amour et la misère vont étroitement. " *L'amour était mort. Aziz en est bien conscient. Il aimait cet état d'agonie, cette mort au ralenti des amours qui se ramassent dans des égouts puants.*"p06.

Revenons à cette notion d'inconscient, la psychanalyse opère selon deux niveaux: le contenu manifeste et celui latent.

Le langage inconscient et l'ensemble des superpositions qu'expose l'auteur— qui a, disons, une grande connaissance de la psychanalyse — dans la pensée de Aziz constituent le contenu manifeste. L'auteur Ali-Khodja pose Aziz sur une sorte de divan textuel, en le laissant dire sans parti pris les idées qui lui viendront, tout comme un patient auquel on applique l'une des bases méthodiques de Freud, le divan.

" *Chez le patient, la suspension de tout jugement moral ou rationnel facilite la venue, au fil des mots, d'images, d'émotions, de souvenirs inattendus qui font*

soudain basculer le savoir qu'il croyait avoir de soi, des autres et des rapports avec les autres."⁶⁶

Citons encore à propos de Aziz, "*le savoir qu'il croyait avoir de soi, des autres et des rapports avec les autres.*" Le trouble névrotique le plonge dans l'auto analyse. "*Aziz voulait connaître l'Autre, mais il ne connaissait pas son Moi, encore moins son Ça, pis encore son Sur-moi. Il était Monsieur-je-ne-connaiss-pas.*"p25.

Ce contenu manifeste dont nous prenons un petit échantillon d'analyse va en parallèle avec le contenu latent que nous rattacherions au complexe d'Œdipe tout au long de l'œuvre.

1.1.2.1. Le complexe d'Œdipe dans La Mante religieuse?

*" Qui, aujourd'hui, ignore la définition minimale du complexe d'Œdipe; le désir incestueux pour la mère et le désir meurtrier pour le père?"*⁶⁷

Dès le début de notre analyse nous admettons que Aziz maudit cette société patriarcale et admire sa ville natale. Cependant, il la décrit et la sent comme une femme. Commençons d'abord par le rapport Aziz/ Société.

En effet, après avoir assisté à une scène (une "*djéria*" p8) menée par six personnages – disons typiques- dont le père de la mariée, le futur- pauvre- élu et le Cadi, Aziz dénonça fortement le comportement de ces gens, et dans ce qui suit, nous avons recueilli quelques passages où nous soulignerons par un trait le lexique péjoratif employé par l'auteur pour exprimer ce refus:

*"Aziz eut envie de crier, de frapper ces singes..."*p10, parce que "*Ce qui l'écœurait, c'étaient ces faux dévots, ces gros lards qui avaient mal digéré le Coran et se piquaient de philosophie et de phraséologie.*"Idem.

66. Marcelle Marini, *Op., Cit.*, p78.

67. Ibid, p86

Ce mépris agressif envers la société et ses mœurs se manifeste dans plusieurs passages du roman. *"Aziz venait d'assister à un marché de dupes. Un homme tentait de vendre sa fille en compagnie d'une bande de crapules. (...) Aziz eut envie de (...) vomir sur ces bâtards"* p22.

Ajoutons ces propos adressés aux barons de la société: *"... vous ressemblez à des rats bien cravatés. Plus tard, la révolution vous demandera des comptes. Mais, vous puetz, Messieurs, la révolution n'est pas vous"*p25. Et encore *" On pourra tout m'ôter, messieurs, mais pas ma faculté de parler et d'aimer"* p30.

Toutes ces réflexions démarquent Aziz de la société opprimante.

Quant à la ville natale, Aziz la conçoit comme une femme: *"Constantine était une femme sensuelle"*p06. Et encore *" Elle est irrésistible, ma ville (...) sa combinaison suit admirablement le contour de son corps de femme. Elle est chair et os, sang et salive..."*p43.

En outre, *" La ville ressemblait au rictus d'une vieille femme qui aurait joui incestueusement avec son jeune amant. Sourire jaune. Ville malsaine. Ville incestueuse. "* p29

Mais retenons encore ces indices: *"Constantine est ma prison, je le sais depuis bien longtemps. Je commence à l'aimer, non pas par masochisme."*p26 Et dans un autre passage *"La prison n'est pas ma mère. Je lui prépare un divorce incestueux."*p33.

"Constantine, tu dévores tes amants, après la nuit de noces".p29. Et dans la page 43, Aziz s'imagine Constantine comme une femme nue avec laquelle il faisait l'amour. Ajoutons que lors d'une visite chez le docteur Mahmoud, ce dernier posa la question à Aziz *"- Avez-vous réglé votre complexe œdipien?"* Aziz répond: *" - Je le crois."*p39.

Dans la préface de *Hamlet et Œdipe*, Jean Starobinski écrit:

" - Hamlet c'est encore Œdipe mais refoulé.

- *Hamlet c'est le névrosé, l'hystérique dont j'ai à m'occuper quotidiennement.*"⁶⁸

Ce complexe psychique est l'une des causes prééminentes de la névrose, mais dans *la Mante religieuse*, les rapports sont conflictuels entre Aziz, sa société patriarcale et sa ville natale Constantine, où celle-ci attire ses natifs (amants) alimentés par la haine patriarcale (société) et leur amour d'intellectuels nationalistes mais elle les "*dévore*" tout comme une mante religieuse dont le titre du roman en fait métaphore.

Retenons enfin que Aziz ne se content pas de l'isolement et des médiations qu'il mène dans son studio. En revanche, il ne cesse d'errer, de vagabonder.

1.2. Errance et monotonie:

1.2.1. L'errance de Aziz:

Aziz passe une très grande partie de sa journée à errer dans la ville, à vagabonder. Que signifie cette errance? Ne serait-ce que la recherche de l'identité, la redécouverte de la ville natale et la requête de ses semblables. Et c'est ainsi que s'exprime Aziz: "*Je passe mon temps à vagabonder dans l'enceinte de la cité. On ma coupé mais ailes, j'ai perdu mon prénom.*"p26

Aziz est à la recherche de ses repères, une quête du Moi dans une société qui le contraint, il fuit également ce délire qui l'obsède. "*Pour ne plus rêver, je tourne dans ma cage. Je tempête et m'énerve..*" p36.

Cette errance comme nous l'avons cité précédemment est une manifestation de révolte qui a besoin d'être nourrie. Mais Aziz se content d'apprécier ses origines et ne se rencontre qu'à des réchappés de la vie et des misérables; et dans cet itinéraire, Aziz fait des escales tantôt dans des cafés maures tantôt dans des endroits publics pour s'approcher des siens, des autres. "*...Aziz oublia le quartier de Sidi Djellis. Les vertiges l'épuisaient. Il préféra s'affaler dans une chaise du café Nedjma, rue Ben M'Hidi. Là, il était dans son élément. Il*

68. Jean Starobinski in Ernest Jones, *Hamlet et Œdipe*, Gallimard, 1967

retournait cent ans en arrière avec des notables de sang constantinois."p37. L'errance de Aziz prend un aspect thérapeutique également.

Aziz "*retournait cent ans en arrière*", c'est dire – sans parler de la régression dans le passé (infra partie I, Ch. 03) – que l'actualité ne chante pas, tout en orientant notre réflexion vers une sorte de traditionalisme qui se cache derrière Aziz. C'est le monde traditionnel constantinois (ou algérien) marqué par l'actualité déformatrice dont la décadence des mœurs. Cette comparaison dans la quête d'identité est utilisée dans une perspective de contestation à l'égard d'un système socio-culturel jugé par l'auteur étouffant et non-conforme, nécessitant alors un retour aux traditions comme le marquent les propos suivants:

*" Des modes de pensée contemporains attachent de l'importance à la résurgence des vieux paganismes (nous préférons ici remplacer ce terme par **traditionalismes**⁶⁹); on voudrait voir par exemple se réveiller les vieilles mythologies..."⁷⁰*

Cette quête errante que mène Aziz lui permet de se retrouver quelquefois dans le "*vieux sang constantinois*". Cela nous mène à préjuger que l'actualité a totalement déformé le traditionnel, voire les traits identitaires de la société où Aziz se sent différent et non conforme.

" L'opposition des termes d'identité et de différence est plus complexe qu'il n'y paraît. Appliqués aux écrivains magrébins de langue française, on pourrait penser que l'identité recouvre notre condition humaine avec l'universalité de ses joies et de ses drames, et que la différence désigne ce qui sépare radicalement des hommes d'histoire et de cultures."⁷¹

69. Nous signalons ici que le terme paganisme nous mène vers une réflexion sur la réforme religieuse, nous avons substitué ce mot par traditionalisme qui a une valeur globale, mais nous retenons toujours l'idée de la réforme en se référant à ce qui est ancien.

70. Jacques Madelain, *Op., Cit.*, p.112.

71. *Ibid*, p.111.

Cette société en période de décolonisation est marquée par le début du Capitalisme qui va étroitement avec le Socialisme qu'elle plaide. Aziz affirme *" on m'a coupé mes ailes, j'ai perdu mon prénom"*p26, jusqu'à dire *" je suis locataire de mon bien exproprié"*p29.

Aziz ressent la différence causée par la décadence des principes sociaux, du matérialisme aveuglant et de l'exploitation cynique, ne faisant de l'individu qu'une entité passive soumise à la loi des idéologies. Une société en pleine mutation qui s'acculture. On retient ces propos de Aziz:

*"Je passe mon temps à fumer et flâner. J'ai perdu mes papiers d'identité, mais j'ai retrouvé ma religion: les belles traditions, le retour aux ressources: arabisme et islamisme. Je suis content."*p43.

C'est la quête alors des origines et des principes qui s'inspectent dans l'ancêtre fondateur, berbero-musulman. C'est pourquoi Aziz discute avec les vieux notables du sang constantinois, parlant de l'histoire du Prophète Mohammed, et du côté du narrateur, il évoque l'Emir Abdelkader, Benbadis, Sidi Djellis... Et quelques insistances sur les noms des martyres qui figurent dans les rues principales des villes (exemple: la rue Abane Ramdane à Constantine et celle à Alger...)

1.2.2. La ville identitaire et la monotonie:

De ce qui précède, on retient que Aziz cherche ses repères identitaires, mais cette quête se déroule bien entendu dans un espace qui est la ville et qui englobe toute une société. La ville dans ce récit est qualifiée de *"cage"* ou de *"grande prison"* qui connote l'itinéraire de notre personnage Aziz en cercle vicieux, et cela renvoie à une société close. Cependant, Aziz *"voulait connaître l'Autre"*p25 dans cette ville identitaire, c'est pourquoi il erre quelquefois par la pensée en évoquant Paris dans une sorte de dualisme comparatif et Alger vers la fin du roman.

" L'identité semble bien ne pouvoir être vécue que depuis la Différence, comme désir qui vit de sa non-réalisation. Si cette différence disparaît, si le

lieu devient celui de l'Identique, l'Ancêtre fondateur, de toute façon, sera encore absent de la ville emblématique désespérément veuve."⁷²

En ce référant à ces propos ci-dessus, nous évoquons cet extrait de la mante religieuse où Aziz s'interroge sur la relation intergénérationnelle *"Je pose une question: qui a pris la succession à l'Ancêtre? La génération de 1954, de 1962 ou de 1973?"*p92.

L'ancêtre *"absent"* qui, selon Charles Bonn, est symbole des antécédents autant que de l'héritage identitaire.

Mais en parlant de la ville elle même comme lieu d'identité, on rencontre également la ville d'Alger, capitale métaphoriquement symbolisée par *"une pieuvre qui déguste ses amants dans l'eau puante et polluée de ses profondeurs..."*p114. La conception symbolique que Aziz a en tête de Constantine et d'Alger la métropole, donne à la ville une valeur emblématique que nous essayons encore de justifier par ces propos: *"La ville emblématique – que nous qualifions d'identitaire – est une caverne de l'impuissance, en l'absence de toute figure virile de la loi, de toute légitimité révolutionnaire."*⁷³

C'est pourquoi, nous avons agencé à l'errance le terme de monotonie car la quête de Aziz n'atteint pas son idéal et rien ne change dans cette société monotone, engloutie dans le puant capitaliste. Cette *"caverne"* selon Charles Bonn, même symbolisée dans une *"cuve névrotique"* et puis encore dans une mante religieuse qui dévore Aziz, est une ville où s'absente toute forme de rénovation ou réforme intellectuelle, ville marquée d'une rupture avec les liens historiques identitaires. La vision de Aziz sera réformatrice. Nous tenons plus à clarifier cette vision du monde dans le chapitre suivant qui vise à expliciter le projet idéologique de l'auteur.

72. Charles Bonn, *Entre «Paris et Constantine: le dialogue des villes identitaires chez quelques "classiques" du roman algérien»*, in *Ecarts d'identité* N°82, Septembre 1997.

73. Idem.

CHAPITRE 2. Un personnage observateur: (un critique social, un idéologue.):

2.1. Observation et conception des contradictions:

Tout d'abord, nous revenons à ce personnage contradictoire que nous avons essayé d'exposer tout au long du Chapitre 1, et de justifier que la source de cette contradiction n'est que la société. Cette notion même de contradiction nous renvoie vers la réflexion marxiste à expliquer les contradictions humaines et leur attribuer des solutions fondamentales à travers l'étude de la dialectique et de l'aliénation; bien entendu, nous entamerons notre approche du personnage Aziz, sous un angle idéologique. En quoi consiste la réflexion marxiste par rapport à notre étude?

" Marx a, le premier, adopté et employé de façon cohérente cette méthode dialectique. Méthodiquement, étudiant une réalité objective déterminée, il analyse les aspects et les éléments contradictoires de cette réalité" ⁷⁴

Dans la perspective de ces propos, on se rend compte que le comportement de Aziz est orienté par une vision marxiste du monde cherchant les relations entre les aspects contradictoires de la société. Cette recherche est initiée par l'observation qui est une phase primordiale.

Loin du domaine économique, on délimite notre réflexion dans la structure sociale. Aziz observe cette société afin de la connaître dans sa totalité actuelle, procédé que Marx appelle connaissance de la réalité totale.

" la connaissance de cette totalité, à travers ses moments historiques et son devenir, est un résultat de la pensée, mais n'est en rien une reconstruction abstraite obtenue par une pensée qui accumulerait des concepts en dehors des faits, des expériences, des documents." ⁷⁵

74. Henri Lefebvre, *Le Marxisme*, Que sais-je?, PUF, Paris, 1974.

75. Idem.

De cela s'expliquent les méditations que se fait Aziz dans son isolement. Aziz reconstitue sa conception de la société en la confrontant aux principes révolutionnaires et à un humanisme dominant sa pensée et tendant au dialogue avec l'Autre. Retenons tout d'abord ce sur quoi Aziz focalise ses observations. Nous avons ces passages:

*"Aziz rentra dans sa chambre, (...) ouvrit la fenêtre et observa la ville. Constantine dormait dans toute sa splendeur."*p05

Mais la ville " *C'était une vilaine femme, une femme aux seins meurtris, à la bouche sale et à l'haleine brûlante.*"p05 "

*Aziz observa un pan du plafond où se détachait une mante religieuse. (...) Aziz appréciait la grâce de cette demoiselle, sans doute satisfaite de sa nuit de noce et ivre du repas criminel."*p06-07

Cette observation constatée dès les premières pages du roman est de premier degré l'observation de la ville, un cadre spatial où se déroule l'histoire du récit, puis celle de l'espace le plus immédiat, la chambre de Aziz. Dans le texte, l'action d'observer est suivie de commentaires ou de jugements que se fait Aziz. La splendeur de cette ville dénote la fascination de celui-ci envers, de même l'appréciation de la grâce de cette mante religieuse connote que cette fascination est vouée à un repas criminel. La ville dévore Aziz dans son studio, un espace de refuge pour méditer.

Ces jugements se font en fin de journée, c'est-à-dire au moment du retour dans sa chambre que Aziz se débatte entre " *Beauté et purulence malsaine*" de la ville, entre fascination et malédiction. Car avant tout, la ville, belle par son aspect urbain, est l'espace où évolue la société avec ses mœurs et son idéologie – qui selon le texte, sont infectés –, et nous constatons également que Aziz observe minutieusement les gens et les endroits par lesquels il passe.

Nous avons cité précédemment la scène à laquelle assista Aziz (pp.8-10 du texte), la dot de la future promise où Aziz ne se contenta pas d'observer mais "*tendit l'oreille*" également, afin d'assimiler cette scène dans sa totalité.

Finalement il jugea que c'étaient de "*faux dévots*" qui ont "*mal digéré le coran*" de même, il dénonce fortement les barons de la société.

A travers ces observations, s'effectue une conception des contradictions de la société que Aziz dénonce dans un langage névrotique et réquisitoire, faisant de ce personnage un quêteur de solutions à des situations problématiques. Nous dirons alors que derrière Aziz se cache le projet idéologique de l'écrivain.

2.2. Vision du monde et engagement:

L'influence du socialisme admis par l'institution algérienne pendant les premières décennies de l'indépendance est bien remarquable dans notre texte, *la Mante religieuse* de Jamel Ali-Khodja.

*«L'idéologie guette la science en chaque point où défaille sa rigueur, mais aussi au point extrême où une recherche actuelle atteint ses limites.»*⁷⁶ Nous tenons alors à expliciter ce projet idéologique orientant la vision de Aziz, qui cependant n'en serait qu'un produit fictif.

Nous essayons ici, en cohérence avec le premier chapitre de justifier le comportement et l'idéal de Aziz en parallèle avec l'idéologie institutionnelle et sociale commune de l'Algérie des années soixante-dix.

Depuis son indépendance, et jusqu'à la chute du camp Soviétique, l'Algérie a opté pour le régime socialiste qui puise ses origines dans la philosophie marxiste. En bref c'est l'égalité sociale dans toutes ses conditions, où le peuple est maître et serviteur de soi-même.

La Mante religieuse romance la société algérienne des années soixante-dix. C'est-à-dire une décennie d'indépendance où le conformisme au prix de la liberté et aux principes révolutionnaires se projettera dans les réformes: sociale, agricole, économiques intérieure et extérieure et celle intellectuelle et

76. Louis Althusser, *in Lire le Capital*, <http://www.evene.fr/celebre/biographie/louis-althusser-1506.php>.

éducative. Cette idéologie révolutionnaire ne se conserverait que par des appareils idéologiques.

Or, d'après ce que nous venons d'exposer dans le premier chapitre, la société est marquée par un non conformisme à tous ces principes. De même, la bourgeoisie matérialiste plonge Aziz dans une contradiction déroutante dans le sens intellectuel et comportemental, en vue de l'influence matérielle sur la société et sur les mœurs des gens. . Et observons bien ce passage où Aziz monologue: " *Messieurs qui avez une profession, une secrétaire et une DS, un cabanon près d'Alger, un compte en banque à l'étranger, des billets en veux tu en voilà pour Venise, Paris, Tahiti; Messieurs, vous sentez l'égout, vous ressemblez à des rats bien cravatés. Plus tard, la révolution vous demandera des comptes.*"p25.

Nous croyons donc avoir de fortes raisons de penser que, derrière les jeux de son Appareil Idéologique d'État politique, qui occupe le devant de la scène, ce que la bourgeoisie a mis en place comme son appareil idéologique d'État n°1, donc dominant, c'est l'appareil institutionnel, qui a, en fait, remplacé dans ses fonctions l'ancien appareil idéologique d'État dominant, la révolution algérienne, c'est-à-dire que la bourgeoisie avait plongé le peuple dans un socialisme virtuel.

*"La tradition marxiste est formelle : l'État est conçu explicitement (...) comme appareil répressif. L'État est une « machine » de répression, qui permet aux classes dominantes (au XIXe siècle, à la classe bourgeoise et à la « classe » des grands propriétaires terriens) d'assurer leur domination sur la classe ouvrière pour la soumettre au procès d'extorsion de la plus-value (c'est-à-dire à l'exploitation capitaliste)."*⁷⁷

La petite bourgeoisie naissante des années soixante-dix se donne place implicite comme l'intermédiaire entre le pouvoir et la couche sociale. Or,

77. Louis Althusser. *Idéologie et appareils idéologiques d'État. (Notes pour une recherche).* Article originalement publié dans la revue *La Pensée*, no 151, juin 1970. In ouvrage de Louis Althusser, **POSITIONS (1964-1975)**, pp. 67-125. Paris : Les Éditions sociales, 1976, 172 pp.)

l'idéal de Aziz est que ce rôle doit être rempli par les intellectuels qui ont servi à l'éveil de conscience politique et sociale pendant la révolution. Nous justifions cela par ces propos:

"C'est un trait de notre histoire sociale que les intellectuels d'origine petite-bourgeoise qui vinrent alors au parti se sentirent tenus d'acquitter en pure activité, sinon en activisme politique, la dette imaginaire qu'ils pensaient avoir contractée de n'être pas nés prolétaires." ⁷⁸

Nous retenons encore ces propos de Aziz qui s'exprime dans un discours socialiste par excellence:

"Mais vous puez, Messieurs, la révolution ce n'est pas vous! La révolution, c'est ce fellah qui revient après la moisson, c'est cet enfant qui va à l'école lire en arabe la leçon de ses aïeux. La révolution, ce sont ces hommes qui sont morts les armes à la main, ce sont aussi ces veuves, ces tombes, ces usines. C'est aussi ce chant qui monte de nos montagnes mille fois violées. La révolution, c'est nous. Ce n'est pas vous." p25.

Aziz dénonce l'injustice sociale envers le prolétariat, constitué des couches profondes de la société, qui a plongé le peuple dans la décadence morale. Mais Aziz constitue également la figure de l'intellectuel marginalisé et éloigné de la prise de décision. Nous revenons à ce qui a été cité précédemment, la quête de Aziz n'atteint pas son idéal.

"Le héros démoniaque des romans est un fou ou un criminel, en tout cas un personnage problématique dont la recherche dégradée par la même inauthentique de valeur authentique et de conformisme constitue le contenu de ce nouveau genre littéraire que les écrivains ont créé dans la société individualiste et qu'on a appelé roman" ⁷⁹

78. Louis Althusser, *in Lire le Capital Op., Cit.*

79. Goldman Lucien, *Pour une sociologie du roman, Op., Cit.*

Aziz vit dans un monde sublime (la névrose qui lui permet de sortir de la réalité et l'analyser) mais il s'affronte à des dégradations qui ne sont que la couche bourgeoise et ses conséquences sur l'idéologie commune. Aziz, héros problématique par excellence, est voué à la dépression psychique et l'inhibition motrice. Bref, la mort de l'intellectuel.

Nous concluons ce chapitre par dire que Aziz est le produit d'une contradiction socio institutionnelle. Ce que Ali-khodja propose au lecteur – et que nous qualifions de projet idéologique –, c'est que derrière Aziz, symbole de l'homme intellectuel, se cache une critique de la répression bourgeoise des intellectuels, et qui contamine la société dans ses couches les plus profondes. Le texte est également marqué par un appel à la justice sociale et au retour aux principes fondateurs et identitaires de la société algérienne avec une ouverture sur l'Autre dans le cadre de l'humanisme universel. C'est pourquoi Aziz erre par sa pensée dans son enfance vécue en période coloniale. Nous essayerons d'explicitier cette régression dans le chapitre qui suit.

CHAPITRE 3. La régression dans le passé (ou l'ancrage historique):

3.1. Superposition des temps:

" Le premier travail d'un historien de littérature est de proposer, dans celle-ci, une chronologie se des découpages sans artifice intellectuel: son exposé,

descendant du général au particulier, découpe en effet des siècles littéraires, propose des dates décisives, définit des périodes délimités"⁸⁰

D'après notre lecture du texte, les événements se déroulent entre 1972-73, mais nous retenons également que Aziz, natif de 1944, évoque ses souvenirs d'enfance et de jeune adolescent. Ces souvenirs s'alternent en des scènes entre l'école française et le milieu familial. On retient également cette affirmation de Aziz: *"C'est un peu dans mon passé que j'arrache du vrai et du solide. Mon cœur est canon brûlant qui cherche des chimères."*p32.

Ainsi, on repère deux espaces temporels qui se superposent. La période de colonisation et celle de l'indépendance. Dans ce qui suit, nous exposerons une démonstration analytique de ces scènes qu'évoque Aziz tout en essayant de répondre à la question: Pourquoi cette régression?

3.2. Quelques souvenirs de Aziz:

3.2.1. L'école française, ou l'institution coloniale:

Aziz évoque un cours primaire à l'école française, où l'enseignant leur apprend que la France est leur patrie:

*" A l'école, on m'apprit à lire et à compter. Au cours élémentaire, on m'enseigne l'histoire: la France est ta patrie, et les Gaulois nos ancêtres. Aziz avait à la rigueur bien compris que la France était sa patrie, mais les Gaulois ses ancêtres, il ne pouvait digérer cette mauvaise plaisanterie."*pp26-27

En fait, Aziz interrompt l'enseignant pour lui dire qu'il apprenait de son oncle que ses ancêtres sont les Arabes, alors l'enseignant vit rouge et s'abattit sur lui en s'armant de sa baguette et en le bâtant avec rage tout en récitant avec insistance sur le /r/: *" les Arabes, les Arabes. Tiens pour les Arabes!"*p27

La régression psychique dont l'évocation des souvenirs en est une manifestation est, psychologiquement parlant, un mécanisme défensif du moi

80. Luc Fraise, in Daniel Bergez et all., *Op.,cit.* p22

par lequel Aziz cherchait à fuir l'actualité déprimante et voulait revivre une phase de sa vie jugée plus privilégiée, l'enfance, âge d'innocence et de joie. Mais dans une autre lecture, on constate que dans cette phase même, la répression y était. L'enfance ici est alors prétexte pour révoquer la première répression de l'ancien colonisateur envers les Algériens et Aziz n'est qu'un échantillon de la couche intellectuelle, soumise comme chaque autre Algérien à la discrimination identitaire.

3.2.2. L'oncle Malek, figure de l'intellectuel militant:

Malek, par référence à Malek Haddad dont l'auteur Ali-Khodja est le neveu, est déjà un élément référentiel dans cette phase.

*"...l'oncle un militant, un grand poète aussi, faisait chaque soir sa petite leçon d'histoire à l'enfant."*p27. C'est le reflet de l'intellectuel militant pour la cause nationale, qui joua un grand rôle dans l'éveil politique et la prise de conscience collective, certes, dans l'inclusion des principes identitaires et révolutionnaires dans les nouvelles générations, représentées dans le texte par Aziz l'enfant. L'évocation d'une telle figure est de rendre hommage aux intellectuels et au rôle qu'ils ont accompli pendant l'ère coloniale. On retient encore ces propos de Malek dans le texte:

*"Un jour nous aurons notre drapeau et nous récupérerons notre pays. Si tu aimes les oiseaux, les fleurs, les plantes, il faut aimer ton pays qui s'appelle l'Algérie, ta ville Constantine et tes copains, les Algériens."*p27.

3.2.3. La grand-mère, ou la référence ancestrale:

La grand-mère, par référence à la grande famille, est le reflet de l'ancêtre et du repère des origines à y recourir pour connaître son histoire. Car Aziz voulait confirmer les affirmations de son oncle en se référant à une génération plus ancienne, sa grand-mère.

" - Nana, est-ce que je suis un Arabe ou un Français?"

La grand-mère le scruta avec dédain, puis lui lança:

- As-tu la gueule de Gérard ou de Pierre, sale morveux? Tu es un Arabe et un musulman."p28.

D'après cette scène, il conviendrait de dire que Aziz l'enfant est une voix pour rappeler l'institution coloniale répressive et de l'appel au retour aux principes fondamentaux de la nation.

Ces deux temps qui se superposent, passé et actualité reflètent l'histoire de toute Algérie. Nous arrivons à dire que Aziz évolue au centre des événements historiques de l'Algérie colonisée et celle indépendante, et la *Mante religieuse* et le miroir brisé de cette société, vu les médiations narratologiques exercé par son auteur. C'est ce qui nous ramène sur le plan narratologique à poser encore la question: pourquoi cette alternance temporelle?

"Comme on pensait avoir une idée claire de la marche des sociétés, on pensait en avoir une aussi de ce produit social qu'était la littérature. Elle ne visait plus seulement le vrai et le beau moral plus ou moins transhistorique, mais un vrai et un beau militant, fût-ce sans le savoir. La littérature, disait Madame de Staël, n'était plus un art mais une arme: pour agir et pour comprendre."⁸¹

Si l'Histoire reste la donnée fondamentale dans ce chapitre, son traitement ne mérite pas moins d'attention. En effet, l'histoire est rapportée dans l'irrespect de la chronologie des faits. La linéarité volontairement brisée offre la possibilité à l'écrivain Ali-Khodja de transformer l'histoire événementielle, rigide et figée, en histoire charnelle. Des moments de vie, des rapports humains, des émotions, des sensibilités, s'incrument dans la trame romanesque et proposent une vision éclatée de l' Histoire, faite aussi de détails superflus qui constituent l'essentiel du travail artistique. L'accumulation des futilités qui

81. Daniel Bergez et all. *Op.,Cit*, p152

participe au projet esthétique de l'œuvre recrée une atmosphère d'humanité que l'injustice coloniale et la bourgeoisie actuelle avaient balayée.

Mais ce qui nous a frappé fortement dans le texte, c'est la présupposition d'une phase postérieure à ces deux cadres temporels cités: l'Algérie des années 80-90 que nous rattachons à la vision prémonitoire de l'auteur. Car durant notre lecture du texte, on ressent une certaine pression conflictuelle qui projette l'Algérie des années 80. Et dans ce qui suit, quelques indices textuels qui confirmeraient nos propos.

3.3. La vision prémonitoire dans la Mante religieuse:

" La littérature dirait tout cela: les combats et les sens d'hier comme les combats et les sens de demain. Elle vérifiait, mais elle annonçait" ⁸²

La Mante religieuse est un texte marqué par des indices socio-historiques qui ouvrent l'interrogation sur la fin de cette répression sociale.

"Comment ignorer l'histoire au point de ne pas savoir que c'est souvent sur un terrain de scandale que les œuvres les plus lumineuses naissent et se développent, avant de défier le temps ?"⁸³

En effet, après l'évocation de ses souvenirs, Aziz déclare dans son monologue habituel: *"Ma patrie hier en danger est aujourd'hui un navire dans les eaux bleues de l'oubli, à la dérive"*p30.

On retient également ces propos: *"En quittant ce quartier, Aziz était convaincu que la religion sauverait un jour l'humanité du chaos."*p07.

Lors d'une discussion avec Slimane, un ancien maquisard qui a participé à la révolution, Aziz affirma: *" - Prends patience citoyen, Dieu sauvera l'Algérie de ce chaos"*p24.

82. Pierre Barberie, *Méthodes critiques pour l'analyse littéraire, Op., Cit.* p 152

83. Maurice Merchier, parallèles:la communication dans la société de défiance, 27-07-2009 <http://mocqueville.lesdemocrates.fr/2009/07/27/orelsan-symptome-de-la-regression-mentale-generalisee/>

On cite encore cette déclaration de Slimane s'adressant plus tard à Aziz: "...*ta révolution a engendré des monstres. Et si j'avais su qu'elle aboutirait à ce merdier, je n'aurais jamais pris de revolver. Maintenant, il faut saigner le bétail, compris?*"p86.

Dans le récit, on constate "*un chaos*"que seule la force divine, selon Aziz, arrêtera. Le texte est marqué par le retour vers Dieu pour sortir de la répression.

On constate en revanche dans les propos du narrateur que la société est fourmille de "*faux dévots (...) qui avaient mal digéré le Coran*"p10. Mais également d'une génération représenté par le personnage de Slimane qui dénonçait violemment l'injustice sociale.

On revient également à cet énoncé où Aziz s'adresse à un "vous" anonyme: "*Messieurs, vous sentez l'égout (...) Plus tard, la révolution vous demandera des comptes*"p25.

*"Il fait chaud. Constantine va sûrement s'exploser. Je m'imagine la scène. Je la regarde pour moi. Mais je vous jure qu'il y aura après de l'eau, des mètres cubes d'eau qui laveront vos souillures, messieurs de la révolution de Mars."*p43

Pour arriver à une synthèse entre tous ces propos, on dira que l'Algérie vit dans un chaos et une répression qui provoqueront une explosion certaine dans la société qui englobe des gens optant pour la religion, pour la violence ou pour l'argent afin de sortir du chaos, un chaos auquel nous avons attribué précédemment le terme de monotonie; mais Aziz s'inquiétait:

*"Ce qui l'inquiétait, c'était cette génération montante, sortie du lycée ou de l'université, qui remplacerait un jour les autres."*p108

On se pose finalement la question: qu'est-ce qui inquiétait Aziz et en quoi projette la vision prémonitoire de l'auteur?

Nous laissons au lecteur de notre mémoire le soin de répondre à cette question en évoquant l'Algérie des années 90...

Nous terminons cette partie par dire que Aziz n'est que la voix implicite de l'auteur pour dire qu'une société non conforme à ses principes de base, à son idéologie commune et close sur elle-même ne forme qu'un espace névrotique, déséquilibré qui mène à une culture déprimante. La dépression de Aziz par laquelle se clôt le texte est la condamnation de l'intellectuel à la chute. Cette couche intellectuelle est selon le texte, le moi régulateur de la société, car tout comme un être humain, cette société est malade, son sur-moi est infecté par la bourgeoisie qui plonge les autres couches sociales dans les profondeurs du Ça, vivant dans un inconscient collectif de dépression et de décadence. Une société déséquilibrée, donnée à voir et à critiquer derrière l'œil du personnage central, Aziz.

PARTIE III

ANALYSE INTERTEXTUELLE

DU PERSONNAGE Aziz

(Un personnage tissé)

- **CHAPITRE 1:** Analyse transtextuelle du personnage central (Ali-Khodja à la trace de Haddad et des réalistes engagés)
- **CHAPITRE 2:** Analyse dialogique du personnage (polyphonie sociale et non conformisme derrière Aziz)

*"Aucun membre de la communauté verbale ne trouve jamais des mots de la langue qui soient neutres, exempts des aspirations et des évaluations d'autrui, inhabités par la voix d'autrui. Non, il reçoit le mot par la voix d'autrui, et ce mot en reste rempli. Il intervient dans son propre contexte à partir d'un autre contexte, pénétré des intentions d'autrui. Sa propre intention trouve un mot déjà habité."*⁸⁴

Notre intérêt majeur dans cette troisième partie est de mettre la lumière sur les sources textuelles qui ont contribué à élaborer le personnage Aziz, car en menant une lecture minutieuse du récit, on reconnaît quelques parts Malek Haddad, Mohamed Dib et encore Boudjedra... En revanche, nous mettrons également la lumière sur la polyphonie discursive à laquelle se superpose la voix de ce personnage central, que ce soit dans l'intratexte ou à l'extratexte, c'est-à-dire un dialogisme intratextuel et/ou métalittéraire. Nous signalons que le corpus choisi pour l'étude intertextuelle est réduit à quelques écrivains algériens en vue de la nature de notre sujet et des récits que nous répertorions nous-mêmes, et qui nous ont orienté vers cette approche.

Nous commençons alors par une analyse transtextuelle en délimitant notre champ d'étude aux passages qui concernent Aziz et son évolution à travers le récit. Ceci est dans un premier chapitre; puis dans un second, nous analyserons ce personnage sous un angle dialogique en se référant à quelques autres personnages qui l'entourent.

84 . Todorov Tzvetan, *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique, Op., Cit*, p.77

CHAPITRE 1. Analyse transtextuelle du personnage central Aziz (Ali-Khodja à la trace de Haddad et des réalistes engagés):

1.1. Analyse du paratexte:

1.1.1. Le titre:

La Mante religieuse est bien entendu le titre du roman. On se pose la question: quelle relation pourrait ce titre entretenir avec le contenu du récit et avec Aziz en particulier?

" Sur la fonction, ou plutôt les fonctions du titre, une sorte de vulgate théorique semble s'être établie, que Charles Grivel formule à peu près comme suit: 1. identifier l'ouvrage, 2. désigner son contenu, 3. le mettre en valeur..."⁸⁵

Ces propos nous informent sur la fonction générale du titre, mais pour répondre à la question qui les précède nous retenons d'abord cette définition:

MANTE [mât] n. f. (gr. *mantis*, devineresse). Insecte abondant dans les lieux ensoleillés du Midi, et qui chasse à l'affût, caché sur des herbes de sa propre couleur. (Carnassier vorace, la femelle dévore le mâle après la fécondation; ses pattes de devant, repliées dans une attitude de dévote, se détendent pour capturer les proies qu'elle dévore aussitôt: cette posture lui a valu le nom de **MANTE RELIGIEUSE** ou **MANTE PRIE-DIEU**.)⁸⁶

"...la femelle dévore le mâle après la fécondation...". Quel rapport aurait ce comportement rapace de la mante religieuse avec Aziz?

Nous avons ci-dessous des extraits du texte où le titre *la Mante religieuse* fit réapparition.

85. Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, Coll. Points, 1987, p80.

86. Larousse encyclopédique, *dictionnaire des collèges*, Imprimerie Berger-Levrault, Nancy, 1977.

" Aziz observa un pan du plafond où se détachait une mante religieuse. (...) Aziz appréciait la grâce de cette demoiselle, sans doute satisfaite de sa nuit de noce et ivre du repas criminel."p06-07

Dans cet extrait, on retient les thèmes de l'appréciation et de culpabilité (*repas criminel*) selon les jugements de Aziz.

" Il se souvint qu'il avait fait un cauchemar: il se sentait dévoré par une gigantesque mante religieuse."p63.

Dans ce cauchemar, sorte de manifestation inconsciente de la conception de Aziz, celui-ci s'identifie peu à peu à la victime.

"– Ta ville est un monstre, marmotta Mahmoud à son interlocuteur estomaqué.

– Ah! Un monstre? Je ne le savais pas. Je croirais plutôt qu'elle est mante religieuse à certains moments."p65

Dans cette conversation entre Aziz et Mahmoud, la mante religieuse s'identifie à la ville. Il est de même pour les extraits suivants:

" La mante religieuse engloutira le cœur de la ville, un jour que je ne connaîtrai pas, un jour où je serai bien loin."p95.

" Au cœur de la ville, la mante religieuse valsait: ..."p117.

On ajoute que la dévoration évoque le thème de la mort aussi (*un jour où je serai bien loin*).

Mais nous avons également deux extraits où la mante religieuse apparaît comme élément de décor et comme titre d'un roman éventuel écrit par Aziz lui-même : *"Sur une feuille morte, tombée à terre, une mante religieuse dévorait son amant"*p82 Cet extrait à l'air d'un message adressé au lecteur pour l'informer sur la réalité biologique et comportementale de cet animal, ne serait-ce peut-être que pour inviter le lecteur à la réflexion.

*"Il écrivait en gros le titre de son éventuel roman: La mante religieuse."*⁹⁴. Et ce qui est remarquable aussi c'est que le titre du roman que nous étudions est écrit en majuscule et en gras. Quant à Aziz l'auteur, on essayera d'exploiter cet élément dans l'analyse autofictionnelle (Partie IV).

On revient enfin répondre à la question posée sur le triple rapport: titre-contenu-personnage.

Ce titre, en relevant ses réapparitions dans le texte, nous a permis de dégager un champ thématique autour duquel s'organise le déroulement du récit et l'évolution du personnage: la ville, la fascination, l'exclusion sociale, la mal sanction et enfin la mort. C'est un titre *thématique*⁸⁷.

*"L'adjectif thématique pour qualifier les titres portant sur «le contenu» du texte n'est pas irréprochable, car il suppose un élargissement que l'on peut juger abusif de la notion du thème..."*⁸⁸.

Le titre nous donne une pluralité thématique à mettre en corrélation à travers l'évolution du personnage central. Aziz est fasciné par la ville rapace qui le dévore, ceci tend à exprimer l'exclusion dont souffre l'intellectuel des premières décennies de l'indépendance. Cette fascination connote un amour nationaliste et réformateur envers la patrie. Ici le titre entretient un rapport métaphorique avec le personnage central du récit, Aziz qui symbolise l'intellectuel marginalisé. Si la femelle de la mante religieuse dévore son mâle, la société rejette et exclut l'intellectuel qui a joué un grand rôle dans l'éveil politique et qui a servi à la révolution pendant l'ère coloniale. Ce rôle devrait se perpétuer dans la réforme sociale post-indépendante mais les intellectuels sont mal sanctionnés. La ville, également conçue comme une grande prison, connote cette dévoration voire l'isolement de Aziz.

1.1.2. La dédicace:

Sur la première page du récit (p05), et non pas la page de garde, on repère une dédicace *"Pour Malek HADDAD"*. Jamel Ali-Khodja dédie son roman à

87. Gérard Genette, *Op., Cit.*, p85

88. Idem.

ce romancier algérien connu par son nationalisme humaniste et son engagement littéraire politique.

Déjà, l'évocation de cet écrivain, à travers cet élément paratextuel, évoque en nous le pressentiment qu'il existe un lien d'hypertextualité entre l'œuvre de Ali-Khodja et celles de Haddad. Car comme l'exprime Genette: "*il ne faut pas considérer les cinq types de transtextualité comme des classes étanches, sans communication ni recoupements réciproques. Leurs relations sont au contraire nombreuses, et souvent décisives. Par exemple, l'architextualité générique se constitue presque toujours, historiquement, par voie d'imitation (...) et donc d'hpertextualité*"⁸⁹

Pourquoi donc dédier ce texte précisément à Malek Haddad?

" *A qui dédie-t-on? (...) subsistent deux types distincts de dédicataire: les privés et les publics. J'entends par dédicataire privé une personne, connue ou non du public, à qui une œuvre est dédiée au nom d'une relation personnelle: amicale, familiale ou autre. (...) Le dédicataire publique est une personne plus ou moins connue, mais avec qui l'auteur manifeste, par sa dédicace, une relation d'ordre publique: intellectuel, artistique, politique ou autre.*"⁹⁰

Nous signalons en premier lieu que Malek Haddad⁹¹, par son militantisme et la force de son style, aurait constitué une source majeure d'inspiration pour Ali-Khodja. La dédicace ici est donc d'ordre publique.

Mais en second lieu, il est primordial de signaler que Haddad est l'oncle maternel de Jamel Ali-Khodja, les rapports entre les deux écrivains sont tellement proches qu'on voudrait poser la question: l'écriture, est-elle un trait

89. Gérard Genette, *Palimpsestes*, Seuil, Poétique, 1982.p14

90. Gérard Genette, *Seuils, Op., Cit.*, p134.

91. Nous essayerons dans l'étude hypertextuelle d'aborder quelques textes de Haddad dont Ali-Khodja s'est inspiré dans l'élaboration de son personnage Aziz. Certes, Haddad est connu par la postérité comme romancier, poète et militant politique pendant l'ère coloniale.

génétique? Mais nous dirons seulement que la dédicace dans ce cas est d'ordre privé.

La dédicace de Ali-Khodja assure les deux relations, il convient donc de retenir que *"les deux types de relation ne sont évidemment pas exclusifs l'un de l'autre, puisque l'auteur peut avoir une relation privée avec un dédicataire public..."*⁹²

Cependant, ce qui est également frappant dans le récit de Ali-Khodja, c'est que Aziz a un oncle qui s'appelle Malek, et qui est poète et militant nationaliste. Déjà un élément référentiel se repère et qu'on exploitera plus tard dans notre quatrième partie. La dédicace nous a alors permis de repérer des relations architextuelle hypertextuelle, et surtout référentielle.

1.1.3. Les intertitres et les notes de bas de page.

Le texte est marqué par des intertitres *"Virulence"* *"Purulence"* *"Malédiction"* exposés comme sortes d'interjections nominales. Ce qui est commun entre ces intertitres, c'est qu'ils sont tous péjoratifs, nous avons le souci de rattacher ceci au caractère névrotique du personnage; de même, on peut dire qu'ils constituent des disjonctions entre les évènements, pour mettre la focalisation sur la réflexion psychique du personnage et celle critique du lecteur.

En revanche nous repérons d'autres intertitres sous forme de dates (*14 JANVIER 1973, 10 FEVRIER 1973, 20 mars 1973, 19 MAI, 1^{er} JUIN...*) qui marquent l'inclusion du journal de Aziz dans le texte, ces dates assurent en même temps un passage narratif de la troisième à la première personne du singulier.

Les notes de bas de pages sont en somme des traductions de quelques transcriptions de mots arabes dues à ce qui est appelé en sciences du langage l'alternance codique. Ces notes dénotent une intention communicative de

92. Gérard Genette, *Op., Cit.*

l'auteur de s'adresser à une postérité francophone, bilingue ou même française, dans le sens d'assurer la compréhension des énoncés.

1.2. L'architextualité générique:

Pour classer le texte dans une catégorie générique nous évoquons la deuxième partie de notre travail pour dire que ce serait un roman. Car:

- Le paratexte de l'œuvre ne comporte aucune indication générique. Il serait donc notre rôle autant que celui du lecteur de procéder à cette classification. Car comme le cite Genette: *"Il s'agit ici d'une relation tout à fait muette, que n'articule, au plus, qu'une mention para textuelle. (...) À la limite, la détermination du statut générique d'un texte n'est pas son affaire, mais celle du lecteur, du critique, du public, qui peuvent fort bien récuser le statut revendiqué par voie du paratexte."*⁹³
- Vu la nature de notre sujet, l'analyse psycho-sociocritique de Aziz nous a permis de dégager un héros problématique⁹⁴ autour duquel s'organise l'évolution du récit. Nous dirons alors que le texte de Ali-Khodja s'inscrit dans le genre du romanesque mais cette classification reste provisoire vu que nous avons repéré tant d'éléments référentiels qui nous mènent à dire hypothétiquement que c'est une autofiction, ceci reste à prouver dans la partie finale de notre travail.

1.3. L'intertextualité et la métatextualité:

Nous avons englobé les deux relations (intertextualité et métatextualité) dans la même partie du fait que nous n'avons pu repérer qu'un nombre restreint des passages textuels qui assure ces deux relations. Et ceci, en se référant à notre propre répertoire de lecture, car la réflexion sur l'intertextualité exige, nous l'avons constaté, une lecture minutieuse et des lectures déjà répertoriées d'œuvres précédentes.

93. *Palimpsestes, Op., Cit.*, p11

94. Voir Partie II, Chapitre 2, p56 de notre travail.

Nous avons vu précédemment que l'intertextualité selon Genette est réservée à la relation de présence d'un texte dans un autre⁹⁵ qui le précède, on a pu repérer à travers les propos de Aziz une citation mentionnée avec le nom de son auteur dans l'extrait suivant:

"Il me récita Henri Ey, en ces termes, si ma mémoire est bonne:

L'être mature, c'est le moi

En tant que

Maître de son caractère

Auteur de son personnage

Artisan de son monde

*Sujet de sa connaissance"*p.114.

Bien entendu, c'est une intertextualité claire voyante à laquelle l'auteur a eu recours en vue du caractère névrotique de son personnage et des rapports qu'il entretient avec le monde qui l'entoure. Ces propos nous donnent des traits généraux ouverts à la réflexion et que nous avons déjà abordés lors de notre deuxième partie.

Quant à la métatextualité, on repère un passage où le personnage, Aziz commente le texte de Mohamed Dib, *Qui se souvient de la mer*⁹⁶ dans les propos suivants:

*" Assia était une jeune universitaire, je l'avais connue à Alger, où nous avons travaillé ensemble: Le Fantastique dans Qui se souvient de la mer, de Mohammed Dib"*p.108

L'auteur, à travers son personnage, aborde la notion du fantastique dans le texte de Dib, et déjà, d'après ce très court élément métatextuel, on présuppose une relation d'hypertextualité avec les textes de Dib qu'on tient à aborder par la suite.

95. Voir Partie théorique du mémoire, p.20.

96. Mohamed Dib, *Qui se souvient de la mer*, Paris, Seuil, 1962.

Une allusion:

Bien entendu, l'allusion est une forme d'intertextualité où, selon Genette: *"un énoncé dont la pleine intelligence suppose la perception d'un rapport entre lui et un autre auquel renvoie nécessairement telle ou telle de ses inflexions, autrement non recevable"*⁹⁷.

Nous avons perçu une allusion sur laquelle se clôt le texte de Ali-Khodja, c'est dans la dernière page qu'on peut lire: *" Aziz dormait paisiblement, avec un petit rictus grave au coin des lèvres, d'où perlaient trois gouttes de sang."*p.117

Cette expression *" trois gouttes de sang"* qui décrit le personnage dans un état agonisant par allusion à *trois points de suspension (...)* forme graphique qui ouvre chaque énoncé textuel sur une suite inconnue, ouvre la destinée de ce personnage sur une fin inconnue d'où le sang, qui partage avec l'encre le même rapport de l'écoulement, nous mène à présupposer la mort de Aziz.

Et je cite par ceci que lors d'une rencontre avec Monsieur Ali-Khodja⁹⁸ je lui affirmai: *" En fait, Aziz n'est pas mort de la névrose, ça doit être une maladie pulmonaire"*. Il me répondit alors avec précipitation: *" il devrait mourir ou se suicider...Le lecteur pourrait l'interpréter comme tel"*.

1.4. L'hypertextualité:

1.4.1. Ali-Khodja à la trace de Malek Haddad:

L'œuvre de Malek Haddad est un texte d'importance primordiale dans notre étude de *la Mante religieuse*. Nous délimitons notre réflexion ici à la relation hypertextuelle entre Aziz et le personnage central dans tel ou tel texte de Haddad.

97. Gérard Genette, *Palimpsestes, Op., Cit.*, p.8.

98. Bien entendu, il n'y a pas de référence précise que nous pouvons citer ici, mais c'était à l'université Mentouri lors des soutenances des avant-projets en janvier 2008.

Commençons bien par situer le contexte socio-historique de *La Dernière Impression*⁹⁹, prise comme premier exemple.

En effet, les événements de ce roman, tout comme dans la Mante religieuse, se déroulent dans la ville de Constantine. L'œuvre appartient à une période historique à laquelle se superpose directement le temps du second récit. Bien entendu, *la Dernière Impression* romance l'Algérie en pleine guerre de libération (les premières années de la révolution) quant à La mante religieuse, c'est l'Algérie de l'après-guerre. Les événements sont centrés sur Saïd, un jeune architecte qui a participé à la construction d'un pont et qui participerait encore à la destruction de sa propre œuvre. Saïd, tout comme Aziz, est fasciné par Constantine, cependant, il porte un grand malheur, celui de perdre le pont mais aussi celui de perdre son amour « Lucia », atteinte d'une balle perdue lors d'un accrochage. Saïd maudit la guerre mais tout comme un nationaliste, il regagne le maquis pour rejoindre son frère Bouzid, il finira par tomber en martyr. Avant de s'engager dans les rangs de l'ALN (Armée de Libération Nationale), Saïd ira visiter les parents de Lucia, il passe également par le cimetière où elle demeure, lui jetant le dernier regard, la dernière impression.

Ce texte est le récit de cette dernière génération de faiseurs de ponts, une génération qui a construit et qui sera obligée de démolir afin de reconstruire plus tard, dans une nouvelle ère, celle de l'indépendance. La destruction ici serait celle des liens du passé, laissant une porte ouverte pour l'espoir de rebâtir de nouveaux ponts.

Revenons à ce que nous avons signalé dans la partie théorique, que l'hypertextualité selon Genette est une relation de transformation.

*"...j'appelle donc hypertexte un texte dérivé d'un texte antérieur par transformation simple (...) ou par transformation indirecte: nous dirons imitation."*¹⁰⁰

99. Malek Haddad, *La dernière impression*, Seuil, 1956, rééd Bouchene, Alger 1989

On retient alors les rapports indiqués dans le tableau suivant:

Saïd (La Dernière impression)	Aziz (La Mante religieuse)
<p>- Architecte déprimé par la guerre.</p> <p><i>"... il n'était pas malade. Il était fatigué. Lorsque la médecine comprendra que les nerfs ça ne se soigne pas, elle aura sans aucun doute progressé."</i>pp.26-27.</p> <p><i>"...Saïd, avec un rictus qui donnait à sa lèvre inférieure la mesure de sa nervosité et de son indignation"</i>p29.</p>	<p>- Enseignant névrosé par la société.</p> <p><i>"Toubib, la névrose se soigne-t-elle?"</i>p80</p> <p><i>"- J'ai essayé de le raisonner (...) Azzeddine, la névrose, ça ne se soigne pas."</i>p.81.</p> <p><i>"Un rictus à l'angle de sa bouche, dénotait un épuisement certain."</i>p31</p> <p><i>" Aziz dormait paisiblement, avec un petit rictus grave au coin des lèvres, d'où perlaient trois gouttes de sang."</i>p.117.</p>
<p>- Il aimait une femme qui s'appelait Lucia, morte à un jeune âge, d'une balle perdue. Saïd ira visiter les parents de celle si. (pp.111-115)</p>	<p>-Il aimait une femme qui s'appelait Assia morte à un jeune âge, suite à une maladie cancéreuse. Aziz la visitait quand soudain, il apprit qu'elle était morte. (pp.111-114)</p>
<p>- Le père de Lucia eut une conversation aparté avec Saïd où il parla de l'enfance de sa fille.</p> <p><i>"-...Et une brave fille, monsieur, je vous dis, bachelière à dix-sept ans sans jamais de leçons particulières. Elle travaillait toujours toute seule..."</i>p114.</p>	<p>- Le père d'Assia eut une conversation aparté avec Aziz où il lui parla de sa fille.</p> <p><i>"Il me parla d'Assia avec pudeur, du désordre de l'hôpital Mustapha (...). Il me confia, avec une voix qui trahissait l'inéluctable, que de toute manière, elle n'aurait pas échappé à sa destinée."</i>p.112</p>
<p>- Lors de sa visite Saïd remarqua une photo de Lucia prise lors de son enfance.</p>	<p>- Lors de sa visite Aziz vit une photo de Assia prise lors de son enfance.</p>

<p>"Sur ce piano on pouvait voir Lucia en maillot de bain sur un petit bateau."p.113</p>	<p>"Se retournant, il me montra du doigt le portrait de sa fille, (...) Elle portait un tablier à carreaux, un chemisier bleu, et avait un regard fougueux."p112.</p>
<p>- pendant son retour Saïd songeait à Lucia sur une plage au bord de la mer.</p> <p>"...J'aurais voulu, Lucia, sur une plage rose, te voir et te sourire et parler aux mouettes."p129.</p>	<p>- Avant d'entrer chez les parents d'Assia Aziz songea à elle sur une plage au bord de la mer.</p> <p>"J'aurais voulu voir Assia se dorer au soleil sur une plage de Tipasa, l'après-midi"p112.</p>
<p>- Lucia avait un penchant pour la littérature et aimait lire des écrivains parmi lesquels on insiste sur Péguy.</p> <p>"C'est donc là que Lucia a commencé à aimer Ronsard, ou Beaumarchais ou Marivaux et plus tard Stendhal ou Péguy?"p113.</p>	<p>- Assia aimait lire Péguy.</p> <p>"Heureux d'avoir marché, discuté de Sartre et de Péguy, de Proust et de Pouchkine. (...)J'ai visité plusieurs boutiques, pour lui présenter un petit cadeau (...) Je choisis finalement un livre:c'était les Œuvres Complètes de Péguy (...) J'étais content de cet achat."p.109</p>

Dans le tableau ci-dessus, nous avons des points de ressemblances marquants entre le personnage Saïd et celui Aziz ainsi même qu'entre Lucia et Assia dont on a l'impression encore que le nom en est un calque arabe. Les éléments communs sont la névrose et l'amour perdu subitement. Quant aux passages textuels, nous avons marqués en caractères gras les expressions et mots qui se repèrent dans les deux textes, on remarque que la transformation est partielle qui obéit à la formule "*suppression + addition*".

Nous ajoutons ces extraits des deux textes où s'affirme cette transformation de même que l'alternance codique¹⁰¹ repérée chez les deux écrivains:

101. On entend ici par alternance codique le fait d'insérer dans le même énoncé l'arabe dialectal et le français. Les expressions en arabe sont transcrites telles que prononcées puis traduites directement par la suite en français ou en notes de bas de page.

<i>La Dernière impression</i>	<i>La Mante religieuse</i>
<p>" Saïd se jucha sur un haut tabouret. Dans un coin de la salle, un appareil à musique chantait des musiques rouillées. Un ivrogne ronflait à un bout du comptoir. Attablé sous une énorme cigale de vilaine céramique, un couple d'amoureux (...) dans la précipitation d'un appétit animal. (...) aucune pudeur, aucune gêne. L'ivrogne ronflait de plus belle. (...) Les amoureux s'embrassaient. L'ivrogne ronflait. Toujours."p.116</p>	<p>"Il s'assit sur un banc-rescapé du square Gambetta. En face de lui, assis par terre, un fou ricanait. (...) Le vent apportait de la désolation, les statues délabrées faisaient pitié à voir; un peu plus bas, le cimetière se taisait. Alors pour déchirer le silence, Aziz se mit à siffler. Le fou ricanait de plus belle.</p> <p>Sur une feuille morte, tombée par terre, une mante religieuse dévorait son amant, le fou s'arrêta de rire"p.82</p>
<p>"- Abaden!(¹) Mouhal! Mouhal!(²)..."</p> <hr/> <p>(1)Abaden: Jamais.</p> <p>(2) Mouhal:Impossible. (p.31.)</p>	<p>"- Koul chi mabrouk, toutes mes félicitations."p.61</p> <p>"- Ach'koun? Qui est-ce?</p> <p>- Hal! Hal! Ouvre, ouvre!</p> <p>- Mén'ou? Qui est là?</p> <p>- Ana! Moi!</p> <p>-Mén'ou anta? Qui, toi?"p.94</p>
<p>"une bonne, dans la cuisine, faisait brûler de l'encens dans un kanoun (¹)."</p> <hr/> <p>(1) Kanoun: petit brasero d'argile. (p.33.)</p>	

Ali-Khodja s'est inspiré de Haddad sur le plan thématique pour combler, ce que nous dirions, un fragment de son personnage Aziz. Nous dirons alors que Saïd constitue un personnage hypotextuel par rapport à Aziz. Ali-Khodja avait exercé une transformation imitative sur quelques passages du texte de Haddad. L'hypertextualité est alors, nous le concevons ici, une relation de transformation, une parodie. Car comme la définit Genette: *"J'entends ici par hypertextes toutes les œuvres dérivées d'une œuvre antérieure, par*

transformation, comme dans la parodie, ou par imitation, comme dans le pastiche"¹⁰²

Et ce que nous constatons dans ce qui précède, c'est beaucoup plus une relation de transformation.

Le deuxième exemple d'œuvre que nous proposons pour Haddad est *Le Quai aux fleurs ne répond plus*¹⁰³.

Le Quai aux fleurs est une petite "oasis" à Paris où le personnage central, Khaled Ben Tobal, poète et romancier algérien, va retrouver son ami d'enfance Simon. Ce dernier est devenu avocat, il s'est organisé une vie confortable qui, au moment où l'Algérie est torturée par la guerre, ressemble à un blasphème. La femme de Simon s'éprend de Khaled, homme grave et pur que la vie n'a pas flétri. Mais le poète la refuse; il aime sa femme Ourida qui, croit-il, a rejoint le maquis. Khaled est seul dans cet exil avec son courage, sa lucidité, sa fidélité à sa femme et à sa patrie. Mais il va apprendre que sa solitude est plus grande encore, qu'Ourida l'a trahi et trahi l'Algérie, du fait qu'elle fut exécutée lors d'une fusillade, en compagnie d'un parachutiste français. Khaled se suicide en chemin du retour dans une descente aux enfers¹⁰⁴.

A travers l'évocation de ce deuxième texte de Haddad, on ne constate qu'une imitation de style repéré chez Ali-Khodja, de pastiche comme le désigne Genette. "*Genette définit le pastiche comme une imitation du style d'un auteur, dans un texte que l'on appelle par conséquent «à la manière de» tel ou tel auteur.*"¹⁰⁵

L'imitation stylistique est repérable dans les descriptions telle que celle de la ville de Paris, et encore, dans une scène où Khaled Ben Tobal ira rendre visite

102. Gérard Genette, *Op., Cit.* Couverture de l'ouvrage.

103. Malek Haddad, *Le Quai aux fleurs ne répond plus*, René Julliard, Paris, 1961.

104. Le résumé du texte de Haddad est disponible sur la couverture de l'ouvrage, nous en avons effectué quelques petites modifications.

105. Anne Claire Gignoux, *Op., Cit.*, p67.

à son ami Simon en France et remarquera une sorte d'antipathie affective entre celui-ci et sa femme. Nous pensons alors à une scène de *La mante religieuse* où Aziz va visiter le docteur Mahmoud chez lui et constata que le rapport affectif entre ce docteur et sa femme était instable.

Nous rappelons que la femme de Mahmoud est une Française, et c'est dans cette occasion d'évoquer le rapport avec l'Autre que Aziz voyage par sa pensée à Paris et en donne une description " *à la manière de*" Malek Haddad.

<i>Le Quai aux fleurs ne répond plus</i>	<i>La Mante religieuse</i>
<p><i>"Sur les quais, Khaled regarde la Seine. Monique se caresse les hanches comme si elles étaient des années. (...)Elle sait que son ventre est offrande. Ses cuisses attendent l'impérialisme qui ne vient que de la force. (...) La Seine continue sa paresse. (...)</i></p> <p><i>L'amour, tiens ma parole!"p13.</i></p>	<p><i>"Les quais de la Seine n'avaient pas changé. Ils roucoulaient. Paris n'était pas une femme, mais une tigresse sauvage. (...) La péniche glissait sur une eau tranquille. Le Paris des cartes postales inondées de lumières. Revoir Paris. Ça y est, j'y suis. C'est une petite même d'une beauté fatale, avec un air Marie-Chantal."p.75</i></p>

Nous dirons donc que le texte de Ali-Khodja exerce les deux formes hypertextuelles à ceux, exposés ci-dessus, de Haddad. Ali-Khodja exerce une parodie transformatrice (suppression+addition) qui permet la prolongation de son texte et actualise le vécu d'une situation de ressemblance humaine, celle d'être contredit par le groupe de conformité et par la vie. Quant à la seconde forme, c'est l'imitation d'un style avec le désir de faire vrai et le souci d'impersonnalité. L'addition dans ce style se repère dans les formes langagières violentes dues à la violence morale sociale, disons référentielle.

1.4.2. Ali-Khodja/ Mohamed Dib:

Dans *La Mante religieuse*, nous avons pu repérer une scène qui entretient une forte ressemblance avec une autre identifiée dans *La grande maison*¹⁰⁶ de Mohammed Dib. En effet, ce texte raconte la souffrance d'une famille algérienne dont un père décédé et une mère qui lutte contre la pauvreté et la faim pour faire survivre ses trois enfants, au sein d'une grande maison populaire à Tlemcen, dont le voisinage du dedans constitue une petite communauté qui survit toute en conservant son algérianité, pendant une ère coloniale marquée par la répression et l'appauvrissement. Omar, l'un de ces trois enfants dont deux filles aussi, constitue l'œil du lecteur dont les propos et les réflexions dévoilent cette répression et marquent la prise de conscience et la découverte du monde à travers une enfance errante, cherchant à satisfaire sa faim autant que ses joies d'enfance.

La scène que nous avons extraite du texte de Ali-Khodja renvoie à l'enfance de Aziz qui, selon le texte, l'avait vécue pendant l'ère coloniale. Il assistait à un cours d'histoire qui porte sur la notion de patrie, notion même qui fait l'objet d'un cours de morale à laquelle assista Omar dans *La grande maison* de Mohamed Dib. Observons alors les propos extraits des deux textes dans le tableau suivant:

Omar (<i>La grande maison</i>)	Aziz (<i>La Mante religieuse</i>)
Omar, enfant, assistait à un cours de morale ayant comme objet la notion de patrie.pp.19-23.	Aziz, enfant, assistait à un cours d'histoire ayant comme objet la notion de patrie.pp.26-28.
L'enseignant est un Arabe: " <i>M. Hassan, satisfait, marcha jusqu'à son bureau où il feuilleta un gros cahier. Il proclama:</i>	L'enseignant devrait être un Français mais non pas Arabe. " <i>Les Arabes, les Arabes tiens pour les Arabes, tiens pour les Arabes</i> "p.27.

106. Mohamed Dib, *La grande maison*, Seuil, Paris 1952.

<p>- <i>La Patrie.</i>" p.19.</p>	
<p>Omar savait que c'était mensonge mais n'osait pas contredire l'enseignant pour éviter la punition.</p> <p><i>" ...Omar pétrissait une petite boule de pain dans sa bouche. La France capitale Paris. Il savait ça. Les Français qu'on aperçoit en ville, viennent de ce pays. Pour y aller ou en revenir, il faut traverser la mer, prendre le bateau..."p.20.</i></p> <p><i>" Patrie ou pas patrie, la France n'était pas sa mère. Il apprenait des mensonges pour éviter la fameuse baguette d'olivier. C'était ça les études."pp.20-21.</i></p>	<p>Aziz se doutait des propos de l'enseignant mais il voulait confirmer les propos de son oncle. Il fut alors puni</p> <p><i>" Aziz avait à la rigueur bien compris que la France était sa patrie, mais les Gaulois ses ancêtres, il ne pouvait digérer cette mauvaise plaisanterie."pp.26-27.</i></p> <p><i>" – Monsieur, est-ce bien vrai que les Gaulois sont nos ancêtres? Mon oncle me disait hier soir que nos ancêtres étaient les Arabes.</i></p> <p><i>L'instituteur vit rouge. Il s'arma de sa baguette et cingla les cuisses du garçon avec rage..."p.27.</i></p>
<p>Comment Omar concevait-il la France?</p> <p><i>" La France, un dessin en plusieurs couleurs."p.20</i></p>	<p>Comment Aziz concevait-il la France?</p> <p><i>" Pour lui l'Algérie était la France, et la France, une carte postale représentant la ville d'Alger..."p.27.</i></p>
<p>Réflexions d'Omar</p> <p><i>" ...Le maître était pour ainsi dire un notable; Hamid Saraj, un homme que la police recherchait souvent. Des deux, qui le patriote alors?"p.23</i></p>	<p>Réflexions de Aziz</p> <p><i>"Après mûres réflexions, il se demanda qui était le menteur, l'instituteur ou son oncle."</i></p> <p>L'oncle Malek est recherché des fois par la police: <i>"Si un flic te demande où je suis, dis-lui que je suis parti à Alger me soigner."</i></p>
<p>On apprenait aux élèves des mensonges sur la notion de patrie</p> <p><i>" Les élèves entre eux se disaient: celui qui sait le mieux mentir, le mieux arranger son mensonge, est le meilleur de la classe."p.21.</i></p>	<p>On apprenait aux élèves des mensonges sur la notion de patrie</p> <p><i>" On lui avait appris à l'école des mensonges. Il n'avait désormais plus d'estime pour son maître."p.28.</i></p>

Dans ce cas, tout comme avec le premier texte de Haddad, on constate une hypertextualité parodique. Ali-Khodja a exercé une transformation presque globale sur le plan textuel de la scène qu'expose Dib mais la progression thématique en est presque la même. Ceci s'expliquerait par le souci d'actualiser un fait historique en le prolongeant jusqu'à la déception d'une seconde génération réprimée à l'ère de l'indépendance.

- Allusions à quelques récits de Mohammed Dib:

Dans la page 49 de *La Mante religieuse* on croise l'énoncé suivant:

*" Il fait chaud. Constantine va sûrement exploser. Je m'imagine la scène. Je la garde pour moi. Mais je vous jure qu'il y aura après de l'eau, des mètres cubes d'eau, qui laveront vos souillures..."*p.43.

Ces deux notions de chaleur explosive et de déluge purifiant, font allusion aux deux textes de Mohammed Dib, *L'Incendie*¹⁰⁷ et *Qui se souvient de la mer*¹⁰⁸.

Pour le premier texte de Dib, la chaleur explosive fait allusion à l'explosion de l'incendie, partageant avec le même trait de chaleur. Un incendie qui lui-même connote dans l'œuvre de Dib, une explosion des fellahs réprimés.

Quant au second texte de Dib, on y perçoit que la ville musulmane, ville inédite de l'ouest algérien, fut inondée par un déluge qui emporta les monstres qui colonisaient la ville, même idée à laquelle *La Mante religieuse* fait allusion.

Ceci est à expliquer par l'influence des textes de Dib sur Ali-Khodja, qui s'y inspira dans l'élaboration d'une thématique connotative de la répression sociale. Répression, explosion, inondation et purification.

107. Mohammed Dib, *L'Incendie*, Paris, Seuil, 1954.

108. Mohammed Dib, *Qui se souvient de la mer*, Paris, Seuil, 1962.

1.4.3. Ali-Khodja / Rachid Boudjedra:

Ce qui est commun entre les textes, *La répudiation*¹⁰⁹ et *La Mante religieuse*, est le choix thématique de la folie sous sa forme la plus consciente: la névrose avec tout ce qu'elle engendre d'isolement et de thématique de délire. La répudiation est bien entendu l'histoire d'un jeune adolescent, Rachid dont la mère fut répudiée; il raconte son hallucination à son amante Céline, dans un enfermement névrotique. Le thème de l'enfermement, et plus exactement celui de la chambre, est présent dans le texte de Ali-Khodja; on retient les propos suivants:

" Je connais ma cellule maintenant, c'est ma chambre, quatre mètres sur cinq, une armoire, une table de nuit, un lit, une table de travail et un réchaud pour cuisiner; rien aux murs, j'aime ça. Je l'aime bien, ma chambre, c'est une amie, une compagne des mauvais jours." p.26

On cite également les formes violentes voire grossières du langage qui rompt avec la génération du Réalisme engagé pendant l'ère coloniale.

La thématique du délire, disons la rêverie, nous renvoie à une expression qui se répète pas mal de fois dans le texte d'Ali-Khodja *"Pour ne plus rêver"* (pp.36-37-44-88.). Cette expression est le titre même d'un recueil poétique¹¹⁰ de Boudjedra, publié en 1965.

Ceci s'explique par l'appartenance des textes de Boudjedra tout comme celui de Ali-Khodja au même contexte socio-historique, l'Algérie post-coloniale, avec toutes ses altérations sociales perçues et tout ce qu'elles auraient engendré comme contrefaits sociaux et intellectuels.

Les intellectuels rêvaient d'une Algérie où la justice sociale règnerait, où les intellectuels qui ont participé à éveiller la conscience politique avant l'indépendance prendraient place dans la gestion des choses et la prise de

109. Rachid Boudjedra, *La Répudiation*, Edition Denoël, 1969.

110. Rachid Boudjedra, *Pour ne plus rêver*, Éditions nationales d'Alger, 1965.

décision dans l'Algérie post-indépendante, alors, *"pour ne plus rêver"* on dénonce violemment l'injustice, on devient fou terminologique – vu l'emploi du langage névrotique – on tourne en rond, on *"tourne dans (sa) cage"*(p.36): on *tempête et s'énerve*. Et c'est ainsi que viennent ces propos à travers le monologue intérieur d'Aziz: *"Vous m'avez parlé de cités modernes, de machines atomiques, d'automatisation, d'une société unidimensionnelle aux joies éternelles. O scélérats, vous m'avez menti! A droite, je vois un gourbi, à gauche un homme tuant ses poux, au centre un tas d'immondices."*p.36

Nous arrivons à dire en fin de ce chapitre que l'intertextualité, ou la transcendance textuelle comme l'appela Genette, est une sorte de mémoire collective de la littérature. Car la référence socio-historique exige le choix du langage. *"La littérature est art et langage (...) Le système esthétique fait de la littérature un art; le régime socio-historique en fait un métier : la littérature devient un art quand les artisans deviennent des artistes; mais c'est l'origine de l' (oeuvre d') art qui est l'origine des artistes."*¹¹¹

Finalement, la transcendance textuelle, n'est-elle que reflet d'une transcendance socio-historique?

111. Martin Heidegger : *«L'origine de l'oeuvre d'art»* dans *Chemins qui ne mènent nulle part*. Gallimard nrf (Classiques de la philosophie). Paris; 1962 [1950] (320 - 2 p.) [p. 11-68].

Chapitre 2. Analyse dialogique du personnage (polyphonie sociale et non conformisme derrière Aziz):

*"Le roman est un phénomène, pluristylistique, plurilingual, plurivocal."*¹¹²

Bien entendu, cette pluralité ou polyphonie que nous retenons des propos de Bakhtine est commentée par Anne Claire Gignoux comme superposition vocale:

*" Cela commence par la voix de l'auteur, qui vient se superposer à celle du narrateur, mais aussi par les paroles des différents personnages dans les discours rapportés. C'est donc l'énonciation à ses différents niveaux, qui est dialogique."*¹¹³

Nous empruntons à Bakhtine ainsi qu'à Anne Claire Gignoux cette idée de superposition de la voix, mais restreinte à celle du personnage central, superposée aux voix des autres personnages du récit et que nous tenterons d'analyser à la lumière de la classification catégorique de P.Hamon¹¹⁴. Nous allons alors aborder les personnages qu'évoque Aziz ou avec lesquels il entretient des dialogues, puis le rapport qui s'y entremêle.

Cette méthode que nous admettons relève du dialogisme intratextuel à ce que nous considérons les personnages comme des voix auxquelles s'affirme ou se contredit la voix du personnage central, Aziz, c'est-à-dire des supports, des conversations et des transformations de ce personnage à travers le récit . Car nous l'admettons dans ce chapitre qu' *"Il ne s'agit plus de boucler ou d'achever une intrigue romanesque, ni de parvenir à une conclusion morale ou*

112. M. Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman* p87, Gallimard, 1978.

113. Anne Claire Gignoux, *Op.cit*, p12.

114. Philippe Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », in *Poétique du récit*, *Op.,Cit*.

idéologique. Il s'agit plutôt de faire apparaître des tensions entre des points de vue."¹¹⁵

2.1. Aziz et les personnages référentiels:

Ces personnages sont, selon Hamon, historiques, mythologiques ou sociaux qui " *Tous renvoient à un sens plein et fixe, immobilisé par une culture, à des rôles, des programmes et des emplois stéréotypés, et leur lisibilité du lecteur à cette culture (ils doivent être appris et reconnus)*"¹¹⁶

On repère dans le texte de Ali-Khodja l'évocation par Aziz de personnages historiques et sociaux:

- Historiques tels que l'Emir Abdelkader, Ben Badis, Sidi Rached, Charles X et Hussein-Dey dans les extraits suivants:

"- *Tu sais, nos ancêtres sont les Arabes. Le cheikh Ben Badis disait: « L'Algérie est notre patrie, l'Islam notre religion et l'arabe notre langue.*"p.27. (L'oncle Malek s'adressant à Aziz, de même pour l'extrait suivant)

"- *Car L'Algérie est voué à la France. Elle a vaincu Abdelkader. Nous ne sommes pas encore indépendants*"p.27

" *Il aimait Pasteur et Victor Hugo. Nous comparions ces deux grands-pères à Ben Badis et Sidi Rached*"p.45 (Aziz parle de son enseignant)

" *Vous m'avez fait la guerre pour une histoire de prestige. Votre Charles X est bien mort, Hussein-Dey aussi. Je vous vendrai de la misère à gogo...*"p.42

Dans le premier extrait, Ben Badis est connu comme le pionnier de la réforme contre la discrimination française de l'identité algérienne, qui derrière ses propos rapportés dans le texte s'affirment les éléments constitutifs de cette identité. Quant au second extrait, Abdelkader est une référence historique,

115. Jenny, Laurent (2003). Dialogisme et polyphonie, *Méthodes et problèmes*. Genève: Dpt de français moderne <<http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/dialogisme/>>

116 . Philippe Hamon, *Op., Cit.*, p122.

connu comme le fondateur de l'Etat algérien. Dans le troisième extrait, on revient sur le personnage de Ben Badis, qui comparé à Pasteur, entretient avec celui-ci le souci de remédiation et de guérison envers l'humanité. Si Pasteur fut un grand chercheur biologiste, le souci de Ben Badis était de combattre la maladie de l'ignorance. Quant à Sidi Rached ou le Saint Rached, c'est encore un élément propre à Constantine, connu par son aspect religieux. Revenant enfin au dernier extrait, une évocation des conflits du passé est présente dans l'évocation de Charles X et Hussein-Dey qui signa le Traité de soumission à la France (05 juillet 1830), mais ici l'insistance se focalise sur leur mort, symbolisant des conflits à dépasser mais à ne pas oublier .

Ces personnages constituent un référent ou un ancrage historique, derrière lequel s'identifie cette composante référentielle de Aziz, l'enfant de l'après-guerre. Evoquer de tels personnages relève de leur connaissance par une postérité algérienne et française qui connaît l'histoire des deux pays et qui fait partie du code culturel auquel renvoie le texte.

- Les personnages sociaux sont le cadî, le père de la jeune mariée, les témoins et le futur élu Slimane auxquels s'ajouta Aziz en spectateur dans une scène où *" ils parlaient de « djéria », la dot de la future promise"p.8.*

En bref, Slimane constata que la somme de la dot était exagérée, en même temps qu'il évoquait son enfance misérable pendant l'ère coloniale et la mort de sa sœur et sa mère. L'assemblée ne débouche sur rien, les quatre autres personnages se dispersent laissant Slimane plongé dans un fou rire, délirant et dans un état névrotique. Bien entendu, ces personnages sont connus par la postérité algérienne ou magrébine voire arabe du fait de leur présence dans une scène sociale référentielle. Le personnage du cadî est de même connu dans la littérature francophone.

On retient alors les jugements que s'en fait Aziz:

" Aziz eut envie de crier, de frapper ces singes, mais il jugea qu'il avait passé d'agréables moments.

Ce qui l'écœurait, c'étaient ces faux dévots, ces gros lards qui avaient mal digéré le Coran et se piquaient de philosophie et de phraséologie. Tous ces vicieux. Le vice est dans leurs sang, se disait-il."p.10.

Ces personnages évoqués dans le texte constituent des voix auxquelles se contredit la voix dénonciatrice de Aziz, du fait d'une hypocrisie sociale qui a tendance à considérer l'homme matériellement. Une opposition marquant "*des tensions entre des points de vue.*"

2.2. Aziz et les personnages-embrayeurs:

Ces personnages sont "*les marques de la présence en texte de l'auteur, du lecteur, ou de leur délégués: personnages « porte-parole », chœurs de tragédies antiques, interlocuteurs socratiques, personnages d'Impromptus, compteur et auteurs intervenant (...) personnages de peintres, d'écrivains, de narrateurs, de bavards, d'artistes, etc.*"¹¹⁷

On regroupe dans cette catégorie, à titre d'exemples, l'oncle Malek, le docteur Mahmoud, l'infirmière Malika et Slimane.

L'oncle Malek symbolise une génération d'intellectuels, partagée entre militantisme politique, intellectuel et devoir familial. On entend par cela combattre le colonisateur et éveiller la prise de conscience sociale. De même, celle des générations venantes; et par devoir familial, on comprend dans le récit que Malek est le père symbolique de Aziz qui fut très jeune orphelin. On retient: "*Il le prit sur ses genoux, et lui dit de crier: «Vive les Arabes, vive l'Algérie indépendante!» Aziz hurlait à s'égosiller: «Vive les Arabes, vive l'Algérie indépendante!» Puis, Malek l'embrassa très fort.*"p.28

Quant au docteur Mahmoud, il symbolise le prolongement de cette première génération dans une seconde déchirée par la bureaucratie du régime et le conflit avec l'Autre symbolisé dans les mariages mixtes entre Algériens et Françaises dès la post-indépendance. Cependant, le souci majeur du docteur

117. Philippe Hamon, *Op., Cit*, p.123.

Mahmoud est guérir ses patients ainsi que sauver son foyer. Tout comme la première génération, celle-ci est partagée entre devoirs social et familial mais une génération contredite par le régime socio-politique.

Nous avons extrait à cela les propos suivants:

" Une page était tournée. En posant le pied sur l'aire d'atterrissage d'Aïn-El-Bey, Mahmoud avait goûté l'odeur de la bouse de vache, il s'était familiarisé avec les premières mouches. Un vent brûlant soufflait par intermittence: Virulence. Il tenait bien fort Geneviève qui ne disait rien. Lui regardait la pagaille qui régnait à l'aéroport. Il avait attendu plus d'une heure pour récupérer ses valises. Cela avait été insupportable. Cependant, il reconfortait Geneviève en lui disant:

- *Le pays est jeune, bientôt tout ira bien."*p.52.

Bien entendu, Aziz est le patient du docteur Mahmoud avec qui il établit des relations amicales et profondes, comme le montre le passage suivant:

*" Le docteur écrasa son mégot, posa ses lunettes sur son bloc-notes, et attendit Aziz, qui arriva d'ailleurs très vite. Ayant entendu la sonnette, le docteur se leva et invita son ami à dîner avec lui dans une pension de famille."*p.57.

Malika, jeune infirmière, symbolise une jeune génération féminine dont la vocation dépend du secteur privé représenté par le docteur Mahmoud. Ce dernier sera dépourvu de son cabinet et Malika se trouvera alors au chômage, proie à la délinquance morale et à une survie précaire. Cela s'affirme dans ces réflexions et interrogations de Aziz: *" Malika ne sourit plus. (...) Elle avait des jambes blanches, une bouche chaude et des yeux en amande. (...) Malika est devenue une prostituée. (...) Ai-je rêvé? J'ai peut-être rêvé. Qu'est devenue la lycéenne qui me parlait de Ben Badis, d'Ibn Khaldoun? De révolution par le peuple et pour le peuple?"*p.93

Slimane, ayant vécu une enfance misérable pendant l'ère coloniale, a participé à la révolution de libération, il symbolise une génération déçue par la nouvelle Algérie indépendante. Nous avons ces propos de Slimane qui s'adresse à Aziz: *" Un jour, Si Zoubir, un gars du F.L.N, m'engagea afin de tirer sur une vieille ronéo les premiers tracts. Je faisais, entre autres, un peu de comptabilité ». Je ne sais pas pourquoi je te raconte ça, bâtard. Mais, tu vois, ta révolution a dévié."*p.24.

Aziz a l'air de s'opposer aux propos de Slimane mais il s'y réfère néanmoins comme le montre cette affirmation du texte: *" Il avait toujours sur le cœur la phrase de Slimane: « Maintenant, nous sommes de cons à siroter du thé, ta révolution, tu peux te la mettre au ...».*

On retient donc qu'avec ces exemples de personnages embrayeurs que nous avons exposés, Aziz partage la même conscience sociale, la même destinée; il s'identifie en fragments dans ces personnages que lui même évoque, et avec lesquels il co-existe de façon à donner au lecteur une actualité reflétant quelques couches prolétaires de la société algérienne; on retient encore cette déclaration: *" Non, Malika n'est pas hystérique. Elle veut vivre, s'extérioriser. Maintenant, je comprends Malika et Slimane, qui veulent un petit rien, qu'on appelle harmonie"*p.95.

2.3. Aziz et les personnages-anaphores:

"Ils sont en quelques sortes les signes mnémotechniques du lecteur ;

*Personnages de prédicateurs, personnages doués de mémoire, personnages qui sèment ou interprètent des indices, etc."*¹¹⁸

Nous regroupons dans cette catégorie Aziz l'enfant, Slimane, le mendiant, Solange et la ville-personnage.

108. Philippe Hamon, *Op., Cit.*, p 123.

Aziz revient par sa pensée à la période coloniale et effectue une comparaison entre répression coloniale et déception post-indépendante. (pp.26-29.), comme personnage doué de mémoire.

Slimane annonce la révolte du peuple et du prolétariat contre un régime social qu'il juge d'injuste, il s'inscrit ici comme personnage prédicateur: "*Je vais te dire quelque chose, fils de bâtard, ta révolution a engendré des monstres. Et si j'avais su qu'elle aboutirait à ce merdier, je n'aurais jamais pris de revolver. Maintenant, il faut saigner le bétail, compris?*" p86

Le mendiant représente un prédicateur qui rappelle à Aziz la sanction de la mauvaise foi et celle de la bonne foi: "*la fin du monde, Aziz, est pour bientôt, les mauvais seront brûlés, les bons nageront dans des ruisseaux de miel et de parfum.*"p.30.

Mais cette voix est jugée par Aziz muette car on retient:

*"Pauvre mendiant, il n'avait pas compris que personne ne croyait en rien, que chacun menait sa petite barque sournoisement"*p.30.

Solange est la figure de l'Autre, avec qui Aziz entretient des dialogues amicaux et parfois thérapeutiques. Elle symbolise ou "*interprète*" l'ouverture sur l'Autre et le dialogue des religions, élément constituant de la quête idéale de Aziz. Et c'est ainsi qu'il s'exprime pour parler de Solange: "*Solange parlait, je l'écoutais. C'était la clairière où coulait une eau pure. (...) il y avait un je ne sais quoi qui vous fait dire: Solange, elle est à nous. Que c'est bon, d'être simple, une bonne pâte, cette Solange! (..) On a longtemps marché dans les rues arabes. Solange a tout compris: l'Islam et l'arabisme...*"p.96.

Enfin, la ville-personnage, par son aspect infernal, rapace et dévorateur, annonce l'impasse pour Aziz et une mort prédictive et fort probable.

On retient également que Aziz entretient des dialogues avec ces personnages tout au long du texte. Ces dialogues, bien entendu assurent trois fonctions envers Aziz :

- Informative: ils informent Aziz en même temps que le lecteur sur les autres personnages (Malek, Slimane, Malika).
- Thérapeutique: participe à la thérapie maïeutique (Mahmoud, Solange).
- Alimentaire: alimentent la réflexion de Aziz. (Malek, Le mendiant, Solange, Slimane).

Ici, dans le récit de Ali-Khodja, ce n'est pas un grand nombre de destinées et de vies qui se développent au sein d'un monde objectif unique, éclairé par l'unique conscience de l'auteur; c'est plus précisément une "*pluralité de consciences, ayant des droits égaux, possédant chacune son monde*" ¹¹⁹ qui se combinent dans l'unité d'un événement, la mutation socio-historique d'une société, sans pour autant se confondre mais qui tissent la voix du personnage central.

Ainsi,

*"La pensée de Bakhtine nous enseigne à être attentifs dans la littérature non seulement à des contenus mais aussi à des voix. Elle montre comment même la littérature la plus apparemment solitaire est en fait toute entière relation à l'autre. En ce sens, elle ne jette pas seulement les bases d'une poétique de l'énonciation, elle introduit à une pensée de l'autre dans le discours."*¹²⁰

C'est dire enfin que la conscience du personnage Aziz, est donnée comme une conscience autre, comme appartenant à autrui, sans être pour autant réifiée, refermée, sans devenir le simple objet de la conscience de l'auteur. Aziz est le porte-parole de tous les personnages du roman, il est au centre de cette polyphonie que nous venons d'exposer. Car *la Mante religieuse*, nous le constatons, est un discours alternant entre narration, monologue et dialogues, traduisant divers conflits.

119. . Jenny, Laurent (2003), *Op., Cit.*, <<http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/dialogisme/>>

120. Idem.

PARTIE IV

ANALYSE AUTOFICTIONNELLE

DU PERSONNAGE Aziz

(Un personnage fictif à base du réel, Aziz, Est-il je?)

- **CHAPITRE 1** : Ali-khodja à la 3^{ème} personne (Le référentiel de Aziz) et points de vue du narrateur (Le je alternatif).
- **CHAPITRE 2** : Les effets narratologiques exercé à travers Aziz.

" Ma fiction n'est jamais du roman, j'imagine mon existence."¹²¹

Cependant...

"Si le lecteur se pose la question "Est-il je?", c'est que le romancier la lui souffle en combinant deux registres incompatibles: la fiction et l'autobiographie."¹²²

Nous avons commencé cette partie, qui porte sur l'analyse autofictionnelle de Aziz, par ces propos car à un certain moment de notre étude, on s'est posé la question: Aziz ou Djamel? Du fait qu'on s'est heurté dans le texte à cette question que posa le docteur Mahmoud à Aziz:

"- Que représente Dieu pour vous Djamel?" p.88.

Mais nous signalons également que l'étude autofictionnelle de notre personnage constitue une phase conclusive de tout le travail parce qu'elle fait appel aux deuxième et troisième parties et essaye de justifier la formule: Aziz = Jamel Ali-Khodja + tout ce qui n'est pas l'auteur.

Nous dirons alors que tout ce qui n'est pas l'auteur est la fiction de l'auteur, ce qui exige de nous une relecture du texte, mais narratologique. Car dans les deux parties précédentes, nous avons focalisé l'étude sur la psychanalyse, la sociocritique et la transcendance textuelle. Il est donc à signaler que dans la suite, nous tenterons de repérer Jamel Ali-Khodja autant que sujet psychobiologique (véridique) puis nous mettrons la lumière sur les procédés narratologiques à travers lesquels l'auteur alimente l'écart entre sa propre personne et son personnage autant qu'il exerce un ensemble d'effets sur son lecteur, car avant tout, le texte est adressé à une postérité. Bref, notre analyse opère selon le vrai, la fiction, la narration et la mise en discours.

121. Serge Doubrovsky, *La vie l'instant*, Paris, Bolland, 1985.

122. Philippe Gasparini, *Est-il je?*, Paris, Seuil, 2004

CHAPITRE 1 : Ali-khodja à la 3^{ème} personne (le référentiel de Aziz) et les points de vue du narrateur (Le je alternatif):

1.1. Biographie de Jamel Ali-khodja¹²³:

Jamel Ali-Khodja est né le 26 mai 1944 à Constantine. N'ayant pas connu son père qui était mort en septembre 1944, Jamel a grandi avec ses grands parents au quartier Faubourg Lamy dans la ville de Constantine. Issu de parents enseignants, il fit ses études primaires et secondaires à Constantine (l'école de Faubourg Lamy puis le cours complémentaire à Sidi Djellis et celui du stade Turpin), il fréquenta le lycée d'Aumale tout comme son oncle Malek Haddad. Après avoir décroché son bac en 1959, il voulut entrer à l'université d'Alger mais comme il le déclarait: "*Alger était dans la tourmente*"¹²⁴.

Il entame ses études supérieures à l'université d'Aix en Provence, il obtient une maîtrise en 1973, après un DEA français et un DEA algérien en 1976, année même où il publie *La Mante religieuse* aux éditions SNED. En 1981, il obtient un doctorat 3^{ème} cycle en littérature et expression moderne et contemporaine et jusqu'en 1998, un doctorat d'Etat en lettres et sciences humaines.

En 2009 paraissent deux romans aux éditions Le Panthéon (Paris), *Constantine l'ensorceleuse* et *Le Temps suspendu*.

Jamel Ali-Khodja est actuellement Professeur de littérature à l'Université Mentouri de Constantine, il est l'auteur aussi de nombreux récits, témoignages sur Constantine et Malek Haddad et des études sur la littérature contemporaine et moderne.

123. Nous avons reconstitué cette biographie à partir d'un entretien mené avec l'auteur, Annexes, p

124. Voir annexes, Entretien avec M. Jamel Ali-Khodja, p115.

1.2. Comparaison entre Jamel Ali-Khodja et Aziz:(auteur/personnage):

On menant un entretien avec Ali-Khodja, il a déclaré que son but à travers ce texte n'était guère de raconter sa vie¹²⁵, mais nous avons pu constater que l'auteur s'identifie néanmoins à son personnage. Durant notre lecture de *La Mante religieuse*, nous avons pu repérer tout au long du texte des indices qui renvoient directement à l'auteur. Le tableau ci-dessous expose les éléments communs entre Jamel Ali-Khodja et Aziz:

Jamel Ali-Khodja	Aziz
<ul style="list-style-type: none"> - Nom: Ali-Khodja. - Prénom: Jamel - Né le 26 mai 1944 à Constantine. 	<ul style="list-style-type: none"> - Nom: Indéfini - Prénom: Aziz, mais dans la page 88 Djamel (avec D) - Né le 26 mai 1944 à Constantine. <p><i>Il avait fait 38° à l'ombre à midi ce 2 juillet 1972.</i></p> <p><i>A vingt-huit ans Aziz n'avait pas vécu...</i></p> <p><i>"Je voudrais mourir au mois de mai. J'aime drôlement ce mois, c'est celui de mon anniversaire"p.79</i></p> <p><i>"il poussa la porte portant le numéro 26. Il regarda fixement ce chiffre qui était celui de son anniversaire"p115</i></p>
<ul style="list-style-type: none"> - Son père est mort en 1944. 	<ul style="list-style-type: none"> - Il n'a pas connu son père.
<ul style="list-style-type: none"> - Il est le neveu de Malek Haddad. 	<ul style="list-style-type: none"> - Son oncle s'appelle Malek <p><i>"...l'oncle un militant, un grand poète aussi, faisait chaque soir sa petite leçon d'histoire à l'enfant."p27.</i></p>

125. Idem.

- Il a fréquenté le collège de Sidi Djellis.	- Il a fréquenté le collège de Sidi Djellis.
- Licencié en lettres françaises. (1973)	- Licencié en lettres françaises.
- Il est l'auteur de <i>La Mante religieuse</i> .	- Il a écrit un roman qu'il intitula <i>La mante religieuse</i> . <i>"Il écrivait en gros le titre de son éventuel roman: La mante religieuse."</i> p94.

Bien entendu, le lecteur de ce tableau dira forcément que Aziz est identiquement Jamel Ali-Khodja, en quoi alors consiste la fiction de l'auteur? On pourrait répondre à cette question en examinant les propos suivants:

*"La fiction littéraire peut être décrite comme la configuration, sous une forme énonciative, d'une expérience du monde : le sujet qui écrit perçoit ce monde, sur le mode de la connaissance et de l'émotion, et le passe au filtre de sa subjectivité, de sa mémoire, de son imaginaire, et de son intention pour élaborer une oeuvre, qui, à son tour, sera appréhendée par un autre sujet : le lecteur"*¹²⁶

Nous allons alors commencer par des éléments fictifs à base du réel. Car on retient encore ces propos: *" Le premier sens du mot autofiction (...) «fictionnalisation de soi », ou pour mieux dire: projection de l'auteur dans des situations imaginaires."*¹²⁷

1.3. Le Choix du nom:

On repère deux noms du personnage central, le premier est Aziz qui partage l'initial A avec le nom familial de l'auteur Ali-Khodja, cette initiale est la transcription en français du /3/ arabe. Quant à la signification du nom Aziz en

126. Marielle Macé, *Devant la fiction, dans le monde : perception et savoir du romanesque*, Colloque organisé par l'Université de Picardie-Jules Verne), en partenariat avec le CRAL (CNRS-EHESS).Amiens, 26-28 janvier 2007

127. Philippe Gasparini, *Autofiction, Op., Cit.*, p297.

arabe, veut dire Cher ou Précieux en français qui entretiendrait une relation d'implication avec le nom Jamel qui est en fait le second nom de Aziz et qui fait une seule apparition dans la page 88 mais avec l'initiale D par référence au /z / arabe. Djamel qui veut dire Beauté en arabe.

Nous tenterons de justifier cette relation d'implication dans le syllogisme suivant.

Tout ce qui est cher est précieux.

Tout ce qui est précieux est beau. (On dit par exemple: beauté précieuse.)

Alors, tout ce qui est cher est beau (Tout ce qui est "3aziz "est "djamil")

Mais cette interprétation syllogistique resterait peut-être à nuancer, nous aurons quand même la réponse à ceci dans la page 69 où Solange s'adresse à Aziz:

" - *C'est un beau prénom.*" p.69.

1.4. Références et fictionnalisations temporelles et spatiales :

" Si l'écrivain du moi dispose d'un répertoire relativement limité de contrats de lecture (...) de modes d'énonciation (...) il peut, comme un musicien, indéfiniment créer de nouvelles combinaisons rythmiques. Le temps constituant le motif et la matière, le fond et la forme de son récit, le traitement qu'il lui fait subir est plus significatif que ce qu'il en dit explicitement."¹²⁸

1.4.1. Le temps réel et le temps narratif:

Nous avons pu repéré à travers la première partie que le texte s'ouvre sur la date: "02 juillet 1972"(p.5) et se ferme sur celle du "22 septembre 1973"(p.117). Cependant, la trame temporelle est marquée par des va-et-vient évoquant les souvenirs de Aziz et brisant la linéarité temporelle en se référant à la période coloniale qui est historiquement réelle.

128. Philippe Gasparini, *Op., Cit.*, pp.306-307.

Nous avons énoncé précédemment que ce texte constitue un reflet du cadre temporel référentiel, il est donc important de toujours bien distinguer ce qui relève ou non de la narratologie, c'est-à-dire ici, le temps de l'univers représenté et les temps fictifs du discours. Dans *la Mante religieuse*, on peut distinguer :

1.4.1.1. L'ellipse : *"Certains événements dans la narration sont passés sous silence et à ce moment on utilise une ellipse temporelle pour que le lecteur puisse se situer dans le texte"*¹²⁹

Dans ce cas, on remarque l'emploi des dates, on peut supposer que les jours précédents n'ont pas été narrés. Déjà, le texte s'ouvre sur la date du " 2 juillet 1972"p.5. On signale aussi un autre extrait de la page 79 où l'ellipse est plus claire:

"14 JANVIER 1973

Je suis seul, vraiment seul. Devant moi, il y a un vide (...) Je passe un très mauvais moment de ma vie et je le sais bien. (...)Je ne sors que rarement, pour acheter des cigarettes et du café."

Et juste dans la même page on croise le passage suivant:

"10 FEVRIER 1973

Je prends conscience de mon mal. C'est dur pour un névrosé de faire à tout instant son « mea culpa ». Je prie souvent, car je sais que ma fin approche..."

On peut dire qu'entre le 14 janvier et le 10 février, les autres jours sont "*passés sous silence*". Ce silence du texte relève d'une banalité événementielle que l'auteur n'eut le souci de signaler que par une ellipse temporelle.

1.4.1.2. Le sommaire : *on résume en quelques lignes des événements de longue durée, le récit va plus vite que l'histoire.*¹³⁰

129. L'analyse de Genette in wikipedia, *Narratologie*, <http://fr.wikipedia.org/wiki/Narratologie>

On retient ce passage:

*"...Je me suis traîné jusqu'à la fin de mai 73 comme une couleuvre blessée. Mahmoud m'a beaucoup aidé, Solange aussi."*p.93.

1.4.1.3. La scène : *le temps de narration est égal au temps du récit. On raconte les événements tels qu'ils se sont passés*¹³¹.

On cite comme exemple à ceci le dialogue qu'effectuent les personnages et centre duquel se place Aziz en tant que pratique narrative et intratextuelle¹³².

1.4.1.4. La pause : *le récit avance, mais l'histoire est suspendue, on omet une période de l'histoire*¹³³.

Exemple : lors d'une description, on retient l'extrait suivant:

*"Aziz observa ce bouffon, il constata qu'il était grand et gras. Il avait une bouche plombée de dents d'or, un large front où s'éparpillaient en désordre quelques cils noirs et blancs, des yeux de pigeon sans vie ajustés sur un visage rond qui lui donnait un air bon enfant. Sa bouche était petite, mince et supportait une moustache fournie..."*p.9.

Dans l'extrait précédent, on constate que les événements n'avancent pas cédant la place à la description qui donne une figurabilité du personnage, et de l'espace dans d'autres passages.

1.4.2. Les moments de la narration:

On distingue au moins quatre moments¹³⁴ narratifs dans *la Mante religieuse* :

1. **ultérieur** : on raconte après ce qui s'est passé avant.

130. L'analyse de Genette in wikipedia, *Op., Cit.*

131. Idem.

132. Voir Partie III, CH2, pp.81-83 du mémoire.

133. Genette in wikipedia, *Op., Cit.*

134. Idem.

Cette pratique est la dominante dans le texte de Ali-Khodja, d'où l'emploi fréquent du passé simple et de l'imparfait. Temps qui démontre que la narration ou la description se font ultérieurement aux actions et états cités.

2. **antérieur** : on raconte avant ce qui va se passer. D'où l'anticipation sur quelques événements et l'emploi du futur simple et futur proche.

Ceci a été déjà explicité par ce que nous avons essayé d'exposer à travers la vision prémonitoire de l'auteur. En effet, il anticipe sur des événements à venir.¹³⁵ Quant à l'emploi des deux futurs on retient cet extrait où nous soulignons les verbes exprimant ceci:

*" Il fait chaud. Constantine va sûrement exploser. Je m'imagine la scène. Je la garde pour moi. Mais je vous jure qu'il y aura après de l'eau, des mètres cubes d'eau, qui laveront vos souillures..."*p.43.

3. **simultané** : on raconte directement ce qui se passe.

Nous avons cité précédemment quelques extraits du journal de Aziz où l'emploi du présent de l'indicatif est dominant sur la narration ainsi que des dates actualisantes, nous y ajoutons ceci:

"20 MARS 1973

*Je rêve. Je sens que mes jours sont comptés. J'ai peur de mourir..."*p79.

4. **intercalé** : on mêle présent et passé.

C'est le cas où Aziz songe aux souvenirs de son enfance où passé et actualité sont confus dans le même contexte.

1.4.3. Le cadre spatial:

L'histoire se déroule bien entendu à Constantine. L'auteur cite des endroits précis et véridiques, certes les rues Abane Ramdane, Ben M'hidi..., la

135. Voir la II^{ème} partie, CH3, pp.54-56 de notre mémoire.

caféteria Nedjma qui existe jusqu'à nos jours. Un passage par Alger et des va-et-vient entre Paris et Constantine. L'auteur, par le souci de véracité, cite des endroits qui ont bel et bien existé. Cependant la fictionnalisation se situe au niveau des personnages eux mêmes, auteurs des évènements fictifs qui puiseraient dans le réel même, mais nos réflexions se concentrent sur la conception de l'espace à travers le regard de Aziz, où l'enjeu de l'auteur est de représenter la ville en une prison, une ville-rapace, comme le démontrent les extraits suivants:

"Constantine est ma prison, je le sais depuis bien longtemps. Je commence à l'aimer, non pas par masochisme. Je passe mon temps à vagabonder dans l'enceinte de la cité. On m'a coupé mes ailes, j'ai perdu mon prénom. Je connais ma cellule maintenant..." p.26

*" Constantine, tu dévores tes amants, après la nuit de noces."*p29

"– Ta ville est un monstre, marmotta Mahmoud à son interlocuteur estomaqué.

*– Ah ! Un monstre? Je ne le savais pas. Je croirais plutôt qu'elle est mante religieuse à certains moments."*p65

De même, la ville est représentée comme une sorte d'étuve brûlante, un espace infernal favorisant le trouble névrotique et s'opposant à toute tentative d'évasion, comme dans ce qui suit:

*"Pas le moindre vent. Il avait fait 38° à l'ombre à midi, ce 2 juillet 1972. La ville s'assoupissait, cuvait son vin. C'était une vilaine femme, un monstre aux seins meurtris, à la bouche sale et à l'haleine brûlante. Aziz penché sur le rebord de sa fenêtre observait, scrutait le lointain avec une sensation de dégoût."*p.5.

On peut dire alors que l'espace symbolise une ville meurtrie, veuve de toute tentative de rénovation, monstruosité aggravée par une société qu'infecte la bourgeoisie. L'auteur se permet de le dire et de le généraliser à toute l'Algérie:

" Pauvre Algérie, ravagée par des pieuvres qui sucent jusqu'à la dernière

goutte de ton sang. Soleil maudit, mécréant, tu arroses un pays éreinté et à bout de forces."p.26.

1.5. Les modes narratifs et les points de vue:

"... les œuvres de fiction apparaissent comme« des fantômes et des projections dans l'espace autobiographique», tandis que l'autobiographie proprement dite (...) trahit une« ambiguïté (...) quant à la position du narrateur par rapport à ce qu'il raconte.»"¹³⁶

Entre autobiographie et fiction, la narration se révélerait alternative. D'après notre lecture de *la Mante religieuse*, on distingue trois focalisations du narrateur:

- **Focalisation externe :** (narrateur ≠ auteur; narrateur ≠ personnage)

*"Le narrateur en sait moins que les personnages. Il agit un peu comme l'œil d'une caméra, suivant les faits et gestes des protagonistes de l'extérieur, mais incapable de deviner leurs pensées."*¹³⁷

L'histoire est racontée à travers le regard d'un narrateur extérieur à l'histoire qui n'y participe pas, comme dans l'extrait suivant, sur lequel s'ouvre le texte:
*" Aziz rentra dans sa chambre, posa son paquet de cigarettes sur la table de nuit, ouvrit sa fenêtre et observa la ville."*p.5

On explique le recours de Ali-Khodja à cette focalisation par le souci d'impersonnalité.

- **Focalisation interne:** (narrateur = personnage)

*"Le narrateur en sait autant que le personnage focalisateur. Ce dernier filtre les informations qui sont fournies au lecteur. Il ne peut pas rapporter les pensées des autres personnages."*¹³⁸

136. Philippe Gasparini, *Op., Cit.*, p299.

137. Lucie Guillemette et Cynthia Lévesque (2006), « La narratologie », dans Louis Hébert (dir.), *Signo* [en ligne], Rimouski (Québec), <http://www.signosemio.com>.

Dans ce cas, l'histoire est racontée à travers le regard du personnage central Aziz qui expose également ses pensées d'une façon directe et donne parfois des jugements sur les autres personnages. On retient l'extrait suivant:

*" Je l'aime bien, ma chambre, c'est une amie, une compagne des mauvais jours. A l'école, on m'apprit à lire et à compter. Au cours élémentaire, on m'enseigna l'histoire: La France est ta patrie, et les Gaulois nos ancêtres. Aziz avait à la rigueur bien compris que la France était sa patrie, mais les Gaulois ses ancêtres, il ne pouvait digérer cette mauvaise plaisanterie."*p27.

Mais ce qui est frappant dans cet extrait, c'est que le narrateur se confond avec Aziz, une alternance du "je" à "il" dans le même passage.

*"Lorsque le narrateur se confond avec l'un des personnages qui raconte l'histoire de son point de vue, il s'agit d'un récit à la première personne. Cette technique est différente de la focalisation interne"*¹³⁹.

En effet, le narrateur de *la Mante religieuse* prend une distance avec le regard du personnage tout en utilisant la focalisation interne.

- **Focalisation zéro** (point de vue omniscient, Narrateur = auteur)

*"Le narrateur en sait plus que les personnages. Il peut connaître les pensées, les faits et les gestes de tous les protagonistes."*¹⁴⁰

Le narrateur sait tout et en sait même plus que les personnages, cette stratégie narrative admise par l'auteur Ali-Khodja dans le roman, permet de donner des informations en très peu de lignes sur la réflexion du personnage

*" Le narrateur referma la fenêtre. Il n'avait jamais compris Alger, et ne la comprendrais jamais."*p.114

138. Idem.

139. Narratologie, Un article de Wikipédia, l'encyclopédie libre, <http://fr.wikipedia.org>

140. Lucie Guillemette et Cynthia Lévesque, *Op., Cit.*

Dans ce cas d'intervention, on a recours à penser au Moi créateur ou le récit est *"le produit d'un autre moi que celui que nous manifestons dans nos habitudes, dans la société, dans nos vices."*¹⁴¹ C'est la fonction auteur elle-même.

Dans ce récit, les trois points de vue coexistent en alternance et s'inscrivent donc dans la focalisation variable (zéro) : la focalisation se déplace du narrateur au personnage Aziz qui a les traits identitaires de l'auteur Jamel Ali-Khodja. Aziz s'identifie à l'auteur puis au narrateur, c'est ce qui assure le pacte autobiographique du récit; encore l'auteur intervient en sa focalisation zéro pour dire que Aziz est le narrateur de l'histoire assurant par cela une limite entre autobiographie et fiction, puisqu'il se place en position de second narrateur, ainsi l'auteur par cette intervention a voulu dire: je raconte l'histoire de Aziz qui raconte son histoire (depuis le début) tantôt à la troisième personne et tantôt à la première. Ce qui explique sa confirmation: *"Aziz n'a rien de moi!"*, on se pose alors la question:

En quoi consiste alors l'aspect référentiel de Aziz?

L'auteur a donné ses traits identitaires à son personnage pour en donner une image mentale au lecteur qui constituera un référent intelligible dans la réception du récit. L'écriture impersonnelle constitue également un moyen de véracité des faits, l'auteur emploie tant de descriptions spatiales pour la figurabilité du décor, comme dans le passage suivant: *"la fonction pratique (ou référentielle) du langage demeure toujours sous-jacente à sa fonction poétique (ou littéraire). Le destinataire est obligé d'actualiser la référence du texte au hors-texte."*¹⁴².

Ainsi donc, pour achever ce chapitre, il est à admettre que Ali-Khodja a mis sa propre personne au centre des événements dans une sorte de personnage passif qui ne raconte pas sa propre vie mais n'agit que par la parole en face des

141. Proust, *Contre Sainte-Beuve*, de Fallois, 1954, *Chroniques*, Gallimard, 1927

142. Vincent Jouve, *Op., Cit.*, p46.

phénomènes sociaux, sorte de stratégie ouverte à l'interprétation et destinée à la postérité. Nous aurons à expliciter cette stratégie en analysant les effets de lecture programmés à travers le personnage de Aziz, dans le chapitre qui suit.

CHAPITRE 2 : Les effets narratologiques exercés à travers Aziz.

Notre intérêt dans ce chapitre est la réception du récit selon les effets de lecture programmés au préalable par le texte ou disons par l'auteur.

Selon Vincent Jouve, on distingue trois effets majeurs qui feront l'objet de notre étude dans ce qui suit:

2.1. L'effet-personnel:

" A un premier niveau de lecture (...) nous avons été conduit à distinguer un lecteur jouant et un lecteur interprétant"¹⁴³.

Le lecteur de *la Mante religieuse*, dans un premier degré, considère le personnage Aziz comme ce que Jouve appelle *"un pion narratif"*, il élaborera des hypothèses à son propos et les vérifiera tout au long de l'enchaînement narratif considérant l'évolution de ce personnage. Il faut donc repérer les indices déclenchant la curiosité du lecteur ainsi que le schéma narratif selon lequel agit Aziz. C'est ce qu'on appelle *"effet personnel narratif"*.

Et dans un second degré, le lecteur s'interrogerait devant l'aspect problématique de Aziz, à en vouloir interpréter le projet sémiotique qui se cache derrière, et c'est *"l'effet personnel herméneutique"*.

2.1.1. Le personnel narratif

"En tant que pion narratif, le personnage est le support du jeu de prévisibilité qui fonde la lecture romanesque. Lire un récit c'est tenter de prévoir comment il va évoluer (...). Le personnage, en tant qu'acteur, sujet ou objet de l'intrigue, est le pôle privilégié des questions et attentes du lecteur."¹⁴⁴

Dès la première page (p.5) du roman, l'auteur donne des indices qui jouent sur la tension narrative du lecteur. A commencer par:

143. Vincent Jouve, *Op., Cit*, p92.

144. Ibid, p93.

- l'isolement de Aziz,
- l'espace infernal *"Il avait fait 38° à l'ombre à midi, ce 2 juillet 1972. La ville s'assoupissait, cuvait son vin"*,
- le caractère déprimé de ce personnage qui *"...scrutait le lointain avec une sensation de dégoût"*,
- et la quête du héros (p.24.) jusqu'à la dépression de celui-ci.

Bien entendu, l'effet personnel narratif se conçoit par l'élaboration de prédictions à partir des éléments précédents, mémorisés dès les premières lignes et qui constituent *"le support du jeu de prévisibilité qui fonde la lecture romanesque"*, ceci est dans un premier lieu.

En second lieu, en procédant par une analyse selon le schéma actantiel¹⁴⁵ de A. J. Greimas, on repère les actants suivants:

- Le sujet : Aziz
- L'objet : la guérison → le moi → l'égalité sociale.
- L'opposant : la bourgeoisie – la névrose – la ville.
- L'adjuvant: Mahmoud- Solange
- Le destinataire: le surmoi
- Le destinataire: la société

Bien entendu, ces actants élaborés et remédiés par l'auteur, participent à l'évolution du récit, certes la quête de Aziz se conçoit par le lecteur selon le rôle de chacun des actants.

2.1.2. Le personnel herméneutique

"Lire (...) est un travail de déchiffrement. Or déchiffrer, ce n'est pas seulement prévoir, c'est aussi élucider. La lecture romanesque est soumise au principe de pertinence: le besoin de comprendre, l'instinct "interprétatif", sont

145. Le modèle sémiotique, A.J. Greimas in *Narratologie*, <http://fr.wikipedia.org/wiki/Narratologie>

présent chez tout lecteur. Si la complexité d'une œuvre ne permet pas de saisir clairement son projet, le sujet lisant le construit de lui-même"¹⁴⁶

En effet, le lecteur doit tout d'abord repérer la valeur donnée par l'auteur à Aziz, un névrosé. Un personnage problématique qui cherche un idéal social. On ajoute que Aziz est bien instruit mais contredit par la société. Le lecteur se posera alors la question si Aziz atteindrait son idéal, tout en se référant au système narratif et actantiel de l'œuvre. C'est ce que nous appellerions le comment de la quête.

Allant vers l'interprétation, le lecteur se pose la question pourquoi. Il va de comprendre l'idéologie du récit qui oriente le caractère du personnage. Nous avons pu déduire dans notre deuxième partie que le texte tend inexorablement vers un socialisme humaniste qui puise dans l'idéologie marxiste¹⁴⁷.

2.2. L'effet-personne:

*" L'être romanesque, pour peu qu'on oublie sa réalité textuelle, se donne à lire comme un autre vivant susceptible de maints investissements "*¹⁴⁸

Nous aurons donc à étudier, d'une part, l'effet de vie de Aziz, c'est-à-dire les procédés utilisés par l'auteur pour faire de son personnage une entité dotée d'une vie référentielle, et d'autre part, les mécanismes de codage du rapport émotionnel entre celui-ci et le lecteur, ce que nous appellerons, tout comme le cite V. Jouve, système de sympathie.

2.2.1. L'effet de vie:

"C'est le mouvement naturel du lecteur que de se laisser prendre au piège de l'illusion référentielle. L'effet de vie d'un personnage s'impose parfois avec

146. Vincent Jouve, *Op., Cit.*, p99.

147. Voir partie II, CH2, p45 du mémoire.

148. Vincent Jouve, *Op., Cit.*, p108

*tant de force que certains lecteurs en arrivent à inférer une existence autonome de l'être romanesque*¹⁴⁹

Cet effet consiste alors à la réception du personnage (Aziz) comme être existant dans la réalité. L'auteur a eu recours à lui donner un aspect référentiel comme suit:

- Ali-Khodja Jamel a donné ses traits identitaires à Aziz, certes sa date de naissance et son statut socio-culturel¹⁵⁰.

- L'onomastique et ses connotations référentielles, le lecteur conçoit Aziz comme être doté d'un nom référentiel qui s'installe dans le code socio-culturel algérien¹⁵¹, de plus Aziz est appelé également Djamel, le prénom de l'auteur.

- Le personnage évolue dans un espace réel, Constantine et dans un cadre temporel qui se réfère à des dates mentionnées (2 juillet 1972 – 22 septembre 1973).

- Le lexique modal et la logique narrative, nous citons ici le choix thématique de la névrose avec tout ce qu'elle engendre comme champ lexical, nous l'avons exposé précédemment au début de la deuxième partie.¹⁵² Les modalités repérées depuis le statut névrotique de Aziz sont:

Savoir → Vouloir → Non pouvoir: Aziz est conscient de son état ainsi que de sa société, il veut guérir autant que guérir la société elle-même mais sa quête échoue.

- Les structures de l'illusion d'autonomie:

149. Idem.

150. Retour au tableau comparatif: Auteur /Aziz, p.87 du mémoire

151. Voir *Choix du nom*, p.88 du mémoire

152. Voir Partie II, pp.29-34.

" ... l'imprévisibilité du personnage l'accrédite comme vivant. Il se construit dans la durée comme l'être humain dans le temps (...) L'illusion référentielle suppose présentation progressive du personnage en mode du dévoilement."¹⁵³

On peut repérer dans *la Mante religieuse* un passage (pp.33-34) qui expose un bilan de la vie de Aziz avec les intertitres : 6 ans, 12 ans, 18 ans, 24 ans et 28 ans. Une évolution du personnage selon son âge, en plus des passages où Aziz est présenté enfant et étudiant, sorte de "*présentation progressive du personnage*".

2.2.2. Le système de sympathie

" En accomplissant l'acte d'ouvrir un roman, le lecteur accepte du même coup d'abaisser d'un cran les défenses de son «moi». La situation de lecture entraîne ainsi un «transfert de crédit» qui joue au bénéfice de l'autorité du texte"¹⁵⁴

Dès les deux premières pages, l'auteur informe le lecteur – nous l'avons cité – sur le caractère déprimé et idéaliste de Aziz. On ajoute cette appréciation " *Triste bilan! A vingt-huit ans Aziz n'avait pas vécu ou plus exactement n'avait pas l'impression de vivre.*"p.6.

Le récit impose sur le lecteur un personnage déprimé et attristé. Le lecteur effectue un contrat de lecture tout en gardant en mémoire l'état affectif de Aziz, sans vouloir le changer. Il effectue alors un acte de solidarité avec celui-ci qui renvoie au code culturel partagé entre l'auteur et le lecteur. Ce code est le seul à effectuer des jugements à partir de la connaissance du bien et du mal. Aziz cherche à guérir son âme à travers la guérison du mal social. Cette quête ne s'inscrit pas seulement dans le code culturel algérien ou français, mais dépasse cela jusqu'à s'inscrire dans une idéologie universelle. Ali-Khodja a donc proposé à la postérité un personnage doté d'un humanisme universel qui

153. Vincent Jouve, *Op., Cit.*, p116

154. Ibid, pp119-120.

se place – nous l'avons cité – au centre d'une polyphonie typiques, englobant toutes sortes de personnages.¹⁵⁵ Ainsi, les états d'âme de Aziz, en tant que personnage réformateur, se rétrospectent sympathiquement chez un lecteur socialiste ou humaniste, et auront des rapport antipathiques chez un lecteur qui ne se réfère pas à l'égalité sociale ou plus encore humaine.

2.3. L'effet-prétexte:

"... le personnage n'est ni une marionnette, ni une personne, mais un support permettant de vivre imaginativement les désirs barrés par la vie sociale."¹⁵⁶

Bien entendu, par cet effet, l'auteur Ali-Khodja confronte le lecteur à ses propres désirs à travers Aziz, du fait que le contrat de lecture est accompli à travers le système de sympathie, d'où le lecteur accepte " *d'abaisser d'un cran les défenses de son «moi»*", on aura alors à analyser cet effet et Aziz ne serait ici qu'un prétexte pour jouer sur la tension pulsionnelle du lecteur, comment fonctionne alors cet effet et quels sont ses différents niveaux?

2.3.1. Fonctionnement:

"La réception du personnage comme prétexte n'est possible qu'à la faveur d'une levée – au moins partielle – des inhibitions. Le défoulement licite des pulsions inconscientes exige que certaines conditions soient réunies. (...) grâce à deux alibis: l'alibi artistique et l'alibi culturel"¹⁵⁷

On entend par alibi artistique, le recours de l'auteur à séduire le lecteur par le style d'écriture. Ce qui est remarquable dans *La Mante religieuse*, c'est tout d'abord l'installation chez le lecteur d'un plaisir textuel "*préliminaire*" pour le préparer avant de tenter de libérer son énergie psychique. Ali-Khodja professe par une écriture romanesque d'un style sobre ajustant la sonorité des termes employés dans des phrases simples et des juxtaposées qui ne nécessitent pas

155. Voir *L'analyse dialogique* Partie III, CH2, pp 77-83.

156. Vincent Jouve, *Op., Cit.*, p150.

157. Ibid, p152.

trop de réflexion à la compréhension en plus des descriptions corporelles et spatiales. On entend par sonorité et justesse des termes, leur aspect figuratif qui place le lecteur devant une image mentale, c'est-à-dire en position d'un spectateur, comme dans l'extrait suivant:

" Il se jeta sur son lit et rêva. Il imagina qu'il était à côté d'une jeune fille nue, qu'il lui caressait les seins roses, lui baisait le front, le nez, les lèvres. Il rêvait d'une jeune fille à 37° au coucher du soleil. Délire. Il la voyait le long des rideaux de sa chambre, soulevant délicatement sa jambe de marbre blanc...et la danse reprenait en sourdine, une, deux."p.29

L'auteur reprend la situation en employant le mot délire. Car en plus de l'alibi artistique, il y a l'alibi culturel. Le choix thématique de la névrose du personnage Aziz, son isolement, le manque affectif, la répression sociale, l'insomnie...sont tous des éléments qui poussent le lecteur à tolérer ou "innocenter" le comportement du personnage, ajoutant à celui-ci l'effet sympathique qui – nous le rappelons – abaisse les défenses critiques du lecteur. Il reste à analyser l'effet-prétexte à ses différents niveaux rattachés aux trois types de libido:

2.3.3. Les trois types de libido

- **La libido sciendi:**

Convoquer *la libido sciendi* en littérature est une " intrusion dans l'intimité des personnages, qui fait du lecteur un voyeuriste..."¹⁵⁸.

Nous avons insisté sur le voyeurisme dans l'extrait précédent (p.29), inhérent à la lecture romanesque, pour montrer comment le texte de Ali-Khodja convoque ouvertement la pulsion scopique en plaçant le lecteur en position de spectateur.

158. Vincent Jouve, *Op., Cit.*, p159.

Bien entendu, le voyeurisme, forme canonique¹⁵⁹ de *la libido sciendi* n'exclue pas la convocation de cette pulsion dans des scènes selon leur degré de proximité par rapport à l'original fantasmatique, Jouve propose la hiérarchie suivante¹⁶⁰:

La libido sciendi

(+) scènes érotiques → scènes criminelles → scènes d'espionnage → scènes de travail (-)

En effet, les quatre types de scènes co-existent dans *la Mante religieuse*. Du fait que nous avons exposé un chapitre sur le personnage observateur¹⁶¹ il est à rappeler que Aziz observe les scènes sociales tout au long du texte.

En plus de la scène érotique déjà citée, nous retenons deux scènes où la culpabilité est de divers degrés. La première est celle de la punition de Aziz par l'enseignant de l'histoire qui éprouve un plaisir sadique à punir l'enfant:

" L'instituteur vit rouge, il s'arma de sa baguette cingla les cuisses du garçon avec rage en hoquetant: «Nom de Dieu, nom de Dieu! Ce gosse a le toupet de me contredire...Les Arabes!». L'instituteur insista sur le r. «les Arabes, les Arabes. Tiens pour les Arabes!»"p27

La seconde scène est celle raconté par Slimane à Aziz, où un khammès tue son enfant à cause de la pauvreté : *" ...il lui dit cyniquement: Tu vois ce camion, tu vas roder autour, puis tu te jetteras près de la roue. Je t'achèterai après des caramels. L'enfant écouta docilement son père. Il se précipita vers la mort innocemment. Il fut broyé. On entendit un seul cri. Je m'approchai, le martyr gisait dans une mare de sang..."pp.85-86*

On ajoute la scène à laquelle assista Aziz (pp.08-10 du roman), la dot de la future promise où Aziz ne se contenta pas d'observer mais *"tendit l'oreille"*

159. V. Jouve, *Op., Cit.*, pp.90-91. Le voyeurisme est défini comme désir de savoir ou de voir ce qui se passe en cachette.

160. Ibid, p159: nous avons retenu du schéma la hiérarchie seulement des scènes.

161. Voir pp. 45-47 du mémoire.

également. Finalement il jugea que c'étaient de "faux dévots" qui ont "mal digéré le coran" de même " ...qu'il avait passé d'agréables moments". Culpabilité et plaisir confondus.

- **La libido sentiendi:**

"Les deux signifiés de base du roman étant l'amour et la mort (pas de récit qui ne s'y réfère), la relation du lecteur aux personnages met inévitablement en jeu l'équilibre établi entre «instinct de vie» et« instinct de mort» "162

Grâce à la projection dans le personnage-pretexte, le lecteur peut revivre les intérêts primitifs liés aux deux pulsions *Eros* et *Thanatos*, c'est-à-dire libérer des refoulements à travers ce personnage. On retient l'extrait suivant où coexistent les deux pulsions:

"L'amour était mort. Aziz en était conscient. Il aimait cet état d'agonie, cette mort au ralenti des amours qui se ramassent dans des égouts puants"p.6.

A travers Aziz, contradictoire comme tel, le lecteur est invité à s'épanouir dans un monde possible, celui du romanesque et y vivre les joies et les plaisirs du personnage (*Eros*) de même à reproduire des événements douloureux , liés à la thématique de la mort et de la douleur (*Thanatos*).

La *libido sentiendi* se réalise selon deux voies essentielle: libération de l'inhumain et réassomption du non-humain¹⁶³

Par libération de l'inhumain, on entend des formes censurées de l'argent, du sexe et de la mort. En effet, nous avons durant notre travail abordé ces trois formes mais sous un angle sociocritique. Il convient donc de les considérer comme une voie libératrice:

- Le thème de sexe, comme effet du délire, est une fuite qui permet de se libérer de la répression sociale; de même, le lecteur est confronté à ses

162. V. Jouve, *Op., Cit.*, p.160

163. V. Jouve, *Op., Cit.*, p.161.

propres désirs comme nous l'avons déjà exposé à travers l'analyse de la scène page 29.

- Le thème de l'argent ou du capital est l'axe de la société bourgeoise, et qui constitue le noyau du débat social dans *la Mante religieuse*. On retient cette déclaration de Slimane : " – *Pauvre imbécile, reprit Slimane comme endormi, tu crois que ces cochons t'ont attendu pour se servir? Ils ont admirablement partagé le gâteau.*"p.86
- Le suicide, l'homicide et le décès dû à la maladie, sont des variétés de la mort présentes précairement dans le texte. On retient comme exemple à ceci, l'envie de Aziz de se suicider: " *J'avais aussi une folle envie de me tuer. C'est peut-être l'âge de se tuer.*"p.87, et la mort de Assia (pp.111-113) avec tout ce qu'évoquent ces deux exemples comme thématique de douleur.

Quant à la réassomption du non humain, c'est la libération du refoulement lié aux règnes animal, végétal et minéral, des règnes qui font partie du passé enfantin de chacun d'entre nous¹⁶⁴.

- Concernant le règne animal, Aziz s'identifie dans un passage du texte, pour ne pas dire tout le texte, au mâle de la mante religieuse: " *Il se souvint qu'il avait fait un cauchemar: il se sentait dévoré par une gigantesque mante religieuse.*"p63.
- On retient à propos des deux autres règnes cette affirmation de Aziz:

" –*Toubib, tu sais, hier j'avais une folle envie de manger des cerises et de voir la neige.*"p.87, des plaisirs liés à la rêverie, et que nous considérons comme régression mentale à la structuration précoce de l'appareil psychique enfantin de Aziz.

164. Selon la psychanalyse, un enfant peut s'identifier comme appartenant à ces trois règnes avant de prendre conscience de son humanité.

romanesque. C'est donc à partir de cette prédisposition de la postérité que l'auteur Ali-Khodja a mis son personnage, signe romanesque, en discours narratif.

Enfin, dans cette dernière partie, l'analyse autofictionnelle nous a permis de distinguer quatre niveaux de l'autofiction:

- Le premier est celui du vrai, du référentiel

Les autres constituent l'écart entre Jamel Ali-Khodja et son personnage Aziz que nous citons ainsi:

- La fiction thématique, spatiale et temporelle.
- La narration alternative entre troisième et première personnes du singulier, c'est-à-dire les choix techniques selon lesquels la fiction est mise en scène et selon quels moments elle se raconte.
- Enfin le dernier niveau est la mise en discours, acte de raconter avec tous les effets qu'il exige englobant aussi le style de l'auteur.

Ce qui nous permettra de dire en réponse à la fameuse question : "*Est-il je ?*", Aziz est Jamel Ali-Khodja malgré lui, il ne l'est pas malgré nous.

CONCLUSION

Conclusion

Cette étude pluridisciplinaire du personnage central nommé Aziz dans *La Mante religieuse* nous a permis de confirmer que Aziz est:

- un produit d'une non-conformité psychique à un groupe social contradictoire.
- un produit d'une société où se confrontent dans des rapports conflictuels, histoire, culture et idéologie.
- un produit d'une transcendance textuelle qui tend à répertorier et actualiser l'histoire elle-même.
- un produit d'une autofiction à plusieurs effets narratologiques.

Cette étude nous permet alors de conclure que derrière son personnage, Jamel Ali-khodja a voulu exprimer la déception souffreteuse de toute une génération des enfants de l'après-guerre, réduite à la couche intellectuelle, symbolisée dans Aziz, un individu exclu du groupe, problématisé par des procédés psychanalytiques, sociocritiques, intertextuels et autofictionnels qui mettent au jour une lecture de second degré invitant la postérité à une remise en question rétrovisant comme référent socio-historique l'Algérie des premières décennies de l'indépendance.

Avec cette écriture du moi fragmenté, et l'ambition d'une auto-analyse, Ali-Khodja a fondé un personnage autofictif. Le langage alternant entre réalisme académique et délirant voire grossier, issu d'une volonté de réécrire l'histoire d'une société réduite à la vision singularisée de Aziz qui s'affronte à l'obstacle idéologique social, s'introjecte dans une écriture des méandres de l'inconscient, tel qu'il peut apparaître de façon particulièrement prégnante dans *la Mante religieuse*. Cette réécriture nous a permis de distinguer la fiction de l'auteur de son aspect référentiel qui ne viserait en dernière instance qu'à raconter sa propre vie.

Nous arrivons en dernier à classer *La Mante religieuse* dans le genre de l'autofiction, car l'écriture du moi de Ali-Khodja se façonne à travers un travail d'assemblage qui active plus intensément que dans l'évocation de son

autobiographie la fonction poétique du langage et la réaction critique de la postérité. Ali-Khodja nous a proposé un récit de l'éclatement littéraire, un discours affirmant que l'écriture du moi, par son caractère biaisé dans la fiction, révèle une tension singulière, propre aux névroses de l'individualité contemporaine, entre injonction biographique, désir de transparence, et nécessité de se camoufler par les artifices narratologiques de la fiction. L'écrivain a ainsi fait de son texte, le témoignage réduit à l'individualité banale d'une mutation socioculturelle de l'Algérie des années soixante-dix, celui d'une individualité qui se vit sur un mode scindé dans la société névrosée.

En passant d'un projet d'écriture singulier à une généralisation concernant les valeurs collectives et la représentation de l'individu dans la société, l'écrivain fait un saut épistémologique qui problématise la portée de son discours, d'autant qu'il naît dans le contexte d'une stratégie idéologique.

En définitive, le discours littéraire, sous sa forme graphique destinée, ne serait-il que transcription singularisée de toute une mémoire collective d'une société en proie de mutation pluridimensionnelle qui serait elle-même (cette mutation) l'effet déclencheur de cet acte de ré-écriture et dont l'aspect artistique ne serait que voile à toute tentative de débat idéologique ou politique?

ANNEXES

ROMANS ALGERIENS PUBLIÉS ENTRE 1970 ET 1976:

ALI-KHODJA (Jamel),

- *La Mante religieuse*. Alger, S.N.E.D., 1976, 117 p.

AMROUCHE (Marguerite-Taos),

- *L'Amant imaginaire*. Paris, Robert Morel, 1975, 513 p.

AOUCHAL (Leïla),

- *Une autre vie*. Alger, S.N.E.D., 1970, 155 p.

BEN EL HADJ (Bahri),

- *Traversée du désert rouge*. Paris, Dadci, 1973, 171 p.

BENYEKHLEF (Djamel),

- *A cause du parfum des oranges*. Paris, La Pensée universelle, 1974, 127p.

BOUDJEDRA (Rachid),

- *L'Insolation*. Paris, Denoël, 1972, 236 p.
- *Topographie idéale pour une agression caractérisée*. Paris, Denoël, 1975, 243 p.

BOUMAHDJ (Ali),

Le Village des asphodèles. Paris, Laffont, 1970, 438 p

DIB (Mohammed),

- *Dieu en Barbarie*. Paris, Le Seuil, 1970, 220 p.
- *Le Maître de chasse*. Paris, Le Seuil, 1973, 207 p.

FARES (Nabile),

- *Yahia, pas de chance*. Paris, Le Seuil, 1970, 160 p.
- *Un Passager de l'Occident*. Paris, Le Seuil, 1971, 158 p.
- *Le Champ des Oliviers*. Paris, Le Seuil, 1972, 232 p.
- *Mémoire de l'absent*. Paris, Le Seuil, 1974, 235 p.
- *L'Exil et le désarroi*. Paris, Maspéro, 1976, 117 p.

Entretien avec M. Jamel Ali-Khodja:

- **Monsieur Ali-Khodja, quand et où êtes-vous né?**
- *Je suis né le 26 mai 1944 à Constantine dans le quartier Faubourg Lamy au numéro 1 de la rue Marcel Gurriet, actuelle rue Boumegoura Mohamed. Malek Haddad est lui aussi né à cette même adresse où j'ai passé les plus belles années de mon enfance, de mon adolescence aussi.*
- **Le 26 mai 1944, c'est la même date de naissance que celle de Aziz. Coïncidence?**
- *Je suis conscient que cela soulèverait un débat mais Aziz n'est pas moi. C'est une manière de piéger le lecteur et de libérer l'écriture vers le rêve et la poésie.*
- **Parlant de votre enfance, vous avez fréquenté quelle école primaire, puis quelle secondaire?**
- *J'ai tout d'abord fréquenté l'école maternelle de mon quartier, l'école Bianco, actuelle Ghimouze Rokia, puis l'école Voltaire au centre ville car ma mère enseignante, institutrice voulait s'approcher de l'école Arago. Quant à mes études secondaires, ce fut le cours complémentaire Sidi Djellis et celui du stade Turpin. Puis le lycée D'Aumale. Ensuite j'ai voulu continuer mes études universitaires à Alger, mais Alger était dans la tourmente et l'OAS faisait craindre le pire.*
- **Qu'en est-il alors pour votre cursus universitaire?**
- *J'ai préparé une licence de français à Constantine entre 1969 et 1973 puis je me suis inscrit à la faculté des lettres d'Aix en Provence où j'ai obtenu une maîtrise, un DEA, un doctorat 3^{ème} cycle et un doctorat d'Etat. Toute une vie d'études!*
- **Monsieur, vous avez évoqué votre mère en parlant de votre formation primaire et secondaire, parlez-nous de votre père.**
- *Je ne l'ai pas connu. Il est mort en septembre 1944. Alors j'ai vécu chez mes grands parents maternels. Mon père était directeur d'école.*
- **Comment aviez vous perçu l'année 1962?**
- *A cette époque, notre conscience politique était éveillée et le 5 juillet 1962 a été pour moi le plus beau jour de ma vie, la fin de la guerre, une guerre cauchemardesque. Ce que je retiens c'est cette joie dans les visages des femmes et des enfants. Ma ville était merveilleuse, elle se*

drapait comme une mariée, fardée et la musique donnait une tonalité de fête. Après, ce fut moins joyeux, j'ai dressé un bilan amer de la réalité.

- **Comment conceviez-vous la révolution pendant votre jeune âge?**

- *La révolution était ma fierté. C'était quelque chose de grand de sacré.*

- **Et votre oncle, Malek Haddad?**

- *Malek Haddad, c'était mon père spirituel. Quand j'étais gosse il me racontait de splendides légendes, de palpitants contes. C'est lui qui a éveillé ma fureur d'écrire et mon envie d'aimer les humbles. Mon grand-père maternel, instituteur, m'a appris l'art d'écrire de belles choses. Durant l'indépendance, Malek Haddad a été un moment donné à Constantine, il écrivait énormément (poèmes, contes). Il a animé la page culture du journal El-Nacer puis il a occupé de nouvelles fonctions à Alger mais il venait souvent à Constantine. Constantine coulait dans ses veines. Je discutais souvent avec lui de littérature, de philosophie. Il aimait son pays d'un amour maternel. Il était sûr qu'on s'en sortirait un jour.*

- **Monsieur, quelles furent vos premières amitiés littéraires?**

- *La lecture! Lecture de romans français, russes, américains. La littérature américaine a été une véritable révélation pour moi. J'ai aussi admiré le grand Céline. Je lisais dès l'âge de six ans et, je cite comme auteurs maghrébins Malek Haddad, Dib, mais surtout Rachid Boudjedra.*

- **Que représentait pour vous la ville d'Alger, disons pendant vos premières études université?**

- *Une capitale, une ville éblouie, froide, trop fière d'elle-même.*

- **Aviez-vous connu une Algéroise à cette époque-là?**

- *Vous songez à Assia, pas vrai? Assia est une créature littéraire, fictive, mais aussi, pour être sincère, un mélange de souvenirs personnels baignés d'amertume.*

- **Auriez-vous eu à un certain moment des accès névrotiques?**

- *Non...! Non, je suis une personne extrêmement équilibrée.*

- **Qu'en est-il pour la fièvre d'écriture? Vous arrive-t-il d'écrire en mangeant par exemple ou en travaillant?**
- *J'aime écrire le matin, de très bonne heure et le soir comme le faisait Malek Haddad.*
- **Avez-vous des connaissances en médecine psychiatrique?**
- *Assurément! Le grand professeur Khaled Benmiloud, l'ami de Haddad que je rencontrais souvent à Alger dans l'appartement de mon oncle me parlait souvent de psychiatrie, mais surtout de psychanalyse. Je prenais souvent des notes. On parlait aussi de littérature, de poésie arabe et de philosophie.*
- **Monsieur, en retournant votre mémoire, qu'est-ce qui vous a vraiment poussé à écrire *La Mante religieuse*?**
- *J'ai souvent des pulsions, des désirs d'écriture. J'ai écrit *La Mante religieuse* comme par magie et amour de ma ville et de mon pays. Désir peut-être de dire quelque chose, de me faire plaisir.*
- **Pourquoi cette obsession de la mante religieuse?**
- *Enfant, j'étais souvent épouvanté à la vue d'une mante et les mantes affectionnaient notre jardin tout particulièrement. Un copain en prenait une et lui demandait la direction de la Mecque, elle se dandinait et nous rions de bon cœur. C'est un insecte à la fois sacré et cruel.*
- **Monsieur Ali-Khodja, on vous remercie énormément d'avoir répondu à nos interrogations.**
- *Je vous en prie. Merci.*

L'Université Mentouri, Constantine, octobre 2008.

La 1^{ère} lettre de Malek Haddad à son neveu, Jamel Ali-Khodja:

Bordj le 23 mai 1945.

Mon cher neveu

En ce 26 mai 1945 que la paix d'Allah soit sur toi. Un jour entre les jours qui est ton anniversaire et qui marquera le début dans les âges de la vie en années d'un futur grand Ali-Khodja. Mon cher neveu que ce 26 mai soit pour toi un joyeux anniversaire comme il le sera pour ton oncle qui le passera loin de toi. Plus tard, bien plus tard tu comprendras tout le côté sublime de cette étrange prose. Car ton oncle a pensé à toi et il t'envoie à travers les étendues des hauts plateaux ses baisers les plus sincères comme gage sûr et durable d'une affection sûre et durable. Cette lettre mon cher Jamel sera la première que tu recevras et de ton oncle et des autres. Je revendique cette paternité et je te demande de la conserver. 26 mai 1945. Mon neveu a 1 an! Désormais commence pour toi mon cher Jamel ce cycle, ce constat que les philosophes appellent la vie, que les péchés appellent le néant. 26 mai 1945! Qu'Allah te protège des méchants, qu'Il te fasse grand, qu'Il te rende homme. 26 mai! Cadeaux? Je t'en ferai bien, mai je ne sais si mon argent me paiera le retour.

26 mai! Jamel tu as un an, tu comptes maintenant, le jardin d'Allah tout rempli de roses et de miel t'ouvre ses portes, choisis, choisis bien l'allée. Je t'y promènerai par la main. Promenade magnifique de l'oncle qui protège, du neveu qui sourit.

26 mai! L'aile chaude d'Allah, Clément et Miséricordieux, te couvre et te caresse. La vie sera pour toi qu'une belle vision. Que Dieu te donne, Jamel, vie, bonheur, santé.

Je t'embrasse.

Ton oncle

Extraits choisis de *La Mante religieuse*:

Ouverture, page 5:

Aziz entra dans sa chambre, posa son paquet de cigarettes sur la table de nuit, ouvrit la fenêtre et observa la ville. Constantine dormait dans toute sa splendeur. Le Chettaba présentait sa masse de roc noir tandis que les quartiers arabes brasillaient dans une lumière jaune. Au loin, la grande ville offrait des bâtiments géants qui écrasaient les minuscules cubes de la ville arabe.

Constantine dormait, Constantine valsait. Les lumières jaunes et blanches scintillaient faiblement dans la nuit noire. Pas le moindre vent. Il avait fait 38° à l'ombre à midi, ce 2 juillet 1972. La ville s'assoupissait, cuvait son vin. C'était une vilaine femme, un monstre aux seins meurtris, à la bouche sale et à l'haleine brûlante. Aziz penché sur le rebord de sa fenêtre observait, scrutait le lointain avec une sensation de dégoût.

Extrait page 19:

(...) Les phares des autos de la rue de Sétif sillonnaient le ciel par intermittence. La cigogne de Sidi Rached dormait. Fatima dormait aussi. Slimane se disait qu'avec de l'argent on pouvait tout acheter, ce pont, cette mosquée, cette rue. « Je pourrais acheter aussi une maison, une robe à Yemma, un bracelet en argent et du lait. Des billes, peut-être un camion »...

« Ya Si Slimane, reste avec nous, où es tu? »

Slimane coupa court ses rêves et détacha son regard des pavés.

- Ya Si Moussa, ya Si Moussa, répondit-il bêtement.

Les cinq compagnons tombèrent dans une somnolence imprévue. Qu'il était beau de se doré dans le soleil de midi en parlant de la bien-aimée, de son trousseau, de ses dents blanches de parole, de l'éclat de ses yeux: une romance à bon marché dans la cuve névrotique. (...)

Extrait de la page 25:

(...) La vie était-ce un échiquier et les hommes, des pions? Aziz voulait reconnaître l'Autre, mais il ne connaissait pas son Moi, encore moins son Ça, pis encore son Sur-Moi. Il était Monsieur-je-ne-connaiss-pas. Il était Monsieur je ne peux plus supporter vos le temps, votre vie, vos mœurs, vos richesses. Je suis Monsieur X, bâtard, fils de bâtard, à la recherche de moi-même. (...)

Extrait de la page 28:

Aziz reprit « Algériens, Algériens ». Ce nom sonnait vrai, juste. Ce nom sonnait bien. Après mûres réflexions, il se demanda qui était le menteur, l'instituteur ou son oncle. Le soir, il frappa à la porte de la chambre de son oncle Malek. Il tirait sur une vieille ronéo à alcool les premiers tracts de la révolution. Il lui tint ces propos:

« Bonjour, petit Algérien. J'ai beaucoup de travail. Si un flic te demande où je suis, dis-lui que je suis parti à Alger me soigner. Ferme la porte. Attends un peu ». Il le prit sur ses genoux, et lui dit de crier: « Vive les Arabes, et l'Algérie indépendante! » Aziz hurlait à s'égosiller: « Vive les Arabes, vive l'Algérie indépendante! » Puis Malek l'embrassa très fort. Aziz descendit l'escalier abasourdi et inquiet. A la cuisine, sa grand-mère, assise près d'une *guessaâ*, roulait du couscous. Aziz la questionna:

- Nana, est-ce que je suis un Arabe, ou un Français?

La grand-mère le scruta avec dédain, puis lui lança:

- As-tu la gueule de Gérard ou de Pierre, sale morveux? Tu es un Arabe et un musulman.

Rassuré, Aziz s'éclipsa en prenant ses jambes à son cou. Sa grand-mère l'appela, il était déjà loin. Il venait de comprendre beaucoup de choses. On lui avait appris à l'école des mensonges. Il n'avait désormais plus d'estime pour son maître. Il avait découvert à sept ans une vérité. Il en était fier.

Extrait de la page 44:

Pour ne plus rêver, j'invente des poèmes. Je construis des bonheurs à soixante-quinze centimes l'hebdomadaire. Mon cœur est un volcan qui brûle de fureur. Je veux casser mon passé, faire revivre mes seize ans je piétine piteusement sur des souvenirs figés. Je me revois petit, la gibecière au dos, recherchant ma maison en pleurnichant, les larmes faciles. Je revois Fadila, qui m'avait tourné la tête, son sourire éclatant sur des lèvres fraîches. Petit chagrin d'amour et d'adolescence, elle me donnait mal aux dents à seize ans. Pour ne plus rêver, je ferme ma boîte à bijoux.

Extrait de la page 88:

- La mort. La mort, c'est beau, docteur? Pour moi, la mort ressemble à une femme de quarante ans, svelte, habillée en noir, se promenant dans une nuit étoilée.

- Il est macabre ton romantisme, Aziz.
- C'est une manière de vivre que de penser à mourir, toubib.
- J'ai l'impression que vous creusez tous vos tombes, alors que Dieu n'a pas prononcé sa sentence.
- Je voudrais cueillir des lilas, voir la neige sur le Djebel Ouach, mis mon corps se consume chaque jour.
- Moi, à ta place, je ferais un long voyage... je visiterais des pays lointains. J'embrasserais de belles filles. J'apprendrais à renaître.
- De la chimère, toubib! Ah! La grande évasion! Tu me rappelles ce bagnard qui agonisait et qui rêvait de la grande aventure. De la chimère, tout cela. Avec moi, ça ne colle pas.
- Si tu ne crois plus en l'homme, à ta ville, il te reste au moins Dieu, n'est-ce pas?
- Oh oui, Dieu, Mahmoud! Oui, je crois en Dieu.
- Que représente Dieu pour toi, Djamel?
- Tout!
- Comment tout?
- Une entité, ma raison d'être. Un homme que j'aurais aimé connaître. Il représente... je ne sais pas...
- Alors, pourquoi veux-tu te tuer si Dieu est ta raison d'être?
- Pour ne plus penser, pour ne plus rêver...

Extrait des pages 92-93:

1^{er} JUIN 1973

J'ai tout compris. Dieu, c'est tout, comment expliquer? Un petit coin de bonheur en moi, une fois perdu, c'est la désorientation. Je me suis traîné jusqu'à la fin mai 73 comme une couleuvre blessée. Mahmoud m'a beaucoup aidé, Solange aussi. J'ai revu hier un tas de camarades de classe. Ils avaient changé. Ils sont devenus instables. Ils pensent se fixer en France, dans le Midi ou dans le Nord. Ils veulent l'ordre et l'épuration, pas d'opium, tout cela tout de suite. J'ai alors pensé à ma petite école de Sidi Djellis et au mot *indépendance* écrit gauchement sur le mur de la classe. J'ai pensé aussi à mon père que je n'ai pas connu. Je pense à d'autres copains. Que sont-ils devenus? Je ne le sais. Je

voudrais savoir. Je cesse de réfléchir. Les mots n'ont plus de signification, ils sonnent faux.

Clôture, page 117:

Un pas en avant, un pas en arrière.

Aziz referma la fenêtre. Il se jeta sur son lit, prit de sa main pâle son courrier qui glissa de ses mains et joncha le sol. Il comprit que la névrose l'avait usé. Il essaya de se relever. Il ne fit que rouler sur son divan. Il ferma alors les yeux.

Au petit jour, Mère Angélique ouvrit la porte. Aziz dormait paisiblement, avec un petit rictus grave au coin des lèvres, d'où perlaient trois gouttes de sang. Mère Angélique s'approcha. Aziz souriait tristement.

Constantine, le 22 septembre 1973

Extraits de *La Dernière impression*:

Extrait de la page 37:

Il faut neuf mois pour faire un enfant. Il en faut un peu plus pour construire un pont. Et le pont de Saïd dot sauter. Bien sûr, ce n'est pas lui qui s'en chargera. On lui a seulement demandé des précisions techniques, la façon de s'y prendre, les endroits de grande vulnérabilité. Il existe des gens qu'un verre qui se brise suffit à contrarier, à émouvoir. Dès lors qu'il s'agit d'un pont!...

Extrait de la page 85:

La mort est douce comme une mandarine.

J'étais la fleur, le fruit, je devenais légende.

Lucia est morte, Saïd, tu entends, Lucia est morte.

Mais Saïd n'entend pas, mais Saïd n'écoute pas.

Lucia est morte avec ses mains qui peignaient tes cheveux. Elle est morte avec ses mains qui dessinaient le jour.

Saïd est amoureux, donc il est sceptique.

Mais je suis le Bon Dieu! Mon pauvre petit, tu n'es pas le Bon Dieu.

J'ai donc perdu la clé du petit train mécanique?

Ai-je oublié de remplir mon stylo? Ai-je perdu ma boîte d'allumettes?

Tu n'es pas le Bon Dieu.

Remonte le ressort du petit train mécanique. Le train partira sans Lucia. Remplis ton stylo, il écrira: Ici repose. Retrouve une allumette, la lumière sera orpheline et des feux-follets danseront dans ta mémoire...

Pourtant en t'embrassant, en te mordant la main, en te disant: Fais vite, il va se faire tard...

Pourtant, aucun pourtant!

Lucia est morte.

L'Histoire a ses erreurs. Lucia petit refrain, le vent le savait bien...

Extraits de *Le Quai aux Fleurs ne répond plus* :

Extrait de la page 10:

Au pupitre généreux de l'adolescence, deux écoliers se rencontraient. Pour étudier Bergson et Descartes. Pour ignorer le Cheikh Benbadis et les poètes algériens qui n'ont pas de nom et qui n'ont pas de langue.

Simon était le fils d'un coiffeur. Khaled celui d'un postier. M. Alain Le Trevec demanda le silence. Du silence, il y en avait déjà. Puis il s'adressa aux gamins:

- Vous vous souviendrez tous de cette année!...

En effet, ils devaient tous s'en souvenir.

En fin de matinée, Khaled et Simon se vouvoyaient encore.

- J'habite le faubourg Lamy.
- J'habite la place des Galettes, avait répondu Simon.

Ils étaient deux enfants un peu trop grands, un peu trop maigres, avec des yeux qui ne voyaient pas plus loin de leur bonne foi. A dix-sept ans, l'amitié ça veut dire quelque chose. C'est du lyrisme à ses débuts. Cette amitié-là naquit comme un moineau, sans faire de bruit, timidement. Elle était gentille et peureuse comme un moineau. Mais les moineaux de dix-sept ans ont le secret désir de devenir des aigles.

- Notre amitié est historique.

C'était beau, c'était vrai.

Extrait de la page 17:

Et pourtant, le Quai aux Fleurs faisait très sérieux. Maître Simon Guedj, avocat à la Cour, y avait un très bel appartement. Et pourtant, maître Simon Guedj, avocat à la Cour, disait sa réussite sur une plaque de cuivre que la femme de ménage faisait reluire chaque matin. Et pourtant, maître Simon Guedj, avocat à la Cour, venait de changer de voiture et d'acheter une villa à Saint-Lunaire, dans sa Bretagne qui n'était pas natale, pour ses vacances. Et pourtant, maître Simon Guedj, avocat à la Cour, était mariée à une jolie Monique aux yeux pervenche, dont la famille avait compté un amiral et deux procureurs.

Khaled insista, presque cruel:

- Le Quai aux Fleurs, ça ne fait pas sérieux. (...)

Lorsque Khaled prit congé, jamais comme cette nuit-là, Monique ne fut plus douce avec Simon.

Extrait de la page 59:

- Et toi, Yacine, que veux-tu?

Il répond: je veux du temps!...

Mais aujourd'hui je suis content. Un, deux, trois, l'imbécile c'est moi. La rue Férou, je la connais. Paris-sixième, Paris-mon-cœur. Petit docteur d'Aïn Sefra, que deviens-tu? Et la rue des Saints-Pères, trottoirs, elle est partie tout là-bas, trottoirs, priez pour moi! Vieux copains, venez vite quand je promène ma ballade dans la rue des Arabes, dans la rue des Français... Qu'on touche à ma gazelle et je deviens méchant. Je suis la Liberté. La liberté est veuve de tous mes amis.

Extrait de *La grande maison*, page 24:

La voix du maître prenait des accents solennels qui faisaient résonner la salle.

Il allait et venait

M. Hassan était-il patriote? Hamid Saraj était-il patriote aussi? Comment se pouvait-il qu'ils le fussent tout les deux? Le maître était pour ainsi dire un notable; Hamid Saraj, un homme que la police recherchait souvent. Des deux, qui le patriote alors? La question restait en suspens.

Omar, surpris, entendit le maître parler en arabe. Lui qui le leur défendait! Par exemple! C'était la première fois! Bien qu'il n'ignorât que le maître était musulman – il s'appelait M. Hassan, – ni où il habitait, Omar n'en revenait pas. Il n'aurait même pas su dire s'il lui était possible de s'exprimer en arabe.

D'une voix basse, où perçait une violence qui intriguait:

- Ça n'est pas vrai, fit-il, si on vous dit que la France est votre patrie.

Parbleu! Omar savait bien que c'était encore un mensonge.

M. Hassan se ressaisit. Mais pendant quelques minutes il parut agité. Il semblait être sur le point de dire quelque chose encore. Mais quoi? Une force plus grande que lui l'en empêchait-elle?

Ainsi, il n'apprit pas aux enfants quelle était leur patrie.

Étude de Bouba TABTI, «CONSTANTINE DANS TROIS ROMANS ALGERIENS» in C. Achour & D. Morsly, *Voyager en langues et en littératures*, Alger, O.P.U, mars 1983, pp.133-143.

Le dénominateur commun à trois œuvres aussi différentes que le sont *Nedjma*, *Ez-Zilzel* et *la Mante religieuse* ⁽¹⁶⁸⁾, semble être le traitement particulier, privilégié réservé à l'espace de la ville où se situe, constamment ou épisodiquement l'action, Constantine, que l'écriture, avec plus ou moins de bonheur, décrit ou transforme; cité historique ou mythique, cité légendaire où la banalité du vécu quotidien peut prendre des allures de cauchemar, elle fascine et/ou exaspère ceux que leur parcours mène de rues étroites en ponts vertigineux et, au-delà de la séduction qu'elle opère sur ces personnages voués à la marche, c'est bien celle qu'elle exerce sur les auteurs que les textes donnent à lire.

La Mante religieuse met en scène la déambulation, dans les rues de la ville, d'un personnage, Aziz, en quête de lui-même et qui, malgré son âge – il a 28 ans – fait figure d'adolescent perturbé: dans un univers où il se sent mal à l'aise, il traîne sa "nausée" et son mal de vivre à travers une ville qui le séduit et l'angoisse (p.8) en même temps, et avec laquelle il entretient une relation trouble. Plus que vraiment décrit, cet espace qu'il parcourt quand il n'est pas enfermé dans sa chambre, est abondamment commenté par le narrateur et un personnage dont le regard transforme/déforme le réel au gré de ses humeurs, de ses fantasmes, de ses frustrations, pourrait-on avancer. C'est dire que sa vision de Constantine ne va toujours être euphorique, contrastant avec souvenirs d'un Paris de carte postale ou de chansonnette ⁽¹⁶⁹⁾.

Descriptions et comparaisons se multiplient pour représenter, dire la ville. La description est, très souvent du type le plus conventionnel avec un personnage regardant, Aziz ou parfois le Dr Mahmoud, à travers une surface transparente – la fenêtre est l'élément privilégié par cette thématique vide – un décor qui s'offre à la vue. Ainsi dès la deuxième ligne du roman (p.6), ces propositions: (Aziz)..." ouvrit la fenêtre et observa la ville" ouvrent la description, close (p.7) par la phrase: " Aziz referma la fenêtre". On trouve au long du texte de très nombreuses occurrences de ces phrases introductives et

(168) Jamel ALI-KHODJA, *L Mante religieuse*, SNED, 1976. Tahar Quettar, *Ez-Zilzel*, SNED, traduction française 1981. KATEB Yacine, *Nedjma*, Seuil, 1956.

(169) Guinguette et air d'accordéon, la Seine, Pigalle, Antony etc... le texte incorpore même des phrases de chansons: cf, p.77 « Paris battait la mesure... ».

conclusives ⁽¹⁷⁰⁾. Mais la description ainsi balisée par les formules du type: " la ville ressemblait à ...

" c'était une...

" belle et voluptueuse, la ville...etc...

La technique impressionniste ainsi utilisée de façon constante fige en cliché le procédé qui institue entre la ville et la femme un rapport métaphorique, le deuxième terme- femme- déclenchant une série plus ou moins prévisibles de comparaisons et de qualificatifs qui, s'ils ne nous renseignent pas beaucoup sur la ville elle-même, nous renseignent plus, par contre, sur le narrateur. Le narrateur écrit, par exemple, p.53: " Aziz...ouvrit la fenêtre bancale et regarda la ville. Constantine toute nue rafraîchissait ses flancs endoloris au vent de la nuit. La femme vorace se tordait de plaisir, présentait son corps et sa bouche, s'allongeait sur le lit rocailleux, plus loin les quartiers périphériques dispersés semblaient crever d'ennui dans la fournaise d'une nuit sans oxygène. Aziz referma la fenêtre et s'endormit".

Ce type de description " se présente, ainsi que l'écrit Ph. Hamon ⁽¹⁷¹⁾, comme une pure suite de prédicats à forte lisibilité (comparaisons ou métaphores institutionnalisées, clichés, stéréotypes divers...) et élude le plus possible la nomenclature technique, la dénomination, le terme propre..."

Le plus souvent donc, la ville est comparée à une femme: il n'y a rien là de bien nouveau mais on pourrait s'interroger sur cette femme mise en scène par les métaphores et les comparaisons. La première page s'ouvre sur une vision d'ensemble de la ville: " c'était une vilaine femme, un monstre aux seins meurtris, à la bouche sale et à l'haleine brûlante ". (p.5): aucun terme positif si l'on s'en tient à l'évaluation habituelle et aux normes esthétiques courantes.

Dès l'incipit s'amorce une vision dysphorique du comparant et du comparé, de la ville et de la femme qui se confirmera dans le reste du texte malgré quelques notations positives (du genre: " elle est irrésistible ma ville", ou "belle"...).

La comparaison ville/ femme est développée par le recours à un lexique physique: corps, hanches, seins...: La ville, comme la femme est essentiellement perçue comme un objet érotisé. Un exemple, p.31: " la rue, cette amante d'enfance... La rue qu'on suit de la plante des pieds, qu'on caresse des mains, un corps velouté". Et la métaphore est ainsi filée: "Tu te donnes, tu t'offres, tu ouvres tes flancs..."

(170) p.28: « Aziz ouvrit la fenêtre»; p.29: «excédé, ferma la fenêtre». p.43: j'ouvre ma fenêtre, la ville m'attend». p.25: «Aziz ... ouvrit la petite fenêtre »; p.53: «Aziz referma la fenêtre». Et, 2 lignes plus bas, «Le Dr. Mahmoud ouvrit sa grande fenêtre vitrée... admira Constantine...referma la fenêtre» cf encore p.65, p.79, p.90, p.91, p.116, 117.

(171) Philippe HAMON, «Qu'est-ce qu'une description?», *Poétique 12*, p.480.

Par contiguïté, l'équation ville = femme engendre entre le narrateur et sa ville un rapport sexualisé que l'on retrouve ailleurs dans le texte; ainsi, p.43:" Constantine sensuelle m'offre de face ses deux seins roses. Je fais volte-face, m'approche de son corps nu; la ville m'enserme. Je lui mords sa lèvre chaude...etc...".

La métaphore peut être considérée comme une mise en scène fantasmatique, écrit J. M. Adam ⁽¹⁷²⁾ qui ajoute plus loin: " la métaphore tend un piège au sujet écrivain qui croit l'inventer, elle est liée à la structure de son désir...Dès lors, il faut la considérer comme un fantasme, un scénario imaginaire " ou le sujet est présent" (Laplanche – Pontalis), une "scène".

Scène fantasmatique à deux personnages: l'un, à peu près stable: Aziz- mais cela pourra être parfois Mahmoud- l'autre variable: Constantine est tantôt cette vilaine femme déjà rencontrée plus haut ou une vieille femme qui aurait joui avec son jeune amant" (p.28) ou l'amante de l'amante de quarante ans dans sa robe de soie noire" ⁽¹⁷³⁾ ou encore "femme vorace" (p.52), "sorcière" qui capture ses amants "(p.36) ou "mante religieuse".

Cette image d'une femme vieille ou mûre, dévorante, se double d'une autre, celle d'une adolescente, pour ne pas dire d'une petite fille: ainsi, p.95: "je pense à ma rue. C'est une adolescente de quatorze ans. Ma rue est un corps velouté, un sein angélique sur un flanc d'ivoire" ou p.86: la rue "était sage. C'était une lycéenne de 18 ans, une jeune fille vraiment coquine".

Mise en texte d'un désarroi, d'une misère physique, d'une relation à l'autre- qui ne semble pouvoir ne se fondre que sur la possession et qui engendre en même temps que le désir, une espèce de recul, de crainte devant ce qui demeure mal ou in-connu; pour Aziz regardant un tableau de femme peint par Mahmoud, "Une vraie femme" c'est une femme-animal plus poussée par ses instincts que par son esprit; bref une femme qui équilibre l'homme l'espace d'un moment". (!)

Deux petits exemples enfin, révélateurs de ce rapport à la femme, à la ville, à la ville-femme: l'un, p.31:"une tache de sang au nombril (il s'agit de la rue) montrait tout le côté féminin et malsain de la femme"⁽¹⁷⁴⁾ l'autre, p. 90: le docteur Mahmoud a ouvert sa fenêtre pour regarder la ville: "il avait envie de dormir, dit le narrateur, mais il voulait admirer un instant le déshabillage de sa putain". On a ainsi une idée du discours sur la femme véhiculé par la présentation de d'un espace qui se trouve chargé de l'impureté "attachée" à la femme. Par la mise en scène de la ville, se trouve révélé à la fois un rapport à

(172) Jean Michel ADAM, *Linguistique et discours littéraire*, Larousse, p.163.4.

(173) On notera, à ce propos, que pour Aziz, la mort, elle aussi, «ressemble à une femme de 40ans, svelte, habillée de noir...» (p.88): le rapprochement est pour le moins troublant.

(174) cf p.29: la ville «malsaine», p.50: Ces impasses «vicieuses».

l'inconscient, on l'a vu, et un rapport à l'idéologie comme on va essayer de le montrer⁽¹⁷⁵⁾.

Les promenades de Aziz " à la recherche de son entité, de ses origines, de son nom" (p.24) le mènent à travers différents quartiers. Certains l'attirent plus que d'autres: "il aimait, écrit le narrateur, prendre un bol de Jouvance dans les vieux quartiers de la ville. Il y découvrirait surtout beaucoup de sagesse et une jeunesse à demi morte. Il aimait boire un thé à la menthe tout en parlant avec quelques notables du coin. Ainsi il apprenait beaucoup des ces sages". On peut considérer que ce passage est, comme d'autres, ce que Ph. Hamon appelle un "foyer normatif" et définit comme "lieu d'une évaluation"⁽¹⁷⁶⁾: ici un personnage évaluateur apprécie un lieu en fonction de normes non pas esthétiques mais éthiques. Ici est posée une équation: notables = sagesse. De même l'évaluation positive d'un lieu précis, le café Nedjma, se fait encore par rapport à une norme éthique, en deux endroits du texte: p.37: "...il était dans son élément. Il retournait cent ans en arrière avec des notables de sang constantinois...on parlait de musique classique et andalouse, d'Omar Khayam, souvent de philosophie. Ce café était l'étoile de l'Islam et de la simplicité. Le café était toujours fréquenté par des gens respectables..." La première équation se trouve amplifiée notables = respectabilité, culture, religion et complétée plus loin (p. 106): "le café Nedjma offrait sa terrasse familiale et sa paix séculaire. Les notables y discutaient de musique, de philosophie, de théologie, dans leur solide culture arabe. C'est là que je venais faire ma cure thérapeutique", notables = maîtres à penser. Le cheikh Boularouah n'aurait pas renié cet aspect de Aziz: tous deux éprouvent face à un monde qui bouge, la nostalgie du passé même si ce n'est pas de façon identique, la nostalgie de Aziz se diluant dans son malaise, étant une des formes de ce malaise né du sentiment de l'inanité de la vie.

La déambulation de Boularouah dans ces mêmes rues où erre Aziz va transfigurer l'espace parcouru lui donnant une dimension fantasmagorique. De Bab El Kantara où il débarque au Pont Suspendu d'où il tente de se jeter, l'espace de la ville structurant le texte – chacune des 7 articulations du roman porte le nom de l'un des 7 ponts de Constantine – permet l'itinéraire d'un personnage que son incapacité à accepter l'Histoire – incapacité de classe, dira-t-on va mener de l'aveuglement à la folie. Mû par une quête obsessionnelle: empêcher le partage de la terre, en une folle journée – toute l'action du roman, tragédie des temps modernes, est en effet concentrée en un jour, en un lieu, Constantine – Boularouah va sillonner la ville en tous sens, arpentant des rues qui se trouvent ainsi reliées entre elles par son déplacement et en quelques sortes unifiées par son regard et sa marche. Le flot humain qui

(175) cf M.ADAM, op. Cit. p.163.

(176) Philippe Hamon, op. cit.

s'entasse dans la ville, y circule, y commerce, occupant tout l'espace disponible; les mêmes odeurs qui se dégradent de partout; l'impudeur des jeunes générations contribueraient à uniformiser aux yeux de Boularouah l'espace de la ville si, en certains lieux, ne se profilait, derrière la décrépitude d'aujourd'hui, le souvenir de la vraie Constantine où le notable respecté, le propriétaire terrien aimé de Dieu, où les citadins n'étaient pas submergés par les bédouins, où le restaurant "Belbey" voyait "défiler aghas et bachaghas" sans que rien ne laissât soupçonner qu'il pût un jour servir "un piment, un œuf dur, un verre de lait" (p. 38) à des gueux.

Ce qu'écrit H. Mitterand de *Ferragus*⁽¹⁷⁷⁾, semble parfaitement convenir à *Ez-Zilzel* " le mouvement de la lecture se calque sur un parcours topologique qui se confond lui-même avec la logique narrative. Espace fictif et espace du livre s'assimilent l'un à l'autre".

Ce parcours topologique détermine plusieurs chronotopes: Constantine hier, Constantine aujourd'hui, Constantine demain, quand viendra l'Heure. Leur juxtaposition donne sa complexité et sa richesse au texte qui superpose ainsi une dimension réaliste et une dimension fantastique.

La dimension réaliste est créée par la mise en texte d'un référent parfaitement et immédiatement identifiable: "le nom du lieu proclame l'authenticité de l'aventure, écrit Mitterand⁽¹⁷⁸⁾, par une sorte une sorte de reflet métonymique qui court-circuite la suspicion du lecteur: puisque le lieu est vrai, tout ce qui lui est contigu, associé, est vrai". Cet effet de réel créé par les noms de lieux est accentué par les noms de certains personnages d'un passé proche, celui où Constantine était "la Constantine des Belbey, des Belfegoune, des Bentchicou, des Benkara..." (p.18). D'un bout à l'autre du roman se donne à lire une connaissance parfaite de la ville, connaissance de l'auteur qui la fait prendre en charge par Boularouah: rien de ce qui est constantinois ne lui est inconnu, pourrait-on dire, et le lecteur finit par partager cette connaissance sans que pour autant on puisse dire que le texte soit essentiellement descriptif. Certes, la description est très présente dans le roman mais, prise en charge par Boularouah, elle est sans cesse parasitée par ses réflexions et ses jugements – négatifs quand ils portent sur le présent – et par- ce que, comme un illuminé, il "voit" au-delà de ce qui s'offre à sa vue. La description sortant de ses limites habituelles, se fait monologue inférier.

La description de la place de la Brèche (p.35-36) est à cet égard assez significative. On y trouve étroitement imbriqués le référentiel, l'évaluation

(177) id, p. 194,

(178) cf, par ex., p.52-53: « Dans ce secteur qui monte de Sidi Rached, nous sommes au cœur de la vraie Constantine. Tiens. L'Hôtel de Paris... Le jour où ça craquera... ce sera terrible. Toute femme qui allaite oubliera son nourrisson...etc...» ou p.34: « le siège de la Haute Administration, de gens qui se prennent au sérieux. Vienne le Tremblement de Terre et ils seront les premiers à faire la culbute, leurs paperasses seront emportées dans un tourbillon de poussière au dessus des abîmes de Sidi M'Cid.»

faite par Boularouah du spectacle qu'il a sous les yeux et la vision hallucinée de ce qu'il prévoit quand aura lieu le Tremblement de Terre.

On pourrait multiplier les exemples ⁽¹⁷⁹⁾ qui font que, derrière la peinture de Constantine, la ville concrète, réelle, se profile celle d'une ville fantasmagorique, anéantie par le cataclysme qui donne à la représentation de l'espace une épaisseur, un relief particulier, l'inscription de la ville dans le texte se doublant de celle de son anéantissement. Les thèmes obligés de la ville de Constantine, ceux que l'on retrouve aussi dans *La Mante religieuse*: le rocher, les ponts, l'abîme, la foule de Constantine, les odeurs de Constantine, le vacarme, l'exode rural, etc... se trouvent dynamisés, amplifiés par le leit-motiv du Tremblement de Terre qui scande la marche et la quête de Boularouah.

Toutes deux sont du reste confondues dans le texte car l'espace entretient avec la diégèse un rapport particulier, privilégié: de même que s'arrêter de parler dans la tragédie classique signifie souvent la mort, de même dans *Ez-Zilzel*, s'arrêter de marcher signifie la folie, autre façon de mourir au monde. Tant qu'il se dirige dans les rues, se guide à travers le dédale de la ville, Boularouah est conscient, furieux dépassé, mais conscient; mais quand en fin de journée et de course, il ne sait plus où il se trouve ("où suis-je? Où suis-je?" demande-t-il, p. 158), quand il perd la maîtrise de l'espace, il perd aussi celle de son esprit.

Le rapport du personnage à la ville est révélateur, par ailleurs de la paranoïa du personnage central telle qu'elle s'exprime en de nombreux passages du récit, de sa multiple nostalgie: nostalgie de la prospérité d'une classe: "qu'êtes-vous devenus, s'écrivait-il (p.59), vous les maquignons qui siégiez ici, à la Voûte du récif? Armés de votre canne, vous aviez la haute main sur les troupeaux qui entraient dans Constantine, la ville prospère"; nostalgie de la séduction des femmes de l'autre: "Voici l'ex-rue de France...c'était le paradis de l'amour... où brillait le regard des Européennes et des Israélites, où embaumaient mille parfums" (p. 23), nostalgie d'une ville et d'un temps d'avant le socialisme.

Plus qu'un décor, la ville ici représentée est, comme l'écrit Mitterand du paradis de *Ferragus*, "le lieu d'un faire narratif... champ de déploiement des actants et de leurs actes...circonstant, à valeur déterminative, de l'action romanesque".

La richesse du travail effectué par Quettar sur l'espace constantinois est, on s'en doute, à peine exploitée; bien des points n'ont pas été ici abordés: ainsi; par exemple, l'ordre de présentation des lieux qui obéit certainement à une logique sur laquelle il faudrait s'interroger: parcours orienté, sans doute

(179) cf p.7: (Du temps des Français)... le parfum des jeunes filles, européennes et israéliennes emplissaient les rues; gracieuses et joyeuses demoiselles qui faisaient songer à des houris». Quand les filles de Constantine, après l'indépendance occupent l'espace, elles enfrennent aux yeux de Boularouah, la morale, la pudeur, la loi divine, etc...

mais dans quel sens? De même pourrait-on s'attarder sur la "symphonie" créée par les différentes voix qui se croisent dans le texte, celle de Boularouah vouant toute la ville – sauf les gros propriétaires – à la destruction, alternant avec celle des passants disant le quotidien de leur vie. On pourrait aussi interroger l'espace du livre, plus particulièrement la couverture et la comparer, par exemple, à celle de *La Mante religieuse*. La différence entre les deux romans me semble de même nature que celle qui existe entre les couvertures des deux livres. Celle de *La Mante religieuse* représente sur un fond gris blanc un pont barrant un astre et s'accrochant à flanc de rocher. Au premier plan, se détachant sur le reste, le dessin d'un visage de femme-enfant comme on en prête aux poupées. Sur la couverture d'*Ez-Zilzel*, des blocs amoncelés forment un ensemble à la fois puissant et en déséquilibre, nouvelle victoire de Samothrace à l'élan coupé et dans l'attente d'on ne sait quel séisme qui la précipitera dans l'abîme au-dessus duquel elle semble suspendue comme la statue qui domine la ville.

On pourrait dire que les couvertures fonctionnent ici comme véritables incipit programmant la lecture et la résumant en quelque sorte.

Dans *Nedjma*, le discours sur Constantine est inséparable du discours sur les autres villes par rapport auxquelles et parfois contre lesquelles elle se définit, deux villes la bordant sur ses marches, Sétif à l'ouest, Bône à l'Est.

Le traitement de l'espace fonctionne sur une double opposition, celle de Constantine et de Bône à Sétif. Opposition non irréductible, précisons-le, les villes ayant entre elles quelques points communs.

Entre le rocher et la plaine, la différence n'est pas seulement physique mais aussi symbolique: entre la plaine et la mer, s'étale Bône, "cité toujours fuyante en sa lascivité" (p.70), largement ouverte, elle est, pour Mustapha qui n'est pas e la ville, "pays de mendiants et de viveurs... pays de cagoulandes et de femmes fatales... (p.66); elle génère une atmosphère de facilité, de laisser-aller, de jouissance qui contraste avec l'apparente austérité du rocher mais aussi une impression de richesse. "Plaine gorgée de vin et de tabac" (p.69), elle est le lieu d'une intense activité qui attire les chômeurs auxquels le port fait miroiter l'espoir d'un travail mais, lieu ouvert, il est en même temps propice à l'arrivée des "envahisseurs de tout acabit". (p.66) et au départ des matières premières en une saignée qui compromet l'avenir du pays ⁽¹⁸⁰⁾.

Cette activité traîne vers Bône un flot de "paysans sans terre, de montagnards, de nomades" submergerait les habitants qui savent cependant que, réduite à ses "citoyens de naissance", la ville serait privée de sa vitalité car ce sont, dit le narrateur, "les étrangers qui enrichissent, peuplent, vivifient toute cité maritime" (p.93).

(180) cf. p.184: «Bône, le golfe d'où partent nos richesses, par où se consomme notre ruine».

Rien de tout cela à Constantine dont le lieu privilégié par la place qu'il occupe dans le roman et la vie de Rachid, le fondouk lieu par excellence de l'inactivité, présenté comme "le cœur e la ville" (p.172). Or, à flanc d'abîme, le fondouk ne peut être un cœur géographique, mais il est désormais le centre de la vie de Rachid. Ce lieu dont il "venait de se rendre maître" (p.169) est la seule et dérisoire conquête qu'i ait été en mesure de faire; toute quête entreprise vouée à l'échec, Rachid, incapable de garder Nedjma, incapable de venger son père, échoue, en ce lieu hors du temps, hors de l'espace habituel, "au sein du vertige au faite de la falaise" (p.169), qui exerce sur lui une vieille fascination depuis le temps où, enfant, il a entendu la musique qui s'en échappait puis entr'aperçu une volière. Musique, oiseaux, basilic, menthe, jasmin, hachich, c'est dans cet univers en marge du monde que Rachid va se trouver pris, conscient du piège que représente ce lieu mais ne pouvant ni voulant s'en déprendre. L'intégration au fondouk qui fonctionne comme "refuge" (p.169), comme "retraite" (p.172) signifie une forme d'impuissance: comme son père, Rachid, né trop tôt ou trop tard, ne peut agir sur le présent: "à mesure qu'il s'habitue au fondouk, son langage se raréfiait... et les côtes se dessinaient sous la vieille chemise de soldat, comme si son corps de plus en plus sec devait mettre en relief le squelette, uniquement le squelette de l'homme puissant qu'il eût été en d'autres circonstances..." (p.170)

Rivé à son alvéole, Rachid qui a perdu le faire, qui " n'a plus la moindre consistance" (p.181) parle des deux villes chères à son cœur, "les deux cités sans pareilles", liant étroitement un niveau affectif et un niveau historique: elles sont en effet lieux de la passion parce que gardiennes du passé. Dans le contexte colonial, elles contredisent la négation de l'Histoire du pays par le colonisateur acharné à nier à l'autre, un passé, une existence...

Le texte insiste à la fois sur l'Histoire de ces villes, sur la continuité de Cirta à Constantine, d'Hippone à Bône et sur le lien entre les femmes et les villes: "gloire aux cités vaincues; elles n'ont pas livré le sel des larmes... la primeur en revient aux épouses, les veuves éruptives qui peuplent toute mort, les veuves conservatrices qui transforment en paix la défaite, n'ayant jamais désespéré des semailles..."⁽¹⁸¹⁾

Le rappel constant du passé, de la continuité entre lui et le présent n'est pas une simple exaltation mais une prise en charge à la fois de la grandeur et du déclin, "de la gloire et (de) la déchéance" (p.175), démarche moderne s'il en est, quand, en contexte colonial surtout, se profile toujours la tentation d'évoquer un passé magnifié, mythifié. "Le même destin aura voulu que les deux villes aient leurs ruines près d'elles. Mais nulle part ailleurs ne pouvaient voisiner ainsi les deux cités sans pareilles, saccagées, désertées, rebâties, l'une après l'autre..."

(181) cf p.174: «... le déclin dont les cités et les femmes portent le deuil sempiternel...»

Ce passé cependant, s'il est la preuve d'une histoire est aussi un poids pesant sur le présent du même poids que les pères sur les enfants: "ce qui a disparu fleurit au détriment de tout ce qui va naître... Constantine luttant pour Cirta Bône pour Hippone comme si l'enjeu du passé, figé dans une partie apparemment perdue, constituait l'unique épreuve pour les champions à venir..." (p.175): Par ailleurs c'est essentiellement le passé antique du pays qui est évoqué par les nombreuses allusions aux ruines, aux Numides et par les limites géographiques de l'espace du roman dont les frontières recouvrent, de Sétif à Carthage, l'ancienne Province Romaine.

A côté de ces villes qui ont pour fonction, entre autres, de dire la continuité historique, Sétif a celle de dire la lutte actuelle. Lieu de la prise de conscience collective, paysanne essentiellement, elle participe également du citadin et du rural; alors qu'à Constantine et à Bône l'élément paysan est perçu comme étranger à la ville, à Sétif, il est dans son élément, vivifiant la cité, la faisant parvenir à la lutte, la tournant ainsi vers le futur quand les deux autres villes, grandes et quelque peu décadente, sont tournées vers le passé.

Ce n'est pas par hasard si ce sont les deux "paysans", Lakhdar et Mustapha qui s'engagent dans la lutte politique quand le fondouk se referme sur Rachid et la prison sur Mourad. Faut-il y voir le symbole d'une opposition entre la ville et la campagne? En fait les choses ne sont pas si simples; Constantine, "cité d'attente et de menace, toujours tentée par la décadence" est aussi le lieu "où s'éternise la résistance". (p.153).

Le discours sur les villes ne se sépare jamais dans *Nedjma*, de l'Histoire qui les a façonnées, leur a donné leur visage; jamais la ville n'est réduite à un décor et la description est le lieu où s'investit l'idéologie. Le rapport à l'espace est en effet un rapport idéologique qui dit les conquêtes et la résistance, les défaites assumées et transformées, le poids du passé et des ancêtres, la longue mise au monde de la notion; chant à la gloire de cités, pareilles aux femmes, agressées, vaincues mais, (seules?) capables d'assurer la continuité, d'empêcher le lien de se casser entre hier et demain.

On aura vu, malgré un certain nombre de simplifications, que l'espace de la ville ainsi dessiné est un lieu privilégié, car il donne à lire, au-delà de la description, un rapport au monde.

BIBLIOGRAPHIE

1. ŒUVRES LITTÉRAIRES:

1.1. Œuvres de Jamel Ali-Khodja:

La Mante religieuse, Alger, S.N.E.D, 1976, 117 p.

2.2. Autres œuvres littéraires :

- Boudjedra Rachid, *La répudiation*, Edition Denoël, 1969.
- Boudjedra Rachid, *Pour ne plus rêver*, Éditions Nationales d'Alger, 1965.
- Dib Mohammed, *La grande maison*, Paris, Seuil, 1952.
- Dib Mohammed, *L'Incendie*, Paris, Seuil, 1954.
- Dib Mohammed, *Qui se souvient de la mer*, Paris, Seuil, 1962.
- Haddad Malek, *La dernière impression*, Paris, Seuil, 1956, rééd Bouchene, Alger 1989.
- Haddad Malek, *Le Quai aux fleurs ne répond plus*, Paris, René Julliard, 1961.

2. OUVRAGES THEORIQUES LITTÉRAIRES:

- Assoun Paul-Laurent, *Littérature et psychanalyse*, Ellipses, 1966.
- Bakhtine Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, 1978
- Bergez Daniel et all, *Méthodes critiques pour l'analyse littéraire*, Nathan, 2002.
- Doubrovsky Serge, *La vie l'instant*, Bolland, 1985.
- Duchet Claude, *Sociocritique*, Paris, Nathan, 1979.
- Gasparini Philippe, *Autofiction, Une aventure du langage*, Seuil, Paris, 2008
- Gasparini Philippe, *Est-il je?*, Paris, Seuil, 2004
- Genette Gérard, *Palimpsestes*, Seuil, Poétique, 1982.
- Gengembre Gérard, *Les grands courants de la critique littéraire*, Seuil, 1996.
- Gignoux Anne Claire, *initiation à l'intertextualité*, Ellipses, 2005
- Goldman Lucien, *Pour une sociologie du roman*, Paris, Gallimard, 1964.

- Jouve Vincent, *L'effet-personnage dans le roman*, PUF, 1992.
- Julia Kristeva, *Séméiotikè, Recherches pour une analyse*, Paris, Seuil, 1969.
- Lacan Jacques, *Ecrits*, Seuil, 1966
- Lejeune Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.
- Lukacs George, *La théorie du roman*, Denoël, 1963.
- Macheray Pierre, *Pour une théorie de la production littéraire*, Paris, Maspéro, 1966.
- Madelain Jacques, *l'errance et l'itinéraire, lecture du roman magrébin... Sindbad*, Paris 1983
- Reuter Yves, *Introduction à l'analyse du roman*, Paris, Bordas, 1991.
- Todorov Tzvetan, *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique*, Seuil, Paris, 1981.

3. OUVRAGES THEORIQUES METADISCIPLINAIRES:

- Lefebvre Henri, *Le Marxisme, Que sais-je?*, PUF, Paris, 1974
- Tapie Claude, *Introduction à la psychologie sociale*. Ed d'Organisation, 1996

4. ARTICLES ET WEB-GRAPHIE:

- Althusser Louis, *Idéologie et appareils idéologiques d'État. (Notes pour une recherche).* "Article originalement publié dans la revue **La Pensée**, no 151, juin 1970. In ouvrage de Louis Althusser, **POSITIONS (1964-1975)**, pp. 67-125. Paris : Les Éditions sociales, 1976, 172 pp.)
- Althusser Louis, *in Lire le Capital*, <http://www.evene.fr/celebre/biographie/louis-althusser-1506.php>
- Benachour Nedjma, « *Intertextualité* », Constantine, imprimerie Mentouri, 2004.
- Bonn Charles, *Entre Paris et Constantine: le dialogue des villes identitaires chez quelques "classiques" du roman algérien*, Ecarts d'identité N°82, Septembre 1997.
- Doubrovsky Serge, dans la quatrième de *Fils*, Paris, Galilée, 1977
- Duncuing-Butlen F, *Qu'est-ce qu'une névrose..? :* 22/02/2007 <http://sante-az.aufeminin.com/w/sante/s333/maladies/nevrose/4.html>

- Genon Arnaud, *La revue des ressources*, <http://www.Larevuedesressources.org/spip.php?article686>
- Guillemette Lucie et Lévesque Cynthia (2006), « La narratologie », dans Louis Hébert (dir.), *Signo* [en ligne], Rimouski (Québec), <http://www.signosemio.com>
- Hamon Philippe, « Pour un statut sémiologique du personnage », in *Poétique du récit*, Seuil, coll. Points, 1977, pp. 115-180.
- Heidegger Martin: « *L'origine de l'oeuvre d'art* » dans *Chemins qui ne mènent nulle part*. Gallimard nrf (Classiques de la philosophie). Paris; 1962 [1950] (320 - 2 p.) [p. 11-68]
- Jean Kaempfer & Filippo Zanghi, « La voix narrative » in *Méthodes et problèmes* © 2003, Section de Français – Université de Lausanne.
- Jenny, Laurent (2003). « Dialogisme et polyphonie » in *Méthodes et problèmes*. Genève: Dpt de français moderne <http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/dialogisme/>
- L'analyse de Genette in wikipedia, *Narratologie*, <http://fr.wikipedia.org/wiki/Narratologie>
- Lemelin Jean-Marc, *Théorie de la littérature*, <http://www.ucs.mun.ca/~lemelin/THEORIE.htm>
- Macé Marielle, *Devant la fiction, dans le monde : perception et savoir du romanesque*, Colloque organisé par l'Université de Picardie-Jules Verne), en partenariat avec le CRAL (CNRS-EHESS).Amiens, 26-28 janvier 2007
- Mauron Charles, *Nerval et la psychocritique*, 1949
- Merchier Maurice, *parallèles:la communication dans la société de défiance*, 27-07-2009 <http://mocqueville.lesdemocrates.fr/2009/07/27/orelsan-symptome-de-la-regression-mentale-generalisee/>
- Starobinski Jean in Ernest Jones, *Hamlet et Œdipe*, Gallimard, 196
- Todorov Tzvetan: «le récit comme discours », in *Les catégories du récit littéraire*, Communications, 1966, pp. 138-147.
- Wikipédia, l'encyclopédie libre, <http://fr.wikipedia.org>

5. DICTIONNAIRES:

- Larousse encyclopédique, *dictionnaire des collèges*, Imprimerie Berger-Levrault, Nancy, 1977.
- Le Robert, *dictionnaire de français*, Paris, EDIF, 2000

Résumé:

Cette étude intitulée l'effet-personnage dans *La Mante religieuse* de Jamel Ali-Khodja (parue en 1976) et menée dans le cadre d'un mémoire de magistère propose une analyse pluridisciplinaire du personnage central à le considérer comme effet à plusieurs effets. Approché sous différentes analyses psychocritique, socio-historique, idéologique, transtextuelle et autofictionnelle, ce personnage se tient à dire qu'il est effet (produit) d'une société conflictuelle entre héritages révolutionnaire, social, idéologique et textuel. Il provoque également un effet critique chez le lecteur à en vouloir chercher dans ses ressources, avant de le considérer comme l'axe majeur à travers lequel évolue ce récit ayant comme référent socio-historique l'Algérie post-indépendante.

ملخص:

هذه الدراسة الموسومة الشخصية-الأثر في رواية اليعسوب لجمال علي خوجة (1976) والجارية في إطار مذكرة ماجستير تقترح تحليلا متعدد الجوانب للشخصية الرئيسية لاعتبارها أثرا (نتاجا) ذا آثار. إذا ما درسنا الشخصية من زوايا مختلفة، نقدا نفسيا، اجتماعيا-تاريخيا، إيديولوجيا، تناصيا و خيالا ذاتيا، نرى أن هذه الشخصية نتاج مجتمع متنازع بين إرث ثوري، اجتماعي، إيديولوجي ونصي. ما يثير لدى القارئ أثرا نقديا يدفعه إلى التساؤل عن مصادرها قبل اعتبارها محورا أساسيا في تطور الرواية التي تعتمد كمرجع اجتماعي وتاريخي، جزائر ما بعد الاستقلال.

SUMMARY:

This study entitled the effect-character in *La Mante religieuse* of Jamel Ali-Khodja exposes, in the order of a memory master, a multidisciplinary analysis of the main character to considerate it as an effect which has many effects. Approached with different analysis, psycho-critical, socio-historical, ideological, transtextual and auto-fictional, this character is seen as the effect (product) of a conflict society, between revolutionary, social, ideological and textual heritages. It leaves in the reader a critical effect for requesting about its resources before considering it as the central axis of the evolution of this novel's speech, which has the post independent Algeria as social and historical reference.