

UNIVERSITÉ du CAIRE
FACULTÉ de LETTRES
DÉPARTEMENT de LANGUE et de LITTÉRATURE FRANÇAISES

Point de Vue et Récit d'Enfance
dans
L'Enfant de Jules Vallès,
La Grande Maison de Mohamed Dib
et Les Jours de Taha Hussein

Etude de sociocritique comparée

Thèse de Magistère

Présentée par
Noha Ahmed Abou Sédéra

Sous la Direction de:
Madame le professeur Amina Rachid
et
Monsieur le professeur Gaber Asfour

1997

*A la personne qui, la première, m'a initiée à la recherche, à
la littérature comparée, et surtout, aux valeurs authentiques*

A Madame Amina Rachid,

en signe d'un profond respect

et d'un profond amour.

*" Et s'il était à refaire,
je referai ce chemin..."*

Aragon

AVANT-PROPOS

L'Enfant, Les Jours (tome I), **La Grande Maison**, premiers volets des trilogies célèbres de Jules Vallès, Taha Hussein et Mohamed Dib, nous ont d'abord attirée comme récits d'enfances malheureuses. L'analyse détaillée, comparée des textes nous a ensuite engagée dans la voie d'une recherche des prémisses théoriques du "***Récit d'enfance***", genre littéraire répandu par suite de son lien avec l'autobiographie et l'auto-fiction, mais encore mal connu.

C'est à ce travail que nous nous sommes attachée, empruntant ses méthodes à la "narratologie", enrichie par la "psychanalyse" et la "socio-critique" des textes, dans le cadre de l'étude comparée des textes et de leurs contextes.

Au terme de notre étude, nous espérons avoir pu ajouter une modeste contribution aux recherches contemporaines sur le "***Récit d'enfance***".

PRÉFACE

En abordant le sujet du "**Récit d'enfance**", nous nous sommes heurtée, dès le départ, à ce problème que tout chercheur affronte, à savoir la définition, pour mieux délimiter la problématique.

Nous avons été également frappée par le fait que le "**récit d'enfance**" en tant que concept désignant une création littéraire spécifique, indiquant un "*genre*" littéraire particulier, pratiqué par de nombreux écrivains, était mal connu par les historiens de la littérature et vaguement défini par les théoriciens et les critiques.

Longtemps mal connu et vaguement défini que ce soit au niveau de la littérature française ou à celui de la littérature francophone ou même arabe: cela ne veut pas dire que ce phénomène n'a pas existé. Au contraire, le "**récit d'enfance**" était présent et s'est toujours manifesté au cours des siècles en tant que production littéraire, création artistique, pratiqué par les auteurs.

Georges May l'a judicieusement remarqué en précisant que:

"La pratique, la création littéraire (du Récit d'enfance), a de loin précédé la critique ou la théorie du "genre" littéraire."⁽¹⁾

Donc la théorie de ce genre littéraire ainsi que le concept critique sont apparus assez tardivement par rapport aux œuvres et aux textes. Il a fallu attendre

⁽¹⁾ G. May: **L'Autobiographie**, Paris, 1979, dans Marie-Odile Sweetser: "*La lettre comme instance autobiographique: le cas de Mme de Sévigné*", dans "**Autobiography in French Literature**" French Literatures series, volume 12, University of South Carolina, 1985, p.32.

approximativement le XX^{ème} siècle pour qu'il y ait des études universitaires sérieuses portant sur la définition du sujet en question.

E. Rosen ajoute à ce propos:

"Le récit d'enfance suscite actuellement un vif intérêt. Il s'en publie beaucoup et la critique a cessé de boudier ce genre que jadis elle considérait avec quelque dédain. Des travaux lui sont consacrés qui s'interrogent sur son histoire, sa spécificité et ses frontières."⁽¹⁾

A ce propos, nous tenons à préciser que même si le concept "**récit d'enfance**" a figuré assez tardivement dans la critique occidentale, ce même concept n'existe dans la critique qui s'intéresse à la littérature francophone ou arabe, que dans la mesure où elle applique les critères occidentaux aux textes appartenant à une littérature francophone ou arabe. D'où, à notre avis, l'intérêt de notre recherche qui estime étudier, entre autres, la naissance de ce concept et (l'hypothèse) de son passage de la culture occidentale à la culture francophone maghrébine ou arabe.

Passons alors à la définition, afin de tracer les frontières génériques de ce récit qui le distinguent des autres formes en prose. Dans ce but, nous avons été obligée de le définir à travers son rapport "*originel*" avec le "*Roman*" et "*l'Autobiographie*", puisque ce sont ces formes d'écriture qui ont donné naissance au "**récit d'enfance**". Ce qui explique la nécessité de passer en revue, même brièvement, l'histoire de la naissance et l'évolution des genres littéraires: du *Roman* et de *l'Autobiographie*.

⁽¹⁾ Elisheva Rosen: "*Pourquoi avons-nous inventé le Récit d'enfance? Considérations sociocritiques sur l'étude d'un genre littéraire*": dans "**La politique du texte**", Presse universitaire de Lille, 1992, (p.65-76), p.65.

D'après M.L. Terray:

"L'Autobiographie sous ses formes multiples (...) me paraît être le faux jumeau du romanesque. C'est comme s'ils étaient nés le même jour.

L'autobiographie littéraire a été conçue après le romanesque bien qu'elle apparaisse souvent comme un point central autour duquel gravite l'œuvre fictionnelle et romanesque d'un auteur."⁽¹⁾.

Ph. Lejeune, en présentant l'autobiographie, précise que: *"le mot "Autobiographie" a été inventé aux environs de 1800 et s'est répandu à partir de 1830 pour désigner une dimension personnelle apparaissant dans l'écriture"*⁽²⁾.

M. Sweetser rejoint Ph. Lejeune et affirme dans son article que: *"Ce Néologisme (Autobiographie) a été admis par l'Académie en 1878."*⁽³⁾

Après avoir donné la date plus ou moins exacte de la parution de cette terminologie, nous avons été amenée à définir l'autobiographie et le roman-autobiographique ou l'autobiographie-romancée. Termes qui, d'emblée, prêtent à confusion à cause de leur ressemblance: genres avoisinants, qui entretiennent des relations étroites, qui ont un intérêt et un objectif communs, d'où leur entrelacement, leur enchevêtrement, à savoir la vie personnelle et intime d'une personne.

⁽¹⁾ Marie-Louis Terray: *"La mise en autobiographie des bons-petits diables et petites filles modèles"; cahiers de sémiotique textuelle*, no. 12, Paris X, 1988, p.156.

⁽²⁾ Philippe Lejeune: *"Autobiographie et récits de vie"*, Le grand atlas des littératures; Paris, Encyclopédia Universalis, 1991, p.49.

⁽³⁾ Marie-Odile Sweetser: *"La lettre comme instance autobiographique"*, op.cit., p.32.

Considérons d'abord la définition que donne Ph. Lejeune de l'autobiographie qui partage avec le récit d'enfance nombre d'éléments et de techniques de la narration:

"L'Autobiographie: Récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité."⁽¹⁾

La définition met en jeu des éléments appartenant à **quatre** catégories différentes:

1. **Forme de langage:** a) récit. b) en prose
2. **Sujet traité:** vie individuelle, histoire d'une personnalité.
3. **Situation de l'auteur:** identité de l'auteur (dont le nom renvoie à une personne réelle) et du narrateur.
4. **Position du narrateur:**
 - a) identité du narrateur et du personnage principal,
 - b) perspective rétrospective du récit.⁽²⁾

"Est autobiographie: toute œuvre qui remplit à la fois toutes les conditions indiquées dans chacune des catégories. Les genre voisins de l'autobiographie ne remplissent pas toutes les conditions." précise Lejeune.

Pour qu'il y ait donc autobiographie, il faut qu'il y ait identité de l'auteur, du narrateur et du personnage principal.

Quant au roman-autobiographique, Ph. Lejeune l'appelle ainsi:

"Tous les textes de fiction dans lesquels le lecteur peut avoir des raisons de soupçonner, à partir des ressemblances qu'il croit

⁽¹⁾ Ph. Lejeune: **Le Pacte autobiographique**, Paris, Seuil, 1975, p.14.

⁽²⁾ Ibid., p.14

deviner, qu'il y a identité de l'auteur et du personnage, lui, a choisi de nier cette identité, ou du moins de ne pas l'affirmer."⁽¹⁾

Il faut donc se référer au **contenu** de l'œuvre. A la différence de l'autobiographie, le roman-autobiographique comporte des "degrés" de ces "ressemblances" supposées par le lecteur. L'autobiographie, elle, ne comporte pas de degrés: c'est **tout** ou **rien**.

Nous avons accordé une grande importance à la définition de l'autobiographie et au roman-autobiographique car ces deux genres aussi bien que le récit d'enfance se recoupent sur plusieurs points. Si nous avons cherché à mettre en relief les "signes" qui permettent l'identification de ces genres, c'est parce qu'ils tendent à s'enchevêtrer, à fusionner à tel point que la critique et la théorie littéraire contemporaines ont conclu que:

"Dans ces dix dernières années,(...) le roman autobiographique littéraire s'est rapproché de l'autobiographie au point de rendre plus indécise que jamais la frontière entre les deux domaines."⁽²⁾

De même, le **récit d'enfance** fut d'abord pratiqué au début des autobiographies et faisait partie des romans à résonance autobiographique avant d'obtenir son "*autonomie*" comme "*genre*" littéraire.

E.Rosen, en s'appuyant sur l'étude de R.N.Coe, consacrée au **récit d'enfance**, a noté qu'au départ, le récit d'enfance "*se voyait amalgamé à l'autobiographie mais il constitue toutefois à plusieurs titres un domaine distinct*". Elle ajoute:

⁽¹⁾ Ibid., p.25.

⁽²⁾ Ph. Lejeune: **Moi aussi**, Paris, Seuil, 1985, p.24.

"D'une part, il s'intègre souvent à l'autobiographie, mais il n'en est pas un passage obligé. D'autre part, il peut faire l'objet d'une œuvre distincte et achevée que rien n'oblige à considérer comme une autobiographie tronquée".⁽¹⁾

En outre, ce rapport, ou cordon ombilical, qui lie l'autobiographie au récit d'enfance est justifié par le fait que l'Autobiographie récit rétrospectif qui cherche à mettre en valeur la formation de la personnalité de son héros-narrateur, le sens de sa vie, ne saurait en effet, être privé du récit d'enfance de ce héros/narrateur. Etroitement liés au point que le **récit d'enfance** est un moyen qui permet d'identifier l'autobiographie. Nous nous référons en cela aux travaux de Ph. Lejeune:

"Un des moyens les plus sûrs pour reconnaître une autobiographie, c'est [...] de regarder si le récit d'enfance occupe une place significative."⁽²⁾

Cependant, le récit d'enfance n'avait pas de "*statut*" jusqu'au XVIII^{ème} siècle. Autrement dit, le récit d'enfance ne possédait pas de "*légitimité*" et ceci pour des raisons historico-sociales.

L'évolution qu'a connue le **récit d'enfance** dans la littérature française, est déterminée par une certaine vision du monde, et son essor au cours de l'Histoire correspond à l'image même de "*l'enfance*" dans la société et à l'intérêt qu'on lui porte. Ce qui nous mène à étudier le statut et l'image de l'enfant dans la tradition européenne surtout française afin de pouvoir cerner notre problématique: le récit d'enfance, son statut, ses traits caractéristiques puisqu'il s'agit avant tout de

⁽¹⁾ E.Rosen: op.cit., p.70.

⁽²⁾ Ph. Lejeune: L'Autobiographie en France, Paris, Seuil, 1970, p.19.

"l'enfant" comme thème-pivot, personnage-héros autour duquel gravitent les autres éléments de la narration.

* * * * *

INTRODUCTION

L'Image de "l'ENFANT" dans la tradition littéraire française, francophone et arabe

Aperçu historique:

Si nous remontons (dans l'histoire de la littérature française) à l'image et au statut de l'enfant à partir des premiers textes qui appartiennent à l'ancienne littérature, nous remarquons que ce statut a connu une histoire assez mouvementée.

Dans ce domaine, nous nous référons à la fameuse thèse de Jean Calvet⁽¹⁾ qui a le mérite de donner une image globale et précise de l'enfant, de la place qu'il occupe dans l'histoire, dans la société et dans les œuvres littéraires aux différents moments de l'histoire de la littérature française.

Il s'agit des périodes où l'enfant est le héros privilégié, le thème "*élu*", "*préféré*" de la littérature et d'autres où l'enfant est abandonné ou "*mal vu*". Ceci suit les critères de la réception, l'horizon d'attente et surtout la vision du monde régnant à l'époque.

Dans les littératures classiques, J. Calvet précise que l'enfant tient peu de place. Il n'y figure que sous la forme d'un petit dieu "ailé" qui n'a de l'ingénuité que l'apparence. L'enfant n'a vraiment compté parmi les hommes que depuis que le fils de Dieu a pris la forme d'un enfant comme les autres. A partir de ce jour, l'enfant est devenu un être sacré. Essentiellement, l'art qui glorifie l'enfant est un art chrétien.

Soulignons que la littérature du Moyen-Age est une littérature d'action beaucoup plus qu'une littérature d'analyse. Par conséquent, elle s'intéresse peu à l'enfant. Cette littérature s'intéresse à l'enfant dans la mesure où il représente une "enfance" exemplaire, ayant un caractère de "chevalerie". C'est l'épopée qui présente ce type d'enfant dont l'avenir est en train de s'affirmer. Nous avons comme exemple l'enfance de Charlemagne, la chanson de Roland surtout l'enfance de Jeanne d'Arc (le chevalier-enfant) dont, comme le dit J. Calvet: "*La très authentique vie ressemble à un miraculeux conte de fée*"⁽¹⁾. Il s'agit de

⁽¹⁾ Jean Calvet: L'Enfant dans la littérature française des origines jusqu'à nos jours (1930), Paris VIe, F.Lanore, 1930 (2 volumes).

⁽¹⁾ Ibid., p.31.

l'image des enfants qui ont passé par des épreuves dures avant de passer ou d'arriver à la gloire.

Notons donc que dans un premier temps l'enfant est une créature "divinisée" ensuite, dans un deuxième temps, il devient plutôt "humain" en ayant des traits héroïques, chevaleresques et nobles.

Avant la "Renaissance" au XVI^{ème} siècle, l'image de l'enfant connaît un nouvel essor puisque jusque là l'enfant tient peu de place dans les textes littéraires. Nimbé d'une auréole, l'enfant ne figure que dans les biographies des rois ou d'hommes célèbres, sinon dans les épopées.

"*Humanisé*", l'enfant acquiert une grande importance en figurant dans les textes littéraires surtout grâce aux Essais de Montaigne où il a recommandé d'élever les enfants avec douceur et de se faire aimer des enfants en les aimant.

L'intérêt accordé à l'enfant et à l'enfance s'épanouit et gagne en ampleur avec Rabelais à travers ses textes allégoriques: Pantagruel et Gargantua.

L'époque classique du XVII^{ème} siècle marque une "rechute", une "rupture" de cette attention prêtée à l'enfant, dans l'ensemble des genres littéraires. A cet égard J. Calvet note que:

"L'enfant est tenu à l'écart (...). On en parle peu. Sur les enfants, le roman est muet. (...) Le théâtre les ignore."⁽¹⁾

⁽¹⁾ Ibid., p.44.

Bien que Racine dans **Athalie** ait porté Joas sur la scène, l'enfant n'avait pas encore d'importance littéraire. Même La Fontaine n'a vu que l'étourderie de ces enfants et leur cruauté naissante. Pourtant, nous pouvons dire qu'à cette époque l'heure du triomphe de l'enfant dans la littérature s'apprêtait mais n'était pas encore venue.

Avec l'avènement du "Romantisme" qui a commencé au XVIII^{ème} siècle et qui a régné jusqu'à la première moitié du XIX^{ème} siècle, nous pouvons remarquer que les confidences, les écrits intimes où l'on relate l'enfance de la personne, est une mode de l'époque. Les romantiques analysent ce phénomène littéraire en déclarant que ces formes d'écriture répondent à un *instinct pressant qui porte l'homme* (l'auteur de ces écrits) *arrivé à un certain âge à se pencher sur son passé pour y retrouver son "Moi" d'avant les déceptions"*⁽¹⁾.

Les écrits les plus célèbres de l'époque sont **Les Confessions** et **L'Emile** de Rousseau et **Les Mémoires** de Chateaubriand, **Télémaque** de Fénelon, **Paul et Virginie** de Chénier.

J. Cavet relève dans sa thèse qu'il s'agit d'une abondance des mémoires enfantines et d'un intérêt particulier accordé à l'enfant à cette époque, pour plusieurs raisons:

- 1- La simple curiosité des écrivains et leur besoin de se voir petits maintenant qu'ils sont grands.
- 2- Un moyen d'allonger la durée normale de la vie en la faisant commencer plus tôt, en rendant l'enfance plus intéressante.

⁽¹⁾ J. Calvet: **L'Enfant dans la littérature française des origines jusqu'à nos jours (1930)**, 2^{ème} volume, Paris VIe, F. Lanore, 1930, p.9.

Contre cet instinct qui pousse l'âme romantique à se pencher sur son passé et à ressusciter les souvenirs d'enfance, se dressent la réception et la critique de l'époque en insistant sur la "déception" et la "frustration" qu'engendra, en 1782, la publication des six premiers livres des Confessions de Rousseau⁽²⁾. D'après la critique avancée par Diderot dans L'Essai sur la vie de Sénèque, il précise que ce récit (les Confessions) s'inscrit sur un vide et ne vient en aucune façon combler une attente.

Non seulement la critique de l'époque a dénoncé ces formes d'écriture de l'enfance fondée sur l'exhibition du détail personnel et solennel, jugé comme "niaiserie" et "sottise", mais aussi elle a rejeté ces œuvres jugées "indécentes" et qui heurte le public (cf. l'article de Fréron dans: L'année Littéraire)⁽¹⁾:

"Tous les autres traits de l'enfance de Jean-Jacques sont extrêmement communs, et l'on est tenté de rire de la grande importance qu'il attache à ces puérités, de la gravité et de l'emphase philosophique avec laquelle il les raconte. Les circonstances les plus ordinaires sont toujours uniques pour lui: il s'imagine toujours que ce qui arrive à tous les enfants n'est arrivé qu'à lui..."

C'est donc une opposition qui se manifeste entre les écrivains et la réception dans la 2^{ème} moitié du XVIII^{ème} siècle et le XIX^{ème} siècle.

L'An 1870: Forme d'une prise de conscience:

⁽²⁾ Catherine Doroszczuk: "Le récit impudique: Réception du récit d'enfance à la fin du XVIII^{ème} siècle", Cahiers de sémiotique textuelle, no. 12, Paris X, 1988, p. 12-13.

⁽¹⁾ L'année littéraire: (1782), Genève, Slatkine reprints, 1966, p.320.

Constamment lié à l'Histoire et à la société, le thème de l'enfance a connu un âge d'or avec l'année 1870, année cruciale pour le récit d'enfance et pour la France. Après la défaite de 1870, l'enfant est à la mode. Il symbolise la tragédie nationale. C'est l'enfant qui porte les espoirs de la Nation. Au cours de cette année caractérisée par un climat "lourd", tous les petits garçoapparaissent comme futurs "vengeurs" de cette défaite⁽¹⁾.

Répondant cette fois-ci à un "horizon d'attente" incarnant le "collectif", l'enfant est *valorisé* et acquiert de nouveau des traits épiques. On lui consacre des vers par milliers. Victor Hugo, virtuose du genre, participe à cette production littéraire. Rappelons le texte de **Gavroche**:

" Une masse de poèmes pour l'enfant, réservoir d'explications, de récitations, destinée au système pédagogique qui resserre son maillage sur la France, comprend des poèmes de l'enfance surtout lyriques". déclare D. Madelénat dans son étude sur le récit d'enfance⁽²⁾.

A partir de l'année 1870, l'enfant n'est plus considéré comme une créature candide, naïve, belle à admirer, mais un être en voie de maturité, conscient qui se prépare à passer à l'action, voire à la Révolution.

Le courant "naturaliste", comme dans tous les domaines, a fait son œuvre en ce qui concerne le récit d'enfance qui commence à prendre forme.

J. Calvet souligne l'évolution qu'a connu le récit d'enfance avec le naturalisme, mentionne:

⁽¹⁾ Francine Dugast: *"L'enfance manquée d'un chef: Etat civil de Drieu La Rochelle"*, cahiers de sémiotique textuelle, no. 12, Paris X, 1988, p.87.

⁽²⁾ Daniel Madelénat: *"Versifier l'enfance: Françoise Coppée"*, cahiers de sémiotique textuelle, no.12, Paris X, 1988, p.127.

"Là où d'autres ne voyaient que la grâce, il (le naturaliste) a discerné la laideur et la brutalité."⁽³⁾

Les enfants représentés dans les œuvres littéraires de l'époque naturaliste sont malheureux, brimés, brutalisés mais se révoltent contre la destinée et deviennent des *"insurgés"*. Le texte le plus représentatif de cet esprit c'est: **l'Enfant** de Jules Vallès. Une des œuvres qui analyse le mieux la psychologie de l'enfant à travers les détails tirés de la vie réelle et personnelle de l'auteur. Léon Cathlin précise que les détails cités dans **l'Enfant** de Vallès sont plus vrais qu'il ne faudrait. Vallès a poussé tous les traits de son histoire jusqu'au drame par souci d'incarner le *"réel"*.

Le *naturel*, la *vérité*, conceptions recherchées par le naturalisme et le réalisme de l'époque. Réalité amère, vérité insupportable et qui dérange. Le personnage de l'enfant dans l'œuvre de Vallès adopte le ton de *"l'ironie haineuse"* dans sa révolte contre la société, les parents, l'école, etc...

"La plume (de l'auteur écrivant l'Enfant) a été trempée dans le fiel ou le vitriol." dit Calvet.

Avec la première moitié du XX^{ème} siècle, on assiste à une tendance chez les écrivains de l'entre-deux guerres à supprimer, éliminer tout souvenir d'enfance dans leurs textes pourtant autobiographiques.

Cette tendance est représentée par Mauriac, Bernanos et Malraux. Au début des **Antimémoires** Malraux se justifie:

⁽³⁾ J. Calvet: 2^{ème} volume, op.cit., p.54.

"(...) que m'importe ce qui n'importe qu'à moi? Presque tous les écrivains que je connais aiment leur enfance, je déteste la mienne (...) je ne m'y intéresse guère."⁽¹⁾

Il est certes malaisé et imprudent de généraliser cette attitude à toute une génération.

R.N. Coe met l'accent sur le fait que depuis la deuxième guerre mondiale, le genre du **récit d'enfance** atteint un grand succès. Les textes et les études de ce genre se multiplient. C'est l'âge de ce genre littéraire. Coe renvoie ce phénomène à la naissance de l'individualisme, produit de la société à cette époque:

"During the period which has elapsed since World War II, childhood autobiographies has proliferated on an unprecedented scale; and, during the last decade or so, critical studies of autobiography as a literary genre have similarly multiplied. The two phenomena are clearly not unconnected. Both reflect that unparalleled upsurge of individualism which, paradoxically, is the by-product of socialistic leveling."⁽¹⁾

Il faut donc attendre la deuxième moitié du XX^{ème} siècle (à partir de 1945) pour que le genre entre dans un processus de valorisation. Le Récit d'enfance arrive, par sa qualité et sa quantité, à s'imposer dans la production littéraire française et même francophone. Des textes célèbres, ceux de Simone de Beauvoir: (**Les mémoires d'une jeune fille rangée**) de Jean-Paul Sartre: (**Les mots**), de Roland Barthes: (**Roland Barthes par Roland Barthes**, 1975), Alain Robbe-Grillet (**Le miroir qui revient**, 1984), de Marguerite Duras: (**L'amant**) et Nathalie Sarraute (**Enfance**, 1984), marquent le triomphe du genre puisqu'ils ont eu un sort commun assez euphorisant:- L'audience de l'auteur s'est trouvée brusquement élargie et un public a été créé. C'est ainsi que la consécration de

⁽¹⁾ Jacques Lecarme: *"La légitimation du genre"*, **cahiers de sémiotique textuelle**, no. 12, Paris X, 1988, p.29.

⁽¹⁾ Richard N.Coe: **When the grass was taller**, U.S.A., Yale university press, 1984, p.275.

l'auteur et la légitimation du genre (**Le récit d'enfance**) s'accomplissent simultanément.

* * *

Le survol historique ainsi effectué montre que le récit d'enfance a connu des époques où il est le modèle "sacré", et d'autres où il est rejeté et dévalorisé, selon l'esprit du siècle, l'horizon d'attente, etc... Une histoire donc instable, mouvementée à travers laquelle il arrive finalement à triompher et à s'imposer à la production littéraire contemporaine. De même, cet aperçu historique montre le degré de sophistication atteint par ce "genre" qui suppose toute une série d'acquis.

* * * * *

Définition du RECIT d'ENFANCE

Arrivons maintenant à la définition du Récit d'enfance. En cherchant à définir ce concept littéraire, nous avons eu recours à la définition proposée par Jean Salesse:

***"Un récit d'enfance est un récit d'adulte. Il est toujours reconstitution plus ou moins hésitante, plus ou moins sincère, de sensations originelles, d'événements premiers, que l'Adulte, par une dynamique faite d'amours et de détestations, de rêves et de regrets, élit entre tous comme éléments fondateurs et justificateurs de son être."*⁽¹⁾**

Selon Coe, ce qui caractérise le récit d'enfance c'est l'écart entre le narrateur-adulte et l'enfant qu'il évoque dans son récit. De toute évidence, c'est d'un autre moi que traite le récit d'enfance, un moi qui n'est plus et qui entretient avec le monde et les autres des rapports très différents de ceux du narrateur-adulte. La mémoire de cet autre moi et de ses agissements n'est pas vérifiable au même titre que le serait celle de l'adulte.

Tout en sachant ce que c'est le narrateur-adulte qui compose le texte et qui se rappelle de ses premiers souvenirs-marquants qui choquent la naïveté de cet enfant, il ne s'agit pas non plus de la voix omniprésente de ce narrateur-adulte. Il s'agit d'une opération plus compliquée: *fabriquer*, mimer une "*voix enfantine*". C'est cette voix enfantine fabriquée par le narrateur qui fait la distinction *tranchante* entre un récit autobiographique classique et le récit d'enfance comme l'a bien précisé Ph. Lejeune:

"Dans le récit autobiographique classique; c'est la voix du narrateur qui domine et organise le texte: s'il met en scène la perspective de l'enfant, il ne lui laisse guère la parole. (...) Pour le récit d'enfance, il faut abandonner le code de la vraisemblance (du naturel) autobiographique et entrer dans l'espace de la fiction. Alors il ne s'agira plus de se souvenir, mais de fabriquer une voix enfantine, cela en fonction des effets qu'une telle voix peut produire sur le lecteur plutôt que

⁽¹⁾ Jean Salesse: "*Le Récit d'enfance dans les trois premiers livres des: Mémoires d'outre- tombe*", Revue des sciences humaines, no.222, Université de Lille III, 1991, p.11.

dans une perspective de fidélité à une énonciation enfantine qui, de toute façon, n'a jamais existé sous cette forme."⁽¹⁾.

Parmi les techniques et les procédés utilisés et qui caractérisent le récit d'enfance:

"Cette fragmentation délibérée du récit, cette disposition qui respecte le parataxe de l'émergence des souvenirs et le libre jeu des associations. A l'intérieur même des fragments, la rédaction repose sur les phrases nominales, les exclamations, les assertions brèves, les passages brusques de l'énonciation à l'énoncé, les temps verbaux mêlés."⁽²⁾

Selon cette tentative pour déterminer les signaux et les caractères "génériques" qui nous permettent de reconnaître le récit d'enfance, nous soulignons qu'il s'agit jusqu'ici de marques "formelles": celles qui représentent les "traits communs" à la plupart des récits d'enfance, celles qui sont plus ou moins respectées par les auteurs/narrateurs.

Il s'agit donc de:

- 1- Fabriquer une voix "enfantine" ainsi qu'un esprit d'enfant.
- 2- Procéder à une reconstitution du "Passé", des premiers-souvenirs d'enfance.
- 3- Préférer l'utilisaiton de la première personne "Je".
- 4- Recourir à un temverbal, le passé, pour souligner la rétrospection.

De même:

- 5- L'usage du terme "enfance" dans l'appareil du titre n'est pas nécessaire, souvent il ne figure pas dans le titre.
- 6- Les phrases sont en général courtes.
- 7- Abondance de l'interrogation, de l'exclamation.
- 8- Usage du style indirect-libre.

⁽¹⁾ Philippe Lejeune: Je est un Autre, Paris, Seuil, 1980, p.10.

⁽²⁾ Francine Dugast: *"L'enfance manquée d'un chef: Etat Civil de Drieu la Rochelle"*, op.cit, p.89.

9- Présence réduite du narrateur autobiographique.

Ces traits caractéristiques du récit d'enfance peuvent-être partagés avec le roman autobiographique. C'est pourquoi il faut se référer également au "contenu" en l'associant aux marques "formelles" pour pouvoir déceler le récit d'enfance (c'est le travail du lecteur). Ce qui nous mène à dire que le récit d'enfance exige, comme d'ailleurs l'autobiographie, un "*Mode de lecture*", un "pacte" entre l'auteur et le lecteur (empruntons le terme à Ph. Lejeune). C'est ce qui a été proposé d'ailleurs par Madame de Staël en parlant des **Confessions** de Rousseau. Madame de Staël incite tout lecteur qui s'intéresse à ce type de récit d'adopter un mode de lecture qu'elle appelle lecture "*à cœur*".

Catherine Doroszczuk⁽¹⁾ commente le texte de Madame de Staël:

"Le lecteur écoutant la Confidence-confession de l'auteur (...) rapprochant d'autant plus que la parole est plus intime, ou plus enfouie, lorsqu'il est question des premières années de la vie. Le récit d'enfance amène un mode de lecture privée."

Une lecture "*privée*" laisse entendre qu'il est question d'une part de "*subjectivité*" dans l'interprétation et dans l'analyse ce récit (que ce soit de la part du lecteur qui interprète ou de la part du narrateur-enfant qui élit les événements qu'il va présenter dans son œuvre).

Parmi les traits qui aident à identifier le récit d'enfance, ce que Richard Coe met en relief: la "*fidélité aux impressions*" à la différence de l'autobiographie qui est marquée par la recherche de "*l'exactitude*" et la "*vérité*". En outre, le récit d'enfance accorde plus de place au récit d'événements même minimes, plus importants par leurs résonances affectives, à la différence du "*Roman*".

⁽¹⁾ Catherine Doroszczuk: op.cit, p.11.

Le Récit d'enfance dans la littérature algérienne d'expression française:

La littérature algérienne de langue française a produit un certain nombre de textes à résonance autobiographique. Nous pouvons même aller jusqu'à dire que le genre "*Autobiographie*" est fondateur de la littérature francophone du Maghreb, dès ses débuts et jusqu'aux publications les plus récentes. De même, nous pouvons remarquer une certaine "*abondance*" et une "*dominance*" de cette forme d'écriture, dans l'ensemble des œuvres littéraires algériennes. A notre connaissance, les romans autobiographiques qui s'attardent sur l'enfance du héros, sont le support préféré du projet autobiographique algérien.

Plongeant ses racines dans la civilisation arabo-musulmane, qui n'a connu l'écriture autobiographique que récemment (avec le XX^{ème} siècle), la littérature algérienne toutefois, a préféré s'exprimer, dès ses débuts, en adoptant une forme occidentale qui met en valeur le "Moi". Aussi faut-il souligner, que dans le cas du Maghreb et du Moyen-Orient (qui a connu la forme autobiographique au XX^{ème} siècle), l'autobiographie implique la littérature occidentale⁽¹⁾. Dans le cas du Moyen-Orient et du Maghreb, les auteurs ont vécu en Europe, ont eu accès à la littérature occidentale, ont été encouragés par des amis occidentaux. De même, ils ont écrit des œuvres pour attirer l'attention de la métropole. C'est le cas de l'œuvre de Mohamed Dib et de la littérature des années 50.

⁽¹⁾ Iman Chérif: Les Mots de J. P. Sartre et "Les Jours" de Taha Hussein, étude d'autobio-graphie comparée, (thèse de Magistère), sous la direction de Dr Amina Rachid, université du Caire, 1988.

L'influence de la littérature européenne est une des raisons. Il y en a d'autres: par exemple la recherche de son identité par un "Moi" perturbé, par la domination coloniale, est un trait caractéristique des littératures maghrébines. Ceci évoque la question suivante:- Pourquoi l'autobiographie est-elle la forme élue de la littérature algérienne? Il nous semble que cette prééminence de l'écriture autobiographique qui met en valeur le récit d'enfance est due à ce qu'elle est le vecteur privilégié de l'identité culturelle et de ses transformations. Elle correspond le mieux à la quête de l'identité, la quête des origines, à l'enquête généalogique⁽¹⁾ à *"une volonté quelque peu maniaque de retrouver des traces susceptibles de fonder un être dont on ne doute pas"*. Cette littérature (que Mme de Staël qualifiera de *"républicaine"*) marque bien une coupure entre le monde du lignage, où l'histoire de l'individualité n'avait pas de sens et ce monde nouveau où l'aventure du sujet s'imagine prendre source dans l'enfance⁽²⁾ .

En outre, la nécessité autobiographique va bien au-delà de la simple quête des origines ou l'affirmation de "Soi". Elle est surtout un message à portée universelle.

Tout en ayant recours aux critères établis à partir d'une critique "occidentale" de textes européens surtout française, il convient cependant de les appliquer avec prudence à la littérature algérienne.

En effet, autobiographie européenne et algérienne ont des traits communs auxquels viennent cependant s'ajouter des traits caractéristiques et spécifiques de la culture algérienne, propres à une culture d'origine arabe, mêlée d'éléments berbères et confrontée à de douloureux problèmes d'identité dûs aux dominations

⁽¹⁾ Jacques Lecarme: op.cit., p.34.

⁽²⁾ Catherine Doroszczuk: op.cit., p.14.

étrangères successives connus par l'Algérie et notamment la colonisation française. Ce qui explique sans doute cette tendance à "déguiser", à "voiler" le projet autobiographique.

En voulant cacher son identité, l'auteur a eu recours aux différents procédés, différentes stratégies afin d'atteindre son but, tout en maintenant son projet initial: L'Autobiographie. Par exemple, il s'agit de donner un "sous-titre": par exemple "roman" à une œuvre autobiographique ou à un récit d'enfance. C'est le cas du **Fils du Pauvre** de Mouloud Feraoun où les héros-narrateur porte un nom qui est l'anagramme du nom de l'auteur. Dans ce cas, l'auteur cherche à se raconter par le truchement d'un personnage "fictif" ou "romanesque". Il suffit de chercher "hors du texte" les détails autobiographiques pour s'assurer qu'il s'agit du personnage-auteur. Cette opération est pratiquée par plusieurs auteurs de la même génération qui ont fondé cette littérature dite de "Témoignage" ou "ethographique" des années 50.

Ceci est justifié par le fait que l'auteur tenait compte de la réception de son œuvre dans la société algérienne. Charles Bonn analyse cette position oscillatoire:

"L'hésitation entre le roman et le journal intime ou l'autobiographie peut être lue comme une manifestation de ce scandale dans la civilisation arabe qui constitue à la fois le genre romanesque et le dévoilement de l'intimité de la Personne. Genre romanesque et récit autobiographique représentant, en effet, tous les deux le surgissement de la Personne comme une rupture face à l'unanimité du groupe dans le conformisme des normes morales."⁽¹⁾

⁽¹⁾ Charles Bonn: Le Roman maghrébin de Langue Française, Paris, l'Harmattan, 1985, p.176.

Le récit d'enfance dans la littérature arabe:

Yehia Abdel Dayem donne une définition du terme "Autobiographie" (dans la tradition littéraire arabe) en précisant les traits qui le caractérisent en tant que genre littéraire autonome. Ces trois caractéristiques sont:

- **Un plan clair:** à travers lequel l'auteur met les événements de sa vie en ordre.

"ĀīŌ āāÇāī ÇáĒÑīāÉ ÇáĐÇĒīÉ (...) Āä íβæä áâÇ ÈäÇÁ
āÑÓæā æÇŌÍ íŌĒŌíŪ βÇĒÈâÇ ää ÍáÇáā Āä īÑĒÈ
ÇáĀĪĪÇĒ æÇáāæPÝ æÇáŌĪŌíÇĒ ÇáÈì āÑĒ Èâ æíŌæŪâÇ
ŌíÇŪÉ ĀĪĒīÉ."⁽¹⁾

- **L'Objectif:** l'auteur doit tenter de nous révéler la raison pour laquelle il écrit son autobiographie.

"æÈäŪÇæäÉ ää ÇáŪāáíÇĒ ÇáŪPáíÉ æÇáŌŪæÑīÉ; íŌĒÍ Ŷí
æŌŪâ Āä íPĒäŌ Bá āÇ åæ åÇā Ŷí ÇŌáÇŪâÇ Ūâì ŪÇĪĒâ ää
BĒÇĒÉ ĒÑīāĒâ ÇáĐÇĒīÉ."⁽²⁾

- **La mémoire:** doit jouer un rôle primordial dans le récit autobiographique, ce qui fait la différence entre l'autobiographe qui doit faire un effort pour se rappeler autant que possible la réalité et le romancier qui par définition, a recours à son imagination.

Cependant, nous ne pouvons pas trancher et séparer définitivement entre genre autobiographique et romanesque, puisque très souvent les deux genres s'entrelacent et s'entremêlent.

⁽¹⁾ Ī. íŶ ŪĒĪ ÇáíÇā: ÇáĒÑīāÉ ÇáĐÇĒīÉ Ŷí ÇáĀĪĪ ÇáŪÑĒì ÇáĪĪĒ; ÈíÑæĒ; ĪÇÑ ÇáāāŌÉ; 1974; Ō4.

⁽²⁾ ÇáāÑĪŪ āŶŌâ; Ō5

Soulignons que dans le cas de l'autobiographie, l'auteur fait l'effort de "reconstituer" le passé, le "présentifier". C'est une opération de "résurrection".

Puisqu'il s'agit de revivre des souvenirs, de tout un travail de remémoration, il faut donc noter l'importance de l'imagination. Quelques remarques alors s'imposent:

- C'est un autobiographe adulte qui dévoile, retrouve son passé révolu, comme l'a très bien expliqué Bruno Vercier dans son article:

***"Nous reconstituons toujours nos souvenirs d'enfance avec et à partir de celui que nous sommes devenus: L'enfant est le père de l'adulte, il a donc le même âge que lui. Par exemple: Leiris. Chez Leiris c'est dans l'écriture que tout se passe, si l'individu est mémoire, la mémoire, elle, est langage."*⁽¹⁾**

- La mémoire ne suit pas toujours l'ordre chronologique. B. Vercier ajoute:

***"L'enchaînement des rubriques du récit autobiographique (...) ne correspond pas à l'ordre de la mémoire: Les souvenirs ne reviennent pas forcément dans l'ordre dans lequel ils se sont formés."*⁽²⁾**

- Avec ce que les psychologues appellent les "Trous-de-mémoire", l'autobiographe a, consciemment ou inconsciemment, recours à l'imagination, à la fiction pour combler ces Trous-de-mémoire.

A ce propos Georges May écrit:

⁽¹⁾ B. Vercier: "Le Mythe du premier souvenir: Loti, Leiris": Revue d'histoire littéraire de la France, (numéro spécial l'Autobiographie), Paris, Armand Collin, 1975, p. 1029-1040.

⁽²⁾ Ibid., p.1034.

"René Démoris (...) conclut (...) et montre à quel point l'autobiographie véritable est guettée par la fiction qui, en une certaine mesure, lui permet de naître."⁽¹⁾

Y. Abdel Dayem dit alors le contraire. Il pense que l'autobiographie repose uniquement et absolument sur la vérité offerte par la mémoire:

"(...) Ííä íÚÑÖ ääÇ æPÇÆÚ ÍÇÊâ áÇíÚÊäĭ Úái ÇáÍÇá ÇáØáÍP; BÇáÑæÇÆì Ñæ ÇáãÓNĬ; æáÇíÚÊäĭ äËääÇ ĀiÖÇ Úái ÇáĀÓØæÑÉ; æåæ áÇ íPÝ ãæPÝääÇ ää äÇÍÉ ãæÖæÚå; ÝíÚÊäĭ - äËääÇ - Úái ÇáÍáP æÇáÇÈÊBCÑ æÇáÊÖæíÑ; Èá íÚÊäĭ ÇÚÊäÇİÇ BáiÇ Úái ÇáãÚCäÇÉ Ýi ÊDBÑ ÇáÍPİÉ; æäÍÇæáÉ äPåÇ äPáÇ ĀäíäÇ; æÚái äĭæ äÇ ĪĪÊ Ýi æÇPÚ ÇáÍÇÉ".⁽²⁾

Quant à Hany El Amad, il précise que l'autobiographie peut avoir recours à la fiction:

"BÇÈÈ ÇáÓİÑÉ ÇáDÇÊİÉ (...) íBÈÈ ää DÇBÑÊå. æäĭä äÚää Āä ÇáDÇBÑÉ ÇáÊi áÇÊÓİá æPÇÆÚåÇ ÊBæä ÊÖBíáİÉ; æÊBæä ÈÇáÊÇáİ PÇİÑÉ Úái ÇáÇÈİÇÚ æài Úái Bá ÍÇá ÖæÑÉ ááÍÇÉ ÇáYÑİİÉ; íÊä ÓÑİäÇ ÈİÇYÚ ãæÖæÚi äÚiä. æÚái åDÇ ÇáÇÓÇÓ; YĀä BÊÇÈÉ ÇáÓİÑÉ ÇáDÇÊİÉ ĀÖİ İØÑÇ æÖÚæÈÉ ää BÊÇÈÉ ÇáÊÇÑİĭ äYÓå."⁽³⁾

Même si les deux remarques - de Y. Abdel Dayem et de H. El Amad, apparemment s'opposent, nous pouvons déduire que le récit autobio-graphique repose essentiellement sur l'effort de la mémoire à tel point que les souvenirs sont la raison d'être du récit autobiographique. Ceci n'empêche que l'autobiographe a besoin d'avoir recours à l'imagination pour combler les trous-de-mémoire, sinon, pour respecter ce que les critiques appellent "*L'effet de réel*".

⁽¹⁾ G.May: L'Autobiographie, Paris, PUF, 1979, p.176.

⁽²⁾ ífi ÚÊİ ÇáİÇİá: ÇáãÑİÚ ÇáÓÇÈP; Ö5.

⁽³⁾ äÇái ÇáÚái: İÑÇÓÇÈ Ýi BÈÈ ÇáÊÑÇİä æÇáÓİÑ; ÚåÇä; ÇáĀÑİä; ÇáãĀÓÓÉ ÇáÖİYİÉ ÇáĀÑİäİÉ 1981; Ö9/10.

Après avoir traité la terminologie, nous passons à L'Histoire de l'autobiographie dans la tradition littéraire arabe.

La tradition et la critique littéraire arabe n'ont pas connu le terme d'"autobiographie" dans le même sens que dans la tradition occidentale. Elles ont surtout connu la "biographie": genre littéraire répandu jusqu'au VII^{ème} siècle de l'Hégire⁽¹⁾.

Dans la tradition arabe, on trouve "La Sirat" "**ÇáÓíÑÉ**" et la "Targama" "**ÇáÊÑiáÉ**". Au départ le terme "Sirat" était employé pour dater la vie du prophète, puis pour dater la vie des personnalités qui ont joué un rôle important dans l'Histoire. Par exemple: **ÓíÑÉ ãÚÇæíÉ ÇáßáÈì**. Ensuite le terme s'emploie pour désigner la vie d'une personne en général.

Le terme "Targama" signifiait un bref aperçu de la vie d'une personne. Avec la littérature moderne, la distinction entre les deux termes s'est estompée. Désormais, les deux termes sont synonymes. Dans la critique littéraire arabe moderne, on distingue plutôt entre les "Confessions", le "Journal", etc...⁽²⁾

" æPÌ ÚÑÝ ÇáPíäÇÁ - Úai ãÇ ÊÈíäÇ - ÇáÃÔBÇá ÇáÑÆíÓíÉ ááÊÑiáÉ ÇáÐÇÉíÉ BãÇ ÚÑÝæÇ ÇáÊÑiáÉ ÇáÐÇÉíÉ ÇáãÖæÚÉ Ýì ÔBá ÞÕÖì; Èí Áääá áã íÚÑÝæÇ ÇáãÓÓáí ÇáÐì ÁÓãÇá ÇáÚÑÝ ÇáííÉ Ýä ÇáÊÑiáÉ ÇáÐÇÉíÉ. æää áäÇ BÇä áÐÇ ÇáÝä íÊáíÒ Ýì ÇáÚÕÑ ÇáííÉ; Úai ãÇáíäÇ Ýì ÇáÊÑÇÈ ÇáÚÑÈì; ÁÐ Áä ÇááííÉiä ÁÓáPæÇ Úai Bá ÔBá áä ÇÓBÇá ÇáÊÑiáÉ ÇáÐÇÉíÉ; ÇáÇÓã ÇáÐì ííí äÖææää Úai ælã ÁPÑÈ Áai ÇáíPÉ; BÇáíæáíÇÈ æÇáãÐBÑÇÈ æÇáÐBÑíÇÈ æÇáÇÚÊÑÇÝÇÈ æää ÁãÉáÉ Ðáb "íæáíÇÈ" áãÖØÝì ÚÈí ÇáÑÇÓP Áæ "ãÐBÑÇÈì" áÚÈí ÇáÑiáä ÇáÑÇÝÚì."

Avant le VII^{ème} siècle de l'Hégire, la tradition littéraire n'a connu ni l'autobiographie ni la biographie. Les Historiens de la littérature précisent que la forme la plus ancienne de la biographie (qui n'appartient pas à la tradition arabe

⁽¹⁾ íí ÚÈí ÇáíÇiá: ÇáãÑiÚ ÇáÓÇÈP; Ö31.
⁽²⁾ íí ÚÈí ÇáíÇiá: ÇáãÑiÚ ÇáÓÇÈP; Ö 108/109.

mais à d'autres cultures), c'est celle qui est écrite par les disciples et des philosophes comme le récit de Buddah et d'autres récits qui font parties de l'ancien Testament et de l'Evangile. Dans ces textes, les disciples accompagnent leurs récits de tous les documents qui servent de "Témoignages" sur la vie de leurs professeurs ou des prophètes, et ceci à partir du V^{ème} siècle avant J.C.

H. El Amad écrit à ce sujet:

"æáÚá ÆPĭā ÆÔBÇá ÇáÓíÑ æÇáÊÑÇĭā ãÇ BÇä ĩÚÊāĭ Úāĭ
 ÐBÑĭÇÊ ÇáÊáÇāĭÐ æÇáÃÊÈÇÚ æÇáãÑĭĭā. æPĭ ĩáYÊ
 ÇáĀĭÇÈ ÇáPĭĭāÉ ÈÚÖ ÇáPØÚ ÇáÊĭ ÊÊäÇæá ĩÇÉ ÈæÐÇ
 æÈÚÖ PØÚ ÇáÚāĭ ÇáPĭĭā æãä ÇáÃäÇĭā ÇáãPĭÓÉ.
 æĭÚÊÈÑ ãÐÇ ÇáÔBá ää ÇáÊÑÇĭā æÇáÓíÑ ãÕÇĭÑ
 ÆÓÇÓĭÉ áÃäãÇ ÊĭÊYÙ ÈÔãÇĭÉ ÇáãÑĭĭ Ææ ÇáÊáãĭÐ
 ááãÊÑĭā. YÓáÇ Úā Æä ÇáãÑĭĭ Ææ ÇáÊáãĭÐ ĩPĭā áãÇ
 ÆæÑÇP ÇÓÊÇÐá ÇáÊĭ àĭ ÈãÈÇÈÉ æÈÇÆP ŌĭĭÉ."⁽¹⁾

Ajoutons que le premier texte connu de ce genre littéraire est écrit par Ianf of Chios, concernant la vie de ses contemporains célèbres: (Sophocle et Pericles). D'après H. El Amad, cette tradition a duré 1000 ans (on l'appelle l'époque classique) et jusqu'à l'effondrement de l'Empire Romain (jusqu'au V^{ème} siècle avant J.C.)

Entre le V^{ème} siècle avant J.C. et le V^{ème} siècle après J.C., on assiste donc à une abondance de cette forme d'écriture, mais malheureusement les textes mêmes ont disparu au cours des siècles.

Avec Socrate et à la naissance de Jésus-Christ, cette forme d'écriture s'est épanouie et tend à se développer à cause de l'importance de ces deux personnalités. Ce sont toujours les disciples qui écrivent l'histoire de leurs professeurs, puisqu'ils ont marqué, plutôt tatoué l'esprit et la vie de leurs disciples. Par exemple, Platon a rédigé **l'Histoire de la vie de Socrate**⁽¹⁾

⁽¹⁾ áÇāĭ ÇáÚāĭ: ÇáãÑĭÚ ÇáÓÇÈPĭ; Ōĭ2.

⁽¹⁾ áÇāĭ ÇáÚāĭ: ÇáãÑĭÚ äYÓá; Ōĭ3.

Le I^{er} siècle (J.C.) marque la naissance de la première biographie authentique importante avec Plutarque dans son livre:

ÓíÑ ÚÙãCÁ CáíæäCä

æCáÑæãCä.

Un des premiers textes importants de cette époque qui date du III^e - IV^e siècle (dans l'"autobiographie" des Anciens) serait celui des "Confessions" de Saint Augustin, lequel diffusait surtout les principes de l'Eglise, mais c'est aussi un très beau texte littéraire où l'on retrouve une des premières expressions tourmentées du "Moi" dans la littérature européenne. Ici il faut revenir à la critique européenne qui a abondamment parlé de St Augustin. Cette forme d'écriture servait donc les causes religieuses qui l'éloignait de son objectif initial:

"æáÚá ÂÎÑ ÍáPÉ Ýì ÇáÊÑÇÌã æÇáÓíÑ Ýì àĐÇ ÇáÚáĭ BÇä BÊÇÈ "CÚÊÑÇÝÇÊ CÁPĪÓ ÆæÚÓØĭä" (...) æPĪ áÇÌÙ ÇáãPÇĪ Æã ãæÖæÚ ÇáÊÑÇÌã æÇáÓíÑ ÑÇĪ íÊÔÈÈ ÈÇáBăiÓÉ æİĐĪÚ ÊÚÇáíãÇ æİŌÚ áÍÇÌÇÊ ÑÌÇá Çáĭä; ÇáãÑ ÇáĐì Íæá àĐÇ ÇáÝă Åăî ÇÈÌÇă ÂÎÑ áã íÚăĭă ää PÈá. æPĪ ÊÈÚ Đáb BÊÇÈÈ ÓíÑ PĪ íÓÈP ÂÎÑĭä BÊÈÈ Úăî äĭ ÆáÝ ÓăÉ; æăî ÇáăİÈ ÇáÊĭ ÂİÈÑ àĐÇ ÇáÝă ÍáÇăãÇ Úăî Äă İĭă PÖÇİÇ áÇÚáÇPÉ äă ÈăÇ Úăî ÇáÅØáÇP."⁽²⁾

Quant à la tradition littéraire arabe, il a fallu attendre la naissance et l'avènement de l'Islam, ainsi que la fixation et la diffusion de la langue et de la grammaire arabe en Orient, pour assister à la naissance de la biographie (Targama) arabe et qui date du VII^{ème} siècle (II^{ème} siècle de l'Hégire).

Le récit le plus important et le plus ancien de cette époque, est celui qui raconte la vie du prophète Mohamed, à cause de l'éminence et de l'importance de sa personnalité. Il est le personnage pivot de l'histoire arabe et musulmane.

⁽²⁾ äÇăî ÇáÚăĭ: ÇăăÑĪÚ äÝÓă; Ō13.

"æÚáĭāÇ PæĭÊ ĪŪÇÆā ÇáÇÓáÇă; æÇÓÊÊÊÊ ÇááŪÉ ÇáÝŌĭ Ýĭ ãŌÇÑP ÇáĀÑŌ æãŪÇÑÈâÇ; ĀĪĐÊ ÇáĒÑĭāÉ ÇáŪÑÈĭÉ Ýĭ ÇáŪâæÑ ããĐ ÇáPÑă ÇáĒÇăĭ ááãĭŅÉ (ÇáŌÇÈŪ ááãĭáÇĪ)."

"æPĪ ÇÓÊāÑ âĐÇ ÇáÝă Ýĭ ĀĪÇÁ æŪÇÆÝă Úăĭ ĀĪŌă æĪă; æăă ĭŪÑÝ ÇáĭăæĪ æÇáĒĪÑ Ūăĭ ÇáÇŌáÇP; ÝăŪ ÊæÇăĭ ÇáŪŌæÑ BĒÑÊ ĀăæÇŪ ÇáĒÑÇĭă æÇáŌĭÑ æĒŌĭă ŪĪĭăÇ; ĪĒĭ ÈáŪÊ Ýĭ ÇáĒÑÇĒ ÇáŪÑÈĭ ãă ÇáBĒÑÉ ĪĪÇ áă ÊĒáŪă ĀĭÉ ĀăÉ ĀĪÑĭ".

" æPĪ ÇŪÊĒĒÊ ÇáŌĭŅÉ ÇáăÈæĭÉ ĀæŌŪ ãÇÝĭ ÇáĒÑÇĭă ÇáĀŌáÇăĭÉ æĀPĪăâÇ ŪăæÑÇ. ĀĐ BÇă ÇáŅŌæă ģĭăĭ (Ō) âæ ÇáăĭæÑ ÇáĐĭ ĪÇÑĒ Īæăă âĐă ÇáBĒÈ."⁽¹⁾

La "Targama" et/ou la "sirat" littéraire arabe du Moyen-Âge se caractérisent par les traits suivants:

" ãŪŪă ÇáĒÑÇĭă æÇáŌĭÑ ÇáŪÑÈĭÉ ÇÓÊŪăăÊ "ÇáŌĭŪ" (...)

âăÇB ÇáĒÑĭāÉ ÇáăŌæăÉ æăăÇB ÇáPŌĭŅÉ ĪĪÇ. (...)

ãăÇ ĭăĭŌ BĒÈ ÇáĒÑÇĭă æÇáŌĭÑ ÇáŪÑÈĭÉ ÇăĒăÇă

ăĀăÝĭăÇ ÊĒÇÑĭĪ ÇáæÝÇÉ æĒÇÑĭĪ ÇăăĭáÇĪ. (...)

BăÇ ĪÝăÊ BĒÈ ÇáĒÑÇĭă æÇáŌĭÑ ÇáŪÑÈĭÉ ÈĐBÑ

ÇăăŌÇĪÑ ÇăĒĭ BÇăæÇ ĭĀĪĐæă ãăăÇ ÇăăŪăæăÉ." (...) ⁽²⁾

Quant à l'époque Mamelouk et Ottamane, nous remarquons que l'obscurantisme règne dans tous les domaines, particulièrement dans la littérature dominante, dû à la politique turque.

Les mécènes de l'époque ont accordé une grande importance aux sciences et à l'art islamique en général, paradoxalement, ils ont négligé le domaine de la littérature. Ce qui nous amène à déduire que la littérature arabe de l'époque était plus touchée par l'obscurantisme que les autres domaines. Ceci se manifeste par une faible production littéraire et surtout l'écriture biographique et/ou

⁽¹⁾ âÇăĭ ÇáŪăĭ: ÇăăÑĭŪ äÝŌă; Ō16.
⁽²⁾ âÇăĭ ÇáŪăĭ: ÇăăÑĭŪ äÝŌă; Ō 17-19.

autobiographique (du XIV^{ème} au XVII^{ème} siècle). A cette époque, rares sont les textes autobiographiques intéressants mis à part le livre d'Ibn Khaldoun: **Altaarif: "La Définition"** (ÇÈä Íáĭæä: CáÉÚÑíÝ) célèbre au IX^{ème} siècle de l'Hégire (XIV^e - XV^e siècle J.C.) et celui de Sayouti ÇáÓíæØì et de Sakhawi ÇáÓÍÇæì et de Mohamed Ibn Touloun (ãĭãĭ Èä Øæáæä) et notamment l'autobiographie de Shaarani ÇáÔÚÑÇäì .⁽¹⁾

Aux XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècle, il s'agit donc d'une période d'obscurantisme et de stérilité sur tous les plans, surtout littéraire. Aucune autobiographie n'a été rédigée ni publiée. C'est une sorte de dogmatisme, de stagnation ou de sclérose intellectuels qui s'installe dans le monde arabe, créé par le régime Turc "Ottoman", qui impose l'isolement (ÇáÚÒáÉ) .

" Ãä ÇáÄĬÈ ÇáÚÑÈì Ýì ÇáÚáĭ Çáããæßì æÝì ÇáÚáĭ ÇáÚÈãÇäì äã íßä íÙì ÈÚäÇĬÉ ĐÇÈ ÈÇá; ÑŪã ÚäÇĬÉ ÇáĬÇã ÇáããÇáĬß æÇáÄĬÑÇß ÈÄæÇä ää ÇáãÚÇŸ ÇáÄĬÑì ßÇáÈÇŸĬ æÈÚÒ ÇáÚáæã æÇáÝææä ÇáÁÓáÇáĬÉ; áĐÇ ÝĬĬ ĬÈÇ ÒæÁ ÇáÄĬÈ; æĬá ÇäÈÇĬ ÇáÄĬÈÇá ÈÚÇáÉ; æĬÈÇÈ ÇáÈÑĬáÉ ÇáĐÇĬÉ Úáì æĬä ÇáĬŌæŌ. æĭãĬÑ Ää äÚÈÑ Úáì ÈÑĬáÉ ĐÇĬÉ; íãßä Ää ÈÚÈÈÑäÇ Ýì äĬÇá ÇáĬÑÇÓÇÈ ÇáÄĬÈĬÉ; ÈÚĬ ßÈÇÈ "ÇáÉÚÑíÝ" áÄÈä Íáĭæä; ÇáĐì ĐÇÚÈ ÓãÑÈã ääĐ ÇáĬÑä ÇáÈÇÓÚ ÇáãĬÑì æĬÚÇŸÑã ßä ää "ÇáÓÍÇæì" æ"ÇáÓíæØì". ÈáÈãÇ ÈÑĬáÉ ĐÇĬÉ (...) ßÈÈäÇ Úä äÝÓã; ÇáãÄŸĬ äĭãĭ Èä Øæáæä Ýì ÇáĬÑä ÇáÚÇŸÑ ÇáãĬÑì æäì "ÇáÝáß ÇáãŌíæä Ýì ÁĬæÇá äĭãĭ Èä Øæáæä".

" áÇäÇĬ äÚÈÑ ÍáÇá ÇáĬÑáĭ 17 æ18 Úáì æÇĬĬÈ ĐÇÈ ÈÇá; áÄä ÇáĬæĬ ÇáÝĬÑì ÇáĐì ÁŌÇÈ ÇáĬÇÉ Ýì ÇáÚÇáã ÇáÚÑÈì ĬĬ Óäá ÇáÄĬÈ ÈÝææä ßäãÇ"⁽¹⁾

C'est le XIX^{ème} siècle qui vient dissiper l'obscurantisme qui dominait l'esprit arabe jusque-là .

⁽¹⁾ ĭĬ ÚÈĬ ÇáĬÇĬä:ÇáãÑĬÚ ÇáÓÇÈĬ; Ō 15 - 18.

⁽¹⁾ ĭĬ ÚÈĬ ÇáĬÇĬä: ÇáãÑĬÚ äÝÓã; Ō44-45

C'est la **Renaissance** arabe qui prend la relève, au moment où "*le choc culturel*" se fait, surtout en Egypte. Les historiens de la littérature arabe affirment que le XIX^{ème} siècle annonce le début de l'Histoire de la pensée arabe contemporaine **ÊÇÑÍÎ ÇÁÝßÑÇáãÚÇÕÑ**, surtout en Egypte. A cette époque, il y a eu le premier "*choc culturel*", "*choc idéologique*" entre la pensée-orientale figée, et l'esprit occidental relativement éclairé. Ce "*choc*" culturel et intellectuel donne naissance à la formation de nouvelles tendances de la pensée arabe moderne. Des mouvements littéraires et culturels s'annoncent!. C'est une véritable "*Réforme*" qui se prépare et recouvre tous les domaines.

Le pionnier de cette réforme est "**Rifaa Etahtawy**" (1800-1873), qui écrivît lui-même, plus tard, une "*autobiographie*" laquelle sera un des premiers textes considérés comme "*autobiographique*" à l'époque moderne de l'Egypte:

" ÊÎÁÍÕ ÇÁÇÈÑÍÒ Ýì ÊÁÍÕ ÈÇÑÍÒ."

" De l'or épuré à Paris en Résumé."

Cette réforme a donné naissance à d'autres récits autobiographiques de l'époque tels que:

**ÇÁÓÇP Úái ÇÁÓÇP ááÕÍÇP - Úáã ÇÁÍä æÇÁÎØ ÇÁÊæÝÍÉ áÚái
ãÈÇÑß ...ÇÁÍ.**

Ces récits reflètent, presque tous, le choc-culturel entre la pensée orientale/occidentale et la recherche d'une identité nationale bien définie.

Ces textes mettent en relief la prise de conscience de la crise de l'identité ainsi qu'une crise culturelle, d'où la nécessité de trouver une forme d'écriture conforme à l'analyse et à la recherche du "Moi": que ce soit "son propre moi", ou le "Moi-collectif" qui représente toute la société, toute la communauté.

" æPĭ BÇä ÇáPÑä ÇáÊÇÓÚ ÚÓÑ; ÈĪP ÈĪÇĪÉ ÊÇÑĪ ÇáÝBÑ
 ÇáÚÑÈĪ ÇáĪĪÉ; ĪÇÓÉ ÝĪ ãÓÑ; ÅÐ ĪĪÈ ĪáÇáå ÇáÕĪÇă
 ÇáÝBÑĪ ÈĪä ÇáÝBÑ ÇáÕÑPĪ ÇáĪÇăĪ æÈĪä ÇáÝBÑ ÇáÚÑÈĪ
 ÇăăŌÉäĪÑ; æäÈĪ Úă Ðáb ÇáÕĪÇă; ÊBæĪä äĪÇNÓ ÇáÝBÑ
 ÇáÚÑÈĪ ÇáĪĪÉ áĂăă PĪ ÈĪĀ ÇÊŌÇăăÇ ÈÊĪÇÑÇÊ ÇáÝBÑ
 ÇáÚÑÈĪ æăÐÇăÈă ÇáŌĪÇŌĪÉ æÇáÇĪÊăÇÚĪÉ æÇáĂĪÈĪÉ
 æÚăĪ ÑĂŌ åÐă ÇáĪÑBÇÊ ÇáĪĪÉÊÈ BÇăÊ "ÇáĪÑBÉ
 ÇáÝBÑĪÉ" ÇáÈĪ ĪŪÇ ĀáĪăÇ ÑÝÇÚÉ ÇáŌăŌÇæĪ (1800-
 1973) (...) æ"ÇáÊÑĪăÇÊ ÇáÐÇÊĪÉ ÇáÈĪ BÈÈÈ ÝĪ Êáb
 ÇáÝÊÑÉ (P 19) àĪ ÇăăĪÇæăÇÊ ÇăĂæăĪ; ÇáÈĪ ÊÚBŌ ĪPĪPÉ
 ÇáŌĪÇă ÈĪăăÇ æÈĪä ÇáÚÑÈ BăÇ ÊŌæÑ ãÑĪáÉ ÇáÈĪÈ Úă
 ÇăÐÇÊ ÝĪ ÓÈĪă ÇáÚÈæÑ ÚăĪ (ăPæăÇÊ ŌĪŌĪÈăÇ) æăĪ
 (ĀĪŌÇ ÊÑĪăÇÊ ÐÇÊĪÉ) ĪăBă Ăă äŪÈÈÑăÇ ÇăăĪÇæăÇÊ
 ÇăĂæăĪ áăÐÇ ÇáÝă ÝĪ ÇăĂĪÈ ÇáÚÑÈĪ ÇáĪĪÉ."⁽¹⁾

L'abondance de ces récits autobiographiques représente un "besoin" impérieux du côté de l'écrivain de parler de son "moi" et une "attente" du côté des lecteurs qui estiment bien se retrouver dans ces récits en s'identifiant avec leurs auteurs.

Y. Abdel Dayem, à partir de son analyse de ces textes, conclut qu'ils n'ont pas de grande valeur spécifiquement littéraire, puisque ces textes accordaient une très grande importance à la description des faits, aux événements historiques (dates de naissance, etc...) au détriment du "style" de l'écriture et de la rhétorique: ce qui rend le texte rude, sec, et dur manquant de souplesse, de richesse.

Voici les caractéristiques de l'autobiographie au XIXème siècle:

- Une inspiration "assez faible" de la tradition autobiographique occidentale, mais qui se produit quand même, à travers la confrontation culturelle entre la pensée orientale et occidentale.

⁽¹⁾ ĪĪ ÈĪ ÇáĪÇă: ÇăăÑĪŪ äÝŌă; Ō 46-48.

- Un grand intérêt accordé aux faits: (date de naissance, enseignement, ... etc...)
- Recours à la Prose-Rimée (ÇáÓÏÚ) , qui marque un retour à la tradition littéraire arabe ancienne.

" Áàì ääÇ íÊÖÍ ääÇ; Ãä ÇáÊÑÌäÉ ÇáĐÇÊÍÉ BÇäÊ ÊÔÈà Êáß ÇáÊì BÇä íBÊÈäÇ ÇáÚääÇÁ ÇáÚÑÈ Úä ÃäÝÓää; ää ÍíÊ ÇáÚäÇÍÉ ÈÚÑæÝ Çáääáí æÇääÔÁÉ æÇáÊÚää æàì Ýì ÌääÊäÇ áÇÊÍää ÞíäÉ ÃÍÊÍÉ BÊíÑÉ áÃä ÃÓáæÈäÇ íáÊÒã ĐBÑ ÇáæÇPÚÉ æíÚäì ÈÇáÍÞÍÉ ÇáÊÇÑíÍÉ ÝíÓÑíäÇ ÓÑÍC ÞÍ íæí ÈÇáìÝÇÝ; æää Êä áä ÊBä ĐÇÊ ÃÓáæÈ ÃÍÊì äÔÑÞ ÇáíÊÇÍÉ; ÚĐÈ ÇáÃáÝÇÙ"⁽¹⁾

Abdel Mohsen Taha Badr a essayé dans son ouvrage concernant l'évolution du roman arabe moderne, ÊØæÑ ÇáÑæÇÍÉ ÇáÚÑÈÍÉ ÇáÍíÊÉ Ýì äÔÑ (1870-1938) et dans un chapitre consacré à l'autobiographie, de discerner les causes et les raisons de la parution du genre de l'autobiographie dans la littérature arabe.

Ce "besoin" impérieux éprouvé par les autobiographes du XIX^{ème} siècle dont on vient de parler, est dû, d'après lui, à leur incapacité à s'adapter, à un refus très violent de ce "réel" qu'ils étaient en train de vivre. Un refus violent des valeurs et des principes répandus à l'époque et directement liés à ce "réel" déjà refusé.

Le refus de ce "réel", ce refus existentiel, s'est manifesté par suite de leurs nouvelles idées, et de cette vision "idéaliste" qu'ils ont empruntée à l'Occident. Toutefois, ce "refus" n'était pas "un refus absolu", puisqu'ils ne pouvaient, à

⁽¹⁾ íí ÚÈì ÇáíÇíä: ÇáäÑÌÚ äÝÓä; Ô65.

aucun moment, abandonner leur tradition, leurs valeurs d'autrefois.... donc ce "réel"!

Ce refus s'exerça donc au niveau de la "reflexion". Assez didactique, il n'a jamais atteint le fond de leur psychologie.

Voici donc la Première raison:

“ÃãÇ ÇáÙÇãÑÉ ÇáÃæái: ÝÊÙãÑ Ýì ÙÌÒãã Úã ÇáÇãÊãÇÁ
áãÐÇ ÇáæÇPÚ æÑÝÖãã áPíãã æãËãã æÚÏã ÐÏÑÊãã Úái
ÇáÊÚÇØÝ ãÚã. æPÏ äÖÃ ÑÝÖãã áãÐÇ ÇáæÇPÚ (...)
áÃããã äÛÑæÇ Ááiã Úái ÖæÁ ÃÝBCÑãã æPíããã ÇããÊÇáiÉ
ÇáÊì ÇÓÊããæãÇ äã ÇáÍÖÇÑÉ ÇáÛÑÈíÉ; ÛíÑ ÃããÇ ìÈ Ãã
äÖÚ Ýì ÇÚÊÈÇÑãÇ Ãã ÑÝÖãã áÐÇ äã íBã ÑÝÖÇ äãÇÆíÇ
æáÇãØáPÇ; áÃããã BÇæãÇ ÚÇÌÒíã Úã ÇáÊÍáÕ äã ÁËÇÑ
áÐÇ ÇáæÇPÚ Ýì äÝæÓãã ÈÍBã ÊÑÈíÊãã æÈíÆÊãã
æÇÓÊãÑÇÑ ÍíÇÊãã Úái ÃÑÖ áÐÇ ÇáæÇPÚ; æáÐãB BÇã
áÐÇ ÇáÑÝÖ ÑÝÖÇ ÝBÑíÇ æÐãíÇ Ýì ÌæãÑã äã íÕá Áái
ÃÚãÇP äÝÓíÇÊãã”.⁽¹⁾

La Deuxième raison, qui a poussé les écrivains à écrire leurs autobiographies au XIX^{ème} siècle est donc la confrontation avec la culture occidentale:

Ce "choc-culturel" a permis aux intellectuels influencés par la culture occidentale de connaître "l'individualisme". Le fait d'avoir une double culture a permis aux intellectuels de se sentir "privilégiés", "chanceux", très distingués par rapport aux autres. Ils deviennent obsédés par cet "individualisme": leur moi "s'amplifie.

"ÊPæÏãÇ ÇáÙÇãÑÉ ÇáÃæái ÇáÊì äÖÃÊ Úã ÇÊÕÇããã
ÈÇáÊPÇÝÉ ÇáÛÑÈíÉ; æÚÌÒ ãÌÊãÚãã Úã ÇáÇÓÊíÇÈÈ
áÃÝBCÑãã ÇáÊì ÇÓÊããæãÇ äã áÐã ÇáÊPÇÝÉ; Áái
ÇáÙÇãÑÉ ÇáÊÇáiÉ: æÇáÊì ÊÊãËá Ýì ÇáÁÍÖÇÓ ÇããÝÑØ

⁽¹⁾ÚÈì ÇãáíÓã ÈÏÑ: ÊØæÑ ÇãÑæÇíÉ ÇáÛÑÈíÉ ÇáííÈÈ Ýì äÕÑ äã 1870 - 1938; ÇáPÇãÑÉ: ÍÇÑ ÇããÚÇÑÝ; 1983; Ö294.

ÈÇáĐÇÈ: (...) æáãÇ BÇä ÇáãÈPÝæä ÇáĐíä íÈÌÇæÈæä
 ãÚãã ÞáÉ äÇÌÑÈ; ÝáíÓ ãä ÇáÛÑíÈ Æã ííÓæC ÇÍÓÇÓC
 ÍÇÌC ÈÈÝæPãã æÈãíÒãã; æÃä íÝÚãã àĐÇ ÇáÈÝæP Áái
 CáÇÓÈÚáÇÁ Úái ÚíÑãã ãä ãæÇØáíãã; æÈßÓÝ ÇáãÒÚÉ
 ÇáĐÇÈÍÈ ÇáãÝÑØÉ Úä äÝÓãÇ Ýì ÕæÑÈíä:
 - ÈÈãÈá Ýì ãæPÝãã ãä CáÍÇÈ æCáÇäÓÇä; Ýãã íäÒÚæä
 Áái ÈÕæíÑ ÇáÍÇÈ ÈÕæÑÈ ßÆíÈÈ; æíßÈÑæä ãä ÇÓÇÁÉ
 ÇáÚä ÈÇáÇäÓÇä æPíãã æãÈãã æíäÒÚæä Áái áãã àĐä
 ÇáPíãÈ æÇáÈÒßíß ÝíãÇ(...)
 - ÇÍÓÇÓãã ÇáÍÇÆã ÈÇáÛÑÈÈ æÑÛÈÈãã Ýì ÇáÚãæÑ
 ÈãÚãÑ ãäÝÑí; æÓÚæÑãã ÈÇáæÍÈ æÇáPáP; æÑÛÈÈãã Ýì
 ÇáÚÓáÉ æíÇÓãã æÓßæÇãã ãä ÚíÒãã Úä ÈÍPÍP ÆãÇáãã."
 (...)⁽²⁾

Mais jusqu'à la fin du XIX^{ème} siècle, l'autobiographie arabe, comme genre littéraire, se trouve mêlée à d'autres genres, sans lesquels elle apparaît comme si elle manquait de "littérarité". Le style "littéraire" de l'autobiographie est négligé au détriment des faits, des événements historiques: les témoignages, les manuscrits, les documents, les dates, etc... La part de l'Histoire dans l'autobiographie arabe comme dans l'autobiographie occidentale est assez importante. On remarque que l'autobiographie arabe des XIX^{ème} et XX^{ème} siècles, est scandée par les grands faits historiques, les grands moments de l'Histoire Arabe. L'autobiographie implique très souvent dans son récit, les grandes affaires publiques de son temps.

Avec le XX^{ème} siècle, l'autobiographie acquiert une certaine maturité. C'est donc l'âge d'or de l'autobiographie arabe qui s'est développée au cours des siècles précédents. Nombreux sont les textes publiés à cette époque. Cest textes sont considérés comme un document ou un manuscrit précieux sur l'époque du XX^{ème} siècle et sur la vie de leurs auteurs.

⁽²⁾ ÚÈÌ ÇááíÓä ÈíÑ: ÇáãÑíÚ äÝÓã; Õ297-299.

L'autobiographie du XX^{ème} siècle tend à refléter toutes les tendances: les tendances littéraires, artistiques, sociales et politiques de l'époque.

Avec la publication des "Génies" d'El Akaad "ÚÈPÑÍCÊ" ÇáÚPÇĪ et des œuvres de Heykal āĪāĪ ÍÓĪā āĪBā et de Taha Hussein Øā ÍÓĪā, ce genre littéraire atteint son apogée sur le plan esthétique et littéraire et marque ainsi un tournant décisif dans l'Histoire du genre.

Les critiques littéraires contemporains considèrent Les Jours CáĀÍCā de Taha Hussein⁽¹⁾ comme le chef-d'œuvre de ce genre littéraire au XX^{ème} siècle et que Taha Hussein est donc un "Pionnier" dans ce domaine.

“æÚāĪāÇ ĩĪā ÇáPÑā ÇáÚŌÑĪā ÊáÇÍÙ Āā ÇáÓĪÑÉ ÇáĐÇĒÍÉ ÈĪĀÊ ÊāÊĪ ÇāĪ āáÇāĪ ÇáPæÉ æÇáÇĒÇÑÉ āā ĪĪÈ ÇáÈäÇÁ; ĀāÇ āā ĪĪÈ ÇāāĪÉæĪ; YÈBÇĪ ÓĪÑ āĐÇ ÇáPÑā Çā ÊBæä ÓĪáÇ ĪPĪPĪÇ áĪÍÇÉ ÇáPÑā ÇáÚŌÑĪā æáĪÍÇÉ ÓĪÇÈäÇ YĪ ÇáæPÊ ĐÇÊā; ĪĪÈ ĀāāÇ ÊÚBÓ ÇáÊĪÇÑÇÉ ÇáYBÑĪÉ æÇáÑæĪĪÉ æÇáÇĪÈĪÉ æÇáÇĪÈāÇÚĪÉ æÇáÓĪÇÓÉ āáÚŌÑ æāāĀYÑÇĪ. ĀāÇ āā ĪĪÈ àĪ ÓĪÑ YāĪÉ YĪPĪ ÈáÚÊ āĪāæÚÉ ÇáÓĪÑ ÇáÊĪ ŌĪÑÊ ĪÑĪÉ ÚÇáĪÉ āā ÇáÇÊPÇā æÑÈäÇ ÊāÇÊāÊ ÊÚŌ āĐā ÇáÓĪÑ āÚ ÊÚŌ ÇáÓĪÑ ÇáŪÑÈĪÉ”

"æāāĐ ÇáPÑā ÇáÚŌÑĪā ÚāÑ YĪ ÇáÚÇāā ÇáÚÑÈĪ ÊĪæā āāāæÓ YĪ BÈÇÈÉ ÇáÊÑÇĪā ÇáÚÑÈĪÉ ĪÇŌÉ YÚāÑÊ ÚÈPÑÍÇÊ ÇáÚPÇĪ; æÓĪÑ ÇÈĪ ÊBÑ æÚāÑ Èä ÇáĪŌÇÈ āāĪBÈæÑ āĪāĪ ÍÓĪā āĪBā. BāÇ PĪā Øā ÍÓĪā "ÚÈäÇā" æ"ÚāĪ". æĪÚÈÈÑ ÇáĪBÈæÑ Øā ÍÓĪā YĪ BÈÇÈā "ÇáĀÍCā" ÑÇĀĪ ÇáÓĪÑÉ ÇáĐÇĒÍÉ YĪ ĀĪÈäÇ ÇáÚÑÈĪ ÇáāÚÇŌÑ".⁽¹⁾

Avec le XX^{ème} siècle, on commence à s'intéresser au récit d'enfance mais à travers les autobiographies. Au début de ce siècle, les récits d'enfance sont encore liés à l'autobiographie. Ces récits d'enfance arabes ne reflètent et ne décrivent qu'une enfance triste, misérable et martyrisée qui reflète notamment

⁽¹⁾ Pour une étude d'ensemble de Taha Hussein, voire l'ouvrage de: ĪÇÈÑ ÚŌYæÑ: ÇāāÑÇÍÇ ÇāāÊĪÇæÑÉ; ĪÑÇŌÉ YĪ āPĪ Øā ÍÓĪā; ÇáPÇāÑÉ ÇāāĪÉÆ ÇāāŌÑĪÉ ÇáÚÇāÉ āāBÈÇÈ; 1983.

⁽¹⁾ āÇāĪ ÇáÚāĪ: ÇāāÑĪÚ ÇáŌÇÈP; Ō35-39.

l'injustice sociale et les problèmes sociaux qui laissent leurs empreintes sur la vie de ces enfants. Les écrivains de ces récits se sont donc inspirés de leurs propres vies pour rédiger leurs récits d'enfance.

"æÊÕæíÑ ÁíÇã CáØÝæáÉ; ÓãÉ ÈCNÒÉ Ýì CáÊÑìàÇÊ
ÇáÐÇÊÉ ÇáÚÑÊÉ; ÍÊì áPÌ ÇÝÑÌ áâÇ ÈÚÖ BÊÇÈâÇ
ÊÑìàÇÊ ÐÇÊÉ ÈÚíáâÇ Úái àlæ ãÇ ÕäÚ "Øà ÍÓíá" Ýì
ÇáÌÓÁ ÇáÁæá ää ÇáÁíÇã ÇáÐì ÌÚáâ ãPÕæÑÇ Úái
ÊÕæíÑ ØÝæáÊâ ÇáÈÚíÓÉ ÇáÔPíÉ Ýì ÈíÆÉ ÑíÝíÉ
ÌÇãíÉ ÌÇááÉ ÊÌÚÉ ÇáÊÌä (...) æãÇ ÕäÚ "ÇÈÑÇáíã ÚÈÌ
 Çáíáíã" ÇáÐì ÕæÑ ØÝæáÊâ ÇáÈÇÆÓÉ Ýì ÈíÆÉ ÑíÝíÉ
 ÈÚÇài ÇáÈÝÇæÊ ÇáÔÌÌ Èíã ÇáØÈPÇÊ ÇáÇÌÈãÇÚíÉ;
 æãÇ ÕäÚ "ÇáãÇÒäì" Ýì "PÕÉ PÕíÑÉ"; ÇáÐì ÕæÑ
 ØÝæáÊâ."

(...)

"æÇáØÝæáÉ áñ ÆBÈÑ BÊÇÈâÇ ÇááííÈíã; àì ØÝæáÉ ÌÇÌÉ
 ÕÇÑãÉ; áÇÈÚÑÝ ÁáæÇä ÇááÓá æÇáãÑÌ æÇááãæ;
 ÍÇÕÉ ÊáB ÇáÈì ÕæÑâÇ ÁÕÍÇÈ ÇáÊÑìàÇÊ ÇáÐÇÊÉ
 ÇáÝBÑíÉ; ÇáÐíã ÌÚÒæä ãÇÚÑÝ Úáãã ää Ì æíáí
 æãÈÇÈÑÉ æÕÑÇãÉ; Áái äÓÃÊãã ÇáÌÇÌÉ Ýì Úái
 ÇáØÝæáÉ æÇáÕÈÇ; Ýì ÈíÆÇÈãã ÇáãÊæÓØÉ ÇáÈì
 BÇãÊ ÔÌÌÉ ÇáÍÝÇÚ Úái ÇáÈPÇáí æÇáÌ. æâÐÇ Báã
 íÊÑã ÝíãÇ BÈÈã Úä ØÝæáÊâ æÕÈÇã; Bá ää "ÓáÇãÉ
 ãæÓì" æ"ÇáÚPÇÌ" æ"Áíáí Áãíã" (...)"⁽²⁾

En effet, il a fallu attendre la moitié du XX^{ème} siècle pour que ce nouveau genre littéraire prenne un nouvel élan, et arrive à s'imposer dans la production littéraire arabe et égyptiennes.

Des textes célèbres et importants, ceux de Edouard El Kharat: ÇÏæÇÑÌ ÇáíÑÇØ: ÈÑÇÈâÇ ÒÚÝÑÇä, et Louis Awad: áæíÓ ÚæÖ: ÆæÑÇP ÇáÚãÑ et de Latifa El Zayat: áØíÝÉ ÇáÒíÇÊ: ÍãáÉ ÊÝÊíÔ ÆæÑÇP ÔÌÕíÉ et de Mohamed Choukri: áíáí ÔBÑì: ÇáÈÈÒÇáÍÇÝì, marquent le triomphe du genre, bien que ces textes soient peu étudiés, nous avons l'impression que, jusqu'à nos

⁽²⁾ Ìì ÚÈÌ ÇáíÇíã: ÇáãÑìÚ ÇáÓÇÈP; Õ134-135.

jours, ils ne répondent pas encore à aucune horizon d'attente, puisque ce genre est encore peu connu par les critiques de la littérature arabe.

* * *

Après ce bref rappel de la détermination du "récit d'enfance" dans les littératures française, francophone et arabe, nous allons procéder à l'analyse des textes de notre corpus.

Dans une première partie, nous relèverons les signes formels du genre à travers les catégories du "point de vue" et du "regard", de la "voix" et de la "parole", du "portrait" et des "portraits".

Dans une deuxième partie, nous passerons du "texte" au "contexte" afin de déterminer les "invariants" et les "variations" du "récit d'enfance", à travers lequel se reflètent toutes les richesses et les contradictions des individus et de leurs sociétés.

* * * * *

*PREMIERE PARTIE : LE TEXTE DU
RECIT D'ENFANCE*

Chapitre I : Le Point de Vue et le Regard

"Je ne puis à aucun instant négliger la présence du narrateur dans l'histoire qu'il raconte."

Genette

Dans ce chapitre, nous nous concentrerons sur la notion de "*Point de vue*" comme indispensable à l'étude du récit d'enfance, qui va à notre sens, permettre de voir dans quelle mesure le point de vue du narrateur adulte se superpose au point de vue de l'enfant jusqu'à devenir "identique" ou s'écarte et se distingue de ce point de vue. Mais également d'étudier la relation qui existe entre le narrateur et les personnages notamment l'enfant et le sujet du récit. L'étude du regard nous permettra de préciser la fonction des instances théoriques dégagées, à travers la comparaison des trois textes de notre corpus.

Nous nous proposons d'analyser, dans un premier temps, les instances narratives qui partent du regard - le point de vue - pour dégager ensuite les discours - qui parle?

Nous partirons de la constatation suivante de Genette:⁽¹⁾

"Je ne puis à aucun instant négliger la présence du narrateur dans l'histoire qu'il raconte."

Ce qui nous amène à préciser et à définir dès l'abord, la notion de point de vue.

Le point de Vue" selon Paul Ricœur⁽²⁾:

"désigne dans un récit à la troisième ou à la première personne l'orientation du regard du narrateur vers ses personnages, les uns vers les autres (...). Dès lors que la possibilité d'adopter des points de vue variables - propriété inhérente à la notion même de point de vue - donne à l'artiste l'occasion systématiquement exploitée par lui, de varier les points de vue à l'intérieur de la même œuvre, de multiplier et d'en incorporer les combinaisons à la configuration de l'œuvre".

Ce qui nous intéresse, c'est la notion de point de vue considérée comme une catégorie *structurelle* du récit.

Comme nous sommes devant trois textes littéraires (trois récits d'enfance), il s'agit de voir non seulement comment le narrateur voit ses personnages, comment l'enfant voit le monde et se voit mais surtout de quelle manière l'écriture reflète cette vision⁽¹⁾.

(1) G. Genette: **Figures III**, Paris, Seuil, 1972, p.225.

(2) P.Ricœur: **Temps et Récit II: La configuration dans le récit de fiction**, Paris, Seuil, 1984, p.140.

(1) Alain Robbe-Grillet précise que: " *Sous l'influence, ou non, de telles exigences du récit cinématographique, le roman à son tour semble prendre conscience des mêmes problèmes. D'où est vu cet objet? Sous quel angle? A quelle distance? Avec quel éclairage? Le regard s'y arrête-il longtemps, ou passe-t-il sans insister? Se déplace-t-il, ou bien reste-t-il fixe?*

Le romancier perpétuellement omniscient et omniprésent est ainsi récusé. Ce n'est plus Dieu qui décrit le monde, c'est l'homme, un homme. Même si ce n'est pas un personnage, c'est en tout cas un œil d'homme. Ce roman contemporain, dont on répète volontiers qu'il veut exclure l'homme de l'univers, lui donne donc en réalité la première place, celle de l'observateur".

Alain Robbe-Grillet: "Notes sur la localisation et les déplacements du point de vue dans la description romanesque". **La Revue des Lettres Modernes**, No. 36/38, (No. spécial: **Cinéma et Roman**), (Volume V), été 1958 (p.256/258) p.257/258.

Le regard de l'enfant sera donc déterminé par la vision et le point de vue du narrateur, tels que les révèle le texte littéraire. Il s'agit alors d'une multitude et d'une variété de points de vue dans une même œuvre d'où l'importance d'étudier cette notion pour permettre d'esquisser le portrait de l'enfant. Nous allons nous appuyer sur le point de vue des personnages selon le "narrateur", celui des personnages orienté vers l'enfant, également sur le regard de l'enfant. La notion de "*point de vue*" nous permettra donc de déterminer le statut de l'enfant, et le statut du narrateur dans le récit d'enfance, de même que la comparaison nous permettra d'étudier les variations de ce statut, aussi bien que les invariants que l'on peut dégager des trois récits d'enfance.

Le récit convoque une représentation du monde. Il aura donc à faire le choix d'un narrateur - une "*voix*" pour le proférer - et aussi d'un "*regard*" par la médiation duquel le monde sera "*vu*". L'auteur peut ainsi choisir de jeter sur les événements, les lieux, les personnages, le regard sans limites d'un dieu omniscient, le regard - restreint et singulier - d'un personnage de la diégèse, enfin le regard extérieur objectif.

Il s'agit donc d'une tri-partition, nommée par Jean Pouillon⁽¹⁾, vision "*par derrière*", vision "*avec*", et enfin vision du "*dehors*". G. Genette a proposé, dans **Figures III**, de rebaptiser ces trois types: récit à focalisation zéro (récit non focalisé), récit à focalisation interne, récit à focalisation externe⁽²⁾. C'est la terminologie que nous utiliserons, désignant comme G. Genette par le mot "*focalisation*" l'instance "*qui voit?*".

⁽¹⁾ Jean Pouillon: **Temps et Roman**, Paris, Gallimard, 1946.

Cf. également: Sandro Briosi: "*La Narratologie et la question de l'auteur*", Dans **Poétique**, No. 68, Paris, Seuil, 1986, p.507-519.

⁽²⁾ G. Genette: op.cit., p.206-207.

Le choix entre ces trois possibilités détermine un degré d'intériorité (ou d'extériorité) par rapport aux personnages. Dans le premier cas, le regard a tout pouvoir de pénétrer dans l'intimité des pensées, des personnages en général. Quand le regard se confond avec la vision d'un personnage, le narrateur peut pénétrer dans les pensées de celui-ci, mais sa vision sera restreinte, puisqu'il n'aura des autres personnages qu'une perception externe. Enfin, dans le dernier cas, le narrateur ne pénètre dans aucune conscience et laisse le personnage s'exprimer librement, sans aucune intervention de sa part. Ce parti-pris détermine également, en principe, un degré de savoir.

Aussi faut-il souligner, comme l'a bien expliqué Genette, que cette tripartition est toute théorique, puisque tout récit comprend généralement les différents types de focalisation. L'utilisation de ces différents types détermine des effets de sens, propres à un genre et à une esthétique.

Les œuvres de notre corpus se présentent comme étant des récits rétrospectifs⁽¹⁾ ; la distance temporelle qui sépare le narrateur du personnage enfant s'assortit d'un écart entre deux subjectivités, entre deux savoirs. En principe, c'est l'enfant qui voit mais c'est le narrateur-adulte qui raconte l'histoire, décrit les décors et les personnages. Autrement dit, le récit d'enfance attribue à l'enfant le regard et au narrateur-adulte, la parole. Le sujet de l'action (l'enfant) est soumis au regard du narrateur qui sait plus que lui. Nous allons voir que la

⁽¹⁾ **L'Enfant** de J.Vallès représente une exception: La perspective "*a l'air*" d'être simultanée et non rétrospective, l'énonciation "*a l'air*" de venir de l'enfant. Il s'agit plutôt d'une rétrospection qui mime le simultané, mais il y a également oscillation entre le "*simultané*" et le "*rétrospectif*", dit Lejeune: "**La technique narrative dans l'Enfant**", **Actes du Colloque: Vallès**, (1975), Presses universitaires de Lyon, 1976,p.58.

focalisation sur l'enfant qu'annonce le récit fonctionne comme une restriction du champ, mais non comme une rétention de savoir.

Le récit d'enfance à résonance autobiographique impose que l'enfant soit toujours présent comme héros des histoires: Chacun des épisodes a son origine dans le "regard" et dans la "conscience" du personnage. Par exemple, la description d'un lieu ou d'un personnage, le récit d'un événement, sont le plus souvent subordonnés à la présence explicite de l'enfant-héros. La description est placée sous le regard attentif, scrutateur du héros.

L'enfant est le personnage-pivot du récit d'enfance, tout ce qui existe, soit dans sa vie, soit dans le récit, est distribué et ordonné par rapport à lui, par rapport à son regard. Par exemple, la description de l'espace des personnages et des objets sera déterminée par son regard,... comme l'écrit Benveniste:⁽¹⁾

"Montrant les objets, les démonstratifs ordonnant l'espace à partir d'un point central, qui est Ego. Selon des catégories variables: L'objet est près ou loin de moi ou de toi, il est ainsi orienté (devant ou derrière moi ou toi, en haut ou en bas), visible ou invisible, connu ou inconnu, etc... Le système des coordonnées spatiales se prête ainsi à localiser tout objet dans n'importe quel champ une fois que celui qui l'ordonne s'est lui-même désigné comme centre et repère."

C'est ainsi que la description de l'espace est faite, par l'enfant des "**Jours**", qui s'est désigné dès le début comme "*centre*" et "*repère*", notamment à cause de sa cécité. Il décrit l'espace à travers le tâtonnement:

*"àì ÐΒÑì àÐÇ ÇáÓíÇÌ ÇáÐì íPæã ÃãÇãã ää ÇáPÕÈ æÇáÐì
ää íβä Èíäã æÈíä ÈÇÈ ÇáÍÇÑ ÁáÇ ÍØæÇÊ (...) æíÐΒÑ Æä
PÕÈ àÐÇ ÇáÓíÇÌ βÇä ÃØæä ää ÞÇäÊä; ÝβÇä ää ÇáÚÓíÑ*

⁽¹⁾ Benveniste, cité dans: Philippe Hamon, Introduction à l'analyse du descriptif, Paris, Hachette, 1981, p.93.

ãÄ îÊÏØÇå Åâî ãÇ æÑÇÁå. æíÐBÑ ãÄ ÞÕÈ åÐÇ ÇáÓíÇÌ
 BÇä æÞÈÑÈÇ BÃääÇ BÇä æÊÁÇÕÞÇ; Ýää íBä íÓÊØÍÚ Åä
 íåÓå Ýì ÊäÇíÇå. æíÐBÑ ãÄ ÞÕÈ åÐÇ ÇáÓíÇÌ BÇä íåÊÌ ää
 ÕãÇää Åâî ÍÊ áÇíÚää åå ääÇíÊ; æBÇä íåÊÌ Úä íääää Åâî
 ÂÎÑ ÇáÍäíÇ ää åÐå ÇääÇÍÊ ÞÑÍÈÇ.
 ÝÞÌ BÇäÊ ÊäÊâì Åâî ÞäÇÉ ÚÑÝåÇ Íä ÊÞÌäÊ Èä ÇáÓä."

(Õ4).⁽¹⁾

Souvent, l'enfant des "**Jours**" perçoit le monde autrement que par les yeux: à cause de sa cécité, l'enfant n'est plus qu'ouïe, odorat et toucher, mais il demeure le personnage-réflexeur, source première de l'information. La description inaugurale des "**Jours**", repose donc sur les différents "*sens*" de l'enfant, et elle est déterminée par ses impressions et ses sentiments.

" æÅBÈÑ Úää Åä åÐÇ ÇåæÞÈ BÇä íÞÚ ää ÐåB Çáíæä Ýì ÝÌÑå Åæ Ýì ÚÕÇÆå.
 íÑÍ ÐåB áÅää íÐBÑ Åä æÌää ÊåÞì Ýì ÐåB ÇåæÞÈ åæÇÁ Ýíå ÕìÁ ää ÇåÈÑÌ
 ÇáÝíÝ ää ÊÐåÈ Èä ÍÑÇÑÈ ÇåÕåÓ. æíÑÌ ÐåB áÅä Úåì Íåää ÍÞÍÊ ÇåæÑ
 æÇåÚääÊ; íBÇÌ ÐBÑ Åää ÊåÞì Íä ÌÑì ää ÇåÈíÊ äæÑÇ åÇÌÆÇ ÝÝÝÇ åØÝÇ
 BÃä ÇåÚääÊ ÊÛÕì ÊÛÕ ÍæÇÕíå." (Õ3)⁽²⁾.

Vallès utilise aussi ses "*sens*", mais autrement et pour d'autres raisons, ainsi que pour produire d'autres effets⁽³⁾

⁽¹⁾ "Ce serait celle de cette haie de roseaux en face de lui, séparée de la porte par une distance de quelques pas. (...) Il se rappelle que les roseaux s'élevaient plus haut que sa taille, qu'ils lui paraissaient très difficiles à franchir pour atteindre l'autre côté, l'empêchant de se glisser entre eux, enfin qu'ils s'étendaient sur la gauche sans limite, et sur la droite jusqu'à l'extrémité du monde vers ce côté-là (p.14-15). Il était assuré que l'univers prenait fin vers la droite, à ce canal, dont le séparaient à peine quelques pas..."

Taha Hussein: Le Livre des Jours (tome I) traduit par J. Lecerf, et G.Wiet, Paris, Gallimard (Collection L'imaginaire) 1983, p.19.

⁽²⁾ "Mais son impression dominante est que ce moment touchait, soit à l'aube, soit au crépuscule de ce jour-là. Il imagine ainsi parce que son visage garde encore cet instant la caresse d'une brise dont la fraîcheur légère n'était pas évanouie sous l'ardeur du soleil. Volontiers, il évoque - lui qui ne sait plus le secret de la lumière ni de l'obscurité - la réminiscence lointaine d'avoir trouvé - à sortir de la maison, l'accueil d'une lumière sereine, grêle, et d'une douceur amie, comme si les ténèbres avaient soulevé un coin de leur voile", Ibid., p.14.

⁽³⁾ Voir à ce sujet le chapitre de La Mémoire.

Producteur du récit, il est aussi personnage; narrateur ou héros, l'enfant de l'œuvre de Vallès se désigne uniformément comme "je". Il importe de distinguer le narrateur en train d'écrire ses souvenirs, engagé dans l'action. L'enfant est foyer visuel dans le chapitre inaugural. La description profite de sa présence pour se proliférer. La description est, là encore, subordonnée à la présence de Jacques Vingtras.

Il s'agit dans ce cas de la description des autres personnages, de son entourage: Et voici inaugurée dès le chapitre, la présentation d'une "galerie de portraits". Les portraits ne sont faits qu'au moment où l'enfant peut les voir:

"C'est au coin d'un feu de fagots, sous le manteau d'une vieille cheminée, ma mère tricote dans un coin" (p.46) (Il précise la place de la mère).

"(...) Mon père a un couteau à la main et taille un morceau de sapin (...)" (p.46).

"Mlle Balandreau m'y met du suif. C'est une bonne vieille fille de cinquante ans. Elle demeure au dessous de nous." (p.45).

Quant à la description dans "**La Grande Maison**", elle semble non-focalisée (à focalisation zéro). Mais, dès la deuxième ligne, le récit introduit l'enfant "Omar" et sans le désigner explicitement comme "regard" et foyer visuel, il s'autorise de sa présence pour poursuivre la description et le portrait des "élèves" (les camarades de Omar):

"Omar se planta devant Rachid Berri. Il n'était pas le seul; un faisceau de mains tendues s'était formé et chacune quémandait sa part. (...) D'autres enfants grignotaient tranquillement leur quignon." (p.7).

Il avance également le portrait de sa voisine Yamina et de son camarade veste-de-kaki:

"Yamina, une petite femme aux jolis traits, revenait chaque matin du marché avec un plein couffin." (p.9)

Quant à veste-de-kaki:

" Un petit, mioche de rien du tout, aux grands yeux sombres comme l'antracite au visage pâle et inquiet, se tenait à l'écart. Omar l'observait." (p.10).

Alors que chaque texte affirme nous livrer ce que voit chaque enfant des trois récits, les choix des mots pour le dire, les procédés et techniques utilisés différemment sont soumis au narrateur-adulte. C'est son point de vue qui transparaît dans une épithète, une comparaison, un jugement de valeur, etc...

Nous allons alors essayer de déceler, d'une part les moments où la vision du narrateur-adulte se superpose à la vision de l'enfant (donnant ainsi une focalisation *interne*), et d'autre part, les moments où la vision du narrateur-adulte est "*omnisciente*", qui domine la vision de l'enfant (focalisation zéro), et le moment où le narrateur adopte la vision *extérieure* et cherche l'objectivité.

Nous essayerons ensuite de déterminer le statut du narrateur du récit d'enfance et les fonctions qu'il exerce dans ce récit.

Philippe Lejeune nous prévient que:

"le narrateur autodiégétique du roman personnel exerce ouvertement à des degrés divers ses fonctions de narrateur, et en particulier sa fonction de narration".⁽¹⁾

⁽¹⁾ Philippe Lejeune: Je est un Autre, op.cit., p.15.

Genette ajoute à ce propos que, quand le narrateur est absent, l'absence est totale, mais la présence a ses degrés.

Le narrateur-adulte est généralement omniscient, constamment présent dans le récit. Il est omniprésent, son savoir est sans limites. Tout est filtré par sa vision et sa conscience. Tout est jugé, commenté selon son idéologie. Comme l'explique Shoukry El Mabkhout, son point de vue est dominant.

"æáÚá ĀĒÑÒ ÓāÉ áÑÇæi "ÇáĀíÇă" Āāā Bāi ÇáÚāā æÇáÍŌæÑ. ÝāĪā āĪĪā íŌÇĪĒ ÇáÈŌá BŪá áā: ÚÇÍŌ áÍŪÉ æáÇĪĒ ÇāāŌ (...) Āā ÓáŌÇă ÇáÑÇæi āāĒĪ ÝĪ ÇáŌāÇă æÇáāßÇă"⁽²⁾.

Des fois, son point de vue s'associe, voire se confond, avec celui du héros. Mais rarement, il laisse le point de vue de l'enfant se présenter indépendamment du sien. C'est ce que nous allons démontrer.

A l'opposé du narrateur des "**Jours**", le narrateur de **l'Enfant** se présente d'une manière originale. Vallès a voulu choisir un procédé de présentation (de son récit d'enfance) qui occulte la voix du narrateur, ou du moins la relègue au second plan. Il cherchait à donner un récit, non seulement à focalisation variable, mais à voix variable. Le narrateur de **l'Enfant** a l'air de faire parler l'enfant au lieu d'en parler. Si bien que jamais le point de vue et/ou la voix du narrateur ne sembleront nous parvenir directement.

"Le but de Vallès", selon Philippe Lejeune, "n'est pas d'éliminer le narrateur-adulte pour céder entièrement la parole et (le regard) à l'enfant: Il cherche à démanteler le narrateur autobiographique classique, à tirer parmi ses fonctions, qu'il n'exercera plus toutes, ni complètement ni ouvertement, de

⁽²⁾ ŌBÑĪ ÇāāĒĪæĒ: ÓĪÑÉ ÇáŪÇÆĒ; ÓĪÑÉ ÇáĀĒĪ: ÇáÓĪÑÉ ÇáŬÇĒĪÉ ÝĪ BĒÇÈ ÇáĀíÇă áŌā ÍŌĪā; ĒæāŌ; ĪÇÑ ÇáĪāæĒĪ áāāŌÑ; 1992; Ō83.

manière à dégager l'espace nécessaire à un récit, non seulement à perspective variable, (...) mais à voix variable''⁽¹⁾.

D'emblée, nous remarquons que le narrateur des **Jours** tend à créer une certaine distance entre lui et son personnage, en utilisant la 3^{ème} personne.

Selon Abdel Mohsen Badr⁽²⁾, l'emploi de la 3^{ème} personne permet à l'auteur de faire la distinction entre l'enfant et le narrateur adulte, et lui permet de présenter les événements à travers le point de vue de l'enfant, et au narrateur de juger et d'avancer ses commentaires selon son point de vue.

"æÇáPÇÑÆ ÇáĐì íÊæPÚ ää BÊÇÈ ÇáÁíÇã Ää íBæä ÚÑÖÇ áOæÑ ää ØYæáÉ Øå ÍÓíä æOËÇá íÊOæÑ Ää íÊÈÚ ÇáãÄáÝ ÄÓáæÈ ÇáãÊBáã Ýì ÚÑÖå áBÊÇÈå; æáBää íYÇIÄ ÈÄä ÇáãÄáÝ ÞÌ ÇÓÊÏä Ýì ÚÑÖå áBÊÇÈå ÖäiÑ ÇáÛCÆÈ; æåæ äÇíÏä ÄÛÑÇÖ ÇáãÄáÝ ÈOæÑÉ ÄÝÖá; Ýáæ Ää ÇáBÇÈÈ ÇáÈOä ÈÄÓáæÈ ÇáãÊBáã; áBÇä àOÇCÇ Úáíá Ää íÚÑÖ áOæÑå æãæÇPÝå ää ÒÇæíÉ ÇáOËì æÏä; æÄä íáæä åĐå ÇáOæÑ æÇáãæÇPÝ ÈÇááæä ÇáĐì íÊáÇÁã äÚ ÇáÈOæÑ ÇáäÝÓì æÇáÚPài ááØYá; æåæ Ýì åĐå ÇáíÇáÉ áÇíÓÊØíÚ Ää íPÝ ää åĐå ÇáãæÇPÝ äæPÝ ÇáãÚáP æÇáãíáá æÇáãÝÓN; BãÇ Ääá áÇíÓÊØíÚ ÁíÒÇ Ää íÊÚÍ Úä ÇáOËì æíáããá áíÊÏÈ Úä ÈíÆÈå; æíáá äÛÇãÑ ÈíÁYåÇ; æáBää ÓíÑÈÈØ ÈÇáíOæÑ ÇáíÇÆä ÇáãÓÊãÑ ááOËì; æää íÊãBä ÁáÇ ää ÚÑÖ ÇáÁíÇÈ ÇáÈì BÇäÈ ĐÇÈ ÄËÑ æÈÇÓN Ýì äÝÓå. æáBä áíæÁå áOäiÑ ÇáÛCÆÈ íÚYíá ää Bå åĐå ÇáPíæÍ æíÚØíä àOÏÇ ää ÇáíÑíÉ YíOËØíÚ æÇáíÇáÉ åĐå Ää íOæÑ ÇáãæÇPÝ ää ÍáÇá ÇÍÓÇÓ ÇáOËì; æÄä íÚáP ÚáíáÇ åæ ää æíáÉ äÛÑå; æÄä íÊÑB ÇáOËì ÁíÇäÇ áíÊÏÈ Úä ÇáÈíÆÉ BãÇ ííæé áå. ÈÇáÁÖÇYÉ Áái Ää ÖäiÑ ÇáÛCÆÈ íÚØíá ÇáYÑÖÉ ááÝÖá Èíä æíæíä æÈíä åĐå ÇáĐBÑíÇÈ ÇáãÑÉ ÇáÈì íÑí Ää íÄBí ÇáÈÖÇÑå ÚáíáÇ."

Alors que Shoukri El Mabkhout précise que:

⁽¹⁾ Ph.Lejeune: "La technique narrative dans l'Enfant", Les actes du colloque Jules Vallès (1975);, Presses de l'université de Lyon, 1976, (p.51-74), p.58..

⁽²⁾ ÜÈÏ ÇááíÓä ÈiÑ:ÇáãÑíÚ ÇáÓÇÈP; Õ 308.

"Ää ÇääÊÇÆÌ ÇääÊÑÊÈÈÉ Úä ÎÇÕíÉ ÖäíÑ ÇáÛÇÆÈ
ÈÚíÉ Çáãñ. äßÉÝì Ýì áÐÇ ÇääØÇÐ ÈÇáÈäÈíä Úái
ÎÇÕÈíä ÇBÊÓÈääÇ äÕ "ÇáÁíÇä" ää ÇÕØäÇÚä. ÇáÄæäì
ài Äää äíÒ ÇáÑÇæì ää ÇáÕÈì Ýì ÇáÑÄíÉ æÇáÈÇäíÉ Äää
äíÒääÇ ää ÌäÉ ÇáÕæÈ ÇáÕÑñ; æÐÌ ÄÓää áÐÇ Báä Ýì
ÌÚä ÇáÚáÇÐÉ Èíä ÇáÕíÕíÉ æÇáÑÇæì áÇÈíäæ ää
ãÑÇæíÉ äÈäíÉ Úái ÇääÈÇÚíÉ ÓÑÚÇä äÇ íÈäÇÝÑÇä
BääÇ ÇPÈÑÈÇ Ì ÇáÇÉíÇ."⁽¹⁾

Philippe Lejeune pense que le même procédé peut produire des effets différents. Parler de soi à la 3^{ème} personne peut impliquer, soit un immense orgueil (c'est le cas des commentaires de César, ou des textes du général De Gaulle), soit une certaine forme d'humilité (c'est le cas de certaines autobiographies religieuses anciennes). "*(...) Des effets totalement différents du même procédé peuvent être imaginés, de contingences, de déboulement ou de distance ironique*"⁽²⁾.

Nous pensons que, dans le cas des "Jours", il s'agit du dédoublement et de ce qu'on appelle dans la stylistique arabe "*el-tagrid*"⁽¹⁾ ÇáÈìÑíí

" ÇáÈìÑíí:
 Ýì äÕØáí ÚääÇÁ ÇáÈíÇä Ýäæ äPæá Úái ÄíáÇÕ
 ÇáíØÇÈ Äái ÚíÑß æÄäÈ ÈÑíí Èä äÝÓß; æÐÌ íØáP Úái
 ÄíáÇÕ ÇáíØÇÈ Úái äÝÓß ÎÇÕÉ Ìæä ÚíÑäÇ.
 æäæ ää äíÇÓä Úää ÇáÈíÇä æáØÇÆÝä.
ÇáÈPÑíÑ ÇáÄæá Ýì "ÇáÈìÑíí ÇááíÖ": æäæ Ää ÈÄÈì
 ÈBáÇä íBæä ÛÇäÑä ÍØÇÈÇ áÚíÑß; æÄäÈ ÈÑííä
 ÍØÇÈÇ áäÝÓß; ÝÈBæä ÐÌ ÌÑíÈ ÇáíØÇÈ Úä äÝÓß;
 æÄíáÕÈä áÚíÑß; ÝääÐÇ íBæä ÈìÑííÇ äíPÇ.
ÇáÈPÑíÑ ÇáÈÇäì Ýì ÈíÇä "ÇáÈìÑíí ÇááíÖ": æäæ Ää
 ÈíÚä ÇáíØÇÈ ääÝÓß Úái ÌäÉ ÇáíÕæÕ Ìæä ÚíÑäÇ.
 æÇáÈÝÑPÉ Èíä áÐÇ æÇáÄæá ÛÇäÑÉ; ÝÄäß Ýì
 ÇáÄæá ÌÑíÈ ÇáíØÇÈ áÚíÑß æÄä ÈÑíí Èä äÝÓß

⁽¹⁾ ÔBÑì ÇääÈíæÈ: ÇääÑíÚ ÇáÓÇÈP; Ô93.

⁽²⁾ Ph.Lejeune: Le pacte autobiographique, op.cit., p.16/17.

⁽¹⁾ İ. Èíæì ØÈÇáÉ: äÚíä ÇáÈäÇÚÉ ÇáUNÈíÉ:(Çáäláí ÇáÄæá); ääÖÜÜÜäæÑÇÈ ìÇáÚÉ ØÑÇÈäÜÜÖ; BáíÉ ÇáÈÑÈíÉ; ÓáÉ 1977; Ö 140.

ÝÈÀØáÇP ÁÓã (ÇáÊÎÑí) Úáíá ÙÇãÑ; ÈÍáÇÝ ÇáËÇà;
 ÝÁää ÍØÇÈ áäÝÓß áÇÛíÑ. æÁääÇ Þíá áá (ÊÎÑí) áÃä
 äÝÓ ÇáÃäÓÇä äãÇ ÞÇäÊ ääÝÕáÉ Úä äÐä ÇáÃÈÚÇÖ
 æÇáÃæÕÇá ÕÇÑÈ ßÃääÇ ääÝÕáÉ Úää; ÝáääÐÇ Óäì
 ÈÏíÇ:
 æää äÐÇ äÇ ÞÇää ÈÚÖ ÇáÔÚÑÇÁ:
 ÆÞÜæá áääÝÓ ÊÃÓÜÜÇÁ æÊÚÓíÉ ÁÍÜÜì
 íÜì ÃÕÇÈÊäì æää ÊÜÜÑí".

Dans "La Grande Maison", le narrateur adopte généralement la focalisation "*interne*". Le lecteur a l'impression que le narrateur accompagne le héros-enfant du récit. Son savoir ne dépasse pas le savoir de Omar. Si, à des moments, il apparaît "*omniscient*", c'est dans la description des lieux, ou l'attitude des personnages. Le narrateur de "La Grande Maison", tâche de s'attacher à son personnage principal, Omar.

Quant à la question des pronoms utilisés, elle ne se pose pas. Dès le début, Dib annonce qu'il s'agit d'un "roman" - selon le sous-titre - ce qui implique que les personnages, y compris l'enfant-héros sont des êtres fictifs (romanesques) et il a donc préféré lui assigner le nom de Omar - (nom arabe).

En affichant dès le départ qu'il s'agit d'un "roman", la question des pronoms est donc résolue. On se demande s'il ne s'agit pas d'une "fictionnalisation de soi"? Et si Dib, comme d'ailleurs Vallès - ne cherche pas, lui aussi, à se dédoubler en donnant un nouveau prénom à son double!

Quant à Vallès, dans son œuvre "l'Enfant", il essaye de résoudre le problème posé par le genre littéraire (le récit d'enfance), à savoir le problème de l'identité. Vallès tend alors à abolir toute possibilité d'ambiguïté ou de problématique, non seulement par l'emploi du "Je", mais surtout en reposant

entièrement sur le nom propre de "Jacques Vingtras". Il emploie donc le pronom "Je" pour désigner à la fois le narrateur-adulte et le personnage-enfant.

A d'autres moments, le narrateur des **Jours** s'associe à l'enfant essayant ainsi d'adopter le même point de vue. Le narrateur s'approche de son personnage à tel point que nous avons, nous lecteurs, l'impression qu'il habite la conscience de l'enfant, sa mémoire et son esprit. Nous avons également l'impression que le narrateur s'incarne dans le personnage de l'enfant. Il sait ce que l'enfant aime et ce qu'il déteste, à quoi il pense, etc...

" áÇ íÐÑ ããÐÇ Çáíæã ÁÓãÇ (...)⁽¹⁾
 íÑÍ Ðáß áÃãã íÐÑ Æä æÍãã ÊáÐì Ýì Ðáß ÇáæÐÊ äæÇÁ
 Ýíã ÔìÁ ää ÇáÈÑÌ ÇáÍÝíÝ. (Õ 3)⁽²⁾ .
 Êã íÐÑ Æãã ßÇä íÊ ÇáÍÑæÌ ää ÇáÍÇÑ ÁÐÇ ÛÑÈÊ
 ÇáÔãÓ æÊÚÒì ÇáãÇÓ; ÝíÚÊãÍ Úái ÐÕÈ äÐÇ ÇáÓíÇÌ
 äÝßÑÇ äÛÑÞÇ Ýì ÇáÊÝßíÑ." (Õ 5)⁽¹⁾ .
 " æãæ íÁãã æábãã áÇíÓßæ áÇíÈßì; áÃãã ßÇä íßÑã Æä íßæä
 ßÁÎÊã ÇáÕÚíÑÉ ÈßÇÁ ÔßÇÁ" (Õ6)⁽²⁾ .
 " æßÇä íßÑã Æä íäÇã äßÔæÝ ÇáæÍã." (Õ7)⁽³⁾ .

Il pénètre même dans ses pensées, ses contemplations:

ÝíÚÊãÍ Úái ÐÕÈ äÐÇ ÇáÓíÇÌ äÝßÑÇ äÛÑÞÇ Ýì ÇáÊÝßíÑ."
 (Õ 5)⁽⁴⁾ .

Dans ce cas, nous avons une focalisation interne. Cette focalisation interne marque l'identification du narrateur à son personnage, mais aussi souligne ce

⁽¹⁾« *Il ne se rappelle pas le nom de ce jour...* » (p.14)

⁽²⁾ « *Il l'imagine ainsi parce que son visage garde encore cet instant la caresse d'une brise dont la fraîcheur légère...* » (p.14)

⁽¹⁾« *Il n'a pas oublié non plus qu'il aimait sortir, une fois le soleil couché, quand les gens prenaient le repas du soir, et à s'appuyer sur les roseaux, tout pensif et abîmé dans sa rêverie...* » (p.15)

⁽²⁾« *Il souffrait, mais sans se plaindre ni pleurer, car il n'aurait pas voulu ressembler à sa petite sœur pleurnichade* » (p.16).

⁽³⁾ « *Il détestait dormir le visage découvert* » (p.16).

⁽⁴⁾ « *et à s'appuyer sur le roseaux, tout pensif et abîmé dans sa rêverie.* » (p.15)

caractère omniscient du narrateur puisqu'il dévoile tout ce que l'enfant cache même au niveau du sentiment, des rêves, voire de l'inconscient⁽⁵⁾

"**ǎÝĬŇÇ ǎŪŇƆ Ýì ÇáĒÝĬŇ**" (Õ 5)

"**ǎǎĐ Đáb Çáíǎǎ ÚŇÝ ÇáŌÈì ÇáǎÍáÇǎ ÇǎǎŇǎÚÉ (...) ǎǎǎǎ áÚáì ǎÇ ǎǎ Úáíǎ ǎǎ ǎÝÇÁ áǎĐÇ ÇáǎĬ; ĩĐŇŇǎ ǎĬŇÇǎ ÝíǎÇ ĩŇì ÇǎǎÇǎǎ ǎŇÉ Ýì ÇáǎŌÈǎÚ Úáì ÇáǎƆǎ.**" (Õ 137).⁽⁶⁾

Ce phénomène met en valeur le savoir énorme du narrateur.

"**ǎǎÇǎ ĩŌÚŇ Èǎǎ áǎ ǎǎ Èíǎ áĐÇ ÇáÚĬ ÇáŌĬǎ ǎǎ ÇáŌÈÇÈ ǎÇáǎŌÝÇǎ ǎǎÇǎÇ ĬÇŌÇ íǎÈÇŌ ǎǎ ǎǎÇǎ ǎĬǎÈǎǎ ǎǎĬǎÇÈǎ.**" (Õ 17).⁽¹⁾

"**ÝĬĬ ǎĬŌ ǎǎ áÚĬŇǎ ǎǎ ÇǎǎÇŌ ÝŌǎÇ Úáíǎ (...) ǎǎĬŌ Çǎ ǎǎǎ ĒǎĐǎ áǎĬǎÇÈǎ ǎǎĬǎÇÈǎ Ýì ǎŌíÇǎ ÈĬŪŇǎÇ Úáíǎ ǎǎÇǎ Đáb ĩÝŪǎ.**" (Õ 18).⁽²⁾

"**ǎÚǎ ŌÇĬÈǎÇ Ýì ǎǎÇǎǎ áÇ ĩÝŇŇ Ýì ÇǎƆŇǎǎ ǎǎÇ ÝíǎÇ ƆÇǎ; ǎǎǎǎÇ ĩÝŇŇ Ýì ǎƆĬŇÉ ŌĬǎÇ Úáì ÇǎƆÈÈ.**" (Õ 62).⁽³⁾

Il se peut que l'enfant se confesse au narrateur, tandis que le narrateur dévoile, et raconte tous les secrets à son narrataire. Toutefois, le narrateur ne donne pas l'occasion à l'enfant d'exprimer son point de vue indépendamment du point de vue de ce premier.

⁽⁵⁾ ŌŇŇì ÇǎǎÈĬǎÈ:ÇǎǎŇĬŪ ÇáŌÇÈƆ: "ǎǎÇ Ɔǎǎǎ ÚáíǎÇ ǎĬŌÇ Èǎǎ Ōíǎ ÝíÈŇŌ Ýì ǎǎǎÇǎǎ ÈǎÇ ĬÝì ǎǎ ǎŌÇŪŇ ÇáŌÈì (...) Ýǎǎ ÇǎŇÇǎǎ ĩÝŌÍ ǎÇ ƆÈǎ ÇáŌÈÈ ǎǎ ǎŌŇÇŇ" Ō 83/84.

⁽⁶⁾ "Tout pensif et abimé dans sa rêverie." (p.15)

"Oui, de ce jour, il connut les rêves effrayants: (...) il garde toujours la même fidélité à ce frère, et à son souvenir, si vivace qu'il le revoit en songe aujourd'hui, chaque semaine, à tout le moins" (p.102).

⁽¹⁾ "Mais il sentait qu'il avait, dans ce nombre imposant de jeunes gens et de petits garçons, une place toute particulière, distincte de celle de ses frères et de ses sœurs" (p.23)

⁽²⁾ "Il sut que les autres gens avaient quelque chose de plus que lui, et que ses frères et sœurs pouvaient entreprendre des tâches qui restaient au-dessus de ses moyens. Il sentait que sa mère leur permettait des choses qu'elle lui interdisait et cela l'irritait" (p.23).

⁽³⁾ "Notre ami resta seul à songer, non pas au Coran, ni à ce qui arrivait, mais à l'étonnante capacité de mensonge de sayedna" (p.53).

Le narrateur des "**Jours**" adopte d'une manière générale une focalisation interne-fixe puisqu'il accompagne son personnage (l'enfant) tout le long du récit. Il est son "ange gardien". Contrairement au narrateur des **Jours**, le narrateur de **L'Enfant** laisse l'enfant s'exprimer, présenter son point de vue, extérioriser ses sentiments et émanciper ses pensées assez librement. Ceci est rendu par l'emploi du pronom "Je", le présent de la narration, le recours au style indirect libre, la pratique d'une narration segmentée qui mime le discours oral, le choix d'une perspective, qui est souvent, celle de l'enfant:

*"(...) Je sanglote, j'étouffe: ma mère reparait et me pousse dans le cabinet où je couche, où j'ai peur tous les soirs. Je puis avoir cinq ans et me crois un parricide. Ce n'est pas ma faute pourtant! Est-ce que j'ai forcé mon père à faire ce chariot? Est-ce que je n'aurais pas mieux aimé saigner, moi, et qu'il n'eût point mal?
Oui - et je mégratigne les mains pour avoir mal aussi.
C'est que maman aime tant mon père! Voilà pourquoi elle s'est emportée.
On me fait apprendre à lire dans un livre où il y a écrit, en grosses lettres, qu'il faut obéir à ses père et mère: ma mère a bien fait de me battre."(p.47).*

De nouveau, le narrateur des **Jours** n'hésite pas à nous faire savoir qu'il accompagnera le héros jusqu'à l'adolescence déclarant ainsi son omniscience et son savoir qui dépasse le savoir de l'enfant. Nous avons donc des passages "au futur" ou des phrases qui indiquent l'avenir, intercalés dans la trame du récit qui, lui, est au "passé"

" ÝBCäÊ ÊäÊäi Áái ÞäÇÉ ÚÑÝáÇ Íiä ÊÞiäÊ Êä ÇáÓäiä." (Ö 4)⁽¹⁾
 " ÍÑä Úái äÝÓä ÁäæÇäÇ ää ÇáØÚÇä ää ÊÊÍ ää ÁáÇ ÊÚÍ Ää ÌÇæÒ ÇáÍÇäÓÉ æÇáÚÖÑiä." (Ö 20)⁽²⁾.
 " ÊIÄ ÊÐäß Íiä ÓÇÝÑ Áái ÁæÑæÈÇ áÄæá äÑÉ; ÝÊBáÝ ÇáÊÚÈ æÄÈì Ää iÐäÈ Äái äÇÆIÉ ÇáÓÝiäÉ; ÝBCä íiäá Çáiä ÇáØÚÇä Ýi ÚÑÝÊä. Êä æÓä

⁽¹⁾ "(...) Elle se trouvait au canal, qu'il apprit à connaître en grandissant... " (p.15).

⁽²⁾ "Il s'interdit à lui-même certaines nourritures dont il ne goûta qu'après avoir dépassé 25 ans" (p.26).

Áâî ÝÑäÓÇ ÝßÇäÊ ÞÇÚÏÊâ ÇÐÇ äÒá Ýî ÝäÏ Æ Ýî ÆÓÑÉ Ää ííää Ááíá
 ÇáØÚÇä Ýî ÛÑÝÊâ (...) æää îÊÑß áÐâ ÇáÚÇÏÉ ÁáÇ Íä ÎØÈ ÞÑíäÊâ;
 ÝÄÏÑÏÊâ ää ÚÇÏÇÊ ÆÊÑÉß ßÇä ÞÏ ÄáÝâÇ." (Õ 22)⁽³⁾.

Aussi, faut-il mentionner qu'il s'agit ici d'une interférence (intersection) des temps narratifs en ce qui concerne les événements importants et cruciaux. En outre, la présence du narrateur omniscient est mise en valeur, son savoir est illimité (il anticipe) et, dans ce cas, le point de vue du narrateur se distingue de celui de l'enfant.

Le narrateur anticipe également quand il évoque l'épisode d'Aboul Ala' El Ma'arri: le héros n'a lu l'histoire d'Aboul Ala'⁽¹⁾ que beaucoup plus tard, cependant le narrateur cite l'exemple de cet écrivain dans le récit d'enfance distinguant ainsi entre la conscience du narrateur adulte et la conscience de l'enfant. De nouveau, il anticipe pour prouver son omniscience et que son savoir dépasse le savoir de l'enfant.

"æÄÚÇäÊâ áÐâ ÇáÇÏÏÉÉ Úâî Ää íÝää ØæÑÇ ää ÄØæÇÑ
 ÄÈì ÇáÚáÇÁ ÍÞ ÇáÝää. Ðáß Ää ÄÈÇ ÇáÚáÇÁ ßÇä îÊÓÏÑ
 Ýî Äßää ÍÊì Úâî ÎÇÏää; ÝÞÏ ßÇä íÄßá Ýî äÝÞ ÊÏÊ ÇáÄÑÖ;
 æßÇä íÄÑ ÌÇÏää Ää íÚÏ ää ØÚÇää Ýî áÐÇ ÇáäÝÞ Êä íÑÏ
 (...) Ýää ÕÇÏÏÇä áÐâ ÇáÄØæÇÑ ää ÍÇÉ ÄÈì ÇáÚáÇÁ ÍÞ
 ÇáÝää° áÄää ÑÄì äÝÓá ÝíáÇ. Ýßä ßÇä îÊääì ØÝáÇ áæ
 ÇÓÊØÇÚ Ää ííæ Äâî ØÚÇää; æáßää ää íßä ïÑæÁ Úâî Ää
 íÚää Äâî Äää áÐâ ÇáÑÛÏÏÉ" (Õ 21;22).⁽²⁾

⁽³⁾ "Il commença dès son premier voyage en Europe. Il feignit d'être indisposé, et refusa de descendre à la salle à manger, pour se faire porter ses repas dans sa cabine. Lorsqu'il arriva en France, il établit, dans les hotels ou les pensions, la règle de se faire porter ses repas dans sa chambre, sans s'imposer la corvée d'aller à la table d'hôte. Il ne quitta ces habitudes qu'après ses fiançailles, et sa femme lui en fit perdre un certain nombre d'autres" (p.27)

⁽¹⁾ G.Genette l'appelle: "analogie thématique" dans **Figures III**.
⁽²⁾ "La même aventure lui permit aussi une intelligence plus profonde de certains traits de caractère de ce poète. Aboul Ala' el Ma'arri se dérobait à tous les regards pour manger, et se cachait même de son domestique. Il prenait ses repas dans une cave. Il faisait dresser la table dans ce réduit, puis attendait qu'on sortît (...). (p.26).
 "(...) Les singularités de l'illustre aveugle s'expliquèrent alors aux yeux de notre ami, car il se vit lui-même dans des difficultés semblables. Combien de fois souhaita-t-il, lorsqu'il était enfant,

En ayant recours à l'anticipation, le narrateur brise l'enchaînement logique et chronologique des événements marquant ainsi son autorité, et sur l'enfant, et sur le récit.

Le narrateur de "La Grande Maison" anticipe en évoquant "un verbaux.

Le narrateur de "La Grande Maison" anticipe en évoquant "un drame" qui aura lieu: "*Mars vint. Le deuxième dimanche de ce mois fut un jour mémorable pour Dar-Sbitar*"(p.39). Il crée un effet de "suspense" pour avertir le lecteur. Le narrateur, aidé par l'auteur, réserve à cet événement une page entière, ainsi qu'une écriture en italique qui marque "l'omniscience" du narrateur. L'omniscience est présentée par la typographie et la mise en page, mais aussi par l'interférence des temps verbaux. Le temps "passé" dans "Mars vint" et l'anticipation dans "(...) fut un Jour mémorable".

Quant au narrateur des "Jours", il ne se contente pas d'étendre son pouvoir uniquement sur l'enfant, mais aussi sur les autres personnages. Il se charge de rapporter les points de vue des autres personnages. Le narrateur a donc recours à la focalisation zéro, procédé qui lui permet de pénétrer, et de s'installer dans les consciences de ses personnages. Il focalise une "scène" ayant comme centre (champ focal) l'enfant, puis il déplace graduellement le regard et change de perspective pour focaliser les différents membres de la famille. Il évoque les réactions diverses des membres de la famille à la scène du repas.

"ãÇ ÇáĐì íPÚ áæ Ãäã ÃÎĐ ÇááPãÉ ÈBáÊÇ ìíá ÈËá Ãä íÃÎĐãÇ BÚÇÏÊã Èí æÇÏÏÉ; æãÇÇáĐì íããÚã äã áĐã ÇáÊÏÑÈÉ; áÇÔÆ. æÁĐä ÝPÏ ÃÎĐ ÇááPãÉ ÈBáÊÇ ìíá æÚãÓãÇ Ýì ÇáØÈP ÇáãÔÊÑB Èã ÑÝÚãÇ Ááì Ýãã. ÝÃãÇ ÁÏæÊã ÝÃÛÑPæÇ Ýì ÇáÖÍB. æÃãÇ Ããã ÝÃÏãÔÊÈ ÈÇáÈBÇÁ. æÃãÇ ÃÈæã ÝPÇá Ýì ÕæÊ áÇÏÁ ÍÒíã:

pouvoir être seul à prendre son repas! Mais il n'eut jamais la hardiesse d'exprimer ce désir".(p.27).

ãÇáßÐÇ ÊÄÏÐ ÇááPáÉ íÇÈä. ããÇ ãæ Ýáã íÚŃÝ BÍÝ PÖì
 áíáÊä.." (ÇáÁíÇã; Ö 19;20).⁽¹⁾

Une deuxième scène: Quand le père de l'enfant a changé d'avis et a décidé d'emmener l'enfant pour la troisième fois à l'école coranique:

"(...) æðÐá ããä ÊÖÍß äää æÊÛŃì Èä ÓíäÇ Íä ãPÈá íÊÍË
 ÁáíáÇ ÈäÇ äPá Çáíá ÇáÖÈíÇä (...) æääÁáÇÁ ÇíæÊä
 íÖäÊæÄ ÈÄ æÍÚÍÆÄ ÚÁÍÁ ãPÇÁÉ ÓíäÇ ÄÄ ÍÄ ÄÁÌ ÍÄ
 æÍÚÍÛÆÄÄ æÍËÍŃÆÄ ÓÍÖÄ. ÆÁßÄÄ BÇÄ ÍËÄÄ ÄÐÇ BÄÄ Ýì
 ÖÈŃ æÍÄÍ." (Ö 66)⁽¹⁾

Nous avons donc, les différents angles de vision des scènes rapportées: A ce propos, Shoukri El Mabkhout précise que le narrateur rapporte tout, et les réactions et les pensées de l'enfant et des personnages. Il ne lui donne presque jamais l'occasion de s'exprimer, ni la liberté d'agir. Les personnages sont, eux aussi, complètement soumis au narrateur-dictateur. Ils sont tous "muets"⁽²⁾.

" Ää ÇáÈÖÁ Ýì "ÇáÁíÇã" Ðáíá ÇáBáÇã Ää ää äPá ÖäæÊÇ; BãÇ Ää
 ÇáÖÍÖíÇÈ ÇáÁÍŃì ÛáÊ ÍÇÖÚÉ ááŃÇæì Ýáã íäBäâÇ ää ÇáBáÇã áÊËÍË
 ÍËÈÇ íÖíÁ ìæÇäÈ ÁÍŃì ää ÓÍÖÉ ÇáÖÈì."

Les personnages sont peints généralement à travers leurs attitudes⁽³⁾⁽⁴⁾. Le portrait de ces personnages est construit par le biais de la description beaucoup

⁽¹⁾ "Qu'arriverait-il, s'il tenait sa bouchée entre les deux mains, au lieu de la prendre comme toujours avec une seule? Qu'est-ce qui l'empêcherait de faire cette expérience? Rien sans doute. Il saisit donc sa bouchée à deux mains et trempa dans le plat rond où tout le monde puisait, puis l'éleva jusqu'à sa bouche. Ses frères? - Quel éclat de rire... - Sa mère? prête à pleurer - et son père qui dit seulement d'une voix paisible et un peu triste: "Ce n'est pas comme cela, mon petit, que l'on tient sa bouchée". De lui-même, que dire? Il n'a jamais su comment il passa la nuit d'après". (p.25).

⁽¹⁾ "Et sa mère qui le taquinait et qui excitait contre lui sayedna quand il venait se plaindre à elle de ces cancans! Et ses frères qui ne faisaient que le quereller et détourner la conversation sur sayedna, de temps à autre, pour le mettre en colère et le faire rager!Pourtant, il supportait tout cela avec constance et sang-froid".(p.57).

⁽²⁾ ÖBŃì ÇááÈÍæÈ: ÇáãŃÍÜ ÇáÖÇÈP; Ö87.

⁽³⁾ ÄäÍá ÈÖŃÓ ÖáÚÇä: ÈÖáíá "ÇáÊÚáíP Úä ÖŃíP ÇáÓáæB" Ýì BÈÇÈäÇ: İŃÇÓÇÊ Ýì ÇáŃæÇÍÉ ÇáÚŃÈíÉ; ÇááíÆÉ ÇáãŃŃíÉ ÇáÚÇäÉ ááBÈÇÈ; ÇãPÇãŃÉ; ÓäÉ 1987; Ö121.

⁽⁴⁾ Danielle Deltel: "Colette regard singulier et savoir objectif (la focalisation dans la maison de Claudine)": cahiers de sémiotique textuelle, no.1, Paris X, 1984, (p.75-92) p.85.

plus que par des analyses psychologiques. A cause de l'omniscience du narrateur, ces personnages se laissent aisément définir. Le narrateur explique à son lecteur leurs comportements. Ceux-ci sont donc clairement perçus et nommés.

Dans "**La Grande Maison**" comme on l'a déjà mentionné, Dib a préféré utiliser la focalisation "*interne*" multiple et variable. Il a choisi de pénétrer autant que possible dans la conscience de son héros, mais aussi de pénétrer dans les consciences des autres personnages. Il tâchait, tout le long de son récit, d'observer avec beaucoup d'attention son personnage et souvent il fait une analyse psychologique des sentiments de Omar. Il rapporte ses sentiments et ses pensées:

"Omar tremblait. Les plaintes de grand-mère étaient empreintes d'une angoisse sans nom, et si effrayantes qu'il ressentit le besoin de hurler." (p.33).

"Il se sentit abandonné, solitaire, rejeté de la vie." (p.38).

"Une émotion curieuse le pénétra à cette pensée." (p.117).

"Omar se sentait tout dépouillé du dedans et défait..." (p.140).

Le narrateur réussit à pénétrer profondément dans les pensées les plus intimes de Omar au point de devenir son double. Mais le narrateur ne s'arrête pas là. Il n'hésite pas à envahir les consciences de la mère Aïni, de la sœur Miriem, des policiers, voire des autres personnages.

La mère: *"Sa mère n'a aucune raison de lui administrer une raclée. A aucun moment, elle n'a eu l'idée de le faire souffrir."* (p.37).

"La focalisation "externe" se transforme en focalisation "interne", quand le narrateur explique le comportement des personnages". précise Deltel.

Miriem: *"Le seul désir de Miriem était-il de quitter la vie?"*
(p.113).

Les policiers: *"Les policiers sentaient que Dar Sbitar était devenue brusquement ennemie."* (p.45).

Il va même jusqu'à dévoiler les pensées de veste-de-kaki et à analyser ses sentiments:

"Les yeux immenses de veste-de-kaki exprimaient une interrogation avide de bête apeurée. Omar y lisait l'attente, l'espoir frémissant, l'inquiétude. Mais peu à peu, un sourire l'illumina." (p.13).

Le narrateur de "**La Grande Maison**" ne se prive pas d'analyser l'attitude des personnages en donnant des explications. La mère de Omar est agressive qui persécute son enfant: cependant le narrateur cherche à justifier l'attitude de la mère, pour réduire sa culpabilité et accuser particulièrement la société.

"Aïni avait eu tant de malheurs dans sa vie, une misère qui durait depuis tant d'années que ses nerfs s'étaient usés dans la lutte quotidienne." (p.111).

"Il semblait soudain qu'Aïni n'avait plus la force de supporter sa fatigue." (p.135).

Les fonctions du narrateur:

Même si le texte des "**Jours**" semble déterminer intimement la conscience enfantine, il n'est pas exempt de jugements du narrateur adulte, et de ses interventions très fréquentes, dans la trame du récit. Le narrateur des "**Jours**" remplit plusieurs fonctions, marquant par là la supériorité de son savoir par

rapport à celui de l'enfant. Le découpage en chapitres, la numérotation des chapitres, les blancs qui séparent les groupes de paragraphes fonctionnent comme signes de la présence du narrateur exerçant la fonction de *régie*.

Quant à **L'Enfant** de Vallès: sa structure discontinue fait que le narrateur a l'air de s'abstenir d'exercer la fonction de régie: il l'exerce pourtant et cela par le jeu des titres et des sous-titres, le découpage en chapitres, la dédicace, l'emploi de l'italique marquant la présence du narrateur dans son texte, et surtout comme nous le verrons plus loin, par l'inscription d'un discours ironique.

La présence du narrateur dans les "**Jours**" se manifeste également par l'emploi de tours syntaxiques propres à la langue écrite et au registre littéraire; des exagérations où se lit clairement l'intention de produire tel ou tel effet, l'emploi d'un vocabulaire aux connotations ironiques ou pathétiques s'inscrivant dans la stratégie du narrateur adulte, affirmant sa présence qui tient compte de la littéarité de son texte. Il se manifeste d'une manière stylistique, d'où l'emploi de *l'anaphore*.

Au chapitre 2:

" **æáá íbä íPĪÑ** Āä åĐÇ ÇáÚÑÖ ÖÆíá ÈÍÉ íÓÊØÍÚ ÇáÔÇÈ ÇáäÔíØ Āä íĒÈ
āā ĀĪĪ ÇáÍÇÝÉíá ÝíÉáÚ ÇáĀĪÑí.
æáá íbä íPĪÑ Āä ÍíÇÉ ÇáäÇÓ æÇáÍíæÇä æÇáäÈÇĒ ĒĒÓá āā æÑÇÁ åĐå
ÇáPäÇÉ Úái āÍæ āÇ åi āā ĪæääÇ.
æáá íbä íPĪÑ Āä ÇáÑĪá íÓÊØÍÚ Āä íÚĒÑ åĐå ÇáPäÇÉ āāĒáÆÉ Īæä Āä
íĒáÚ ÇáāÇÁ ĀÈØíá.
æáá íbä íPĪÑ Āä ÇáāÇÁ íåPØÚ āā Ííá Āāí Ííá Úā åĐå ÇáPäÇÉ (...).
æáá íbä íPĪÑ åĐå Båå. (ÇáĀíÇā Ö 12)⁽¹⁾ .

⁽¹⁾ "Il ne voyait pas la largeur et n'aurait jamais cru possible qu'elle fût assez faible pour permettre à un garçon agile de sauter d'une berge à l'autre. Il n'avait jamais non plus supposé que la vie des hommes, des animaux et des plantes pût continuer sur l'autre rive à l'image de celle qu'il connaissait".

Ou bien au chapitre 18:

ãäÐ Ðáb Cáíæã ÇÉÕáÉ ÇáÃæÇÕÑ Èíä ÇáÍÒä æÈíä åÐå ÇáÃÓÑÉ (ÇáÃíÇã
Õ125)
ãä Ðáb Cáíæã ÁÓÊPÑ ÇáÍÒä ÇáÚáíP Ýì åÐÇ ÇáÍÇÑ (...).
æãä Ðáb Cáíæã ÈÚæÍ ÇáÓíÍ ÁáÇ íáÓ Áái ÚÐÇÁå æáÇ Áái ÚÔÇÆå ÍÈì
íÐÑ ÆÈää (...)⁽²⁾.

Le narrateur de "La Grande Maison" a lui aussi une présence "stylistique". A l'instar de Taha Hussein, il a eu quelquefois recours à *l'anaphore*:

*"Dar-Sbitar était devenue brusquement ennemie.
Dar-Sbitar s'enfermait dans sa crainte et dans son défi. Dar-Sbitar, dont ils avaient troublé le sommeil et la paix montrait les dents." (p.45).*

Mais il a eu notamment recours à la répétition "binaire", au "parallélisme":

(...) "Son visage, un joli petit visage..." (p.31).

(...) "Lorsqu'elles entendirent crier Aïni, dont la voix s'en-flait, s'enflait, aigre et menaçante" (p.81).

" Aïni fut prévenante, la plus prévenante des femmes." (p.163).

Ce procédé (propre à la poésie) crée le rythme intérieur du texte et souligne sa poéticité. N'oublions pas que Dib est poète avant d'être romancier. Lui-même l'avoue: "*Je suis essentiellement poète et c'est de la poésie que je suis venu au roman, non l'inverse*"⁽¹⁾ C'est peut-être pourquoi il a intercalé le poème dans la trame de son récit, tiré de son recueil "Ombre gardienne"⁽²⁾.

"Il ne savait pas encore qu'un homme pouvait traverser l'eau en certain point sans qu'elle lui atteignît l'aisselle".

"Il n'avait pas réfléchi à tout cela" (p.19).

⁽²⁾ *"Depuis ce jour, une sorte de pacte semble vouer la famille à l'affliction" (p.96)*

"A dater de ce jour, une tristesse vint habiter cette demeure"

"A dater de ce jour, le cheickh ne s'assit plus au repas du matin, ni à celui de ce soir..." (p.101).

⁽¹⁾ J. Dejeux: Mohamed Dib, écrivain algérien, p.10.

Dib tient beaucoup à cette déclaration et il justifie cette attitude en disant: "*L'exercice de la poésie mène vers un tel affinement, à une recherche tellement poussée dans l'expression, à une telle concentration dans l'image ou le mot, qu'on aboutit à une impasse (...), il faut briser le mur d'une*

*“ Etrange est mon pays où tant
De souffles se libèrent.”*

*“ Quand la nuit se brise
Je porte ma tiédeur
Sur les monts acérés
Et me dévêts à la vue du matin
Comme celle qui s’est levée
Pour honorer la première eau:
Etrange est mon pays où tant
De souffles se libèrent,
Les oliviers s’agitent
Alentour et moi je chante:
- Terre brûlée et noire,
Mère fraternelle,
Ton enfant ne restera pas seule
Avec le temps qui griffe le cœur;
Entends ma voix
Qui file dans les arbres
Et fait mugir les bœufs.*

*Ce matin d’été est arrivé
Plus bas que le silence,
Je me sens comme enceinte,
Mère fraternelle,
Les femmes dans leurs huttes
Attendent mon cri.*

*Pourquoi, me dit-on, pourquoi
Vas-tu visiter d’autres seuils
Comme une épouse répudiée?
Pourquoi erres-tu avec ton cri,
Femme, quand les souffles
De l’aube commencent
A circuler sur les collines? (p. 47 à 51)*

façon ou d’une autre. Et voilà pourquoi je fais les deux choses à la fois. Le roman n’est-il pas, d’ailleurs, un poème inexprimé? La poésie n’est-elle pas le noyau central du roman?”

ou pour reprendre la déclaration de Rémy de Gourmont cité dans Poésie et Récit de Dominique Combe, Paris, José Corti, 1989, p.110.

“Le roman est un poème. Tout roman qui n’est pas poème n’existe pas”.

(2) Mohamed Dib: Ombre gardienne, Paris, Gallimard, 1961
Paris, Sindbad, 1984.

De même, le narrateur vallésien a eu recours au parallélisme au niveau des phrases, et des paragraphes:

**"Deux tantes du côté de ma mère...
Deux tantes du côté de mon père..."** (p.53).

**"Il y a des embrassades et des querelles. Il a des engueulades
qui rougissent les yeux."** (p.102).

En outre, Dib a tendance à utiliser fréquemment les phrases "adjectivales", commençant par un adjectif (mis en apposition).

"Harcelé de tous côtés. le gosse s'enfuit à toutes jambes." (p.7).

"Confiant, veste-de-kaki, ferma les yeux et ouvrit la bouche."
(p.13).

"Joyeux, il poussa sa charrue." (p.27).

"Effarées, les femmes se dispersèrent." (p.44).

"Cloué devant sa machine." (p.100).

Dib cherche à poétiser le roman à travers cette confrontation des genres littéraires (roman, poésie). Cette confrontation des genres produit un effet de "rupture". Il a également recours à l'arabisme: **"Monsieur Hassan ouvrit la leçon."** (p.22). Il cherche à rompre avec les habitudes de la lecture en produisant ce que Freud appelle "effet d'étrangeté inquiétante" pour attirer l'attention du lecteur.

La présence stylistique du narrateur-auteur se manifeste également par l'emploi des figures de style et de tours de phrase propres à la langue et au registre littéraires, et l'emploi de la métaphore:

"Les premières heures de l'aube pointaient. La nuit se dissipait, comme en cachette." (p.42).

En évoquant son premier amour:

"L'affection qui liait Omar à Zhor poussait comme une fleur sur un rocher sauvage." (p.81).

Dans "**La Grande Maison**", nous pouvons relever toute une poétique de la description:

"Lentement, le printemps arriva. Il libéra les premières feuilles, frêles et frémissantes, de la vigne dont la ramure emmêlée coiffait la cour." (p.65).

L'emploi de la personnification, procédé lié à la poésie:

"Mère bien-aimée, mère faim, je t'ai réservé les mots les plus tendres..." (p.110).

Nombreuses sont les incursions du narrateur dans "**La Grande Maison**": La fonction de régie est habilement assumée par le narrateur. Il réserve des pages entières écrites en italique, séparées du reste du texte, pour s'exprimer librement. Sa présence se manifeste explicitement dans les pages écrites en italique qui introduisent les chapitre 3, 8, 10, 16 et 22. Dans ces chapitres, il résume, condense et intensifie les événements passés ou à venir, et qui font surtout la liaison des chapitres, ce que Genette appelle "*sommaire*".

Genette définit le *sommaire* ainsi:

"C'est (...) la narration en quelques paragraphes ou quelques pages de plusieurs journées, mois ou années d'existence, sans détails d'actions ou de parole. (...) Le sommaire est resté, jusqu'à la fin du XIX^{ème} siècle, la transition la plus ordinaire entre deux scènes, le "fond" sur lequel elles se détachent, et donc le tissu conjonctif par excellence du récit romanesque, dont le rythme fondamental se définit par l'alternance du sommaire et de la scène"⁽¹⁾..

Au chapitre 10:

"Depuis que les forces de police avaient perquisitionné, aucun autre incident nouveau ne troubla l'existence de la grande maison. (...) Et la blancheur étouffante d'août remplaça la flambée du printemps."

"Omar connut alors les grandes vacances: "Trois mois sans approcher l'école." (p.69).

Au chapitre 22:

"Un jour passait. Puis un autre. Et un autre encore. La misère rendait triste les gens de Dar-Sbitar."

"Chez Aïni, ils étaient comme ils avaient toujours été. Il y avait seulement un peu plus de misère." (p. 149).

Apparemment absent, le narrateur vallésien a, lui aussi, une présence stylistique: l'emploi des phrases, de vocabulaires propres au registre littéraire ou ce qu'on appelle *"les reliques du romantisme"*:

"Le soleil jette de l'or dans les verres; il allume un bouton sur cette veste." (p.63).

⁽¹⁾ G.Genette: op.cit., p.130/131.

"La brise secoue mes cheveux sur mon front et emporte avec elle ma bouderie et mon chagrin." (p.72).

"A partir de ce moment, il y eut dans mon imagination un coin bleu, dans la prose de ma vie d'enfant battu la poésie des rêves, et mon cœur mit la voile pour les pays où l'on souffre, où l'on travaille, mais où l'on est libre." (p.127).

"Ces pensées, je les vois encore, avec leurs prunelles d'or et leurs paupières bleues, je sens le velours de leurs feuilles, et je me rappelle qu'il y avait une touffe dont je prenais soin; il en reste encore des pétales dans un vieux livre où je les avais mises." (p.175).

Il crée et formule des slogans:

"Vivre en travaillant et mourir en combattant!" (p.289).

Il met en œuvre un art de la comparaison et utilise ingénieusement les métaphores: le nombre des métaphores utilisées semble infini:

"Les souliers du mort sont aussi sur une planche, comme deux chopines vides." (p.49).

"Je fume comme une soupe." (p.158).

Je suis forcé de retirer ma tête par les cheveux pour me relever, et de la replacer droite comme une bouteille en vidange. (P.56)

Ma nièce et moi contre le mur comme des habits de la morgue. (p.110).

"Mais je sauve toujours les situations avec ma tête ou mon derrière, mes oreilles qu'on tire ou mes cheveux qu'on arrache, en glissant, m'accroupissant ou roulant, comme l'ahuri des pantomimes, comme l'innocent des escamoteurs." (p.110).

La métaphore est l'image poétique élue par excellence dans l'œuvre vallésienne. La métaphore est généralement liée à l'ironie.

Dans "Les Jours", la présence du narrateur-adulte se manifeste explicitement dans son intervention pour commenter ou juger ou attester. Il exerce fort peu la fonction d'attestation. (p.137).

" æCáÍP Æää ßÇä ÓÚíĬÇ Ýì åĐå ÇáÁíÇä." (Õ 64).⁽¹⁾

" äÚã ää ÇáÔß æÇáÇÒĬÑÇÁ." (Õ 92).⁽²⁾

" äÚã! æää Đáb Çáíæã ÚÑÝ ÇáÁíÁÇã ÇáãÑæÚÉ." (Õ 137).⁽³⁾

Dans "l'Enfant", le narrateur apparaît distinctement quand il exerce ses fonctions au cours du récit. Nous avons pu remarquer qu'il exerce, lui aussi, comme Taha Hussein, fort peu la fonction d'attestation:

"(...) Jýe suis persuadé qu'elle est une bonne mère et que je suis un fils ingrat. Oui, ingrat!" (p.51).

"Il ne cédaít pas, il préféráít que je souffrisse un peu, et il avait raison."ý (p.65).

"Oui, les coups qu'on me donne sont des caresses à côté de ceux que M. Bergougnard distribue à sa famille." (p.235).

Mais le narrateurs des "Jours" ne se prive guère de la fonction de commentateur. Ses commentaires se présentent souvent sous la forme didactique des leçons de morale: Genette l'appelle "*fonction idéologique*", ou fonction "*évaluative*".

"La fonction évaluative" est aussi bien définie par Jaap Lintvelt:

⁽¹⁾ "*Vraiment, il fut heureux ces quelques jours-là*" (p.56).

⁽²⁾ "*Oui,... scepticisme et mépris...*" (p.75)

⁽³⁾ "*Oui, de ce jour il connut les rêves effrayants.*" (p.102).

"Comparaisons et commentaires par lesquels le narrateur prononce un jugement intellectuel ou moral sur l'histoire ou sur les acteurs impliqués"⁽¹⁾.

"Ää ÇáÄäÓÇä íUáãã ÍÊì ÃÈæå; æÄä ÇáÃÈæå æÇáÃãæãÉ áÇÊÚÕã ÇáÃÈ æÇáÃã ää ÇáßÐÈ æÇáÚÈÈ æÇáÏÇÚ." (Ö38)⁽²⁾
"Ää ÇáÏãÑ ÞÇÏÑ Úái Ãä íÄãã ÇääÇÓ æíÄÐíãã; æíÈÈÈ Ááiãã ÇáÍÇÉ æíãæä ää ÃãÑãÇ Úái äÝæÓãã Ýì æÐÈ æÇÏ." (Ö118)⁽³⁾.

Le narrateur de "**I'Enfant**" ne manque pas d'avancer ses commentaires, ayant la forme d'une vérité générale, ou d'une maxime:

"C'est ainsi qu'on n'est point sûr du cœur des siens et qu'on craint de les irriter par les explosions de sa tendresse; instinctivement, on sent qu'il ne faut pas à ces douleurs, un accueil cruel, le cœur ne saurait l'oublier et il garderait, noire ou rouge, une tâche ou une plaie, une tristesse ou une colère." (p.184)

"Oh! Ces Mères! quand la tendresse les prend! Ça ne fait rien, le clou m'a fait une mûche. Ces mères qu'on croit cruelles et qui ont besoin de tout d'un coup d'embrasser leur petit!" (p.191).

De tels énoncés émanent du narrateur, ils révèlent des opinions, une idéologie. Dans ce cas, le narrateur se dissocie nettement du personnage de l'enfant, son point de vue se distingue nettement du point de vue de l'enfant, et devient dominant.

Le narrateur des "**Jours**" tend à s'adresser à son narrataire remplissant ainsi la fonction de communication.

⁽¹⁾ Jaap Lintvelt: Essai de Typologie narrative, Le Point de vue, Paris, José Corti, 1981, p.64.

⁽²⁾ "L'homme est lésé dans ses droits, même par ses parents, et que l'amour paternel et maternel ne met pas père et mère à l'abri de cet esprit de fausseté et de vanité". (p.37)

⁽³⁾ "Le destin savait accabler les hommes d'autres tristesses, capable d'exaspérer chez eux l'amour instinctif de la vie, tout en diminuant son prix à leurs yeux". (p.92).

"æáßä ĐÇβÑÉ ÇáÃØÝÇá ŨÑíÈÉ - ãæ Þá Åä ĐÇβÑÉ ÇáÄäÓÇä ŨÑíÈÉ..." (Ö15)⁽¹⁾.

"(...) ãæ Þá Ýí ÍíÇää." (Ö4).

ou bien il s'associe à son narrataire en disant:

"íÑì ÕÇíÈäÇ äÝÓå..." (Ö33)⁽²⁾

Le narrateur des "**Jours**" saisit l'occasion de s'adresser à son narrataire en vue de lui expliquer, un terme ou un élément de l'histoire; exerçant ainsi la fonction "*explicative*" définie par J.Lintvelt⁽³⁾:

"Discours utilisé par le narrateur pour fournir des explications de certains éléments de l'histoire."

"æßÇä "ÓíäÇ" ÞĪ ÊÚæĪ ãÊì Ĩá ÇáßÊÇÈ ãä íáŨ; ÚÈÇÁÊä; ãæ ÈÚÈÇÑÉ ãĪÞ "ĪÝíÊå"" (Ö 30)⁽¹⁾.

"(...) æãŌì Ýì ØÑíÞá ÍÊì æŌá Áái ÇáßÑÇÑ (æÇáßÑÇÑ: ĨÑÉ Ýì ÇáÈíÊ ßÇäÊ ÊĪĪÑ ÝíäÇ ÁáæÇä ÇáØÚÇä. æßÇä íÑÈì ÝíäÇ ÇáÍäÇä) æßÇäÊ Ýì ÒÇæíÉ ää ÒæÇíÇäÇ ÇáÞÑäÉ (æài ÞŌÚÉ ŌÍäÉ ŨÑíŌÉ ää ÇáÍŌÈ ßÄääÇ ÍŌÚ ŌĪÑÉ)" (Ö 59)⁽²⁾.

Le narrateur de "**La Grande Maison**" exerce la fonction de commentaire, d'une manière modérée, contrairement au narrateur des "**Jours**". Le narrateur de "**La Grande Maison**" a recours à des phrases courtes pour faire passer ses commentaires.

(1) "*Mais la mémoire des enfants est fantasque, à moins que ce ne soit la mémoire de l'homme fait...*" (p.21)

(2) "*Notre ami se voit...*"

(3) Jaap Lintvelt: op.cit., p.63.

(1) "*Il avait ses habitudes: il arrivait, enlevait sa "abâya" ou, plus exactement, sa "daffiya" (Daffiya: sorte de douillette).*" (p.31).

(2) "*Ses pas incertains le menèrent au "Karâr". Le "Karâr" était une sorte de cellier, une pièce de la maison où l'on serrait les provisions, et où l'on élevait des pigeons. Dans un des coins, il y avait la "Courma". C'était une pièce de bois épaisse et large comme un tronc d'arbres*" (p.52).

"Aïni tenta de le saisir par un bras. Peine perdue. Il se déroba."
(p.12).

"Cette Sennya, elle avait du courage!" (p.43)

"Il se retrouvait à l'orée d'un pays singulier. Quelle impression de réveil!" (p.180).

Assumant cette fonction, il n'en a pas abusé. Cependant il exerce la fonction idéologique par le truchement d'un de ses personnages. En assumant la fonction idéologique, le narrateur a une présence "transparente". L'idéologie du narrateur se manifeste donc, par exemple, à travers le discours de Ben-Sari, critiquant la justice sous le régime colonial français en Algérie:

*"A Dar-Sbitar s'élevaient encore les protestations véhémentes du vieux Ben-Sari; mais les forces de l'ordre étaient parties:
... Je ne veux pas me soumettre à la Justice, clamait-il. Ce qu'ils appellent la justice n'est que leur justice. Elle est faite uniquement pour les protéger, pour garantir leur pouvoir sur nous, pour nous réduire et nous mater. Aux yeux d'une telle justice, je suis coupable..."* (p.52).

Dans ce cas, le point de vue du narrateur rejoint le point de vue d'un des personnages "secondaires", Ben-Sari et leur point de vue se superposent. La focalisation est interne (variable). Il charge un des personnages de refléter le point de vue du narrateur.

Le narrateur de "La Grande Maison" implique volontairement et consciemment son lecteur. Toutefois, il s'adresse au lecteur français particulièrement, il lui explique les termes arabes transcrits dans son récit. Ces termes sont bien définis et expliqués en marge ou en bas de pages:

" **Torraïcos:** pois chiche grillés".

" **Calentica:** pâte faite avec la farine de fèves ou de pois chiches".

" **Méïda:** table ronde et basse sur laquelle mangent les familles musulmanes".
(p.16).

" **Derb:** ruelles très étroites et sinueuses qui serpentent à travers les quartiers de l'ancienne ville". (p.26).

Le narrateur implique le lecteur français en lui avançant des définitions et des explications des termes arabes, assumant ainsi sa fonction explicative (ou de métalangue), d'une manière explicite puisqu'elle se reflète à travers la typographie et la mise en page.

Le narrateur de "**l'Enfant**" assume, lui aussi, la fonction explicative. Il implique le narrataire quand il justifie ou explique ses intentions ou les intentions des autres personnages, par exemple:

" Quand je dis je tâte, je parle au figuré." (p.168).

Il explique également les intentions des autres personnages:

"Jacques, est-ce que tu t'amuses mieux avec ces 'mes-sieurs de la bachelierie", qu'avec nous? (...)"

"Il appelle 'messieurs de la bachelierie' les instituteurs, professeurs, maîtres de latinage ou de dessin qui viennent quelquefois à la maison et qui parlent du collège tout le temps". (p.57).

Il a recours à la "métalangue" pour expliquer les propos de son père:

"Mon père dit: "Non, non! - c'est-à-dire, il ne sait plus trop." (p.108).

En outre, il interprète et analyse les situations qui peuvent paraître, aux yeux du lecteur, énigmatiques ou incompréhensibles:

"Le professeur de mathématiques qui, décidément veut faire sa cour au doyen (il doit épouser sa fille), me parle..." (p.229).

Il utilise les parenthèses pour introduire l'explication.

Dans "Les Jours", les chapitres 14, 15 et 16 affirment la suprématie du point de vue du narrateur-adulte. Il abandonne complètement le personnage de l'enfant et son point de vue, et se livre à la critique "acerbe" de la société, de la vie à la campagne, de l'ignorance, de l'école coranique, des professeurs, ... etc. Cette digression (teintée d'ironie) s'étale sur trois chapitres qui couvrent trente pages. Bien qu'il ne dise pas "je", le narrateur manifeste son engagement: attaquer l'ignorance et célébrer l'éducation moderne. En assumant les fonctions explicative, idéologique et de communication, le narrateur-adulte impose son point de vue dans le récit. Son point de vue est généralement dominant, à tel point qu'il ne laisse que rarement, ses personnages s'exprimer ou présenter leur point de vue.

" Áä ÇääÁáÝ íääí ÇáÕÈì ÁíÇäÇ ÇáíÑíÉ ÇáβÇääÉ Ýì ÇáÊÕÑÝ; Ýäííä íÇæá ÇáÉÚÑÝ Úái Çáæíæí ÈæÓÇÆää ÇááíæíÉ; æíÇæá ÁíÑÇβ ÚÇääá Úái ÕÑíPÉá; æÝì äÉá äĐá ÇáæÇPÝ íÓá ÇááÁáÝ Áái PáÉ ÉÁÉíÑá æÑæÚÉá; æábää Ýì ÉÚÓ ÇáæÇPÝ ÇáÁíÑì íYNÓ ÓÍÓíÉ ÇáÁíÉ ÇáβÇääÉ ÇááÓì æÇáæÚì Úái ÊÕæíÑ ÇáæPÝ; ÝíÈíá Ýì Éíáíáá æÉÝÓíÑá æÑÈØá ÉÚíÑá ää ÇáÚæÇáÑ; BāÇ íÁÈÑ Ýíá ÁíÇäÇ ææPÝá BÈÇíÉ; Ýíääá ÇáÕÈì äÓÈíÇ áíÈíÉ Úá äÚÇáÑ Çáíáá ÇááÉÚíÉ Ýì ÈíÆÉá".⁽¹⁾

Vers la fin de son récit, le narrateur avoue, pour la première fois, que le personnage est la seule source d'information, et qu'il n'est plus omniscient. Pour la première fois, il laisse l'enfant s'exprimer librement, sans son incursion. A ce moment-là, il utilise le pronom "je" pour souligner son indépendance.

⁽¹⁾ ÚÈí ÇááíÓá ÈíÑ: ÇááÑìÚ ÇáÓÇÈP; Õ316.

"ÃäÇ ÃäÇ ÝáÇ ÇÓÊØÍÚ ÁáÇ Ãä ÃÍËß ÈäÇ İDBÑ ÇáÕÈì."
(ÇáÃíÇã; Ö 109)⁽²⁾.

"æPİ ÃPÓã ài ÈÚİ Ãää ÁÍÊPÑ ÇáÚáã ãäÐ Ðáß Çáíæã."
(ÇáÃíÇã; Ö 144)⁽³⁾.

Il souligne donc la supériorité du point de vue de l'enfant par rapport au point de vue du narrateur-adulte.

En outre, le narrateur des "Jours" a eu recours au troisième type de focalisation: focalisation du dehors (caméra). Ce type de focalisation cherche l'objectivité et l'exactitude en ce qui concerne la description. Il s'agit donc de décrire une scène en particulier, saisie à un moment bien précis (où nous avons une unité de lieu, unité de temps). Visant alors l'objectivité de la caméra, le narrateur décrit la scène minutieusement en tenant compte de la succession logique et de l'exactitude de la scène. Par exemple, la scène de la préparation du frère pour assister aux fêtes religieuses:

"áÈÓ ÇáÝÈì ÇáÃÒãÑì ÈíÇÈá ÇáİİíÉ; / æÇÊİÐ âÐÇ Çáíæã
ÚãÇãÈ İÖÑÇÁ; / æÃáPì Úài BÊÝíã ÔÇáÇ ãä ÇáßÕãİÑ; /
æÃää ÈİÚæ æÊÊáæ ÇáÈÚÇæİÐ; / æÃÈæã İİÑİ æİİá İÒáÇä
ãÖØÑÈÇ; / İÈì ÅÐÇ ÃÊã ÇáÝÈì ãä Òíã æáíÆÈã ãÇ ßÇä
íÑİ; / İÑİ / ÝÅÐÇ ÝÑÓ íäÈÚÑã ÈÇáÈÇÈ; / æÅÐÇ ÑİÇá
íãáæää ÝíÖÚæää Úài ÇáÓÑì; / æÅÐÇ Ðæã íBÈäÝæää ãä
íãíã æää ÔãÇá; / æÃİÑæä íÓÚæä Èíã İİíã / æÃİÑæä íãÔæä ãä
ÍáÝã; / æÅÐÇ ÇáÈäÇİP ÊØáp Ýì ÇáÝÖÇÁ. / æÅÐÇ
ÇáäÓÇÁ íÖÚÑíã ãä Bá äÇÍÉ; / æÅÐÇ Çáíæ íÊÃÑİİ ÈÚÑÝ
ÇáÈİæÑ; / æÅÐÇ ÇáÃÖæÇÈ ÊÑÈÝÚ ãÚàiÉ Èãİİ ÇáäÈì; /
æÅÐÇ âÐÇ ÇáÝá ßáã íÊİÑß Ýì ÈØÁ æBãääÇ ÊÊİÑß ãÚã
ÇáÃÑÖ æãÇÚáíãÇ ãä İæÑ." (Ö 70).⁽⁴⁾

(2) "Je serais bien embarrassé de répondre autrement qu'en rapportant fidèlement les souvenirs du petit garçon d'alors" (p.85)

(3) "Il m'a juré par la suite que son mépris pour la "science" avait commencé ce jour-là" (p.108).

(4) "Le jeune étudiant revêtit ses beaux habits neufs, coiffant pour la circonstance un turban vert, et jetant sur ses épaules un châle de cachemire./ Sa mère récitait sans arrêt les "mou'wazzât"./ Son

Le découpage de ces phrases, précédé de "ÅÐÇ" qui a la valeur d'un refrain (anaphorique) se substitue au mouvement de la caméra qui se déplace d'un endroit à l'autre, ou d'une personne à l'autre (toujours, dans la même scène). Ce déplacement se fait graduellement.

Nous avons l'impression qu'avec chaque phrase commençant par "ÅÐÇ", on change de diapositive. Avec la succession des diapositives, nous aurons la totalité de la scène. Ce type de focalisation affirme l'idée de la présence du narrateur-photographe derrière la caméra!

Tout en étudiant le point de vue, nous avons pu remarquer qu'une isotopie du regard court dans tout le livre de "**La Grande Maison**", Philippe Hamon⁽¹⁾ a recensé comme motifs introducteurs de la description chez Zola, le travail, la parole, le regard. C'est ce dernier motif que Dib privilégie. Le vocabulaire de la "vision" est abondant et varié. Le verbe introducteur du spectacle est, le plus souvent, "regarder" ou un parsynonyme, "voir", "observer", "scruter", "apercevoir".

"Omar l'observait (veste-de-kaki): debout contre un pilier du préau, les mains derrière le dos, il ne jouait pas, celui-là (...). Il fit mine de ne point s'en apercevoir et continua de courir. Arrivé à bonne distance, il s'arrêta et l'épia. Il le vit de loin, fixer le bout de pain..." (p.10).

père entra et sortait, en proie à une radieuse agitation. Quand le jeune homme eut consacré à sa toilette tout le soin qu'il désirait,/ il sortit;/ un cheval l'attendait devant la porte/ Des hommes le soulevèrent pour le mettre en selle au milieu de la foule qui l'entourait./ Des gens couraient devant et d'autres derrière./ Les coups de feu partaient en l'air./ Les femmes poussaient des cris stridents des grandes fêtes et l'air s'embaumait des vapeurs de l'encens." (p.59/60).

⁽¹⁾ Philippe Hamon: **Introduction à l'analyse du descriptif**, Paris, Hachette, 1981.

Il arrive qu'il indique les sentiments qui accompagnent la vision:

"Son regard noir, tourmenté, luisait." (p.31).

"Grand-mère Mama était parlative. Elle conservait néanmoins sa lucidité; son regard bleu, net, brillait de son ancien éclat;(...) ses yeux se figeaient en une expression froide et dure à certains moments." (p.31).

Pour désigner le regard de l'Autre, du colon, il dit:

"Sous leurs regards souverains, il se consolait en secret de son jeune âge en comptant sur l'avenir pour prendre sa revanche." (p.116)

J. Déjeux justifie ce phénomène en disant:

"Presque toute la signification de l'œuvre a son point de départ dans le regard. Qui regarde qui? Et comment le regarde-t-il? Regard sur les hommes, sur les événements et sur le monde, regard de l'extérieur et du dedans, pour découvrir là où une vérité de l'homme telle que Dib la cherche."⁽¹⁾

Le regard sur soi et sur les siens:

Ce regard sur soi est aussi terrible à supporter que celui de l'Autre. *"Quand on se regarde dans le miroir, c'est une image sombre qui paraît."* (p.28)⁽²⁾.

J. Déjeux ajoute⁽¹⁾ :

"Dans la littérature de Dib, il y a toujours quelqu'un qui regard, qui voit, transperce les consciences, dévoile, comme il y a toujours plusieurs voix qui parlent, chuchotent, susurrent, depuis Omar de "La Grande Maison" jusqu'au héros de Habel, en passant par les héros de Dieu en barbarie et du Maître de chasse; les deux premiers volets d'une deuxième trilogie non-terminée." (p.30).

⁽¹⁾ J. Déjeux: Mohamed Dib, écrivain algérien, Quebec, Naaman, 1977, p.27.

⁽²⁾ J. Déjeux: "Ce que la littérature algérienne doit à Mohamed Dib", dans la revue CELFAN, no.2, 1983, (p.29-32), p.30

⁽¹⁾ J. Déjeux: Mohamed Dib, écrivain algérien, op.cit, p.28.

* * *

Au terme de cette étude sur le point de vue et sur le regard, nous arrivons à la conclusion suivante:

D'après l'analyse d'un texte précis, ou des trois récits, on perçoit, comme l'a remarqué Deltel⁽²⁾, à la suite de Genette, non seulement qu'un texte combine plusieurs types de focalisations, mais que des glissements s'opèrent d'une catégorie à l'autre.

Dans les trois textes, et à des degrés différents, nous avons constaté que le narrateur avait un savoir supérieur à celui de l'enfant. Cependant, les textes ne cherchaient pas à marquer un écart entre les deux points de vue. S'il y a décalage temporel, il n'y a pas nécessairement désaccord. Le narrateur n'intervient pas dans le récit pour rectifier ou corriger une vision fautive de l'enfant, mais simplement la compléter.

Le texte superpose deux visions dont l'une complète l'autre; par cet effet de stéréoscopie, le réel est rendu dans tout son relief et sa richesse. Quand le narrateur intervient, ses incursions insérées dans le contenu de la vision enfantine, y sont amalgamées, fondues, quelquefois peu repérables.

Le narrataire est alors invité à s'identifier à ce regard de l'enfant, tout en bénéficiant d'un savoir plus complet: celui d'un narrateur-adulte.

⁽²⁾ D. Deltel: op.cit., p.92.

En ce qui concerne le texte vallésien, une remarque s'impose: Le trait distinctif et qui fait le génie du texte vallésien, réside dans le fait qu'il a réussi à maintenir son lecteur au plus haut degré d'attention et d'émotion, non seulement grâce à cette impression du "*vécu*" que donne le texte et à l'évocation d'une parole enfantine, mais notamment grâce à ce jeu de voix, ces procédés de fusion et de décalage entre la parole d'un enfant et celle d'un narrateur adulte que nous allons étudier au chapitre suivant.

Avant de passer à l'étude détaillée des voix et de la parole, remarquons déjà que l'analyse du point de vue et du regard nous a permis, dans un premier temps, de dégager la prédominance de la parole d'un narrateur omniscient chez Taha Hussein, des degrés d'une focalisation-zéro où le point de vue du narrateur accompagne celui des personnages chez Mohamed Dib et d'une tentative de focalisation interne où une identification entre narrateur-adulte et point de vue de l'enfant se dégage du texte de Jules Vallès.

* * * * *

Chapitre II : La Voix et la Parole

*"Ton enfant ne restera pas seule
Avec le temps qui griffe le cœur;
Entends ma voix
Qui file dans les arbres "*

Mohamed Dib

Dans le récit d'enfance classique, en principe, la transmission de l'information, des événements se fait de la façon suivante: un regard témoin, celui de l'enfant-héros, qui enregistre la scène et la voix-adulte qui la transmet.

A ce sujet, nous devons reprendre la définition proposée par Philippe Lejeune:

"Dans le récit d'enfance classique, c'est la voix du narrateur adulte qui domine et organise le texte: s'il met en scène la perspective de l'enfant, il ne lui laisse guère la parole. (...). Il ne s'agira plus de se souvenir mais de fabriquer une voix enfantine, cela en fonction des effets qu'une telle voix peut produire sur un lecteur."⁽¹⁾

⁽¹⁾ Philippe Lejeune: Je est un Autre, op.cit., p. 10.

Il y a des moments où la voix du narrateur-adulte domine la voix de l'enfant marquant ainsi la supériorité du point de vue du narrateur au détriment de celui de l'enfant.

A d'autres moments, les deux voix, du narrateur et de l'enfant, s'entremêlent et s'entrelacent, réalisant une sorte de "fondu" de ces deux voix, afin de "fabriquer" cette voix enfantine. Dans ce cas l'effet produit est également celui d'une superposition de deux voix, mais aussi de deux points de vue:

"Il s'agit, comme l'explique Dominique Maingueneau⁽¹⁾, de deux "voix" inextricablement mêlées, celle du narrateur et celle du personnage. (...) On perçoit deux "énoncia-teurs" mises en scène, dans la parole du narrateur, lequel s'identifie à l'une de ces deux "voix". Ce ne sont pas deux véritables locuteurs, qui prendraient en charge des énonciations, des paroles, mais deux "voix", deux "points de vue" auxquels on ne peut attribuer aucun fragment délimité du discours rapporté. Le lecteur ne repère cette dualité que par la discordance qu'il perçoit entre les deux "voix", discordance qui lui interdit de tout rapporter à une seule instance énonciative."

Toutefois, le style indirect libre produit sur le lecteur un effet de "confusion", car il ne reconnaît plus si ce sont les réflexions du personnage ou bien celles du narrateur.

Dans cette étude, il s'agit donc d'analyser dans quelle mesure l'un ou l'autre de ces discours (direct, indirect, indirect libre) domine l'économie du texte et la parole du narrateur. Nous allons désigner, comme Genette, par le mot "voix": l'instance "Qui parle?".

⁽¹⁾ Dominique Maingueneau: Eléments de linguistique pour le texte littéraire, Paris, Bordas, 1986, p.96.

D'après notre analyse des trois récits d'enfance, nous avons pu relever l'abondance du style indirect libre, notamment dans "**La Grande Maison**" de Dib et dans "**l'Enfant**" de Vallès.

Le style indirect libre est, comme le décrit Dominique Mainguenu⁽¹⁾: "***un mode d'énonciation original, qui s'appuie crucialement sur la polyphonie***", ou comme le définit Philippe Lejeune⁽²⁾:

"Le style indirect libre est une figure narrative, fondée en partie sur des phénomènes d'ellipse. Sa fonction est d'intégrer un discours rapporté à l'intérieur du discours qui le rapporte en réalisant une sorte de "fondu" à la faveur duquel les deux énonciations vont se superposer.

(...) Ainsi est obtenu un chevauchement des deux énonciations: on entend une voix qui parle à l'intérieur d'une autre. Cette voix n'est pas citée, elle est en quelque sorte mimée."

Le style indirect libre permet à l'écrivain de résoudre les problèmes posés, par exemple, par un genre littéraire en particulier ou d'autres problèmes. Dans "**l'Enfant**" de Vallès et "**La Grande Maison**" de Dib, le recours au discours indirect libre permet de résoudre une difficulté suscitée par la revendication "*naturaliste*" (pour "**l'Enfant**") et "*réaliste*" pour "**La Grande Maison**". D'un côté les deux romanciers cherchent à restituer la "réalité", donc reproduire avec la plus grande fidélité le langage de l'enfant, de l'autre élaborer un récit efficace et dont la valeur esthétique est indiscutable.

Ce "*mode d'énonciation original*" permet de concilier ces deux exigences (apparemment contradictoires), et de faire entendre les deux "énonciations": la

⁽¹⁾ Ibid.p.96.

⁽²⁾ Philippe Lejeune: **Je est un Autre**, op.cit., p.18-19.

voix du narrateur qui maîtrise la citation, et celle de "l'enfant" qui vient inscrire un certain nombre d'effets dans l'écriture romanesque.

Dans le but de créer "*une voix*" enfantine (l'association du narrateur au personnage en tenant compte de la situation actuelle et la personnalité du narrateur), Dib ne laisse pas la parole tout le temps à l'enfant, ni au narrateur. Il s'arrange pour faire "*fusionner*" les deux voix, d'où l'utilisation du style indirect libre qui convient le mieux à la réalisation de ce projet.

"Omar ne comprenait pas pourquoi tous l'entouraient ainsi. Était-ce l'obscur respect que leur inspirait un être qui mangeait chaque jour à sa faim? Étaient-ils fascinés par la puissance sacrée, incarnée en cet enfant mou et sot?" (p.14).

Plus loin, il écrit:

"L'événement prit dans sa pensée un sens tragique. Il cherchait toujours veste-de kaki. Il parut tout à coup ne tenir à la vie que par de vagues attaches. Tout se fit étrange autour de lui; veste-de-kaki n'était nulle part. Qu'allait-il devenir sans veste-de-kaki?" (p.16).

Une seule fois, le style indirect libre se présente, associé au monologue intérieur:

"Omar se trouva seul dans la cour. Son sang buta contre ses tempes. Des agents de police!! Son cœur voulait jaillir de sa poitrine. Cloué sur place, il aurait désiré pouvoir crier: "Maman!". Son front était moite. Brusquement, il hurla: " Les agents de police! Les agents de police! Les voilà, les voilà!"

Il pensa: Ma, je t'en supplie, je ne te referai plus de peine, protège-moi, protège-moi, seulement. Il souhaita ardemment la présence d'Aïni près de lui pour qu'elle le recouvrît de sa toute-puissance de mère, pour qu'elle élevât autour de lui une

muraille impossible à franchir (...). Sa mère, où était-elle? Où était ce ciel tutélaire?"(p.44).

Le monologue intérieur, qui commence par: *"Il pensa: Ma, je t'en supplie"* est intercalé entre deux énonciations au style indirect libre. Nous tenons à signaler que le monologue intérieur est rarement utilisé dans **"La Grande Maison"**, tandis que l'usage du style indirect libre domine l'économie du texte dans tous les passages où il est question d'une réflexion autour d'un sujet ou d'une interrogation (généralement précédée par: *"Omar ne comprenait pas pourquoi"*), ou d'un jugement de valeur, ou d'une remise en question. Ce procédé exprime le mieux la perspective et la pensée de l'enfant et met en relief cette *"voix enfantine"*. Il suffit de se référer à la page 117 pour voir le style indirect libre lié aux questions (6 questions dans la page), mais également aux affirmations.

"Mais pourquoi sommes-nous pauvres? Jamais sa mère, ni les autres, ne donnaient de réponse. Pourtant c'est ce qu'il fallait savoir. Parfois les uns et les autres décidaient: C'est notre destin. Ou bien: Dieu sait. Mais est-ce une explication, cela? Omar ne comprenait pas qu'on s'en tînt à de telles raisons. Non, une explication comme celle-là n'éclairait rien. Les grandes personnes connaissaient-elles la vraie réponse? Voulait-elles la tenir cachée? N'était-elle pas bonne à dire? Les hommes et les femmes avaient beaucoup de choses à cacher; Omar, qui considérait cette attitude comme de la puérilité, connaissait tous leurs secrets. Ils avaient peur. Alors ils tenaient leur langue. Mais de quoi avaient-ils peur? Il en connaissait, des gens comme sa famille, leurs voisins et tous ceux qui remplissaient Dar-Sbitar, des maisons comme celle-là et des quartiers comme le sien: tous ces pauvres rassemblés! Combien ils étaient nombreux!"
(...)
Une émotion curieuse le pénétra à cette pensée.

Il y a aussi les riches; ceux-là peuvent manger. Entre eux et nous passe une frontière, haute et large comme un rempart.
(p.117)⁽¹⁾.

Contrairement aux "Jours", le narrateur de "La Grande Maison" est assez tolérant. Il laisse les personnages s'exprimer en style direct en respectant le langage de chacun, réalisant ainsi la première revendication: rendre la "réalité" sociale⁽²⁾ avec la plus grande fidélité en reproduisant le langage des "élèves", des "maîtres de l'école", de la "Mère", enfin le langage du "peuple algérien". C'est pourquoi d'ailleurs on nommait Dib "*l'écrivain public*". La première page s'ouvre sur une scène où les élèves parlent: (p.7):

*"- Et moi! Et moi:
Les voix s'élevèrent en une prière (...).
- Moi! Moi!
- Moi, tu ne m'en pas donné!
- C'est Halim qui a tout pris.
- Non, ce n'est pas moi!*

ainsi qu'à la page (15): Le maître d'école M. Hassan s'exprime au style direct:

"Il proclama: "La patrie!" (p.19).

"(...) Qui d'entre vous sait ce que veut dire: patrie?" (p.20).

Il donne également l'occasion à un homme du peuple algérien de s'exprimer en tant que représentant du peuple:

*"Ben-Sari:
"... Je ne veux pas me soumettre à la justice, clamait-il."* (p.52).

⁽¹⁾ Les phrases soulignées appartiennent au discours indirect libre.

⁽²⁾ A ce propos, Vallès précise ses intentions dans une lettre écrite le 12 mars à Hector Malot: "*Ce que je veux faire, c'est un bouquin intime, à émotion naïve, de passion jeune (...) et qui aura cependant sa portée sociale (...)*".

Cité dans: E. Carrassus: Introduction de l'Enfant, Paris, Garnier, Flammarion, 1968, p.35.

A ce sujet, J. Arnaud précise:

“L'un des problèmes du roman algérien à cette époque, qu'a bien senti Dib, c'est de faire parler des êtres qui ne savent pas exprimer leurs aspirations confuses: Les hommes du peuple, qui sont plus embarrassés que des enfants. Et l'enfant, Omar leur sert de témoin, devant lequel on ne se gêne pas, et de révélateur.”⁽¹⁾

Quand il s'agit de confrontation entre la mère Aïni et Omar, la mère s'exprime en style direct:

*“Elle le vit ouvrir les yeux:
- Voilà tout ce que nous a laissé ton père, ce propre à rien: la misère! explose-t-elle. (...) Omar se taisait.”*
(p.30-37).

Le terme *“explose”* est ici significatif. Quand la mère veut se défouler, le narrateur l'autorise à s'exprimer en style direct.

Quant aux **“Jours”** de Taha Hussein, la voix du narrateur est presque toujours dominante. S'il met en scène quelquefois la perspective de l'enfant, il ne lui laisse guère la parole. Tout est filtré à travers la conscience du narrateur, et tout est rapporté, même les pensées et les sentiments. Il a recours, d'une manière générale, au style indirect, style de la narration et peu de fois au style indirect libre pour rapporter les actes et les pensées des personnages:

**“BÇä ÓÇÈÚ ĒäÇĒÉ ÚÔÑ ää ÃÈäÇÁ ÃÈiá; æÎÇãÓ Ãİİ
ÚÔÑ ää ÃÔPĒâ. æBÇä íÔÚÑ ÈÃä áâ Èiá âĐÇ ÇáÚİİ
ÇáÖİä ää ÇáÔÈÇÈ æÇáÃØÝÇá ãBÇäÇ ÎÇÕÇ íäÈÇÒ Úä
ãBÇä ĀÎæĒâ æÃÎæÇĒâ. ÃBÇä âĐÇ ÇáãBÇä íÑÖiá; ÃBÇä”**

⁽¹⁾ Jacqueline Arnaud: La littérature maghrébine de la langue française, Paris, Publisud, 1986, p.170.

íÄĐíä; ÇáÍP Äää íÈÈä Đáb ÁáÇ Ýì ÚãæÖ æÄÈäÇã
(Ö17)⁽¹⁾ .

Au chapitre 4:

**"æábä áÄãÑ ãÇ ÍØÑ áá ÍÇØÑ ÚÑíÈ! ãÇ Cádì íPÚ áæ Äää
ÄÍĐ CáoPãÉ ÈBáÈC ííä ÈÍá Ää íÄÍĐäC BÚÇIÈä ÈÍ
æCÍÍÉ; äCCádì íääÚä ää äĐä CÄÈIÑÈÉ; áÇÔÆ." (Ö19)⁽²⁾**

Au chapitre 11:

**"æãÇää áÇíØáP áÓÇää Ýì ÇáÑíáíä; æáíÓ Èíää æÈíä
CáÓYÑ Äáì CÁPÇáÑÉ ÁáÇ ÓãÑ æCÍÍ; ÝÓíÚæÍ ÄÍæä
ÇáÄÒãÑì ää ÇÁPÇáÑÉ ÈÚÍ ÄíÇã° ÍÈì ÁĐÇ PÖì ÁÌÇÒÈä
ÇØØIÈä Äáì ÇáÄÒãÑ; ÍÈÈ íØÈÍ äÌÇæÑÇ æÍÍÈ ÈäPØÚ
Úää ÄÍÈÇÑ ÇáÝPíä æÇáÚÑíÝ." (Ö64)⁽³⁾**

Le style indirect libre est utilisé quand il s'agit d'une réflexion ou pour extérioriser ou rapporter les pensées du héros.

Si le narrateur de "**La Grande Maison**" laisse ses personnages s'exprimer, le narrateur des "**Jours**" ne se contente pas de dominer fermement la voix de l'enfant, mais surtout la voix des personnages en général. Il rapporte leurs

⁽¹⁾ " Il était le septième de treize enfants du même père, le cinquième de onze de la même mère, mais il sentait qu'il avait, dans ce nombre imposant de jeunes gens et petits garçons, une place toute particulière, distincte de celle de ses frères et de ses sœurs. En était-il satisfait? En souffrait-il? La vérité est que cette pensée reste entourée d'obscurité et d'incertitude." (p.23).

⁽²⁾ "(...) Quelle idée bizarre lui vint à l'esprit. Qu'arriverait-il s'il tenait sa bouchée entre les deux mains, au lieu de la prendre comme toujours avec une seule? Qu'est-ce qui l'empêcherait de faire cette expérience? Rien sans doute." (p.25).

⁽³⁾ " Il racontait sur leur compte de vilaines histoires, dont le récit soulageait sa rancœur, tout en délectant son auditoire. Pourquoi aurait-il gardé tout cela pour lui quand il n'était plus qu'à un mois de son départ pour le Caire? Car son frère d'El Azhar allait rentrer dans quelques jours, et, quand il aurait fini son congé, il l'emmènerait pour être pensionnaire dans la célèbre université. Là-bas, il n'entendrait plus parler du maître ni du surveillant". (p.55/56).

paroles, leurs actions et leur réactions, témoignant ainsi son omniprésence. Rares sont les énonciations au style direct.

La voix du narrateur s'élève, marquant une présence stylistique de celui-ci quand il emploie, volontairement, un vocabulaire, ou des phrases aux connotations ironiques s'inscrivant dans la stratégie du narrateur-adulte. Sa voix sarcastique s'entend pleinement quand le narrateur attaque, sans merci "Sayedna".

"æÃÈÏÚ ää âĐÇ Báâ Ãä ÓíäÇ BÇä íÑì ÕæÊâ ÌáíáÇ; æãÇ
 íÛä ÕÇÍÈäÇ Ãä Çááá ÍáP ÕæÊÇ ÁPÈÍ ää ÕæÊâ. æãÇ PÑÃ
 ÕÇÍÈäÇ Pæá Çááá âÚÒ æÍá "Ãä ÃäBÑ ÇáÃÕæÇÊ áÕæÊ
 ÇáÍáíÑ"; ÁáÇ ĐBÑ ÓíäÇ"(Ö32)⁽¹⁾

"æãäää äĐÇ ÇáÔÍ ÇáĐì BÇä Ýì Ãæá ÃãÑâ ÍäÇÑÇ."(Ö85)⁽²⁾

Quant à Vallès dans "**I'Enfant**", il a un but ultime, à savoir créer une voix enfantine, qui domine la voix du narrateur-adulte classique, transgressant ainsi toutes les règles rigides de la composition traditionnelle et classique du récit d'enfance. Il voulait rompre avec les habitudes de la lecture et créer cet "*effet d'étrangeté inquiétante*" selon Freud. Il construit une nouvelle voix qui résulte d'un mélange insidieux de deux voix (celle du narrateur-adulte et celle de l'enfant) qui produit sur le lecteur un effet troublant et suggestif.

Pour ce faire, il a recours à l'emploi du pronom "je", avec le présent de la narration (qui introduit une perturbation apparente dans la distinction entre histoire et discours, et entre antériorité et simultanéité). On repère donc très difficilement la voix du narrateur de la voix de l'enfant et on demeure souvent

⁽¹⁾ "Le plus bizarre de tout était qu'il se croyait une belle voix. Notre ami ne pense pas qu'Allah en ait jamais créé une plus affreuse. Jamais il n'a récité ce verset du Coran: "La voix la plus horrible est celle des ânes", sans se rappeler Sayedna".(p.33)

⁽²⁾ "C'était aussi ce cheikh qui avait commencé par être ânier..." (p.70).

dans l'ambiguïté et l'incertitude. Ce qui accentue l'ambiguïté et l'incertitude sur l'origine de la voix, et qui renvoie également à la focalisation, c'est l'emploi du style indirect libre, associé à l'emploi du présent et à la première personne, et qui recouvre beaucoup de passages de "**I'Enfant**":

"A l'instant, en rôdant dans cet appartement où traînent les meubles comme les décors d'un drame qu'on démonte, j'ai vu les débris de la tirelire où ma mère mettait l'argent pour m'acheter un homme et qu'elle vient de casser."

"Est-ce le silence, l'effet de la tristesse qui m'envahira. Toujours plus tard, quand j'aurai quitté un lieu où j'ai vécu, même un coin de prison? Est-ce l'odeur qui monte de toutes ces choses entassées? Je l'ignore; mais tous mes souvenirs se ramassent au moment de partir." (p.190).

Notons que dans "**I'Enfant**", comme dans "**La Grande Maison**", le style indirect libre est très souvent associé aux questions.

"Etre libre? Je ne sais pas ce que c'est, mais je sais ce que c'est d'être victime; je le sais, tout jeune que je suis." (p.288).

Philippe Lejeune explique ce phénomène en disant:

"... dans un discours indirect libre situé dans une narration autodiégétique faite au présent de narration, toute distinction de temps et de personne devenant impossible, il n'y a plus, sur ce plan, de différence entre un discours indirect libre rapportant un énoncé du personnage principal, et cet énoncé lui-même. On se trouve donc devant un discours rapporté en style indirect libre. Et si ce discours se développe sur quelque longueur, la tentation sera grande de parler d'un "monologue intérieur" du personnage."⁽¹⁾

⁽¹⁾ Philippe Lejeune: **Je est un Autre**, op.cit., p.20.

Alors que ce n'est pas encore le "*monologue intérieur*"⁽²⁾ puisque ce qui définit le monologue intérieur, c'est son autonomie. Comme au théâtre, le discours du personnage doit être présenté indépendamment de toute autre énonciation, tandis que dans le cas présent, ce n'est pas un enfant qui parle, mais "*un adulte qui se fait une voix d'enfant*". Le discours qui semble venir du personnage est, en fait, un discours mimé et "*dans lequel flotte la présence diffuse et insidieuse d'un narrateur*" selon Lejeune.

Contrairement aux "**Jours**" et à "**La Grande Maison**", le monologue intérieur⁽³⁾ est abondant, bien exploité et anime le texte vallèsien. Aussi, faut-il définir le monologue intérieur:

"(...) discours sans auditeur et non prononcé par lequel un personnage exprime sa pensée la plus intime, la plus proche de l'inconscient, antérieurement à toute organisation logique, c'est-à-dire son état direct réduit au minimum syntaxical, de façon à donner l'impression de 'tout venant'".

Ce monologue intérieur n'est pas encore celui du "Nouveau Roman" dont la syntaxe plus sinueuse, plus décousue, tente de reproduire un langage plus incohérent, celui de la pensée subconsciente. Chez Vallès, le monologue intérieur, selon M. Jurtin⁽¹⁾:

"Reproduit des tâtonnements, les hésitations d'une pensée consciente, lucide, raisonnante. Epousant le mouvement de la pensée qui se formule, la syntaxe prend une tournure particulière. Nous y rencontrons souvent des phrases courtes

(2) "*La différence capitale entre monologue immédiat et style indirect libre, que l'on a parfois le tort de confondre, ou de rapprocher indûment dans le discours indirect libre, le narrateur assume le discours du personnage, ou si l'on préfère le personnage parle par la voix du narrateur, et les deux instances sont alors confondues, dans le discours immédiat, le narrateur s'efface et le personnage se substitue à lui*". Genette, **Figures III**, op.cit., p.194.

(3) Dujardin: **Le Monologue Intérieur**, Paris, Messein, 1931, p. 59. Cité dans Genette: **Figures III**, op.cit., p.194.

(1) M. Jurtin: "*Le sens du monologue intérieur dans L'Enfant de Jules Vallès*", **Revue des Langues vivantes**, no.5, Paris, 1972, p.467-476 (p.470).

commençant par "je". Le fréquent retour à la ligne constitue un procédé typographique propre à suggérer le mouvement de la pensée, où la pensée, les silences et les moments d'arrêt sont figurés par les blancs".

Par exemple:

*"Je suis étendu tout habillé sur mon lit; un bout de lune perce les vitres: pas un bruit! J'ai la tête qui me brûle, il me semble qu'on m'a cassé le crâne d'un côté.
Je me souviens de tout: du pain qui manquait, du poisson qui nageait, du veau qui têtait." (p.182).*

Ayant une enfance malheureuse comblée de frustrations, l'enfant Jacques se réfugie dans le silence, dans le rêve. Sa pensée se développe: il pense, il se parle à lui-même. Le monologue intérieur domine donc, l'économie du texte.

Penser, c'est se parler et très souvent se poser des questions. Nombreuses sont les interrogations du moi-enfant à lui-même. Sa première question porte d'ailleurs sur le lien qui l'unit à sa mère:

*" Ai-je été nourri par ma mère?
Est-ce une paysanne qui m'a donné son lait? Je n'en sais rien." (p.45).*

Jacques continue à s'interroger anxieusement: souvent ces questions expriment un sentiment de culpabilité que veulent susciter en lui son père et sa mère:

"Je puis avoir cinq ans et me crois un parricide." (p.46).

Au chapitre 13 il se dit:

*"Oh! pourquoi me donner la soif des richesses? Est-ce bien de la part d'une mère?"
Il se livre à un combat en moi-même - pas très long.*

"Pour moi tout seul? J'achèterai ce qu'il me plaira avec? Je les donnerai à un pauvre, si je veux." (p.138).

Tout en se parlant, il se réfute, se contredit, s'approuve. Il se dit: ***"Oui! ou non!"***. Il se demande: ***"Pourquoi...?"***

Au moment du concours, un véritable débat intérieur se livre en lui.

***"On dicte la composition.
Vais-je la faire? A quoi bon!
Pour être répétiteur comme cet homme, puis devenir laveur de mouchoir sous les ponts? Quelle est son histoire à cet être qui obsède ma pensée?
Je ne sais. Il a peut-être giflé un censeur, pas même giflé, blagué seulement..." (p.269).***

Le monologue intérieur est employé quand l'enfant évoque les moments heureux, loin de sa mère jouissant de la liberté: Le monologue intérieur se traduit par le recours aux phrases nominales, exclamatives, qui se présentent:

***"Quelle joie de partir, d'aller loin!
Puis, Nantes, c'est la mer! - Je verrai les grands vaisseaux, les officiers de marine, la vigie, les hommes de quart, je pourrai contempler les tempêtes!..." (p.195).***

En principe, le monologue intérieur semble être le procédé qui reflète le mieux les pensées les plus intimes du personnage sans l'interposition du narrateur. Cependant, il y a un glissement inaperçu qui se fait et on tend à confondre le "je" avec le moi de l'enfant ou plutôt avec ce "moi" recréé que l'auteur appelle "Jacques". Mais ailleurs, c'est le moi "adulte" du narrateur, que l'auteur désigne toujours par le même "je". Détaché, il observe l'enfant "Jacques".

La distance temporelle et affective et l'écart entre les deux "je" sont établis par l'emploi de l'imparfait et du passé simple:

"Il paraît que je tombai amoureux fou (...). Mais alors - au moment où Mademoiselle Céline se maria, j'étais aveuglé par la passion." (p.58).

L'emploi de l'indicatif présent peut aussi nous plonger dans la durée du narrateur-adulte, tout en nous faisant glisser insensiblement vers le temps vécu du "moi" enfant:

*"Quels souvenirs ai-je encore de ma vie de petit enfant? Je me rappelle que, devant la fenêtre, les oiseaux viennent l'hiver picorer dans la neige; que, l'été, je salis mes culottes dans la cour qui sent mauvais; (...)
Ma mère apparaît..."* (p.50)

"Ce glissement continu du présent au passé, ce passage de l'indicatif présent à l'imparfait ou au passé simple, reflètent les changements de l'identité", l'oscillation entre le Je/enfant et le Je/narrateur-adulte." selon M. Jurin⁽¹⁾ .

Philippe Lejeune ajoute à ce propos, que Vallès laisse entendre qu'il a décidé de ne tenir aucun compte des lois d'opposition qui fondent les systèmes des temps dans le récit: *"Comme s'il se vengeait des règles sacro-saintes de la concordance des temps."*⁽²⁾ Il précise que sa narration est fondée sur une pratique délibérée de la "discordance", l'oscillation permanente entre trois régimes: celui de: présent de narration, narration rétrospective (passé composé/ imparfait), narration aux temps historiques (passé simple/imparfait). Souvent, d'ailleurs, l'auteur joue sur l'ambiguïté de ce "Je":

"J'écoute sans paraître les avoir entendues, les moqueries qui atteignent mon père, c'est dur pour un enfant de dix ans." (p.65).

⁽¹⁾ Ibid., p.470.

⁽²⁾ Philippe Lejeune: La technique narrative dans l'enfant, op.cit., p.72.

Dans "Les Jours" comme dans "La Grande Maison" on ne retrouve que peu d'analyses psychologiques concernant l'enfant des "Jours" et Omar de "La Grande Maison".

Dans "Les Jours"

"æáßää áÇíÔßæ æáÇíÈßì áÃää íßÑå Ãä íßæä ßÃÎÊå ÇáÔÛíÑÉ ÈßÇÁ ÔßÇÁ." (Ô6).⁽¹⁾

Tandis que Omar semblait dans la dépression. Il va jusqu'à vouloir se suicider:

"Mais pourquoi ne pas se tuer? Ne pas se jeter du haut d'une terrasse." (p.36).

"(...) De nouveau, il voulut cesser de vivre. Il pleure doucement." (p.37).

Alors que l'Enfant de Vallès abonde en analyses psychologiques: surtout la psychologie de la mère et de l'enfant.

* * *

Notre analyse des trois récits d'enfance révèle que les trois récits abondent en style indirect libre. Celui-ci apparaît comme le style privilégié du récit d'enfance. C'est le procédé préféré des trois narrateurs, utilisé pour rapporter et extérioriser les pensées de leurs personnages (notamment l'enfant), et pour libérer leurs voix, tout en les maintenant sous l'égide du narrateur. En outre, le recours à ce style donne lieu à une multiplicité de points de vue. Ce style relève également de la "*sous-conversation*", selon Lejeune⁽²⁾, et qui représente ce que l'enfant pense

⁽¹⁾ "Il souffrait, mais sans se plaindre ni pleurer, car il n'aurait pas voulu ressembler à sa petite sœur pleurnichade" (p.16).

⁽²⁾ Ph. Lejeune: La technique narrative dans l'enfant, op.cit., p.67.

sans pouvoir le dire, en même temps que s'y reflètent les jugements de valeur de l'adulte.

Dans **l'Enfant**, l'usage du style direct est réservé à la mère de Jacques. La mère qui donne des ordres à son fils, lui interdit un plaisir, lui reproche une initiative, ou fait passer une leçon de morale. Il est également réservé aux questions, ou remarques candides, ou aux protestations vites étouffées de l'enfant. Alors que dans **Les Jours**, le style direct est employé, tout au long du chapitre (7) (dialogue entre le père et Sayedna) et chapitre (8) (dialogue entre l'enfant et Sayedna) pour mettre en relief les moments, considérés par le narrateur comme cruciaux et décisifs. Nous avons remarqué que le narrateur après avoir présenté le dialogue entre les personnages, passe de nouveau à la narration pour commenter le dialogue. Le style direct est utilisé également pour souligner l'acuité de la confrontation entre le père et l'enfant et Sayedna à la fin du chapitre (10):

"æPÇá áã ÃÈæã åĐå ÇáÍääÉ Ýì ãÒÇÍ PCÓ áã íäÓå PØ áÃää
 ÅÖIB äää ÅÍæÊå. (...) PÇá áã: "ÃÍÝÜÊ ÇáPÑÅä;" (Ö62).⁽¹⁾

et l'acuité de la confrontation entre les mystiques et adeptes ÇáÝPåÇÁ æÇáÓíæÎ
 ÇääÊÖæÝÉ ou la confrontation entre l'enfant et son frère aîné.(p.61).

"ÝÇäPÓå ÇääÊÝPæä Ýì ÇáÍää æÍääÉ ÇáPÑÅä æÃÖÍÇÈ
 ÇáØÑP: ÝÃäÇ Åää ÇáÚää ÇáĐíä íÓÊäÍæä Úääää ää
 ÇáßÈÈ æíäÊæä Åài ÇáÅÒåÑ ÝÇäÊÖÑæÇ; æPÇáæÇ:
 "Ãää äPá áBå: Åä åĐå ÇáßÇÑÈÉ áÇíäBä Åä ÊPÚ PÉá Åä
 ÊÛåÑ ÅÖÑÇØ ÇáÓÇÚÉ; Åää äÍÚBä Åài ÊBĐÍÈ
 ÇäääÍää;" æÃäÇ ÍääÉ ÇáPÑÅä ÝPÇáæ: "BáÅ! áPÍ BÇÍÈ

⁽¹⁾ "Il eut cette plaisanterie cruelle que son fils n'a jamais oubliée, parce qu'elle fut pour ses frères le signal d'un rire général, et parce qu'elle se grava dans leur mémoire (...): "Sais-tu bien le Coran?" (p.54).

ÊPÚ ÇáβÇÑĒĒ áæáÇ Ää áØÝ Çááá ÈÇáÑÖÚ æÇáÍæÇää
 æÇáÈàÇÆã; æÓãÚ áÍÚÇÁ ÇáÍÇÚiä; æĒÖÑÚ
 ÇääĒÖÑÚiä". æÄãÇ Äää ÇáĒÖæÝ æÇáÚää ÇááIäi
 ÝPÇáæÇ: "BáÂ! áPĪ βÇĪĒ ÊPÚ ÇáβÇÑĒĒ áæáÇ Ää ĒæÓØ
 ÇáPØÈ ÇääĒæäi Èiä ÇääÇÓ æÇááá; ÝÖÑÝ Úä ÇääÇÓ
 âĐÇ ÇáÈáÇÁ; æÇĪĒää Úää ÄæÒÇÑää." (Ö 109).⁽¹⁾

Abdel Mohsen Badr dit à propos du style de Taha Hussein:

"iĒÄÑĪ ÄÓáæÈ ÇääÄáÝ Èiä ÇáĒÖæiÑ æåæ ØÇÈÚ
 ÇáÄÓáæÈ ÇáÑæÇÆi; æÈiä ÇáĒPÑiÑ æåæ ØÇÈÚ
 ÇáãPÇá; æáÇiäĒä ÇääÄáÝ ÈÇáÍæÇÑ BĒiÑÇ áÄää PáãÇ
 íáIä Çáíä; æÝi ÇáÍÇáÇĒ ÇääÇĪĒĒ ÇáÈi íáIä ÝiãÇ Ááíä
ĪÖÚä áØÇÈÚ ÄÓáæÈä ÇäääiÖ; ÈĪĒ áÇĪĒæ ÇáÝÇÑP
 æÇÖÍÇ Èiä ÄÓáæÈ ÇáÓNĪ æÇáÍæÇÑ; æíÓiÖÑ Úäi Iæ
 "ÇáBĒÇÈ" Bää ØÇÈÚ ÄÓáæÈ ÇääÄáÝ ÇáĐi áÇiÚãÑ Ýi
 BĒÇÈ ÇáÁiÇä æĪä; æáBää iÚãÑ Ýi ÄÚáĒ BĒÈä ÇáÄiÑi;
 æÇáĐi iĒäiÓ ÈÇáÄÖÇáÉÚ æÇáĒÄĒÈ ÈÄÚãÇá ÇáÄĒäÉ
 ää BĒÇÈ ÇáÚÑÈ ÇáPĪÇäi; æĪÇÖÉ ÇáÍÇiÚ; æáÄÓáæÈ
 ÇääÄáÝ äæÓiPÇá ÇáÍÇÖÉ; æÇÚĒãÇi Úäi ÇáĒÇiY
 æÇáĒBÑÇ."⁽²⁾ .

Tandis que l'Enfant privilégie le "monologue intérieur" qui reflète le mieux l'état d'âme de l'enfant. C'est un moyen parfait pour livrer les "Vues intérieures" des personnages, ici, Jacques Vingtras. Le monologue intérieur garantirait "la transparence et la fidélité aux plus profonds remous du "courant de conscience" ou "d'inconscience", comme le précise Genette⁽³⁾.

Rappelons ce que dit Wayne Booth à ce sujet:

⁽¹⁾ "Les porteurs du Coran, les chefs de confréries mystiques se divisèrent sur l'interprétation du phénomène. Les porteurs du Coran répliquaient aussitôt: "Bien sûr que si! le fléau était sur le point de fondre sur nous, sans la compassion d'Allah pour les nourrissons, les femmes enceintes et les bêtes innocentes. Il a prêté l'oreille aux supplications de ses adorateurs, et s'est laissé fléchir par leurs humbles prières". Quant aux mystiques et aux adeptes de la science, ésotérique: "Erreur! rétorquaient-ils à leur tour, la catastrophe allait bel et bien se déchaîner sur l'univers, n'eût été l'intercession du "pôle mutaxalli", c'est à dire du "grand maître" actuel de tous les derviches et de tous les saints de la terre, en faveur du monde, auprès d'Allah. C'est lui qui a détourné ce malheurs de nos têtes, et qui s'est chargé de nos iniquités". (p.85).

⁽²⁾ ÚĒĪ ÇääiÓä ĒiÑ: ĒÖæÑ ÇáÑæÇĪÉ ÇáÚÑÈiÉ ÇáĪiĒÉ; Ö 316-317.

⁽³⁾ G.Genette: op.cit, p.199.

*"Tout point de vue intérieur soutenu, et quelque soit sa
"profondeur", transforme momentanément en narrateur, le
personnage dont la conscience est dévoilée."⁽¹⁾*

* * * * *

⁽¹⁾ Wayne Booth: Distance et point de vue, dans Poétique du Récit, Collection point, Paris, Seuil, 1977, p.109 et 110.

Chapitre III : Le Portrait et Les Portraits

" Semblable à un miroir brisé, qui se multiplie dans chacun de ses fragments et reproduit mille et mille fois la même image, le cœur qu'ont déchiré les coups de sort conserve et reproduit longtemps encore toutes ses douleurs"

Byron

Un des éléments les plus pertinents du récit d'enfance est *"le Portrait"*^(*).

A travers notre lecture des trois œuvres, nous avons pu constater que *"le Portrait"* est un facteur commun aux trois récits. Nombreux sont les portraits tracés par le narrateur et qui figurent dans le récit d'enfance; à tel point que le lecteur peut avoir l'impression que la présentation de ces portraits, très variés et longuement décrits, est la raison d'être de l'œuvre. La peinture de ces portraits est déterminée par le point de vue, le regard et la voix de l'enfant-narrateur. Elle est également déterminée par la mémoire de l'adulte se rappelant les personnes qui ont constitué l'univers de son enfance et qui ont laissé leur impact sur lui et sur sa vie.

^(*) Nous tenons à exprimer notre gratitude à Dr Soliman Al Attar. Nos longues discussions autour de ce sujet, nous a beaucoup aidé à la rédaction de ce chapitre.

Dans ce chapitre, nous allons essayer d'étudier et d'analyser ces portraits. Passons d'abord à la définition de ce terme.

En essayant de trouver une définition exhaustive du portrait, nous avons été frappée par la rareté des recherches et des études consacrées à ce sujet. Nous nous sommes reportée d'abord aux définitions données par les dictionnaires, par le livre de Michel Beaujour, Miroirs d'encre, et de P. Fontanier, Les Figures de discours. Dans Le Robert, nous trouvons:

"Représentation d'une personne réelle, spécialement de son visage, par le dessin, la peinture, la gravure.

Fig: Description orale, écrite d'une personne, voir portrait physique ou moral d'une personne. (...)

(...) Le portrait genre littéraire au XVII^{ème} siècle."⁽¹⁾

Alors que Pierre Fontanier considère le portrait comme une figure du discours:

"On appelle souvent du nom de portrait, soit l'éthopée (description qui a pour objet les mœurs, le caractère, les vices, les vertus, les talents, les défauts enfin les bonnes ou les mauvaises qualités morales d'un personnage réel ou fictif), soit la prosopographie, (description qui a pour objet le corps, les traits, les qualités physiques ou seulement l'extérieur, le maintien, le mouvement d'un être animé, réel ou fictif), toute seule; mais le portrait, tel qu'on l'entend ici, doit les réunir l'une et l'autre. C'est la description tant au moral qu'au physique d'un être animé, réel ou fictif."⁽²⁾.

Quant au Dictionnaire des Littératures, il note que le portrait est:

"Une des formes fixes de la prose. Les règles de sa composition semblent dater du XVII^{ème} siècle, où il apparaît comme un genre..... en honneur tant dans les conversations mondaines

⁽¹⁾ Le Robert, Tome I, Paris, Dictionnaire Le Robert, 1991, p.1489.

⁽²⁾ Pierre Fontanier: Les Figures du Discours, Paris, Flammarion, 1977, p.428.

(...) que dans la littérature précieuse-caricaturée (...). Il est alors tour à tour laudatif ou satirique. (...) La fonction essentielle du portrait est de refléter le caractère d'un personnage, réel ou imaginaire. (...) Le personnage surgit alors au moment de l'écriture et le portrait, loin de prétendre copier un modèle pré-existant, se réduit donc aux mots, au langage qui le connote en tant que séquence spécifique de l'univers romanesque, ou plus généralement littéraire."⁽³⁾

Ce qui nous paraît très intéressant, c'est la définition donnée par Pierre Pillu. Dans son article "**L'autoportrait chez Vallès**", il distingue entre deux catégories de portraits qui se présentent dans les œuvres d'inspiration autobiographique:

"Schématiquement on peut distinguer, parmi les œuvres d'inspiration autobiographique, deux catégories: celle qui laisse entièrement au lecteur le soin de reconstituer le portrait de (l'écrivain) à partir d'indications dispersées et surtout d'ordre moral: l'autoportrait reste alors implicite; d'autre part, les œuvres qui regroupent, de façon plus systématique, les éléments caractéristiques de la personnalité (de l'auteur) et notamment les éléments physiques. C'est à cette seconde catégorie, à vrai dire, que l'expression d'autoportrait convient le mieux dans la mesure où l'on peut y voir l'équivalent dans le domaine littéraire, de ce qu'il est dans le domaine de la peinture."⁽¹⁾

Quant à Michel Beaujour, il précise que le terme portrait ou "autoportrait"...*"Dans le contexte littéraire, reste obstinément métaphorique."*⁽²⁾

De toutes ces définitions, nous pouvons retenir les notions suivantes: Le Portrait, dans le contexte littéraire est formé à partir de la description et du

⁽³⁾ **Dictionnaire des Littératures: Larousse**, Paris, Larousse, 1990, p.1280.

⁽¹⁾ Pierre Pillu: "*L'autoportrait chez Vallès*" dans La revue **Les amis de Jules Vallès** revue littéraire no. 2, octobre 1985,(p.91-99) p.91.

⁽²⁾ Michel Beaujour: **Miroir d'encre**, Paris, Seuil, 1980, p.7.

dessin. A l'instar du peintre, l'écrivain puise sa plume dans l'encre des mots, pour dessiner, peindre le personnage de son récit, voire se peindre lui-même.

Donc, il s'agit d'une relation étroite entre *"Description-Dessin-Ecriture"*, qui se manifeste dans la structure syntaxique des mots, dans l'enchaînement des phrases. Selon la définition précédente: *"Le personnage surgit alors au moment de l'écriture et le portrait (...) se réduit aux mots, au langage qui le connote en tant que séquence spécifique de l'univers romanesque"*⁽¹⁾, nous pouvons déduire que: la description est faite à travers la narration qui, à son tour, fait surgir le portrait et dans le texte et dans l'esprit du lecteur.

En étudiant de près le récit d'enfance à travers nos trois textes, nous avons été frappée par ce réseau assez complexe de relations qui détermine la vie et la personnalité de l'enfant et qui nous permet de reconstituer son *"autoportrait"* puisque dans le récit d'enfance, il s'agit essentiellement de l'autoportrait de l'enfant.

Dans la vie, l'enfant n'existe que par et à travers ses relations avec les autres. Dans l'univers du récit d'enfance, les autres personnages n'existent que par rapport à lui. *"Ils ne surgissent dans le texte qu'au fur et à mesure de son cheminement (...) même la logique des actions dépend de lui"*⁽²⁾, comme l'a bien montré Henri Mitterrand. Ces relations sont représentées dans le récit d'enfance particulièrement, par une **"galerie de portraits"**. Ce sont les portraits des personnes qui ont constitué, dès la naissance, l'univers de l'enfant.

⁽¹⁾ **Dictionnaire des littératures Larousse**, op.cit., p. 1280.

⁽²⁾ Henri Mitterrand: **Discours du Roman**, Paris, PUF, 1981, p.78

Ce qui nous intéresse dans cette étude, c'est l'art du portrait utilisé comme "*Technique*" bien exploitée par l'écrivain et déterminé par le regard et la voix de l'enfant/narrateur dans le récit d'enfance, visant à ce que le lecteur puisse, au bout de sa lecture, avoir le portrait-total de l'enfant: son autoportrait. Qu'il s'agisse de récit d'enfance autobiographique ou romanesque, ce qui nous intéresse c'est qu'il s'agit surtout de "*l'autoportrait de l'enfant*". Pour ce faire, maints éléments s'unissent et s'entrelacent pour achever la peinture du portrait de l'enfant.

Reprenons la distinction faite par Pierre Pillu entre les deux catégories de portrait:

La première concerne le portrait formé à partir des indications dispersées tout le long du texte. C'est au lecteur de regrouper les différents éléments pour reconstituer le portrait: Nous allons le nommer: portrait-"*semi complet*".

La deuxième catégorie est celle qui regroupe systématiquement les éléments caractéristiques de la personnalité (physique et morale) dès le début et d'une manière assez condensée, et qu'on appellera: portrait-"*complet*".

Nous tenons à préciser que notre intérêt ne porte pas sur les portraits en eux-mêmes, mais les portraits dans leur participation à la peinture du portrait de l'enfant et leurs fonctions dans l'œuvre.

Selon **L'Enfant** de Vallès, nous avons pu constater qu'il y a des portraits qui ne figurent dans le texte que parce qu'ils font partie d'un autre portrait plus important. Nous pouvons considérer ces portraits comme "**Profils**"⁽¹⁾ (partiel) par rapport à un autre portrait. Ceci dépend de la dimension et de l'importance accordées à la personne représentée par le portrait.

⁽¹⁾ **Dictionnaire Le Robert**: "Profil: Aspect d'un visage vu par un de ses côtés".

Par exemple: le portrait de la mère dans **l'Enfant** de Vallès représente, dès le premier chapitre, un portrait complet et condensé: Le narrasait la mère à un moment très précis, dans une situation donnée, ensuite il essaye de donner le maximum de détails concernant cette personne en vue de compléter son portrait par la suite.

Le portrait de la mère tend, dans le premier chapitre, à être complet, pourtant il reste inachevé et il sera repris et modifié, tout au long du texte, par le narrateur qui va, à son tour, lui ajouter des détails moraux ou physiques et donner quelques retouches à son portrait.

Dans l'œuvre de Vallès, il y a d'une part les portraits qui représentent des personnes d'une grande importance pour l'enfant. Ce sont les personnages qui ont une présence *constante*, et dans la vie de l'enfant et dans le récit. Ces portraits seront donc repris et réapparaîtront au fur et à mesure qu'on avance dans le texte. La fréquence de leur apparition sera comme un "*Leimotiv*", "*un refrain*" qui va scander le rythme des chapitres.

Le portrait de **la Mère** de Jacques appartient à cette catégorie ainsi que le portrait de Sayedna dans les **Jours**.

D'autre part, il y a des portraits qui apparaîtront une fois pour toutes: que ce soit un portrait-complet et condensé (important en soi), ou même un portrait-partiel et inachevé qui sert de "*profil*" à un autre portrait ou tout simplement qui surgit dans le texte à cause d'une association libre d'idées due au fonctionnement de la mémoire.

Nous allons voir par la suite que ces deux catégories de portraits, finalement, vont servir au portrait de l'enfant: "*l'autoportrait*".

Cette deuxième catégorie de portrait est représentée par le portrait de "**Louissette**", tout le long du chapitre qui porte son prénom. C'est un portrait-complet, condensé de la petite fille martyr "**Louissette**", tuée par les coups de son père. Il est l'équivalent du portrait de la mère. Son portrait est un "*profil*" par rapport à celui de l'enfant. Louissette est le double tragique de Jacques. Elle est son âme sœur. Elle lui sert de "Miroir" dans lequel il se voit.

Considérons de plus près la structure et la composition du "*portrait*" à partir de ces différentes distinctions.

Le portrait principal de **l'Enfant** est celui de l'enfant Jacques. Son portrait final est constitué à partir de portraits multiples; de portraits-complets et condensés, de portraits-partiels ou dispersés qui, à leur tour, sont formés à partir d'autres portraits. Nous proposons de les nommer "*micro-portraits*": Ils servent de "*profils*" aux portraits qui les englobent.

Nous avons comme exemple d'illustration le portrait de la mère de Jacques puisqu'elle est le premier responsable de la formation de la personnalité. Pour peindre son portrait, le narrateur a eu recours à la galerie de "*portraits-partiels*". Il introduit la mère à travers un réseau assez complexe de relations qu'elle entretient avec d'autres personnes. Cette mère est saisie, est prise de vue, dans des situations bien définies, et à des moments très précis. Il commence par le moment de la naissance. Le narrateur-adulte présente cette mère en mettant en doute cette relation sainte et sacrée, en voulant nier cette maternité:

"Ai-je été nourri par ma mère? (...) je n'en sais rien." (p.45).

Doutant de sa filiation, il souligne ce trait de caractère:

"Je ne me rappelle pas une caresse du temps où j'étais petit."
(p.45.).

C'est une mère bien sèche. Voici le premier trait de son portrait moral.

Pour mieux tracer le portrait de sa mère, il aura recours aux autres portraits qui ne servent qu'à refléter et à mettre en relief le caractère et la personnalité de celle-ci. Non seulement ces différents portraits représentent des "*Profils*", mais aussi des "*Miroirs*" dans lesquels la mère se regarde, se montre, se voit. Son portrait se complète à travers ses relations avec les autres personnages.

Quand le narrateur tient à peindre Mlle Balandreau, la bonne voisine "***une bonne vieille fille de cinquante ans***" en précisant qu'elle est "***sa remplaçante***" (de la mère), c'est pour refléter et souligner la cruauté et la sauvagerie de la mère qui est en contraste avec la gentillesse et la tendresse de cette voisine mais aussi la tendresse implicite de la mère puisqu'elle renonce à frapper son enfant et laisse cette tâche à quelqu'un d'autre (à la voisine).

Il peint Mme Grélin, jugée par les gens comme n'étant pas une femme "honnête". "***Pourtant M. et Mme Grélin sont toujours à donner des caresses et des joujoux à leurs enfants.***" Bien qu'elle ne soit pas une femme honnête, elle est quand même affectueuse envers ses enfants. C'est ce qui manque à sa mère et c'est ce dont il a impérativement besoin.

Le contraste entre les deux portraits est mis en relief par le narrateur- adulte et l'enfant.

Il décrit Mme Trouiller:

"Ma mère et elle causent des gens d'en-bas, des gens de-dessus, et aussi des gens de Raphaël et d'Espailly. (...) Elle est plus

honnête que Mme Grélin. Elle est plus bête et plus laide aussi."
(p.50).

Il veut mettre en relief la curiosité de la mère semblable à celle de sa voisine. Dans ce cas, les deux portraits s'identifient. Pour le narrateur, le portrait de la mère ne peut se faire d'une manière exhaustive et complète qu'en décrivant la mère à travers ses relations avec les autres.

Henri Mitterrand nous a guidée dans cette analyse du portrait du personnage, en soulignant que:

"Le statut romanesque du personnage repose précisément sur un jeu d'oppositions, ou plus généralement des corrélations, tel qu'aucun personnage ne peut être étudié isolément sans que l'étude risque de tomber en dehors du domaine de la critique."⁽¹⁾

Particulièrement dans le chapitre intitulé "**Ma mère**", les différents portraits-partiels, dans leur ressemblance ou dans leur contraste avec la mère, ont pour fonction dans le texte de donner, de préciser les menus-détails et de tracer les retouches les plus fines du portrait principal - ici - la mère.

Chaque portrait-partiel représente un des "*profils*" de la mère. Ces portraits sont également des miroirs juxtaposés où on peut voir la mère dans sa totalité (physique et morale) et où l'on peut saisir ses "*mois divers à des moments divers*", au dire de Rabelais.

De même le portrait de la mère est une partie fondamentale de l'autoportrait de l'enfant, puisqu'elle devient son "*surmoi*", comme l'a bien montré M. Jurtin dans son étude⁽¹⁾

" Il y a un phénomène étrange: une voix parle à Jacques, voix anonyme habitant le plus profond de son être. Dès qu'il veut

⁽¹⁾ Henri Mitterrand: op.cit., p.50.

⁽¹⁾ M. Jurtin: op.cit., p.475.

juger sa mère ou transgresser ses ordres. Cette voix s'élève pour lui rappeler son devoir, elle le tutoie, l'appelle Jacques, ou jeune Vingtras.

"Comme elle est plus gaie que ma mère, celle-là! Que viens-je te dire?... Ma mère est une sainte femme qui ne rit pas, qui n'aime pas les fleurs, qui a son rang à garder, son honneur Jacques!"

"(...) et tu la compares à ta mère, Jeune Vingtras!" (p.107-108).

M. Jurtin ajoute:

"Cette voix le lecteur psychanalyste l'aura sûrement reconnue pour être celle du surmoi du pauvres Jacques, fantôme créé par l'autorité maternelle:

Par exemple il dit: "*Je me donnai sur la poitrine, en mea-culpa, des coups plus forts...*"(p.186) faisant partie intégrante de sa personnalité donc de son autoportrait, elle devient son "*surmoi*", elle lui apprend le masochisme à cause de son sadisme, elle détruit son enfance en le traitant en homme et en redoublant ses malheurs et ses problèmes.

Quant aux **Jours**, il s'agit également d'un portrait principal à savoir le portrait de la personne qui est le premier responsable de la formation de la personnalité de l'enfant: "Sayedna".

Taha Hussein a accordé beaucoup d'importance au portrait de Sayedna car il voulait le critiquer, le ridiculiser, bref, il voulait se venger de lui.

A l'instar du portrait-complet et condensé de la mère, Taha Hussein a essayé au chapitre (5) de donner le maximum de détails en vue de dépeindre le portrait de Sayedna. Cependant ce portrait sera repris et complété plus tard.

"BÇä "ÓíläÇ" İÇáÓÇ Úái İBÉ ää ÇáÍÔÈ ÕÛiÑÉ áíÓÊ
ÈÇáÚÇáíÉ æáÇ ÈÇáääİYÖÉ° (...) æBÇä "ÓíläÇ" Þİ ÊÚæİ
ãÈi İİá ÇÁBÊÇÈ Ää İİáÚ ÚÈÇÁÊâ Ãæ ÈÚÈÇÑÉ ÄİP

"İYÊİá" æíáYáÇ áâÇ îÚáâÇ Ýì ÔBá ÇáãİİÉ; æíÖÚâÇ Úä íäíäâ;Ëã ííáÚ äÚáâ æíÊÑÊÚ Úái İBÊâ; æíÖÚá ÓİÇÑÊâ; æíÈİÄ Ýì äİÇÁ ÇáÃÓãÇÁ (...) Úái Ää ÇáÑİá BÇä íÓÊØİÚ Ää íUãÖ Úíäíá æíYÊİáÇ İæä Ää íÑì Äæ íBÇİ íÑì ÓíÆÇ; ÝPİ BÇä ÖÑİÑÇ ÁÁÇ ÈÖİÖÇ ÖÆİáÇ İÇ ää ÇáãæÑ Ýì Áİİ Úíäíá; (...) æBÇä ÇáÑİá ÓÚİÇ ÈâĐÇ ÇáÈÖİÖ ÇáÖÆİá... æBÇä İİÚ äYÓâ æíUä Äää ää ÇáãÈÖÑİá (...)"

"æBÇä ääUNŃ ÓİİäÇ ÚİÈÇ Ýì ØÑİPâ Äâİ ÇáBÊÇÈ; æBÇä ÖİäÇ ÈÇİäÇ; æBÇäÊ İYÊİá ÈÖİ Ýì ÖİÇäÊâ (...) BÇä İÈ ÇáUäÇÁ; æBÇä İÈ Ää íUáâ ÊáÇãĐâ ÇáUäÇÁ (...) æBÇä íÑì ÖæÊâ İäíáÇ. æãÇ íUä ÖÇİÊäÇ Ää Çáää İáP ÖæÈÇ ÄPÈİ ää ÖæÊâ."

"BÇä ÖæÊ ÖİİäÇ ÚÇáíÇ" (Ö30 Çái 35)⁽¹⁾ .

A l'image de la mère de Jacques qui est décrite à travers ses relations avec les autres, donc à travers d'autres portraits, le portrait de Sayedna est repris au chapitre (9), et dépeint à travers sa relation avec son assistant (le surveillant) "ÇáÚÑİY".

Tout d'abord le narrateur trace le portrait du surveillant ne soulignant qu'il y a des similitudes entre lui et Sayedna.

"æää íBä ÇáÚÑİY ÄPâ ÜÑÇÈÉ ää ÓİİäÇ:
 BÇä ÖÇÈÇ ØæíáÇ äİYÇ ÄÓæİ YÇİäÇ; ÄÈæâ ÓæİÇäİ;
 æÄää äæáİÉ; æBÇä ÓİÆ ÇáİU; ää íæYP Ýì İİÇÊâ äİİÑ;
 İÑÈ ÇáAUãÇÁ BääÇ Yáã íYáİ Ýì ÖÆ äääÇ. ÄÑÓää ÄÈæâ
 Úäİ BÊİÑ ää ÇáÖäÇÚ äíÊÚää ÖäÚÉ Yáã íYáİ (...) YáãÇ
 ÖÇPÈ Èä ÇáİÇÉ æÖÇP ÈäÇ ÄPÈá Äâİ ÓİİäÇ YÖBÇ Äáíá
 ÄãÑâ." (Ö48)⁽²⁾ .

(1) "Sayedna était assis sur un petit banc de bois, pas bien haut, ni très bas non plus (...) Il avait ses habitudes: il arrivait, enlevait sa "abaya" ou, plus exactement sa "daffeiya", et la roulait de façon à lui donner l'aspect d'un traversin qu'il plaçait à sa droite. Puis, il retirait ses sandales et se carrait sur son banc, allumait sa cigarette et commençait l'appel nominal. (...) Il faut dire que ce personnage pouvait cligner de l'œil et le rouvrir sans rien voir ou presque. Car il était aveugle, bien qu'un très faible filet de lumière (...) L'homme était heureux de cette faible lueur (...) Il se leurrerait de l'illusion d'être un de ces privilégiés qui voient clair. (...) C'est un curieux spectacle que Sayedna faisant son chemin vers l'école (...) Il était gros et ventru et sa "daffiya" ajoutait encore à son embonpoint (...) Il aimait chanter" (p.31-32).

(2) "Ce dernier n'avait rien à envier au maître en fait de bizarrerie. C'était un jeune homme long et mince, noir comme du charbon, de père soudanais et de mère métisse. Il n'avait jamais eu de chance et n'arrivait à rien de bien dans la vie, ayant essayé tous

Le portrait de "ÇáÚÑíÝ" est un "portrait-partiel" par rapport au portrait principal de Sayedna. Son portrait illustre mieux le portrait de Sayedna:

"æβÇä ÇáÚÑíÝ íÈÛÖ ÓíİäÇ ÈÛÖÇ ÔİİÇ æíÒİÑíä; æáβää íŎÇäÚá. æβÇä ÓíİäÇ íβÑä ÇáÚÑíÝ βÑäÇ ÚäíÝÇ æíİÉPÑä; æáβää íÈääPä.
 ÝÄäÇ ÇáÚÑíÝ ÝβÇä íβÑä ÓíİäÇ° áÄää ÄËÑ ÛÖÇÔ BÐÇÈ; İÝİÚáíä ÈÛÖ ãæÇÑİ ÇábÊÇÈ; æíŎÉÄËÑ ÈİİÑ äÇ íİää ÇáŎÈİÇä äÚää ää ØÚÇä. æíÒİÑíä° áÄää βÇä ŎÑİÑÇ íÊBáÝ ÇáÄÈŎÇÑ; æβÇä PÈİÍ ÇáŎæÊ íÊBáÝ ÍŎä ÇáŎæÊ.
ÄäÇ ÓíİäÇ ÝβÇä íβÑä ÇáÚÑíÝ° áÄää äβÇÑ İÇáİÈ; æáÄää İÝİ Úáíä BÈİÑ ääÇ íäÈÛİ Ää íÚäää; æáÄää ÓÇÑP; íŎÑP äÇ íæÖÚ Èíä İİääÇ ää ÇáØÚÇä æPÈ ÇáÛİÇÄ æİÈÄÓ ÄØÇİÈä (...)" (Ŏ49/50)⁽¹⁾.

Ces deux personnages se complètent, bien qu'ils ne s'aiment pas, ils sont obligés de s'entr'aider pour survivre.

"æää ÛÑİÈ ÇáÄäÑ Ää ÇáÑİáíä βÇäÇ ŎÇİPíä äŎİÈíä; æÄäääÇ βÇäÇ äŎŎÑíä Äáİ Ää íÈÛÇæäÇ Úáİ βÑİ æäŎŎ° ÄİİääÇ äİÈÇİ Äáİ Ää íÚíŎ; æÇáÄİÑ äİÈÇİ Äáİ ää İÈÈÑ ää ÄäæÑ ÇábÊÇÈ." (Ŏ50)⁽²⁾.

les métiers sans réussir dans aucun. Son père l'avait confié à bien des patrons comme apprenti, mais sans succès. (...) Lorsque l'existence lui devint trop amère, il alla trouver Sayedna et lui conta ses peines" (p.44).

(1) "Le surveillant vouait à Sayedna une haine solide, mêlée de mépris, mais il le servait. Le maître n'éprouvait pour le surveillant qu'aversion violente et dédain, mais il le ménageait. Le surveillant détestait le maître égoïste, tricheur et menteur, qui lui cachait une partie des revenus de l'école, et gardait pour lui le meilleur de la nourriture apportée par les élèves. Il le méprisait d'être à peu près aveugle et de faire semblant d'y voir, d'avoir une voix horrible et de la croire jolie. Quant au maître, il en voulait au surveillant rusé et surnois, qui lui cachait beaucoup de choses qu'il aurait dû lui dire, qui volait et subtilisait adroitement les mets, (...) raflant les meilleurs morceaux".(p.45).

(2) "Le plus étrange est que les deux hommes restaient ponctuellement fidèles à leurs conventions. Ils étaient obligés de se prêter un mutuel appui, en dépit de leur inimitié et de leurs dissentiments. L'un avait besoin de vivre, l'autre ne pouvait se passer de quelqu'un qui l'aidât à tenir l'école". (p.45).

" æβÇä ÓíĭäÇ ĩáÓ Úái ĩBÉ ää ÇáĪÔÈ áíÓÊ ÈÇáÚÇáÍÉ æáÇ ÈÇáääĪÝÖÉ".

et par:

" áíÓ ĪæáäÇ äÚÇá äÑPÚÉ"

par opposition à:

" æβÇä ÓíĭäÇ PĪ ÊÚæĭ ää Ĩá ÇáBÊÇÈ ãä ĩáÚ äÚáíä (...) æĭÑĭ ÖÇÍÈäÇ äÝÓä (...) ĪÇáÓÇ Úái ÇáÑÖ ĩÚÈÈ ÈÇáäÚÇá ää Īæáä." (Ö33).

A l'instar des Jours, l'auteur de La Grande Maison a accordé une attention particulière à un personnage qui a eu un impact sans égal sur la vie de cet enfant Omar. La fonction de ce personnage est appelée par R. Coe "*personnage médiateur*": c'est une fonction assumée généralement par une tante, un cousin ou un professeur. Le personnage médiateur joue le rôle d'"initiateur". Généralement, l'initiateur est souvent marginalisé.

Dans La Grande Maison, le personnage "*médiateur*" est incarné par le militant "Hamid Saraj"⁽¹⁾ qui aidera l'enfant Omar a prendre conscience de lui-même et qui conduira plus tard les habitants de Tlemcen et même les paysans à se libérer.

Dib a consacré la deuxième moitié du chapitre (9) au tracé du portrait de Hamid. Son portrait complet et condensé, s'étale de la page (61 à 66). Avant d'introduire son portrait-physique, le narrateur a souligné, à travers son portrait moral, son caractère discret et mystérieux:

"Les premiers temps, personne ne s'était aperçu de la présence de cet homme, jeune encore, nouvellement installé dans la maison. Son arrivée avait été discrète. Personne ne l'entendait parler. Il ne manifestait son existence que d'une manière très

⁽¹⁾ "Cette figure était la transposition littéraire d'un authentique militant communiste, Mohamed Badsin, que ses parents avaient emmené jeune en Turquie avant la guerre de 1914".
J.Déjeux: Mohamed Dib, écrivain algérien, op.cit., p.15.

réservée. Cela fut considéré comme un degré poussé de bonne éducation. C'est tout de même chose rare. Il gardait le silence, et vraiment personne ne prêtait attention à lui. Mais quand on apprit qu'il venait de Turquie, tous les regards convergèrent vers lui, chacun s'étonnant de ne l'avoir pas remarqué auparavant."

(...)

"Sa vie, pour ceux qui l'approchaient, paraissait pleine de secrets."(p.61/62).

Ensuite on avance son portrait physique:

"Hamid Saraj portait bien ses trente ans et, en dépit de la simplicité qui lui conférait son air naïf et débonnaire, il n'était pas nécessaire d'être fin observateur pour deviner en lui un homme qui avait beaucoup vu et, comme on dit, beaucoup vécu. Son maintien était paisible et ferme, exempt toutefois de sans-gêne. Il parlait d'une voix basse, agréable, un peu trainante.

Petit de taille, il était néanmoins trapu." (p.62).

Plus loin, il complète son portrait physique:

"Il était surprenant de voir sa démarche lente, ses gestes lourds et puissants, d'entendre sa voix discrète. (...) Et quand il parlait, sa voix nette fixait les paroles que son curieux regard semblait lire dans le lointain... Des rides sillonnaient déjà son large visage. Il perdait ses cheveux et cela lui faisait un front incroyablement haut." (p.62/63).

C'est peut-être le portrait le plus long, le plus complet et condensé dans **La Grande Maison**. Nous remarquons que Dib voulait s'attarder sur les menus détails concernant le portrait de Hamid Saraj. Pour lui, c'est un homme-mage qui va plus tard conduire le peuple à agir, à la révolte et à la libération.

Outre les portraits représentant les personnes qui ont une présence "*constante*" dans la vie de l'enfant et dans le récit, il existe des portraits concernant les personnes qui ont une présence "*occasionnelle*" et/ou "*passagère*" dans sa vie et dans le texte. Leurs portraits figurent dans le texte une seule fois, qu'ils soient "*des portraits-complets ou portraits-partiels*", et n'apparaîtront plus jamais. Reprenons l'exemple du portrait de "**Louissette**" du chapitre (19) dans **l'Enfant**, et des "**cheikhs**" dans les chapitres 14, 15 et 16 dans les **Jours**..

A l'instar du portrait de la mère, le portrait de Louissette nous est introduit à travers un réseau de relations assez complexe qui représente, surtout dans ce portrait, aussi bien des "*profils*" qu'une toile de fond par rapport au portrait principal de la petite fille. Cette petite fille est dépeinte (sous un mauvais jour) à un moment bien précis, à un moment terrible, annonçant sa disparition, annonçant sa mort.

Le temps ici est mis en relief: C'est un moment crucial de la vie de la petite fille martyre, un moment peut être furtif, occasionnel mais également crucial pour l'enfant Jacques: c'est un moment de terreur, de frayeur et d'alarme.

Dans la page 237: le terme "*terreur*" est répété (3) fois, le terme "*peur*" est répété (3) fois, le terme "*douleur*" est répété (2) fois, le terme "*Mal*" (2) fois.

Egalement, il s'agit ici, d'un portrait-complet de Louissette qui est tracé à travers d'autres portraits-partiels: celui de père, le professeur Bergougnard, qui inaugure le chapitre. A son tour, M. Bergougnard, est introduit à travers sa relation avec le père de Jacques.

"M. Bergougnard a été le camarade classe de mon père.

C'est un homme osseux, blême, toujours vêtu sévèrement. Il était le premier en dissertation." (p.233).

Son portrait "*Littéraire*", répugnant, se prolifère et s'étale sur (4) pages successives en vue de bien mettre l'accent sur la cruauté et l'agressivité de ce père qui sera la cause de la mort de l'enfant. C'est un père-bourreau.

"Il a été dans l'université, ça se voit bien, mais il en est sorti pour épouser une veuve (...). Cette statue vivante de la constipation." (p.234).

Ensuite le narrateur trace un autre portrait-partiel avant de passer au portrait principal - ici - Louissette. C'est le portrait de Bonaventure, son frère:

"Bonaventure est très laid, très bête, très méchant. Il bat les petits comme son père le bat, il les fait pleurer et il rit. Il a coupé une fois la queue d'un chat avec un rasoir (...) son père est bien content. (...) Depuis qu'il a coupé la queue du chat (...) je le déteste."(p.236).

Si nous examinons de près ce portrait partiel, nous allons remarquer que le frère Bonaventure est le double de son père: "***comme son père***", "***son père est bien content***". Il est son adjoint, son complice et son remplaçant.

Selon ces deux portraits précédents, nous pouvons déduire que le portrait-partiel de Bonaventure constitue le "*profil*" du père Bergougnard qui figure dans le même chapitre. Alors que le portrait-partiel de M. Bergougnard n'est que le "*profil*" du portrait de la mère de Jacques, plutôt le double de la mère. L'enfant n'hésite pas à les associer et à souligner le fait qu'ils sont similaires, presque identiques:

"J'allais m'enfermer dans un cabinet noir pour les maudire tout bas, je pensais à Bergougnard et à ma mère." (p.239).

Après avoir dépeint cette toile de fond assez sombre, lugubre et déprimante, celle qui convient le mieux pour annoncer la "mort" plutôt "le crime", "l'assassinat", le narrateur introduit le portrait principal de la petite fille qui a donné son prénom au 19^{ème} chapitre.

Le narrateur a pris soin de mettre le portrait angélique de cette petite fille en relief, en ayant recours aux "Lignes de Contours". Ces lignes de contours sont représentées dans le texte par un espace blanc qui précède et inaugure le portrait de Louissette et qui, plus tard et après l'achèvement de la peinture de son portrait, va le clôturer.

{ }
{ }
{ }

***"Mais sa petite sœur! - Ô mon Dieu!
Elle était restée chez une tante, au pays.
La tante est morte, on a envoyé l'enfant.
Pauvre innocente, chère malheureuse!" (...)
"elle était gentille, toute gaie, toute contente, si rose, quand elle
arriva!" (p.236-237).***

Le blanc qui précède le portrait de Louissette ainsi que l'interpellation "**Ô mon Dieu!**" servent - ici - de contour à son portrait. Le lecteur a l'impression qu'il s'agit du portrait d'un petit ange ou d'une sainte nimbée d'une auréole "**Son brin de raison tremblait dans sa tête d'ange**" (p.237) substitué dans le texte par le blanc qui est en contraste très prononcé (marqué) avec la toile de fond sombre et noire, avec le noir de l'écriture.

Le portrait-complet de Louissette rejoint l'autoportrait de Jacques Vingtras, en tant que "*profil*" ou plutôt "*l'envers*" du portrait de Jacques puisque Louissette

est son "double". Le narrateur-enfant/ou/adulte ne tarde pas à le déclarer franchement:

"Je songe à l'enfant morte, qu'ils ont vu martyriser comme moi." (p.238).

Les deux portraits (de Louissette et de Jacques) s'identifient, ainsi que les deux portraits de la mère et de M. Bergougnard. Le narrateur estime, à travers ces deux portraits, égaliser le patriarcat et la matriarcat.

A l'image de Vallès, Taha Hussein a également dépeint le portrait de sa petite sœur. Le portrait complet de la sœur a figuré dans le texte une seule fois. A l'image de Louissette, cette petite fille est dépeinte sous un mauvais jour: Le jour où elle est décédée. La peinture de ce portrait s'étale sur 6 pages (p.118 à 124).

Le temps est mis en relief, c'est un moment crucial pour la petite fille, pour l'enfant ÇáÕÈì et pour toute la famille. Dès le début du chapitre (18), l'enfant-narrateur a anticipé, et a annoncé ce malheur: la mort de sa petite sœur, avant même d'introduire son portrait. Il écrit:

"ÍÈì ßÇä íæã ää ÇáÁíÇã ÐÇÐ ÇáÕÈì Ýíá ÇáÁáã ÍÐÇ; æÚÑÝ ääÐ Ðáb Ää Êáb ÇáÁáÇä ÇáÈì ßÇä íÓÐì ÈáÇ æíßÑá ää ÄíááÇ ÇáÍÇÉ ää Êßä ÔíÆÇ æÄä ÇáÍáÑ ÞÇÌÑ Úái Ää íÁáá ÇáäÇÓ æíÄíáã; æíÈÈ ÄáíáÇ ÇáÍÇÉ æíáæä ää ÄäÑáÇ Úái äÝæÓáã Ýì æÞÊ æÇÍÍ".⁽¹⁾

Après cette introduction qui annonce le malheur, le narrateur/enfant trace le portrait de sa petite sœur, pour la première et la dernière fois dans le récit.

⁽¹⁾ *"Mais un jour vint, après tant d'autres, qui fit connaître à l'enfant le goût de la douleur véritable, et lui fit éprouver que ces peines qui l'avaient affligé jusqu'ici, et qui quelquefois lui faisaient détester la vie, n'étaient qu'enfantillages, que le destin savait accabler les hommes d'autres tristesses, capables d'exaspérer chez eux l'amour instinctif de la vie, tout en diminuant son prix à leurs yeux". (p. 92).*

"BÇäÊ ááÕÈì ÁÎÊ àì ÕÛÑì ÃÈäÇÁ ÇáÃÓÑÉ; BÇäÊ Ýì ÇáÑÇÈÚÉ ää ÚáÑàÇ. BÇäÊ ÍÝÍÉ ÇáÑæÍ; ØáPÉ ÇáæÌä; ÝÕÍÉ ÇááÓÇä; ÚÐÈÈ ÇáÍÍÈ; PæÍÉ ÇáÍÇá; BÇäÊ ááæ ÇáÃÓÑÉ BääÇ; BÇäÊ ÊÍáæ Áàì äÝÓàÇ ÓÇÚÇÈ ØæíáÉ Ýì ááæ æÚÈÈ; ÊÍáÓ Áàì ÇáÍÇÆØ ÝÈÈÍÈ Ááíá BāÇ ÊÈÍÈ ÁääÇ Áàì ÒÇÆÑÇÈäÇ; æÈÈÍÈ Ýì Bā ÇááÚÈ ÇáÈì BÇäÊ Èíä ííáÇ ÑæÍÇ PæÍÇ æÈÓÈÚ ÚáíáÇ ÔÍÓÍÉ: ÝáÐä ÇááÚÈÈ ÁãÑÁÉ; æáÐä ÇááÚÈÈ Ñíá; æáÐä ÇááÚÈÈ ÝÈì; æáÐä ÇááÚÈÈ ÝÈÇÉ; æÇáØÝáÉ Èíä áÁáÇÁ ÇáÃÓÍÇ ÌáÍÚÇ ÊÐäÈ æÈÌÆ; æÈÓá ÈíáàÇ ÇáÁÍÇÍÈ ãÑÉ Ýì ááæ æÚÈÈ; æÁÍÑì Ýì ÚíÚ æÚÒÈ; æãÑÉ ÈÇáÈÈ Ýì áíæÁ æÅØãÆäÇä. BÇäÊ ÇáÃÓÑÉ BääÇ ÈÌ áÐÉ PæÍÉ Ýì ÇáÇÓÈãÇÚ Áàì áÐä ÇáÁÍÇÍÈ æÇääÛÑ Áàì áÐä ÇáÁáæÇä ää ÇááÚÈ Ìæä Áä ÊÑì ÇáØÝáÉ Ææ ÈÓÈãÚ Ææ ÈÍÓ Áä ÁÍ ÌÑPÈäÇ." (Õ118;119)⁽¹⁾ .

Nous remarquons, d'après ce portrait qu'il est surtout un portrait moral. A la différence de Louissette, cette petite sœur est aimée par l'enfant ainsi que par toute la famille.

" æBÇäÊ ÇáÃÓÑÉ ÈÌ áÐÉ PæÍÉ Ýì ÇáÇÓÈãÇÚ...." (Õ119).

Elle n'est pas donc victime de la famille mais victime de la société, la société rurale où règnent l'ignorance et la négligence.

"æÇáÃØÝÇá Ýì ÇáPÑì æáÌä ÇáÁPÇáíä äÚÑÖæä ááÐÇ ÇáäæÚ ää ÇáÁãÇá..." (Õ120)⁽¹⁾ .

⁽¹⁾ "L'enfant avait une sœur, la plus jeune de la famille, âgée de quatre ans à peine, à l'âme légère et au visage épanoui, à la langue alerte et aux réflexions amusantes, à l'imagination pleine de vivacité, bref la joie de tous les siens. Souvent elle se retirait de longues heures dans le recueillement de ses jeux: assise près du mur, elle lui parlait, comme elle avait entendu sa mère faire avec une visiteuse. Elle suscitait dans tous les jouets, dès qu'ils tombaient entre ses mains, une animation et comme une personnalité, dont ils se trouvaient revêtus. Tel devenait une femme, tel autre un homme, ici un jeune garçon, là une jeune fille.

La petite allait et venait devant tous ces personnages et nouait entre eux des conversations, tantôt badines, tantôt aigres, parfois aussi, paisibles et calmes. La famille entière prenait grand plaisir à écouter ces dialogues imaginaires, et à regarder jouer la petite sans qu'elle se doutât qu'on l'observait" (p.92-93).

⁽¹⁾ "Les enfants, dans les villages et les bourgs des provinces, sont sujets à de pareilles négligences..." (p.93).

Cette petite fille est également le double de l'enfant.

"æÚái âĐÇ Căăİæ YPI ÕÈİÇ Úíííá° ÃÕÇÈà ÇáÑăİ YĂăăă
ĂíÇăÇ; Èă İÚí ÇáÍáÇP YÚÇáİá ÚáÇİÇ ĐăÈ ÈÚíííá. æÚái
âĐÇ Căăİæ YPIË âĐă ÇáØYáÉ ÇáÍÍÇÉ." (Õ120)⁽²⁾ .

Tous les deux étaient victimes de leur société: l'un a perdu la vue, l'autre a perdu sa vie.

Si le portrait-complet de Louissette est tracé à travers d'autres portraits-partiels, le portrait-complet de la petite sœur mourante dans les Jours est dépeint à travers les différentes réactions des membres de la famille.

"æÂĐÇ ÇáØYáÉ ÊÕÍ ÕíÇÍÇ ăăBŃÇ; YÊİÚ ĂăăÇ Bá ÔÆ
æÊÕŃÚ ĂáíáÇ. æÇáÕíÇÍ íÊÕá æíÕİÇİ; YÊİÚ ĂİæCÊ
ÇáØYáÉ Bá ÔÆ æíÕŃÚă ĂáíáÇ. æÇáÕíÇÍ íÊÕá æíÕÊİ;
æÇáØYáÉ ÊÊáæì æÊÖØŃÈ Èíă ÕŃÇÚí ĂăăÇ; YİÚ ÇáÔİ
ĂÕÍÇÈă æíÕŃÚ ĂáíáÇ. æÇáÕíÇÍ íÊÕá æíÕÊİ; æÇáØYáÉ
ÊŃÊŪİ ÇŃÊÚÇİÇ ăăBŃÇ. æİÊPÈÖ æİăăÇ æİÊÕÈÈ ÇáÚŃP
Úííá."
"YíăŃŃY ÇăŃÈİÇă æÇáÔÈÇă ÚăÇ ăă Yíă ăă ăăæ æİİË
æíÕŃÚăă ĂáíáÇ.(...)." (Õ121;122).

Pour évoquer et annoncer la mort de la sœur, l'enfant-narrateur rappellent surtout: "Les cris" de sa sœur mourante "13 fois" dans 3 pages! (122-124).

"Les cris " de la petite scandent le passage de son portrait et obsèdent l'enfant.

"æÂĐÇ ÇáØYáÉ ÊÕÍ ÕíÇÍÇ ăăBŃÇ (...).
æÇáÕíÇÍ íÊÕá æíÕİÇİ (...).
æÇáÕíÇÍ íÊÕá æíÕÊİ.
æăăă ÇáÕíÇÍ áÇíÕİÇİ ĂáÇ ÔİÉ (...).
æÇáÕíÇÍ ăÊÕá ăÔÊİ..."(Õ 121;122)⁽¹⁾.

⁽²⁾ "C'est de cette manière que notre ami perdit les yeux. Il attrapa une ophthalmia, négligée pendant des jours. Puis on fit venir le barbier qui lui appliqua un traitement dont il resta aveugle. De semblable façon, cette petite fille perdit la vie"(p.93).

L'introduction de ce portrait est accompagnée par un changement dans le style de l'écrivain. Il a eu recours à ce refrain appelé dans la tradition arabe "ÇâËŪĭĭ" (chant funèbre) et qui fait la poéticité du texte.

L'autoportrait de l'enfant Omar de La Grande Maison, à l'image des deux autres récits d'enfance, se fait à travers le portrait d'un "double". Dans La Grande Maison, il s'agit du portrait de veste-de kaki. Son portrait-partiel, qui apparaîtra une fois pour toute.

"Un petit, un mioche de rien du tout, aux grands yeux sombres comme de l'antracite, au visage pâle et inquiet, se tenait à l'écart. Omar l'observait: debout contre un pilier du préau, les mains deère le dos, il ne jouait pas, celui-là. Omar fit le tour de la cour, surgit de derrière un platane, et laissa tomber à ses pieds ce qui restait d'un croûton. Il fit mine de ne point s'en apercevoir et continua de courir. Arrivé à bonne distance, il s'arrêta, et l'épia. Il le vit de loin fixer le bout de pain, puis s'en saisir d'un geste furtif et mordre dedans.

L'enfant s'était ramassé sur lui-même. Son torse exigu était emmailloté dans une veste de coutil d'été kaki; ses jambes frêles sortaient des tuyaux d'une trop longue culotte. Une joie angélique éclairait ses traits: il se retourna face au pilier. Omar ne comprenait pas ce qui lui arrivait, sa gorge se contractait. Il courut dans la grande cour de l'école, et sanglota.."

(...)

Les yeux immenses de veste-de-kaki exprimaient une interrogation avide de bête apeurée. Omar y lisait l'attente, l'espoir frémissant, l'inquiétude." (p.13).

Ce portrait, plutôt ce "micro-portrait", sert de profil au portrait de l'enfant Omar.

⁽¹⁾ *Un cri funèbre(...) les cris continuèrent de plus belle. Les hurlements s'élevaient, (...), les cris se suivaient de plus en plus déchirants (...) ce long cri perçant s'entendit toujours" (p.94).*

Veste-de-Kaki est, lui aussi, le double de Omar. Il a le même âge que lui. Il souffre des mêmes problèmes. Ils sont presque identiques.

L'autoportrait de Omar se fait à travers le portrait de "tous les enfants" de sa génération. Le narrateur voulait tracer le portrait de Omar parmi et par ses semblables, ses compatriotes, les enfants algériens en général.

Omar n'existe que parmi ses semblables: Le narrateur peint le portrait de ces enfants tout au long du chapitre (5):

"Quand on disait: les enfants de Rhiba, on évoquait de vrais démons que personne ne prétendait mettre à la raison (...) Leurs âges, leurs poings, leur permettaient de le dominer. Ces drôles, (...) étaient dans la ville (...). De ces enfants anonymes et frileux comme Omar on en croisait partout dans les rues." (p.25-28).

Il s'agit donc d'un portrait détaillé, décrit minutieusement par l'enfant-narrateur.

* * *

Au terme de l'analyse du portrait comme technique employée par les trois écrivains, nous avons pu remarquer, que le "portrait" fait partie des "invariants" du récit d'enfance.

Tous les trois ont favorisé le recours à ce procédé dans leurs récits. Il représente donc une nécessité: ces portraits concernent les personnages qui constituent l'univers de l'enfant. On ne pourrait jamais, avoir le portrait complet de l'enfant, qu'à travers les portraits des autres personnages pour se situer et pour souligner et pour souligner leur impact sur lui.

Si les portraits se multiplient et prolifèrent comme c'est le cas dans **L'Enfant**, c'est parfois à cause des associations libres dûe au fonctionnement de la mémoire.

Ces portraits sont également déterminés par le regard et la voix du narrateur-enfant.

Dans les **Jours** de Taha Hussein il a accordé une grande importance aux portraits "secondaires" des ulémas et Sayedna pour les critiquer par contre il abandonne d'autres portraits tels que le portrait de la mère ou du père.

Abdel Mohsen Badr écrit:

"íÚÑÖ ÈÚÖ ÇáÔÎÔíÇÊ áÓÎÑÎÊá ÇÁÍÇÏÊ ÇÁÚäíÝÉ; æâĐâ ÇáÓÎÑÎÊ áÇÊÍæá ÇáÔÎÔíÇÊ Áái "BCÑíBCÊíÑ" ÖÇÍB; æÊPÝ ÚäĪ âĐÇ ÇÁĪ; æábäâÇ ÊBÔÝ Ýì ÇáæPÊ äÝÓâ Úä BÑÇáÍÊ ÇääÁáÝ áÔÎÔíÇÊâ æÍPĪá ÚáíâÇ æäÝæÑâ ääâÇ; æää ÄBËÑ ÔÎÔíÇÊ ÇÁBÊÇÈ ÈÚÑÖÇ áâĐâ ÇáÓÎÑÎÊ ÔÎÔÍÊ "ÓíĪâÇ" ÖÇÏÊ ÇÁBÊÇÈ.

(...)

ää ÇáØÈíÚì áĐÁB Ää íBæä ÇääÁáÝ ÞÇÏÑÇ Úái ÊÕæíÑ âĐÇ ÇáÚĪĪ ÇáæÝíÑ ää ÇáÔÎÔíÇÊ æÇáBÔÝ Úä ĪáiÚ ĪæÇäÈâÇ; BâÇ Äää áÇÍÓÊØíÚ Ää íÍÉÝÙ áâÇ ÈÇáæĪæĪ ÇááÓÊãÑ ää Äæá ÇÁBÊÇÈ Áái äâÇÍÊâ; æáĐÁB ÝÁää íÚäĪ ÚÇáÈÇ Áái ÊPĪíä âĐâ ÇáÔÎÔíÇÊ ĪÝÚÉ æÇĪÍÊ; æÈÕæÑÈ æÈÇÓÑÈ Ýì ÖÝÍÊ Äæ ÖÝÍÊíä Äæ ÚÍÊ ÄÓØÑ; Èä íäÓÇâÇ ÈÚĪ ĐÁB æáÇíÚæĪ ÁáíâÇ äÑÈ ÄĪÑì; æÈÚäÑ ÇáÔÎÔíÇÊ ÇÁËÇæíÊ áĐÁB Ýì BÊÇÈ ÇáÁíÇä; æBÄääÇ ÊãÑ Ýì ÔÑíØ Øæíá ääÊĪ; áÇÊBÇĪ ÊPÝ ÄäÇääÇ áÍÙÈ ÍÊì ÊÍÊÝì ääÇÆíÇ ÈÚĪ ĐÁB. æÈÑÈÈ Úái âĐâ ÇáÙÇãÑÈ Ää ÈÚÖ ÇáÔÎÔíÇÊ ÇáÊì BÇä ää ĪP ÇääÁáÝ Ää ĪPÝ ÚäĪâÇ æPÝÉ ÄØæá áÊÄËíÑâÇ ÇÁBËíÑ Ýì ÇáÕÈì æÍÇÊâ äËá Ää ÇáÕÈì æÁĪæÊâ áÇÊÍÚì ÈäËá äÇ àì ĪĪíÑÈ Èâ ää ÇáÇäÈäÇä; Ýì ÇáæPÊ ÇáĐì ÊÍÊá Ýíâ ÔÎÔíÇÊ ÄĪÑì áÇÈÑÈÈØ ÈÇáÕÈì ÇÑÈÈÇØÇ BËíÑÇ BÔÎÔíÇÊ ääÇĐĪ ÇÁÚääÇÁ äBÇäÉ BËíÑÈ."(Ö375)⁽¹⁾.

⁽¹⁾ ÚÈĪ ÇááíÓä ÈĪÑ: ÇääÑĪÚ ÇáÓÇÈÞ; Ö335.

A la différence des deux autres écrivains, Taha Hussein voulait surtout dépeindre des "Types" et non pas des individus présentés dans leurs singularité.

Shoukri El Makhbout écrit:

"æÇÓÊäÈÌ ãÍãĪ ÇáÞÇÖì ÈÍÐÞ Çä Øã ÍÓíä ÇΒÊÝĪ È"æÓã
ÇáÔÎÕíÇÊ ÈÓãÇÊ ÇÓÊÚÇÖ ÈãÇ Úä ÇÓãÇÆãÇ" (...)
"(...) ÝáíÓ ãÇ ĩÞĪãã äãÇ ÔÇÍÊ "ÇáÄíÇã" ÔÎÕíÇÊ ãÊÝÑĪÊ
Èá ĨÇæá äã ÇáÓãÇÊ ÇáÚÇãÉ æÃäÓĪÊ äã ÇáÞĪã ÇáßÇãäÉ
æÑÇÁãÇ."⁽¹⁾

Les portraits de La Grande Maison sont moins nombreux que dans les deux autres textes.

Il n'a dépeint que les portraits des personnes qui ont eu un impact direct sur lui et qui ont laissé leurs empreintes dans sa mémoire tels que le portrait de Hamid Saraj ou de veste-de-kaki. Par exemple, les portraits de la mère ou de ses sœurs qui devraient être des portraits principaux se trouvent dispersés, émiettés, et trop concis. On n'a de la mère de Omar que le portrait moral:

*"C'est moi qui travaille pour tous, ici (...)
Je me fatigue, je me tracasse, je me casse la tête"* (p.59).

puis plus loin il ajoute:

*"Aini avait eu tant de malheurs dans sa vie, une misère qui
durait depuis tant d'années que ses nerfs s'étaient usés dans la
lutte quotidienne."* (p.111).

*"Il semblait soudain qu'Aini n'avait plus la force de supporter
sa fatigue."* (p.135).

D'après notre analyse, il nous semble que le nombre de portraits est infini dans L'Enfant de Vallès.

⁽¹⁾ ÓΒÑĪ ÇáãÈĪæÉ: ÇáãÑĪÚ ÇáÓÇÈÞ; Ô109.

Selon l'analyse de ces deux portraits-complets (de la mère et de Louissette), nous pouvons déterminer les éléments caractéristiques et communs (surtout formels) de ces deux portraits:

Le portrait-complet tend à être présenté sous la forme d'un "chapitre" indépendant par rapport au reste du texte, ayant un "titre" bien précis et qui a ses propres dénnotations aussi bien que ses connotations.

Le portrait complet est dépeint à partir de plusieurs portraits-partiels qui représentent les "*profils*". Ces profils sont comme un "glossaire" où le narrateur plonge sa plume pour décrire et peindre le portrait-complet. Ces profils remplacent, dans le texte, les couleurs et ses nuances, par rapport au portrait-complet, dans un tableau.

Nous pouvons considérer le portrait-complet comme une "nouvelle". Tous les deux (le portrait et la nouvelle) choisissent un moment bien précis pour décrire mais en le fixant, en le focalisant et en le mettant en lumière. Tous les deux choisissent une situation particulière: c'est un moment important de la vie de la personne représentée par le portrait.

Dans la nouvelle et dans le portrait-complet, la personne est dépeinte à travers un réseau de relations.

Quant à l'espace-temps, il est fixé.

A l'instar des **Mille et une nuit**, Vallès a eu recours à l'enchassement: une des techniques de la prolifération du récit, ingénieusement utilisée dans ce texte. Les portraits-partiels sont "*enchassés*" dans les portraits-complets qui, à leur tour, sont enchassés dans l'autoportrait de Jacques "**l'Enfant**".

* * * * *

DEUXIEME PARTIE : LE CONTEXTE
PSYCHO-SOCIAL DU RECIT
D'ENFANCE

Chapitre I : La Mémoire

“ Le génie c’est l’enfance retrouvée à volonté”

Baudelaire

“Le roman d’une enfance est, au dire de Colette, un sujet plus grand et plus difficile que le récit d’une histoire d’amour. Comment pénétrer dans le mystère de l’enfance? C’est un adulte qui écrit, ses souvenirs sont sans doute trompeurs; souvent, ils se sont déjà constitués en roman”.

Michel Raimond.

Dans la première partie de ce travail, nous avons voulu dégager les structures formelles du “récit d’enfance” à partir de l’analyse des catégories du “point de vue” et du “regard”, des “voix” et de la “parole”, du “portrait” et des “portraits” et de leur comparaison dans les trois textes.

Nous nous proposons maintenant de situer ces textes dans leur contexte. La mémoire nous permettra de reconstituer le contexte psychique des processus de

l'oubli et de la mémoration, tandis que "l'ironie" montrera le dédoublement du regard critique porté par chaque narrateur sur sa société en crise. Enfin, le "refus" précisera la forme d'une révolte sociale contre les structures périmées de mondes traditionnelles, notamment à travers la mise en cause des systèmes de l'oppression familiale ou coloniale de l'éducation et de l'enseignement.

La comparaison des trois textes aboutira à la vision d'un avenir plus juste et plus heureux, à travers les invariants et les variations, de textes et de contextes à la fois proches et différents.

* * *

Un récit d'enfance authentique repose essentiellement sur la mémoire même s'il s'agit d'une région incertaine et limitée de la mémoire, comme première source de ce récit.

En outre, cette première source est généralement constituée à partir d'un grand nombre de souvenirs, souvent triviaux, banals, accumulés. Ces souvenirs sont la plupart du temps désordonnés, incohérents, mal organisés. Ils se présentent en chaos dans la mémoire, ils ne sont pas reliés. Ce qui pose un vrai problème à tout écrivain voulant reproduire son enfance à travers un récit. Ce nombre infini de souvenirs dispersés, détachés, représente un problème pour l'auteur du récit d'enfance. Il est obligé de faire face à ce désordre et de faire appel à son talent, à son intelligence et à son ingéniosité pour remettre en ordre, créer des relations, rendre cohérents et intelligibles ces souvenirs, ces éléments, afin de donner un texte valable, sensé, proportionné et harmonieux.

Sur ce point, le récit d'enfance se distingue nettement des autres genres littéraires avoisinants. Il se distingue, par exemple, des "**Mémoires**". Dans ce genre littéraire, si la mémoire doute de quelques souvenirs, ou de quelques événements, on peut facilement avoir recours aux références extérieures, par exemple, à l'Histoire, pour les vérifier et prouver leur véracité.

Dans le cas du "**Journal**", la mémoire ne pose pas un vrai problème, ni de difficulté puisque ce genre repose sur les expériences et les événements qui se sont passés le jour même de l'écriture du journal. Ce genre repose donc sur le découpage et, parfois, le manque de continuité, c'est ce qui fait sa spécificité, à la différence du récit d'enfance qui, lui, recherche la continuité.

Le récit d'enfance relève, donc, de problèmes très spécifiques, liés à sa nature, à savoir:

1- Le fonctionnement de la mémoire:

La bonne ou la mauvaise mémoire et si la mémoire est complètement, et elle seule, responsable de tout ce qui concerne les souvenirs et les expériences déjà vécues et leur évocation ou bien si c'est l'inconscient qui intervient.

2- La vérité ou le "Vérisme":

La vérité, dans le récit d'enfance, est une notion fortement liée à la subjectivité puisqu'il n'y a aucune possibilité de vérifier ces souvenirs, ou de mettre à l'épreuve le fonctionnement de la mémoire.

3- Le conflit entre, d'une part, l'accumulation d'expériences et de souvenirs banals, insignifiants, désordonnés, et qui surgissent d'une manière souvent inexplicable et, d'autre part, la forme littéraire du récit d'enfance qui exige

une pensée cohérente et une structure logique dans la présentation des événements et des souvenirs.

Au cours de cette étude, nous allons essayer de répondre à la question suivante: Pourquoi étudier la "**mémoire**" et l'opération de la remémoration à travers un texte littéraire autobiographique (Le récit d'enfance)? En d'autres termes, quel rapport y a-t-il entre la "**mémoire**", les souvenirs et le récit d'enfance? Une deuxième question s'impose: Peut-on considérer la psychologie de l'enfant, représentée ici par la mémoire et son fonctionnement, comme étant "l'invariant" des trois textes?

Nous avons donc consacré ce chapitre à l'étude du contexte psychique du récit d'enfance, incarné par la mémoire et par l'opération, très compliquée, de la remémoration effectuée par l'enfant en mettant en lumière ses répercussions sur les récits d'enfance de chacun de nos écrivains.

Bruno Vercier essaye, dans une étude sur le premier souvenir, de répondre à ces questions en donnant une explication. Il dit:

"(...) Si l'on considère que l'autobiographie et/ou le récit d'enfance est avant tout une remontée vers l'origine, on comprend que le premier souvenir y joue un rôle tout particulier (...). N'est-il pas la première manifestation de la faculté qui permet à l'individu de se retrouver?"

"(...) L'individu et l'autobiographe, plus que tout autre, est mémoire. L'assimilation se fait très vite entre la faculté particulière et l'être tout entier (...)." ⁽¹⁾

Il cite ensuite l'exemple de Leiris et dit que:

⁽¹⁾ Bruno Vercier: "*Le mythe du premier souvenir: Loti, Leiris*", Revue de l'Histoire Littéraire de la France (Numéro spécial: l'Autobiographie), Paris, Armand Colin, 1975 (1029-1040), p.1031.

"(...) Chez Leiris, c'est dans l'écriture que tout se passe: Si l'individu est mémoire, la mémoire, elle, est langage (...)."⁽²⁾

Donc, l'individu est mémoire et, sans la mémoire, il est amnésique, donc il est dépersonnalisé. Cette mémoire se manifeste dans un texte littéraire à l'aide et à travers le langage.

L'étude de la mémoire à travers les trois textes de notre corpus nous semble pertinente et presque obligatoire, puisqu'il s'agit d'une rétrospection, aussi bien que d'une auto-analyse. De même, la mémoire y joue un rôle fondamental dans les trois textes en général et dans le texte des "**Jours**" de Taha Hussein en particulier, puisque l'enfant/narrateur est aveugle: Il conserve les souvenirs, ensuite il les reproduit en se référant uniquement à sa mémoire, son seul moyen de contact avec le monde.

Rappelons également que Taha Hussein appartient à la culture arabe, qui est, avant tout, une culture qui repose sur l'expression orale, donc qui repose essentiellement sur la remémoration de ce qui a été dit, conté, gardé et ancré dans la mémoire "collective" et qui se transmet de bouche à oreille et de génération en génération. Il s'agit donc d'une mémoire collective, aussi bien que d'une mémoire individuelle.

L'étude de la mémoire nous est presque imposée pour les raisons suivantes:

- Les trois textes abondent en souvenirs d'enfance et expériences du passé et le héros-narrateur de chaque texte ne cesse d'attirer l'attention de ses lecteurs sur ces souvenirs d'enfance, l'opération de la remémoration, de la valeur de ces souvenirs que B. Vercier appelle "*mythique*", et de la vérité de ces expériences en essayant de prendre le lecteur pour témoin.

⁽²⁾ Ibid, p.1038.

L'auteur du récit d'enfance est préoccupé par la présentation de ses souvenirs d'enfance et par la fidélité, la vérité concernant ses souvenirs. Il veut persuader les lecteurs de la véracité de son texte et de ses propos. R.Coe a bien souligné cette idée dans son livre sur le récit d'enfance.

“Virtually without exception, our writers are concerned first and foremost with telling the truth about themselves which shall be as complete, as authentic and as absolute as possible”⁽¹⁾..

- Le héros-narrateur de chaque texte attire l'attention des lecteurs sur l'importance de ses souvenirs d'enfance. Ceci se manifeste, de prime abord, par l'emploi excessif et répétitif (sous toutes les formes: affirmative, négative, interrogative, etc.), des verbes: "se rappeler", "se souvenir" et le terme "souvenirs".

Vallès, par exemple, va jusqu'à consacrer tout le chapitre (17) à ses souvenirs. Le chapitre (17) est lui-même intitulé "**Souvenir**".

Taha Hussein utilise également le verbe "se souvenir" dans le premier chapitre des "**Jours**", excessivement: Le verbe "se souvenir" (ḌḌÑî/áÇíḌḌÑî; íḌḌÑ) est employé 17 fois dans le premier chapitre qui s'étale sur 8 pages (6 fois dans la première page!). Il a également consacré un long paragraphe intercalé dans la trame du récit pour parler et analyser le fonctionnement de la mémoire chez les enfants et les individus en général:

"æáßä ḌÇḌÑÉ ÇáÃØÝÇá ÛÑíÈÉ; Ææ Pá Ää ḌÇḌÑÉ ÇáÄäÓÇä ÛÑíÈÉ Íä ÊÍÇæá ÇÓÊÛÑÇÖ ÍæÇÏÈ ÇáØÝæáÉ; Ýài ÊÊäËá ÈÚÖ äḌä ÇáÍæÇÏÈ æÇÖÍÇ ÍáiÇ ßÄä äã íãÖ ÈíäâÇ æÈíäâ ää ÇææPÊ ÒìÁ; Êã íãĤ äääÇ ÇáÈÚÖ ÇáÄĤÑ ßÄä äã íßä ÈíäâÇ æÈíäâ ÚáĬ." (Ö15).⁽²⁾

⁽¹⁾ R.Coe: "**When the grass was taller**", op.cit., p.80.

⁽²⁾ "Mais la mémoire des enfants est fantasque, à moins que ce ne soit la mémoire de l'homme fait, lorsqu'il essaye d'interroger l'histoire de son enfance. Elle lui représente certaines scènes dans une lumière crue, comme si le temps s'était arrêté de couler, tandis que d'autres s'effacent, comme s'il n'avait plus rien de commun avec elles".(p.21).

Ce qui souligne l'intérêt qu'il accorde à la mémoire et à son fonctionnement en général.

Avant de passer à l'analyse des souvenirs d'enfance qui figurent dans les trois textes, nous pensons qu'il serait pertinent de bien expliquer la notion de "vérité" soigneusement recherchée par l'écrivain du récit d'enfance. Une question alors s'impose: De quelle vérité s'agit-il? Comment vérifier cette vérité? Et, y a-t-il des critères objectifs qui aident à la vérification?

La thèse de N.Coe nous a aidée à répondre à ces questions. Pour pouvoir écrire son récit d'enfance, l'écrivain doit cesser d'être enfant. Il faut donc admettre dès le début qu'il y a une certaine distance, un certain laps de temps entre le passé, les souvenirs du passé de l'enfant et le présent de l'adulte. Ceci mène à une autre question: Est-ce que les souvenirs de cet enfant sont ses propres souvenirs, ou ce qu'on lui a raconté sur son enfance? Et, si on admet qu'il y a de "propres" souvenirs, est-ce que l'adulte a une "*mémoire directe*" qui lui permet de remonter à l'événement originel, ou bien se rappelle-t-il cet événement qui s'est transformé au cours des années?

Selon Coe, il s'agit, dans ce cas, d'un problème philosophique plutôt que psychologique, puisqu'on manque de tout critère objectif⁽¹⁾. Freud, lui aussi, a déjà répondu à cette question:

"Nos souvenirs d'enfance nous montrent les premières années de notre vie, non comme elles étaient, mais comme elles sont apparues à des époques ultérieures d'évocation. (...) Les

⁽¹⁾ R. Coe: "**When the grass was taller**" op.cit, p.98. "*... it seems to be a matter of philosophy rather than of psychology, since we lack all means of objective verification.*"

souvenirs n'ont pas émergé; ils ont été formés et toute une série de motifs, dont la vérité historique est le dernier souci, ont influencé cette formation (...)."⁽¹⁾ et là, Freud avance la notion de "souvenir-écran": "*il représente dans la mémoire des impressions et des pensées ultérieures dont le contenu est rattaché à son contenu propre par des relations symboliques et autres du même genre*". Il s'agit donc des "impressions"⁽²⁾.

Ce qui nous permet de déduire que l'écrivain est préoccupé par "Sa" vérité et non pas "La" vérité au sens littéral du terme, puisque la vérité est "subjective", elle est également relative bien qu'elle soit ardemment recherchée par l'écrivain du récit d'enfance.

Pour écrire le récit d'enfance et pour reconstituer le passé, l'écrivain doit tenir compte de cet écart entre la vérité d'une expérience vécue (sensuelle, émotionnelle) et la vérité de cette même expérience transcrite en mots, en langage. Selon Coe, aucun écrivain ne peut reproduire une expérience, entièrement comme elle s'est produite. Donc, reproduire la vérité dans sa totalité à travers le récit d'enfance est presque impossible et dépasse la capacité humaine. De même l'écriture poétique, transforme cette vérité, ses souvenirs et parfois les déforme, puisque tout texte littéraire a sa propre logique! Il s'agit alors de donner "les impressions" qu'on a actuellement à propos des souvenirs du passé, de parvenir à donner "l'effet de réel".

Afin d'atteindre ce but, l'écrivain aura recours à l'imagination et à quelques transformations pour, d'abord, combler les trous de mémoire, mais surtout pour faire de ces souvenirs un récit d'enfance, qui est, avant tout, une œuvre littéraire, une œuvre d'art où il y a une part de fiction. C'est peut-être pourquoi les écrivains

⁽¹⁾ S. Freud: "*Souvenirs-écrans*", dans Névrose, psychose et perversion, Paris, P.U.F.1973, (p.113 à 132) p.131-132.

⁽²⁾ Ibid., p.125. Freud va jusqu'à dire: "*Pour les données de notre mémoire, il n'y a absolument aucune garantie*" (!).

de récit d'enfance préfèrent le récit d'enfance-romancé plutôt que le récit d'enfance autobiographique, car le premier genre permet de trouver un équilibre entre la vérité (subjective et relative) et la vérité (historique, objective), ce que le deuxième genre n'accepte pas⁽¹⁾.

Passons donc à l'analyse de notre corpus. En abordant le texte vallésien de plus près, nous avons remarqué qu'en dépit de son originalité, il suit tout de même le schéma habituel du genre littéraire "**le Récit d'enfance**" en ce qui concerne la présentation et l'évocation des souvenirs du passé.

L'auteur-narrateur ne réussit pas à échapper à ce modèle pré-établi, ce modèle "*obligé*"⁽²⁾ du récit d'enfance, à savoir, l'évocation, premièrement, de la mère, puis la famille et la scolarité, ensuite les voisins, les résidences successives de la famille, les professeurs d'école, la mort d'un parent,... etc.

Comme nous nous proposons de déceler l'invariant et les variations à travers les textes littéraires, rappelons dès l'abord, que les éléments mnésiques constituant le récit sont presque les mêmes dans toutes les œuvres sur l'enfance. Mais ce sont les différentes combinaisons de ces éléments qui varient d'un texte à l'autre. D'où l'originalité de chaque œuvre littéraire, et la singularité de chaque écrivain⁽¹⁾.

⁽¹⁾ Selon Coe: "*These deviations from factual reality are used not to disguise the truth, but to emphasize it - to make it clearer, sharper, more meaningful*" ("When the grass was taller"), op.cit., p.79. Voir également G.May: L'autobiographie, op.cit., p.77 à 91.

⁽²⁾ Fracine Dugast parle de "*Figures stéréotypes ou thèmes clichés*".
B. Vercier pense que "*Le texte-modèle résiste à toutes les contorsions*" op.cit., p.1035.
Alors que Elisheva Rosen pense que l'auteur du récit d'enfance est presque condamné à passer par des étapes qu'elle appelle "*obligées*" à cause de l'horizon d'attente "*indéterminé*" par le lecteur du récit d'enfance. op.cit., p.72.

⁽¹⁾ B. Vercier résume cette idée en disant: "*Le récit invariable en ses constituants, unités de texte aussi bien que faits de mémoire ou réalités sociales. [...] Comme la gymnastique ou le patinage artistique, le récit d'enfance, comportait ainsi un programme de figures imposées, véritable rhétorique d'unités textuelles*", op.cit., p.1029.

Vallès respecte donc consciemment ou inconsciemment le schéma originel, initial du récit d'enfance, notamment en ce qui concerne la forme. La succession des chapitres correspond à la forme classique du récit d'enfance: à commencer par le chapitre concernant la Mère (premier chapitre), puis le deuxième chapitre: la famille, ensuite le troisième: le collège et les vacances, et voyage au pays, etc...

Nous tenons à signaler que cette succession des chapitres correspond à l'évolution de la conscience de l'enfant, à l'univers de l'enfant qui est en train de s'élargir, à son entourage, à ses expériences et ses connaissances qui se multiplient (ce qui nous rappelle le roman d'apprentissage), mais aussi et surtout à la sélection et à la structure de la mémoire.

Tandis que chez Taha Hussein et Mohamed Dib, les chapitres sont organisés différemment. Dib commence par l'univers de l'école (du premier chapitre au cinquième chapitre), ensuite, il passe à l'univers de la maison au chapitre (6). Au cours de ces chapitres, il introduit les personnages de son récit (la mère, les tantes, les professeurs, ...etc...). Tout le long du texte, il y a une oscillation entre la grande maison et l'univers de l'école. Dib cherche peut-être à échapper à ce modèle-imposé, à ce récit d'enfance à la française en suivant un autre modèle qu'il a créé lui-même, ayant sa propre chronologie, sa propre linéarité qui correspond à un récit d'enfance maghrébin, un récit d'enfance "collectif". Ce modèle qu'il a créé est donc conforme à la réalité de la "grande famille" propre à sa société.

Dans ce récit, Dib, présente la chronique sociale⁽¹⁾: Il s'agit des enfants algériens.

⁽¹⁾ Abdel-Kébir Khatibi: Le roman maghrébin, Rabat, SMER, 1979, p.103.

"De ces enfants anonymes et frileux comme Omar, on en croisait partout dans les rues, gambadant nu-pieds,.. etc...".(p.28)

Soulignons que Dib, dans La Grande Maison, met l'accent sur cette concordance d'une destinée individuelle et d'une vision de l'Histoire.

N'oublions pas que Dib a préféré écrire un récit d'enfance-romancé, ce qui lui permet d'avoir sa propre chronologie et un libre enchaînement des chapitres, ainsi qu'une part de fiction⁽²⁾, puisqu'il a annoncé, dès le titre, qu'il s'agit d'un roman (d'où l'absence du verbe "*se souvenir*" dans le texte)⁽³⁾.

Les chapitres sont composés autour de deux espaces-pivots: La maison de Dar-Sbitar et l'école. Tous les événements, l'action et les souvenirs (s'il y en a) se déroulent entre ces deux espaces qui représentent l'univers de l'enfant. C'est le lieu qui détermine, ici, l'action,(...etc). Ce qui explique la succession des chapitres dans La Grande Maison.

On retrouve le même phénomène chez Vallès. L'ensemble des souvenirs s'ordonne autour de quatre lieux: Les résidences successives de la famille, et la ville élue par Jacques Vingtras: **Puy- St-Etienne - Nantes -Paris**. Le récit suit les déplacements successifs de Jacques et de la famille à travers la France. Cependant, le récit n'est pas régi par la stricte chronologie. Il y a souvent une émotion intense qui se dégage de la façon dont le narrateur peint l'entourage de l'enfant et son cadre de vie, quand il s'agit du souvenir de ces lieux où il a passé

"Sefrioui, Feraoun, Dib ont présenté des autobiographies (...). L'autobiographie dans le roman maghrébin se perçoit dans la plupart des cas comme un témoignage nécessaire mais provisoire sur une époque, une société".

⁽²⁾ On sait déjà que La Grande Maison appartient au genre "*autofiction*" que Colonna Vincent définit ainsi: "*L'écrivain utilise sa biographie comme matière, pour une forme narrative où il effectue une substitution de personne, s'abrite derrière un personnage romanesque*". Colonna Vincent: L'autofiction, essai sur la fictionnalisation de soi en littérature, thèse de doctorat nouveau régime, sous la direction de G. Genette, 1989, p.3.

⁽³⁾ Le verbe "*se souvenir*" ne figure dans La Grande Maison que 3 fois, p.46, 50, 118.

une partie de son enfance. Ces lieux sont parfois transfigurés par la mémoire et/ou le regard de l'adulte se rappelant le passé.

Les souvenirs liés aux différents lieux surgissent dans la mémoire suscités par la nostalgie et apparaissent dans le récit pour donner cette illusion réaliste, comme l'a bien dit Henri Mitterand⁽¹⁾.

"C'est le lieu qui fonde le récit (...). C'est le lieu qui donne à la fiction l'apparence de la vérité. Balzac donne pour vrai l'histoire d'Auguste et de Maulincour, de Mme de Jules (...) en décrivant de manière reconnaissable les rues et les demeures où elle s'est déroulée. Le nom du lieu proclame l'authenticité de l'aventure par une sorte de reflet métonymique qui court-circuite la suspicion du lecteur: puisque le lieu est vrai, tout ce qui lui est contigu, associé est vrai".

Quant à Taha Hussein, lui aussi, a sa propre façon d'organiser les chapitres. Il a également accordé une grande importance à l'espace et aux souvenirs liés aux lieux. Deux lieux principaux (comme Dib): La maison et l'école religieuse et une fois la maison de l'inspecteur et la haie de roseaux⁽¹⁾. Taha Hussein a renversé l'ordre des chapitres suivi par Vallès. Il ne commence pas par sa mère, son père, la famille, au contraire, il débute son texte en attaquant le problème de la remémoration. Dès la première ligne du premier chapitre, il met en question la mémoire et traite cette difficulté, voire l'impossibilité de la remémoration, mais cette fois-ci, il laisse entendre que cette difficulté est liée à un problème personnel: sa cécité. Au premier chapitre, il écrit:

⁽¹⁾ Henri Mitterand:op.cit., p.194.

⁽¹⁾ Shoukri El Mabkhout précise que la haie de roseaux a une valeur symbolique dans le texte:

ÔḂÑi ÇáãĒĪæĒ: ÇáãÑĪÚ ÇáÓÇÈḂ ; Ō161.

"Āā ÇáÓiÇi ÈāḂÇ ÇáYāā āÚCĪā NāŌi āāŌÑæÚ ÇáÈŌá ŌÈiÇ æḂāāÇ Āæ āæ āŌÑæÚ ÇáÈŌá (...) ÝḂÇāā ḂÈÇÈ ÇáĀiÇā ĒĪḂḂ āāḂÇ ÇāāŌÑæÚ æĒŌÑíY áŌæÑÉ ÇáÓiÇi ÈĒŪāÈ ÇáÈŌá Úāi ÇáĀŌiÈ ĪāiŪāÇ ÇáÈi ÇŪĒÑŌÈā āā ÇáŪāi æÇáĪÑāÇā Āāi āYÇḂ ÇáāĀĪÈ æĪāāā æÈĀÓ ŌiæĪ ÇáḂÑiÈ ÇáYḂÑi Āāi ĒḂÇYÉ ÇáĀŌāÑ ÇáāĪāŌÉ æŪāāā ÇáÈÇāi; Āāi ÚÇÆḂ ÇáḂÇḂÑÉ æÇáāŪÉ ÇáÈi ĪḂæá ÈāÇ āÇŌiā".

"æÍá ÊÏÚæá ÃÎÊá Áâ ÇáÏæá ÝíÃÈì; ÝÊÎÑ Ì ÝÊÔÏá ää
 ÈæÈá ÝíáÊäÚ ÚáíáÇ; ÝÊÏááá Èíá ÐÑÇÚíáÇ ÑÄää
 ÇáÈäÇáÈ; æÊÚíæ Èá Áâ ÍÏ Êáíáá Úáí ÇáÃÑÖ æÊÖÚ
 ÑÄÓá Úáí ÝÏ Æää; Èä ÊÚáí áÐá Áâ Úíáíá ÇááÚááÊíä
 ÝÊÝÊÏááÇ æÇÏÏÈ ÈÚÏ ÇáÃÏÑ; æÊÐØÑ ÝíááÇ ÓÇÆáÇ
 íÄÐíá æáÇÏÏ Úáíá ÌÑÇ." (Ö6).⁽²⁾

(...)

"æÚáí áÐÇ Çááíæ ÝÏÏ ÕÈíáÇ Úíáíá." (Ö120)⁽³⁾

Les chapitres qui vont succéder au premier seront bâtis sur le modèle de ce premier. C'est le premier chapitre qui sera la pierre de touche et qui va déterminer le reste des chapitres et justifier beaucoup des détails qui suivront.

A l'instar de Stendhal dans La vie de Henri Brulard et à la différence de Vallès et de Dib, Taha Hussein insiste vivement dans le premier chapitre sur la difficulté et le mal qu'il éprouve à remonter au premier souvenir et se rappeler d'un jour en particulier⁽¹⁾:

"áÇÏÐÑ äáÐÇ Çáíæä ÇÓáÇ; æáÇÏÓÊØÍÚ Ää íÖÚá ÍÏÈ
 æÖÚá Çááá ää ÇáÔáÑ æÇáÔáÈ; Èá áÇÏÓÊØÍÚ Ää ÏÐÑ
 áÐÇ Çáíæä æÐÈÇ ÈÚíáá; æÄääÇ ÏÑÈ Ðáß ÊÐÑÈÇ"⁽²⁾

⁽²⁾ "Quand sa sœur l'appelait pour rentrer. Il résistait, et il fallait qu'elle vînt l'attraper par un pan de son habit, l'entraîner de force dans ses bras comme une toute d'herbe jusqu'à l'endroit où, tous les soirs, elle le couchait à terre et lui posait la tête sur les genoux de sa mère. Celle-ci penchait sa tête vers ses yeux obscurcis, les ouvrait l'un après l'autre et y versait un collyre qui lui faisait mal, et ne lui fit jamais aucun bien. " (p.15/16).

⁽³⁾ "(...) C'est de cette manière que notre ami perdit les yeux" (p.93).

⁽¹⁾ Nous avons déjà relevé l'emploi (17 fois) du verbe se souvenir sous toutes ses formes: négative, affirmative, pour souligner la difficulté de remémoration au premier chapitre des "Jours". De même Shoukri El Mabkhout ajoute:

"æÏ æÏäÇ Ýí ÇáÁíÇä ÐÇÑÈ "ÏÑÈÈÈ" ÊÑá ÇáÑÇæì Úáí Ää ÏÏí ÈÚÖ ÇáÃÏÇÈ áÄä
 ÇáÈÖá- ÈÈÖÇÈÈ - äÓíáÇ. ÝÇáÐÈæá ÈÇáÇÚÊáÇÏ Úáí ÇáÐÇÑÈ Ýí "ÇáÇíÇä" äæ ÐÈæá
 ÈäÇ ÝíáÇ ää ØÇÐÈ Úáí ÇáÍÝÚ æÇáÊÐÑ æÈäÇ ÝíáÇ ää ØÇÐÈ Úáí ÇááÓíÇä ÁíÖÇ. æÝí
 BáÈÇ ÇáÍÇáÈíä ää äÓá Áâ Çæíä Èá ÇáÐáÇÚ". ÇááÑÏÚ ÇáÓÇÈÐ; Ö133

⁽²⁾ "Il ne se rappelle pas le nom de ce jour, impossible d'assigner la place qu'Allah lui fixa pour l'éternité dans la suite des mois et des ans".

Cette déclaration permet à l'écrivain de classer les chapitres et les enchaîner suivant l'émergence d'un souvenir ou selon le flot des souvenirs. Cette déclaration lui offre également une certaine liberté quant à l'agencement des réminiscences, des événements et des chapitres. Elle lui permet, en outre, de produire un effet de réel. Par ailleurs, elle justifie le manque de linéarité, bien qu'elle soit recherchée, et le manque de chronologie, puisqu'il y a un enchevêtrement des temps narratifs, ainsi que la juxtaposition des paragraphes (la parataxe) et des passages (dûe souvent à la sélection étrange de la mémoire). Par exemple, quand il parle d'Abi El Alãa El Maàri (au présent et/au passé) il évoque ensuite, (en anticipant) l'histoire de son départ pour la France:

"Ýãã ÕÇÍÈäÇ åĐå ÇáÃØæÇÑ ãä ÍÇÉ ÆÈì ÇáÚáÇÁ ÍÐ ÇáÝãã; áÃää ÑÃì äÝÓå ÝíãÇ. ÝBã ßÇä íÊääì ØÝáÇ áæ ÇÓÊØÇÚ Ää íÍáæ Áái ØÚÇää (...) ÈÏÄ ÈĐáb Íä ÓÇÝÑ Áái ÄæÑæËÇ áÃæá ãÑÉ (...)" (Õ21/22)⁽¹⁾ .

Un autre exemple: Le chapitre (20) qui, en principe, représente et explique la raison d'être de ce récit: il s'agit de la dédicace de l'auteur à sa fille. Ce chapitre aurait pu être placé au début du récit comme chapitre d'introduction, ou chapitre "préfacial". Tandis que l'auteur a préféré le garder pour la fin clôturant ainsi la première partie de la trilogie et marquant un trait d'union avec la deuxième partie.

Revenons à **l'Enfant** de Vallès; nous remarquons que les chapitres de 2 à 8, et puis 12 et 13 ne sont qu'indirectement concernés par la catégorie narratologique de "*l'ordre*". En effet, ils évoquent des événements de réminiscences sans respecter leur succession temporelle, en les regroupant sous

⁽¹⁾ "*Les singularités de l'illustre aveugle s'expliquent alors aux yeux de notre ami, car il se vit lui-même dans des difficultés fort semblables. Combien de fois souhaita-t-il, lorsqu'il était enfant, pouvoir être seul à prendre son repas! (...). Il commença dès son premier voyage en Europe.*" (p.27).

des entrées thématiques: "**La Famille**", "**Ma Mère**", "**La Toilette**", ...etc, que les titres soulignent dès l'abord. Le narrateur/enfant ne cherche pas à les classer selon un calendrier bien précis. Il s'agit d'un flot de souvenirs appartenant à des moments différents de la vie de l'enfant. Et le récit d'enfance se prête mieux à cet agencement des souvenirs par "*analogies*".

Dans la première partie, de 1 à 8, l'auteur-narrateur ne tente pas de réordonner le matériel mémoriel et laisse les réminiscences dans leur aspect fatrasique et kaléidoscopique, comme pour imiter, au niveau des structures textuelles, le surgissement anarchique des réminiscences.

B. Vercier explique ce phénomène en ce qui concerne les récits d'enfance en général, et dit:

"L'enchaînement des rubriques du récit d'enfance (...) ne correspond pas à l'ordre de la mémoire: Les souvenirs ne reviennent pas forcément dans l'ordre dans lequel ils se sont formés"⁽¹⁾.

Voici donc un exemple de **l'Enfant** de Vallès:

Au premier chapitre, il parle des fleurs et de sa mère: "*je ne me rappelle pas avoir vu une fleur à la maison. Maman dit que ça gêne...*" (p.48), puis il passe, sans aucune transition, à un autre sujet qui n'a aucun rapport avec le sujet des fleurs, à savoir la prière. La seule transition qui existe est l'espace blanc: un "silence" qui sépare les deux sujets au lieu de les relier. Il passe alors au sujet de la prière:

"J'ai toujours envie de rire quand on dit la prière. J'ai beau me retenir." (p.48).

⁽¹⁾ B. Vercier: op.cit., p.1034.

Dans la même page, il passe ensuite à l'origine de ses parents:

"Nous venons de la campagne. Mon père est fils d'un paysans..."(p.48).

Le lecteur peut se perdre ou s'égarer dans ce flot de souvenirs qui s'écoule, entre lesquels il n'y a apparemment de liaison que dans l'esprit de l'adulte se souvenant de son enfance. Le récit d'enfance est donc composé de fragments juxtaposés sans raccords apparents entre eux, sinon un ordre chronologique assez lâche⁽¹⁾. Il s'agit donc de la "parataxe".

On peut se demander: N'y a-t-il pas toutefois un autre ordre que le narrateur-enfant essaye de créer? Par exemple, l'absence de fleurs et l'origine paysanne est un lieu d'ordre "social"? Ou bien s'agit-il pour autant d'associations libres?⁽²⁾ D'après ces remarques, nous pouvons déduire que chacune de ces trois œuvres a sa propre logique, sa propre conception de la chronologie, de la linéarité, sa propre structure et composition des chapitres liée le plus souvent à la mémoire, à la remémoration et au choix de cette mémoire.

⁽¹⁾ A ce sujet, voir R. Coe: "When the grass was taller", op.cit., p.81: "*What normal memory retains is merely a series of "still photographs", isolated the one from the other, often in irrational juxtaposition and consequently with the one essential element which constituted their "reality" omitted all together. Once immobilized in words on paper, they are further removed than ever from the truth which was originally inherent in them*".

⁽²⁾ Rachid Boujedra a évoqué cette notion chez Taha Hussein, il écrit:

" (...) áíæÆá Áái ÊÏCÚì CáCYBCÑ. ÝÍÇÏËÉ ÇááPáÉ æCáÎÑæÌ Úái ÇáãÁáæÝ ÁÚÇÏËá "Úái Áá íÝáá ØæÑÇ ää ÅØæÇÑ ÅËì ÇáÚáÇÁ ÍP ÇáÝáá... æPÏ BÇä íÁBá Ýì äÝP ÊÏË ÇáAÑÖ
(...)"

(...)

" æÇáÁáÆáÉ ÅBËÑ ää Åä ÊÍÖì; æáÇÛÑæ; ÝËÏÇÚí ÇáÇYBCÑ áÐÇ ÍÇÍá Ýì ÇáãÎØØ ÇáÏP; ÇÐ Áä ÇÍÇÁ ÇáÐBÑÏÇÊ íÊä áÍÖ ÊÏ ääØP; Èä Úái ÛÑÇÑ ÇáÁÍáÇä ÈPæÉ ÊÏCÚì ÇáÁYBCÑ æCáÆááÍÇÊ ÁááÇÔÚæÑÍË."

ÑÖÏ ÈæÏÏÑÉ: ÇáÍÇËË æCáÐÇÊÏË; Ýì ÞÖÇÇ æÔáÇÏÇË; Ú 1; (äPæÓíÇ) äÄÓÓÉ ÚíÈÇá ááÏÑÇÓÇÊ æÇááÖÑ; Í - Ê; (ÚÏÏ ÍÇÖ: Øá ÍÓíá: ÇáÚPáÇáíÉ - ÇáíPÑÇØíÉ - ÇáÍÇËË); ää Ö254 Çái 262 (Ö261)

Guettant la vérité de leurs paroles et la véracité de leurs récits, les écrivains du récit d'enfance pensent - ainsi que le souligne Freud - que la mémoire et les souvenirs d'enfance sont liés à la valeur de leur contenu. Freud précise que:

"Le contenu le plus fréquent des premiers souvenirs d'enfance consiste d'une part en circonstances qui ont provoqué de la peur, de la honte, des douleurs physiques et des choses semblables, d'autre part en événements importants tels que maladie, mort, etc.."⁽³⁾

Vallès introduit son texte par son premier souvenir, sans préciser la date exacte de l'événement puisque ce qui importe pour lui c'est le contenu du premier souvenir. Il ne mentionne pas non plus son âge⁽¹⁾. Il écrit:

"Mon premier souvenir date donc d'une fessée. Mon second est plein d'étonnement et de larmes." (p.48).

"Je vois ma terreur d'enfant (...) où j'ai peur tous les soirs." (p.46).

Le premier souvenir est, donc, étroitement lié à un événement douloureux et terrifiant qui a tatoué la mémoire de l'enfant.

Quant à Taha Hussein, bien qu'il ait vivement insisté sur l'incapacité de sa mémoire et les difficultés qu'il éprouve à "se rappeler", il se souvient de cette **"haie de roseaux"**⁽²⁾, **"ÇáÓíÇÌ"** (qui va déclencher un flot de souvenirs, mais

⁽³⁾ Freud: "Souvenir-écrans", op.cit., p. 115.

⁽¹⁾ Selon Freud, le contenu du premier souvenir se situe le plus souvent à l'époque qui va de 2 à 4 ans. Ce qui nous permet, nous lecteurs, de préciser approximativement, la date de ce premier souvenir.

⁽²⁾ ÔBÑiÇáãÈiÆÈ: ÇáãÑiÚ äÝÓã; 158;159.

"ãÇ âÐÇ ÇáÈãÇÁ ÇááæáÈi ÁáÇ ÕæÑÉ ÎØÇÈiÉ ÚãÇ BÇã Ýi ÇáÍBÇiÉ ää äÝ æiæÑÇä ÈiÉÇ Úã äPØÉ iãØãP äããÇ ÇáãÈÐBÑ áÈÓãíÉ ÇáÃÓiÇá æãÍÇÕÑÉ ÇáÐBÑi ÇáÃæãí æãÇ Áä æiÏ ÐBÑi ÇáÓiÇi æÓãÇã äiPPÇ äiPPÇ iÉi ÇãÈÇãÈ ÇáÐBÑiÇÉ æÈÚÇPÈÉ. æÈÚÑi ÇáÐÇBÑÉ æãí ÈÚÑi ÇáãÕ (...).

" (...) ÝBÇã ãÕÑæÚ ÇáÈÐBÑ äæ ãÕÑæÚ ÇáBÈÇÈÉ ÐÇÈãÇ. ÝãÐÇ ÇáÝÓá áÇiÕæÑ äÇ ÇÓÉiÓÑÈã ÇáÐÇBÑÉ ÝiÓÈ Èá iÕæÑ äiÚÉ Èæãí ÇáÐÇBÑÉ ááÐBÑi æãíÚÉ ÇáíãP ÇáÃiÈi; æãÇiÓÇiÈãÇ ää ÚÓÑ Ýi ÇáÈÚÈiÑ æãÕÇÑÚÉ ÇáãÈiÚ äiPæá ÈãÇ äÇ iÑi Pæãã". Ö 159.

aussi tout le récit) et, tout de suite après, il se rappelle avec les menus détails de ce qui lui a été fait, et de ce qui l'a rendu, désormais aveugle. Il se rappelle du "crime" accompli par sa sœur et sa mère.

" æÍíä ÊÏÛæå ÃÎÊå Åâ ÇáÏæá ÝíÄÈì; (...) æËÖÚ ÑÃÓå Úâ
ÝÍÐ Ããå; Êã ÊÚãÏ åÐå Åâ Úíäíå ÇáåÚåãÊíä ÝÊÝÊíåÇ
æÇÏÏË ÈÚÏ ÇáÃÏÑì; æËÐØÑ ÝíåãÇ ÓÇÆáÇ íÄÐíä æáÇÏÏ
Úáíå ÍÑÇ." (Ö6⁽³⁾)

Alors que chez Mohamed Dib, on ne peut parler d'un premier souvenir puisque lui-même n'a pas voulu avouer qu'il s'agit, dans son texte, de souvenirs personnels. Il a fallu qu'on se réfère à la biographie de l'auteur ou à une référence "extra-textuelle"⁽¹⁾ (ou hors texte) pour apprendre la vérité de ses souvenirs. Cependant, le texte s'ouvre sur une scène pénible: il s'agit d'un groupe d'enfants, et Omar parmi eux, qui crèvent de faim et qui demandent du pain:

"- Un peu de ce que tu manges! Omar se planta devant Rachid Berri. Il n'était pas le seul; un faisceau de mains tendues s'était formé et chacune quémandait sa part" (p.7).

Nous remarquons, d'après les trois œuvres, que le premier souvenir est étroitement lié à un événement pénible, douloureux et lié à un traumatisme qui a tatoué la mémoire de l'enfant.

Qu'il soit choquant ou insignifiant, le premier souvenir est conservé, plutôt ancré dans la mémoire, car ce sont ces tous premiers souvenirs qui laissent des traces ineffaçables dans notre intériorité psychique et qui vont déterminer, former et marquer notre personnalité d'adulte.

⁽³⁾ *"Quand sa sœur l'appelait pour rentrer. (...) Elle le couchait à terre et lui posait la tête sur les genoux de sa mère. Celle-ci penchait sa tête vers ses yeux obscurcis, les ouvrait l'un après l'autre et y versait un collyre qui lui faisait mal."* (p.15/16).

⁽¹⁾ Détail biographique de Dib: Interview par Lia La Combe: Lettres Françaises, le 7 février 1963, cité dans: Jacqueline Arnaud: La littérature maghrébine de Langue Française, tome II, Paris, Publisud, 1986, p.168.

Le premier souvenir est donc fixé dans la mémoire de l'enfant-narrateur car il est affecté d'une valeur dite "*mythique*" au dire de B. Vercier:

"Le contenu du premier souvenir peut être futile; insignifiant, il deviendra sacré du seul fait qu'il s'agit du premier souvenir"⁽¹⁾.

Il donne ensuite l'exemple de Leiris qui écrit:

"Je n'en veux pour témoignage que le souvenir qui, parmi ceux que j'ai conservés, représente à coup sûr l'un des plus émouvants. Peut-être seulement parce que, de tous, il est le plus éloigné."⁽²⁾

On parle donc d'un "*culte*", d'une "*mythologie*" du premier souvenir; quand chaque écrivain se vante d'avoir des souvenirs ou un premier souvenir plus reculé que celui de ses rivaux⁽³⁾.

De nombreuses indications chronologiques, soit des dates, la précision de l'âge du héros, les noms propres, figurent dans les trois textes, qui représentent les points de repère pour la mémoire, et qui permettent à l'écrivain de situer les éléments racontés, produire cet "*effet de réel*", afin de permettre au lecteur de croire à ces événements et d'avoir confiance en l'écrivain qui se donne la peine de donner les détails, les précisions, défiant ainsi les "*failles*" de la mémoire.

Dans **l'Enfant**, l'enfant-narrateur en avançant dans les chapitres, tient à préciser son âge d'une manière explicite; par exemple:

au chapitre (3): il a dix ans,

au chapitre (5): il a 12 ans,

⁽¹⁾ B. Vercier: op.cit., p. 1031-1032.

⁽²⁾ Ibid., p.1031-1032.

⁽³⁾ Freud parle des gens dont la mémoire remonte très loin, y compris avant la fin de la première année. Alors que Coe parle de ce qu'il appelle "*mémoire prélinguistique*", c'est-à-dire avant que l'enfant ne puisse parler et formuler des phrases et qui commence dès l'âge de 10 mois par exemple.op.cit., p.98-100.

Les indications concernant l'âge disparaissent et n'apparaissent que des indications "vagues" pour désigner l'âge de l'enfant.

C'est au dernier chapitre (20) qu'il précise qu'il atteint l'âge de 13 ans.

"ÚÑÝÊâ Ýì ÇáĚÇáĚĚ ÚÔÑ ää ÚãÑâ Íä ĀÑÓá Āâì
ÇáPÇáÑÉ áíĚáÝ Āâì ĪÑæÓ ÇáÚáã Ýì ÇáĀÒãÑ." (Ö148)⁽³⁾ .

Francine Dugast donne une explication et une justification de ce phénomène (le manque de précision concernant l'âge et les dates qui caractérisent particulièrement les récits d'enfance arabes) d'après son analyse d'un ouvrage égyptien méconnu (écrit en langue française) de A.Bonjean et A. Deif intitulé "**Mansour**"⁽⁴⁾. Elle appelle ce phénomène "*le fatalisme musulman*". Les auteurs de Mansour avouent eux-mêmes que:

"au pays d'Egypte, nous n'avons pas l'habitude d'attacher beaucoup d'importance aux questions d'âge et de date. D'instinct, nous préférons d'autres instruments de mesure, moins brutaux pour l'imagination"⁽¹⁾.

L'expression "*fatalisme musulman*" nous paraît trop orientaliste, nous préférons ce qu'Amina Rachid appelle "*le temps rural*" par opposition au "*temps de la ville, le temps de la montre*". A ce propos elle précise:

⁽²⁾ "A dater de ce jour, notre ami devint cheikh, bien qu'il n'eût pas dépassé neuf ans" (p.36).

⁽³⁾ "Il avait treize ans, quand il fut envoyé au Caire pour suivre les cours d'El Azhar, apprendre "la science"" (p.110).

⁽⁴⁾ A.Bonjean et A.Deif: **Mansour, histoire d'un enfant d'Egypte**, Paris, Reider, 1924.

⁽¹⁾ Francine Dugast: **L'image de l'enfance dans la prose littéraire de 1918 à 1930**, Tome 1, Lille, 1981, p. 114-115.

"Òää ÇáØÝá (ÝìÇáÁíÇä) äæ Òää ÇáÑíÝ æáíÓ Òää ÇáÓÇÚÉ; ííí Çáíæã ÈÝÖÇÁ ÍÇÑì: "ÇáÒãÓ; ÇáãæÇÁ; ÇáãÇÁ; Òää ÇáÓãÑ æÇáÛäÇÁ æÇáÑÇæì ÇáÔÚÈì."(2)

La date est le fondement de la temporalité, mais aussi un élément mnésique très important. L'analyse des dates à travers les trois récits d'enfance nous a paru pertinente, puisqu'elle nous permet de mieux comprendre le fonctionnement de la mémoire et la question de la remémoration.

Cependant, chez Taha Hussein, nous pouvons déceler une poétique des "Dates". L'œuvre elle-même est intitulée: "**Les Jours**". Dans "**Les Jours**" de Taha Hussein, le narrateur, généralement ne donne pas de précisions concernant les dates. Il cite quelquefois:

"BÇä íæã ÇáÑÑÈÚÇÁ... " (Õ56)⁽⁴⁾ .

"BÇä íæãÇ ää ÇáÁíÇä..." (Õ118)⁽⁵⁾.

"íæã ää ÍÑíÝ 1902...." (Õ138)⁽¹⁾.

"íæã ÇáÍáíÓ... æBÇä íæã ÇáÍäÚÉ... æBÇä íæã ÇáÓÈÈ..." (Õ140;141;141)⁽²⁾.

Il s'agit des jours où il se prépare à partir pour le Caire (p.140-141) et du jour où il a fini d'apprendre le Coran par cœur (p.56). Il ne mentionne que les dates (avec tous les détails possibles) dramatiques, les dates - charnières qui ont complètement bouleversé la vie de l'enfant, à savoir la date de la mort de sa sœur

(2) ÄäíáÉ ÑÒíí: äBÇá: "**ÇáÄäÓÇä ÇáãÈäÑì Èíä BääÉ ÇáÓáØÉ æÓáØÉ ÇáBääÉ**" "**ÞÑÇÁÉ Ýì BÈÇÈÈ ÇáÁíÇä**": Ýì ÞÖÇíÇ æÒäÇíÇÈ; Ú 1; (äÞæÓíÇ) äÄÓÓÉ ÚíÈÇá äáíÑÇÓÇÈ æÇáãÒÑ; Ì - È; (Úíí ÍÇÖ: Øä ÍÓíá: ÇáÚÞáÇáíÉ - ÇáÍíäÞÑÇØíÉ - ÇáÍíÇÈÈ); ää Õ 238 Çáì 253 (Õ 250).

(4) "*C'était un Mercredi...*"(p.50).

(5) "*Un jour vint, après tant d'autres...*" (p.92).

(1) "*Un jour d'automne de l'an 1902...*"(p.104)

(2) "*Vint un jeudi.*"(p.104), "*fut le vendredi*"(p.105), "*Le samedi s'est levé..*" (p.106).

et la date de la mort de son frère aîné. Pour annoncer la mort de sa sœur, il précise:

"æãÇ àì ÁáÇ ãÄ ãPÈáÊ ÈæÇİÑ Úİİ ÇáÃÖİİ Ýİ ÓäÉ ää ÇáÖäİä" (Ö119)⁽³⁾ .

"BÇä Đáb íæã ÇáÃÖİİ; æBÇäÊ ÇáİÇÑ Þİ áíÆÊ ááÚİİ; æBÇäÊ ÇáÖİÇİÇ Þİ ÁÚİÊ. ÝİÇáá ää íæã; æíÇááÇ ää ÖİÇİÇ! æíÇ äBÑÇ ää ÓÇÚÉ..." (Ö125)⁽⁴⁾ .

Ensuite, il précise la date de la mort de son frère aîné, date marquant la mémoire et la vie de l'enfant. Cette date est répétée à trois reprises dans le récit:

"BÇä áĐÇ Çáíæã íæã 21 ãÛÓØÓ ää ÓäÉ 1902. æBÇä ÇáÖİÝ ääBÑÇ áĐá ÇáÖäÉ" (Ö126)⁽⁵⁾ .

"ÍÊì BÇä íæã 21 ãÛÓØÓ" (Ö128)⁽⁶⁾

"íÇááÇ ää ÓÇÚÉ ääBÑÉ áĐá ÇáÓÇÚÉ ÇáÈÇáÈÈ ää ÇáİáÍÓ 21 ãÛÓØÓ ÓäÉ 1902" (Ö131)⁽¹⁾ .

Il s'agit d'une date inoubliable, il le répète dans le texte trois fois, dans un délire, pour souligner ce traumatisme qui a tatoué la mémoire de l'enfant et de l'adulte.

Entre les deux dates "de mort", il ne mentionne pas d'autres dates, il se contente d'écrire:

"æãÇ àì ÁáÇ ãÖãÑ..." (Ö126)⁽²⁾ .

toujours sans précisions.

⁽³⁾ "Vint la fête du sacrifice, une certaine année" (p.93).

⁽⁴⁾ "Le jour était celui de la fête des victimes. La maison s'était parée pour la fête et l'on avait préparé les victimes. Quelle fête, et quelles victimes... Et quelle heure sombre..." (p.96).

⁽⁵⁾ "C'était le 21 août de l'année 1902, dont l'été fut si désastreux"(p.97).

⁽⁶⁾ "On parvint ainsi au vingt et un août" (p.97)

⁽¹⁾ "Ô heure funeste... la troisième heure de ce jeudi 21 août 1902" (p.100).

⁽²⁾ "Peu de mois passèrent..." (p.96).

D'après ces trois phrases relevées au chapitre (18), nous avons pu remarquer que le narrateur, en décrivant très minutieusement la mort du frère et avançant dans la description, donne de plus en plus de détails concernant cette date. Il évoque d'abord la date, puis précise le jour (jeudi), ensuite l'heure exacte de cet événement (à 3 heures): C'est un moment crucial dans la vie de l'enfant et de sa famille. Pour annoncer cette date particulièrement, l'écriture est modifiée. Il s'agit d'un récit en vers ou de prose poétique. Une nouvelle poétique du récit se crée sous la plume de l'écrivain, ayant la forme d'un chant funèbre ou d'une élégie, ce que la culture arabe appelle "CáÉÚİİ". Ceci se manifeste par l'emploi répétitif (7 fois), tout le long du chapitre (18) de l'anaphore "ãä Đáb Cáíæã" et 5 fois dans 2 pages!!.

"ãäĐ Đáb Cáíæã ÇÊÕáÊ ÇáÃæÇÕÑ Èíä ÇáÍÒä æÈíä áĐä ÇáÃÓNÉ.." (Õ125)⁽³⁾.

"ãä Đáb Cáíæã ÇÓÊPÑ ÇáÍÒä ÇáÚãİP ÝíäĐä ÇáİÇÑ..." (Õ134)⁽¹⁾.

"ãä Đáb Cáíæã ÊÚæİ ÇáÔİ ĀáÇ İláÓ Áâİ ÛĐÇÆã..."(Õ135)⁽²⁾.

"ãä Đáb Cáíæã ÊÚæİÊ áĐä ÇáÃÓNÉ Āä ÊÚÈÑ Çááíá..." (Õ135)⁽³⁾.

"ãä Đáb Cáíæã ÊÚİÑÊ äÝÓíÉ ÕÈíäÇ ÊÚİÑÇ ÊÇãÇ..." (Õ135)⁽⁴⁾.

"ãä Đáb Cáíæã ÚÑÝ ÇáÕÈİ ĀÑP Çááíá.." (Õ136)⁽⁵⁾.

"äÚã! æãä Đáb Cáíæã ÚÑÝ ÇáÕÈİ ÇáÁÍáÇã ÇáãÑæÚÉ (...)" (Õ137)⁽⁶⁾.

⁽³⁾ "Depuis ce jour, une sorte de pacte semble vouer la famille à l'affliction" (p.96).

⁽¹⁾ "A dater de ce jour, une tristesse vint habiter cette demeure." (p.101).

⁽²⁾ "A dater de ce jour, le cheikh ne s'assit plus au repas du matin, ni à celui du soir..." (p.101).

⁽³⁾ "A dater de ce jour, la famille prit l'usage de franchir le Nil..." (p.101)

⁽⁴⁾ "A dater de ce jour aussi, s'accomplit un changement complet dans l'âme de notre enfant..." (p.101).

⁽⁵⁾ "De ce jour aussi l'insomnie lui devint familière et le hanta des nuits entières." (p.102).

Le critique Salah Fadl a donné la définition de "l'anaphore" dans la littérature arabe en disant:

"æääÇB ÊPäiÉ ÈáÇÛiÉ àÇäÉ ÊÓäi Ýi ÇääPï ÇáÛÑÈi
 "anaphore" æáÇiæÏ äáÇ äPÇÉá ÇÕØáÇÏ ÚäiäÇ; æÊËäËÉá
 Ýi ÊBÑÇÑ BääÉ Ææ ÆBËÑ Ýi ÇæÇÆá Çäläá Ææ
 ÇáÝPÑÇË; ääÇ íÓäi äáÇ ÈÄä äØáP ÚáiäÇ "ÊPÝiÉ
ÇáÈiÇiÇË". æBËiÑÇ äÇ íÓËÏäáÇ ÇáÓÚÑÇÁ æÇáBËÇÈ
 ÇáÛÑÈ. æÑÈäÇ BÇä Øä íÓiä ÆÈÑÒ ää æÛÝäÇ ÈÄáíÇi Ýi
ÇáÄiÇä." (7)

Cet événement traumatisant, qui a déclenché la poétique du texte, hante l'enfant et toute la famille, notamment la mère, c'est pourquoi il est inoubliable.

"æábä ÇËäiä iDBÑÇäá iÇÆäÇ; æÓiDBÑÇäá ÆÈiÇ Ææá
 Çááiä ää Bå íæä: ääÇ Ääæ æäDÇ ÇáÕÈi." (Õ137)⁽⁸⁾ .

Si le narrateur n'a cité que les dates de la mort de la sœur et du frère, c'est à cause de leur pertinence.

Si le narrateur n'a cité que les dates de la mort de la sœur et du frère, c'est à cause de leur pertinence. Ces événements en effet déterminent le passage de l'enfance à l'âge de la maturité.

"æÄÕÈi ÝÈi æÑiäÇ.." (Õ137)¹⁾

⁽⁶⁾ "Oui, de ce jour, il connut les rêves effrayants." (p.102).

⁽⁷⁾ ÕäÇi ÝÖä: ÄÓÇáiÈ ÇáÓÑi Ýi ÇáÑæÇiÉ ÇáÛÑÈiÉ: ÇääiÆÉ ÇáÚÇäÉ äPÕæÑ ÇáÈPÇÝÉ; äÓáÓáÉ BËÇÈÇÈ äPÏiÉ ÑPä 36; iäÇiÑ ÓäÉ 1995; Õ104.

⁽⁸⁾ "Mais il reste deux êtres au monde qui se rappellent encore, et se rappellent sans fin, aux premières ombres de chaque nuit, jusqu'à la nuit éternelle: Sa mère et le petit enfant." (p.103).

Et essentiellement pour produire cet "effet de réel" qui lui acquerra la confiance de son lecteur: Le narrateur ne s'est pas lancé à donner des dates dont il n'est pas certain; il n'a donné que les dates importantes enregistrées par la mémoire: des dates inoubliables!

Quant à Mohamed Dib, il a tendance à utiliser dans son récit les dates déterminées/indéterminées, précises/imprécises. Il ne cite que "*Les jeudis matin*" (p.72), "*chaque matin*" (p.15), "*jeudi*" (p.29). "*Le printemps arriva*" (p.69), "*mars vint*" (p.39), "*en février la température tombe*" (p.29)". C'est une mémoire cyclique.

Il n'indique ni la date exacte, ni l'année. Il ne cite que les dates qui marquent les actions répétitives (aller à l'école, les vacances, etc...) qui se font toutes les semaines, tous les jours, ou tous les ans. S'agit-il d'un trou de mémoire? Veut-il cacher les dates volontairement? Ou bien, c'est parce que ces dates sont si mémorables pour le narrateur et pour le lecteur, qu'il n'a pas besoin de donner plus de détails? S'agit-il plutôt d'un "roman" comme le sous-titre l'indique, c'est peut-être pourquoi l'écrivain ne se sent pas obligé de donner des précisions?

Cependant, il a accordé une grande importance à une date qui s'avère cruciale pour la grande maison. Afin de mettre cette date en valeur, il lui a réservé une page entière et il a écrit en italique:

"Mars vint. Le deuxième dimanche de ce mois fut un jour mémorable pour Dar-Sbitar." (p.39).

Ainsi présentée, la date évoque chez le lecteur un pressentiment de drame. L'écrivain vise à créer un effet de "suspens", et annonce un drame qui aura lieu.

"Un jour mémorable pour Dar-Sbitar". Il s'agit du jour où les forces de l'ordre ont envahi Dar-Sbitar, et on fouillé partout pour arrêter Hamid Saraj et sa sœur. *"Un jour mémorable"* parce que, non seulement la sœur de Saraj a été maltraitée et humiliée, mais surtout parce qu'ils ont arrêté beaucoup de personnes: *"des hommes mûrs furent emmenés ainsi, qu'on ne revit plus."* (p.52).

Dans ce chapitre, l'évocation de ce jour entraîne un changement de l'écriture, du style de l'écrivain pour mettre en relief cet événement important. Dib a eu recours à la poésie pour renforcer ce sentiment de chagrin, de scandale et pour annoncer un malheur, un drame. Il cède alors la parole (ici, le chant écrit en italique dans le texte à un des personnages, mourant, agonisant et délirant: *"Menoune"* qui *"se mit à chantonner"* (p.47).

Au départ, *"elle se mit à chantonner à voix basse"* (p.47).
puis *"Le chant à peine flotta-t-il une fois de plus dans la pièce (...). Les sanglots de Menoune retentirent et se transformèrent en un appel ardent qui traversa la chambre bouleversée. Ce cri de chagrin, par lequel elle eût désiré expulser le mal qui lui rongea la poitrine, jaillit plus puissant que le tapage et le tohu-bohu menés par les gens de la police. Et brusquement, il redevint un chant (...)"*. (p.51).

Remarquons l'évolution dans le choix des termes qui prend la forme d'un "crescendo" (*chantonner à voix basse* → *chant* → *sanglots retentirent* → *appel ardent* → *ce cri de chagrin* → *jaillit plus puissant*) qui atteint son paroxysme avec *"jaillit plus puissant"*, ensuite une "chute" avec *"redevint un chant"*.

Il s'agit d'une "auto-intertextualité". Ce poème est composé par Dib et publié dans son recueil: Ombre Gardienne.

Il passe ensuite au poème lui-même qui est découpé, mais qui s'étale de la page 47 à la page 51. Ce poème représente un chant "national", "folklorique". Ce chant fait partie du patrimoine culturel de l'Algérie et récité par le peuple algérien. Il s'agit donc d'un "**souvenir collectif**" lié à la communauté, au peuple algérien:

*"Moi qui parle, Algérie (...)
Etrange est mon pays où tant
de souffles se libèrent."
(p.47-51)*

S'agit-il d'une lutte contre les forces de la colonisation par l'arme de la poésie?

En abordant la question des "*dates*" en tant que constituant éminent et fondamental du récit d'enfance, nous avons pu constater que Vallès a tendance à ne pas préciser les dates; il préfère "nuancer" au lieu de préciser avec certitude. Il laisse entendre qu'il se méfie de sa mémoire. Il préfère donc les formules telles que: "*un jour...*", (p.47), "*une fois...*" (p.251), ou bien "*je crois...*" (p.123 et 282), "*il paraît que...*" (p.58).

Tout petit et, faute de mémoire, l'enfant-narrateur ne peut pas donner d'autres détails concernant les dates. Pourtant, en avançant dans le texte et avec l'âge, l'enfant-narrateur indique quelques dates liées aux souvenirs et aux événements assez important: par exemple, le chapitre intitulé: "*un drame*": Dès le titre, le lecteur s'attend à un souvenir attristant, puisque l'auteur-narrateur annonce "*le drame*". Non seulement il tient à préciser le jour, mais surtout l'heure exacte et le lieu: la scène du drame. Il introduit ce drame en affirmant cette fois-

ci que: "***Je me souviens de tout***" (p.182). Et il commence tout de suite après parler de ce "jour" en donnant beaucoup de détails: Il faisait le "bilan" de ce jour. A partir de la page 182 et 183, on a l'impression, nous lecteurs, qu'il s'agit d'un journal intime; puisqu'il commence à faire la chronique d'un jour: "***à 7 heures et demis***", "***à 9 heures***", "***à 10 heures***", "***minuit***". Ce jour est très important pour plusieurs raisons:

- 1- Il annonce un drame: L'accident de la mère.
- 2- L'invitation chez M. Laurier, où il a transgressé toutes les règles; il a tout mangé, il a mangé à sa faim: du poisson, du veau, ...etc.
- 3- L'importance de ce jour réside dans le fait que l'accident de sa mère a fait surgir son amour pour son enfant Jacques pour la première fois: Elle avoue et déclare son amour pour Jacques, ce qui secoue fortement le cœur de Jacques:

"Elle prend ma main dans sa main, et elle la presse. C'est la première fois de sa vie. Je ne connais que le calus de ses doigts, l'acier de ses yeux et le vinaigre de sa voix; en ce moment, elle eut une minute d'abandon, un accès de tendresse, une faiblesse d'âme, elle laisse aller doucement sa main et son cœur". Je sentis à ce mouvement de bonté que lui arrachait l'effroi dans cet instant suprême, je sentis que tous les gestes bons auraient eu raison de moi dans la vie."(p.183).

Plus loin, l'enfant-narrateur explique pourquoi il a gardé ce souvenir inoubliable, la date et les autres détails:

"J'ai connu souvent des situations douloureuses; mais je n'ai jamais tremblé comme j'ai tremblé ce jour-là (...)"
Instinctivement, on sent qu'il ne faut pas à ces douleurs un accueil cruel, le cœur ne saurait l'oublier et il garderait, noire ou rouge, une tache ou une plaie, une tristesse ou une colère"
(p.184-185).

D'ailleurs, il appelle ce jour "***Le dimanche de malheur***" (p.185). En parlant de la fin de ce jour, il a eu recours à des figures de style, à l'image poétique:

"Je regarde mourir la nuit, arriver le matin; une espèce de fumée blanche monte à l'horizon"(p.183).

Ce jour qu'il a noté avec un "luxe" de détails, heure par heure, et minute par minute⁽¹⁾(de 7 heures et demie jusqu'à minuit...), l'a tellement marqué qu'il se transforme en obsession, comme chez Taha Hussein. A ce propos, le narrateur passe à une sorte d'auto-analyse et avec une lucidité sans égale, il avoue à ses lecteurs en se dissociant, cette fois-ci de l'enfant (son double):

"(...) Le souvenir seul de ce moment m'obsédait comme un mal, et je le chassais au lieu d'essayer de le savoir! (...) Je suis peut-être le plus atteint, moi, l'innocent, le jeune, l'enfant..."(p.185).

Ce jour, le dimanche de malheur, a transformé la vie de l'enfant. C'est un jour qui marque un tournant décisif dans sa vie:

"Ah! J'ai grandi maintenant, maintenant je ne suis plus l'enfant qui arrivait du Puy. Tout craintif et simple (...) J'ai touché la vie de mes doigts pleins d'encre(...) Je n'ai plus l'innocence d'autrefois..."(p.189).

Soulignons également une autre date que l'enfant évoque dans son récit: La date de "la mort de Louissette". L'enfant-narrateur se contente de dire: "au temps où l'on tua Louissette" (p.236) et "Le jour de l'enterrement" (p.238). Cette fois-ci, il ne précise pas la date exacte de la mort. Il veut "éterniser" cette date, il veut la "présentifier". La mort de Louissette est un événement toujours "présent" à l'esprit de l'enfant-narrateur. Ce moment n'a jamais disparu de sa mémoire. Il n'a pas besoin de se rappeler la date, tellement ce jour est "présent" à son esprit, plutôt "obsédant"!

⁽¹⁾ R. Coe écrit à ce sujet: "Jules Vallès develops a very strange technique, a sort of hour-by-hour and minute-by-minute commentary on the crisis which marked the end of his childhood" dans When the grass was taller. op.cit., p.85.

La scène de la mort de Louissette, à l'exemple de la mort du frère chez Taha Hussein, a sa propre poétique: Le recours à la répétition du terme "peur" (3 fois), "mal" (3 fois) et "douleur" (3 fois) dans une seule page (p.237). Même les "points de suspension" laissent entendre qu'il s'agit des pleurs et des sanglots (p.237-238). Cette répétition ternaire du même terme crée un "rythme intérieur" dans le texte et fait donc sa poéticité.

Cette répétition souligne également qu'il s'agit d'une obsession, d'un délire, d'une hallucination à chaque fois que l'enfant-narrateur se rappelle de la mort horrible de cet enfant martyr Louissette:

"On la tue tout de même. Elle mourut de douleur à dix ans... Comme une personne que le chagrin tue (...) de douleur!... De douleur, vous dis-je. (...) Cela sortait de ma poitrine comme un sanglot et je le répétais longtemps dans un frisson nerveux... Je me réveillai, la nuit, croyant que Louissette était là, assise avec son drap de morte, sur mon lit." (p.237/239).

Une obsession qui réapparaît souvent dans ses rêves, mais qui tatoue surtout sa mémoire. A ce propos, un détail biographique nous a paru intéressant et nous a aidé à mieux analyser le chapitre "*Louissette*". Roger Bellet précise que:

*"La mémoire de Vallès écrivant L'Enfant joue (...) en fonction d'un présent d'exilé, (où se loge, (...), la douleur de la perte d'une petite fille, le 2 Déc. 1875, à Londres: Vallès a été père. L'Enfant est écrit avec une souffrance de père; la mort de Marie-Jeanne est au cœur du chapitre "*Louissette*": Vallès lui-même l'a précisé"⁽¹⁾*

* * *

⁽¹⁾ Roger Bellet: "*Trois images vallésiennes d'une enfance*". Colloque de Lyon, (1975), Presses universitaires de Lyon, 1976, p.81.

D'après la lecture, nous avons remarquer que le récit d'enfance accorde une grande importance pour les dates, puisque la référence à l'enfance, inscrit l'œuvre dans un déroulement temporel.

D'après l'analyse des dates, des souvenirs et des réminiscences liées à ces dates, nous avons pu constater que les dates, dans les trois récits d'enfance, évoquent souvent des drames, et des scènes tragiques. Il s'agit des dates-charnières qui marquent, en général, un tournant décisif dans la vie de l'enfant. Et à partir de ces dates, l'enfant cesse d'être enfant et rompt avec l'enfance à jamais. Il commence à prendre conscience de son état et s'approprie la voix de l'adolescence.

"Il comprenait ce que c'était d'être un homme." écrit Dib (p.189).

"..."

"(...) L'enfant devenait jeune homme puis homme fait." écrit Taha Hussein, (p.137).

"Ah! J'ai grandi maintenant; je ne suis plus l'enfant qui arrivait du Puy tout craintif et simple." écrit Vallès (p.189).

Nous avons pu également déduire que chacune de ces trois œuvres a sa propre logique, sa propre conception de "*chronologie*", de linéarité, sa propre structure et composition des chapitres liées très souvent à la mémoire, à la remémoration et au choix de cette mémoire.

La sélection de la mémoire se fait à partir d'expériences généralement "*douloureuses*" qui se transforment en obsession pour l'écrivain du récit d'enfance. Cet écrivain a souvent besoin de confier ce qui l'obsédait à ses papiers ou à ses lecteurs pour se libérer de ce fantasme qui le hante jusqu'au moment où il décide d'écrire son récit d'enfance. Il a peut-être l'impression qu'une fois qu'il se

sera confessé, il connaîtra la délivrance, la tranquillité et la sérénité. C'est pourquoi les souvenirs prennent parfois la forme d'une confession!

La remémoration de ce genre de souvenirs "*douloureux*" entraîne, généralement, et comme nous l'avons décelé chez nos trois écrivains, un changement de style (au niveau de l'écriture): par exemple, le recours à la poésie, au rythme, à la musique. (Mais aussi change l'attitude de l'enfant et sa vision du monde). Soulignons l'emploi de l'anaphore chez Taha Hussein, de la répétition ternaire (redondance) et aux images poétiques et figures de style chez Vallès et, enfin, le recours à la poésie et aux chants folkloriques chez Dib.

En analysant la mémoire et l'opération de la remémoration à travers les trois récits d'enfance, nous avons pu noter que la mémoire a parfois recours à quelques "*auxiliaires*" qui lui permettent de reconstituer une ou plusieurs expériences ou événements du passé. Nous appellerons ces "*auxiliaires*" les "*stimulants*" de la mémoire. Ces stimulants sont, par exemple, le parfum des fleurs lié à un événement en particulier. Il s'agit donc des parfums, des couleurs, le goût, l'odeur, la musique, etc...

A l'instar de Proust dans "**A la recherche du temps perdu**" évoquant l'épisode de la madeleine, Jules Vallès, écrivain naturaliste, exploite ingénieusement ces "*stimulants*" pour reconstituer le passé, le retrouver et le "*présentifier*".

"Je me rappelle la couleur du cahier." (p.265).

"L'odeur vive et crue des salaisons domine mes souvenirs de Noël." (p.98).

"Jardin de France (...). C'est bien l'impression que j'ai gardée, ces parfums, ce calme, ces rives..." (p.208).

Pour l'enfant-narrateur, l'odeur particulière associée au moment du "départ" représente un "stimulant" pour la mémoire.

"Est-ce l'odeur qui monte de toutes ces choses entassées? Je l'ignore, mais tous mes souvenirs se ramassent au moment de partir." (p.190).

Chez Jacques Vingtras, "La voix" est, elle aussi, un élément stimulant. La voix, comme le parfum, réveille et aide à reconstituer le passé.

"Le cri de cette folle m'était resté dans l'oreille, la voix de Louissette, folle de peur aussi, ressemblait à cela." (p.237).

Nous tenons à signaler que la peinture "des portraits" représente également un élément stimulant de la mémoire.

Aussi, faut-il mentionner que ces stimulants sont employés fréquemment dans **l'Enfant** de Vallès. En revanche, Taha Hussein, à cause de sa cécité, n'a pas pu utiliser tous ses sens pour stimuler sa mémoire. Sa mémoire dépendait de ce qui est lié à "l'acoustique", à "la voix".

*"æβÇä BËiÑÇ ãÇ íÓÊíPÙ ÝíÓãÚ ÊìÇæÈ ÇáííBÉ æÊÕÇí ÇáííÇì; æíÊãí Ýì Ãä íáíÒ Èíä åĐå ÇáÃÕæÇÊ ÇáãÊÉáÝÉ (...)
æáã íBä íÝá ÈåĐå ÇáÃÕæÇÊ æáÇ íåÇÈåÇ(...) æÇäãÇ ßÇä íÇÝ ÇáÊæÝ Bää ÃÕæÇÊÇ ÁíÑì áã íBä íÊÈíäåÇ ÁáÇ ÈãÔPÉ æíáí." (Õ7;8)⁽¹⁾.*

Généralement, on ne retrouve ces "stimulants" que rarement chez Taha Hussein et Mohamed Dib.

⁽¹⁾ "Il lui arrivait souvent de s'éveiller aux chants alternés des coqs et aux gloussements des poules qui se renvoyaient des clameurs effrayées. Il s'évertuait à démêler entre ces différents sons (...) Cependant, il ne prêtait pas grande attention à tous ces bruits et ne les craignait guère.
(...)
Il n'éprouvait de frayeur intense qu'aux rumeurs plus mystérieuses, impossibles à distinguer sans prêter une oreille attentive" (p.16/17).

Au terme de cette étude portant sur la mémoire et l'opération de la remémoration à travers les trois récits d'enfance et, d'après l'analyse des dates et leurs rôles dans les œuvres, l'étude de la composition et la structure des chapitres, nous pouvons donc déduire que l'évocation de certaines dates et certains événements de l'enfance, l'émergence de certaines expériences du passé recherché, et l'absence d'autres dates et d'autres expériences, sont étroitement liées à un choix soigneusement opéré par l'inconscient de l'écrivain. Le choix donc des événements et des réminiscences conservés et enregistrés par la mémoire, ensuite remémorés, n'est ni arbitraire ni hasardeux. Au contraire, il est prudemment effectué par l'inconscient de l'écrivain parmi d'innombrables autres possibilités ou événements. L'absence de quelques souvenirs ou événements liés à l'enfance, dans la mémoire, est liée donc à un *"refoulement"* ou une *"repression"*. Comme l'a bien expliqué, Freud dans son étude: Et ceci révèle alors l'identité que la personne se rappelant dans son intimité. Chercher la signification de ces éléments mnésiques parfois insignifiants ou anodins et la justification de leurs surgissements dans la mémoire, parmi d'autres oubliés, est peut-être le rôle du critique plutôt que le rôle de l'écrivain, au dire de Coe⁽¹⁾.

D'après notre analyse des trois récits d'enfance, nous avons remarqué que Jules Vallès avait un intérêt particulier pour les souvenirs de l'enfance, pour le passé révolu. Vallès avoue, dans un commentaire intercalé dans la trame du récit:

"Je cours après mes souvenirs de Farreyrolles, du Puy, de St. Etienne... Je trouve une drôle de joie à regarder dans ce passé. On nous donne quelquefois un paysage à traiter en narration. J'y mets mes souvenirs." (p.224)

Il ajoute plus loin:

⁽¹⁾ R. Coe: **When the gras was taller**. op.cit., p.97.

"Je me souviens de ceci, de cela (...) Je rêve non à l'avenir, mais au passé." (p.264).

Cependant, ces quelques exemples de récits d'enfance, nous amènent à constater que, malgré l'amplification à laquelle se livre l'écrivain, l'exaltation du retour à l'enfance recouvre un échec presque généralisé, et ceci à toutes les étapes de l'élaboration: celle de la reconstitution du passé, celle de la transcription, celle de la satisfaction qui pourrait suivre la tentative de retour en arrière, c'est à cause de la prise de conscience de l'irréversibilité du temps. Le souvenir lui-même n'est qu'un leurre: Il s'agit "*d'impressions*" sur le passé et non "*des souvenirs*". Et les impressions retracées montrent bien qu'il s'agit de mirages, et que l'issue de la recherche est décevante. Le souvenir prend vraiment l'apparence de cet "*opium du temps perdu*".

* * * * *

Chapitre II : L'ironie

"Les premiers théoriciens du Roman, c'est-à-dire les esthéticiens des débuts du Romantisme, ont appelé "ironie" le mouvement par lequel la subjectivité se reconnaît et s'abolit."

Georges Lukas

L'ironie est commandée par un sentiment de colère, mêlée de mépris et du désir de blesser afin de se venger. Ironie (oppositionnelle) donc dédaigneuse, ironie sévère, vengeresse, corrective, autoritaire. Ironie (conciliante) donc tolérante, sereine, amusée et charitable. Voici les différentes formes de

représentation de l'ironie relevées par les théoriciens qui s'occupent de la notion d'ironie.

Donc, l'ironie est avant tout une manière de traiter du monde, de répondre ou de réagir à une situation perçue, bref, une vision du monde. En outre, l'ironie est le produit, le fruit d'une situation historico-sociale particulière et bien précise, au dire de Céza Kassem:

" æãÇ áÇÒB Ýíá Ää äãÇB ÈÚÖ ÍPÈ ÊÇÑÍÍÉ Êæáí áÛÉ
ÇáãÝÇÑPÉ; ÝãÐã ÇááÛÉ æáíÍÉ ãæPÝ äÝÓì æÚPáí
æËPÇÝì ãÚíä"⁽¹⁾

L'ironie est généralement liée à une "crise"; crise sociale, historique ou même individuelle. Par exemple, en Europe, l'ironie est devenue le procédé d'écriture, élu au XIX^{ème} siècle. Elle est liée à la naissance du Roman, c'est-à-dire à ce moment où l'homme atteint une certaine maturité, et peut critiquer et douter de tout. Il est devenu capable de restructurer l'échelle des valeurs, dans un monde ayant perdu sa transcendance et ses illusions. Amina Rachid explique cette idée dans son article:

ÇáãÝÇÑPÉ ÇãÑæCÆíÉ æÇáÒãä ÇáÊÇÑíí

" ÇáãÝÇÑPÉ ÊÑÊÈØ ÈäÔÃÉ ÇãÑæCíÉ; ÅÐ ÅããÇ æáíÉ Ýì
ÇáÛÑÈ ÚãíãÇ ÓBãÊ ÇáÁãÁÉ (ÍÓÈ ÚÈÇÑÉ áæBÇÊÔ); Äì
ÚãíãÇ äÒì ÇáÁãÓÇä; æÊÍPÈ ÇáÐÇÊ ÚÈÑ PÍÑÊãÇ Ýì
ÇáÊÓBíB æÇáãPí; äÊãBãä ää ÅÚÇÍÉ ÊÑÊÍÈ Óãä ÇáPíã; Ýì
ÚÇáã ÝPí ÅÊÓÇPã ÇáãËÇáì"⁽¹⁾

⁽¹⁾ ÓíÒÇ PÇÓã: ÇáãÝÇÑPÉ Ýì ÇãPÖ ÇáÛÑÈì ÇáãÚÇÑ; ÝÖæá ; ÇãPÇãÑÉ; ÇáãíÆÉ ÇáãÖÑíÉ ÇáÚÇãÉ áãBÈÇÈ; æÇÑÓ 1982; (143 Çãì 147); Ö 143.

⁽¹⁾ ÄãíãÉ ÑÓí : ÇáãÝÇÑPÉ ÇãÑæCÆíÉ æÇáÒãä ÇáÊÇÑíí: ÌÑÇÓÉ äPÇÑãÉ Èíã (ÇáÊÑÈÍÉ ÇáÚÇØÝÍÉ) áÝãæÈíÑ æ(ÇáÈìÖÇÁ) áíæÓÝ ÇíÑíÓ:ãíãÉ ÝÖæá: Úíí ÍÇÖ "Òãä ÇãÑæCíÉ". ÇãìÒÁ ÇáÁæá; Çããíãí ÇáíÇí ÛÒÑ; ÇáÚíí ÇãÑÇÈÚ; ÔÊÇÁ 1993; ÇãPÇãÑÉ; ÇáãÆíÉ ÇáãÖÑíÉ ÇáÚÇãÉ áãBÈÇÈ (ää Ö157 Äãì Ö176); Ö157.

Les précisions que donne Amina Rachid rappellent un autre détail important, à savoir que *"l'ironie"* n'est pas une notion d'origine littéraire. En remontant à la définition introduite par Aristote, on s'aperçoit, qu'il ne procède pas de la description d'un style littéraire, mais se situe dans le cadre d'une analyse systématique des attitudes fondamentales de l'être humain. Beda Allemann ajoute que deux enseignements sont à tirer de cette précision:

"En premier lieu, la notion traditionnelle d'ironie est marquée par le fait qu'elle est conçue comme espèce déterminée de disposition et d'attitudes intellectuelles propres à un type d'homme déterminé. En second lieu, pour autant qu'elle se rapporte à un champ déterminé de l'activité humaine, elle a plus à voir avec la philosophie (à partir du principe de la maïeutique de Socrate) qu'avec la littérature"⁽²⁾.

René Bourgeois approuve cette même idée et déclare que l'ironie est avant tout une faculté philosophique qui permet de réaliser une synthèse entre l'idéal et le réel compris dans un même mouvement.

"Elle est donc à la fois le sérieux et le non sérieux, elle unit la nature et l'art, l'instinct et le dessein. Elle est ainsi une affirmation et non une négation, elle revendique une totale liberté de l'artiste comme de l'homme"⁽¹⁾.

De nombreux écrivains ont été fascinés au XIX^{ème} siècle, par le contre discours qui s'attaque aux discours officiels et aux discours sérieux de la politique, du droit, de la religion, et de la science. Selon Ph. Hamon:

"Le XIX^{ème} siècle, en son début, coïncide pourtant avec l'émergence des divers romantismes, donc avec une référence

⁽²⁾ Beda Allemann: *"De l'ironie en tant que principe littéraire"*, Poétique no.36, (numéro spécial sur l'ironie), Paris, Seuil, novembre 1978, p.385.

⁽¹⁾ René Bourgeois: L'Ironie Romantique, Presses universitaires de Grenoble, 1974, p.16.

non française, à l'Allemagne.(...) L'ironie devient un mode de pensée plus qu'un mode de discours, une attitude philosophique plus qu'une position éthique, et le "style-oxymore" devient, sous la plume des écrivains, comme sous celle des critiques et théoriciens qui la décrivent, la seule manière adéquate, semble-t-il d'en traiter: "gaité mélancolique" "Cruauté tendre" (...). D'où l'image du "soleil-noir" comme image récurrente chez de nombreux écrivains (Ex: Rimbaud) . (...)L'ironie et le comique ne sont plus cantonnés dans des genres déterminés (le burlesque, l'héroï-comique, le pamphlet, la comédie), et dans une hiérarchie fixe de ces mêmes genres, mis au service d'une rhétorique persuasive et pédagogique, mais deviennent une composante générale du réel et un "mode" de représentation de ce réel qui transcende et traverse la hiérarchie et l'ensemble des genres"⁽²⁾.

Vallès fait partie de cette génération fascinée par l'écriture ironique qui dénonce la corruption des institutions sociales familiales et politiques... etc. Alors qu'en Egypte, l'ironie comme procédé stylistique utilisé intensément dans l'écriture romanesque, n'est apparue que beaucoup plus tard, avec le XX^{ème} siècle et précisément après la défaite de 1967, avec la génération des années 60. La défaite de 1967 marque un tournant décisif dans l'Histoire de l'Egypte et qui, par conséquent, se reflète dans la littérature de cette époque.

"äÜÊÏ Ää ÇáÊÍæá ÇáÐì ØÑÃ Úàì ÇáÃÏÈ ÈÚÇãÉ ääÐ ÈÏÇÏÉ ÇáÓÊíáíÇÊ ÐÏ ÊÃßÏ ÈÚÏ äÒíãÉ 1967 æÊÝÇÐã ÈÚÏ Ðáß; æÃä ÇáÚãÕÑ Çããíãä Úàì ÃÚãÇá ÃÏÈÇÁ ÇáÓÊíáíÇÊ äæ ÇããÝÇÑÐÉ; ÝÇããÝÇÑÐÉ ÊãËá ÇããÈÏÃ ÇáËäÙíàì ÇáÐì íßã ÈäíÉ äÐã ÇáÃÚãÇá. æããÇ áÇÒß Ýíã Ää äãÇß ÍÐÈ ÊÇÑííÉ ÊæáÏ áÚÉ ÇããÝÇÑÐÉ. ÝãÐã ÇááÚÈ æáííÉ äæÐÝ äÝÓì æÚÐàì æËÇÇÝì äÚíã."⁽¹⁾

On ne peut se dispenser avant toute étude sur l'"ironie" de rappeler la définition traditionnelle, telle qu'elle nous est donnée par les ouvrages de

⁽²⁾ Philippe Hamon: L'ironie littéraire: Essai sur les formes de l'écriture oblique; Hachette, Paris, 1996, p.129.

⁽¹⁾ ÓíÒÇ ÐÇÓã: ÇããÑÏÚ ÇáÓÇÈÐ; Õ143.

rhétorique ou les dictionnaires. Nous avons choisi pour cela *le Traité de rhétorique française* de Crevier (1777), *le Dictionnaire de la conversation de 1837*.

- *"L'ironie est un Trope, par lequel on exprime tout le contraire de ce que l'on pense et de ce que l'on veut faire entendre: le mot est grec, nous disons en Français contre-vérité..."⁽²⁾.*
- *"Ironie. Figure de rhétorique, où la parole est directement opposée à la pensée. Mais, loin de cacher la pensée, cette manière d'employer la parole fait ressortir avec plus de force ce qu'on a dans l'esprit..."⁽³⁾.*

Pierre Fontanier avance, lui aussi, sa définition de l'ironie:

"L'Ironie consiste à dire par une raillerie, ou plaisante, ou sérieuse, le contraire de ce qu'on pense, ou de ce qu'on veut faire penser. Elle semblerait appartenir plus particulièrement à la gaieté; mais la colère et le mépris l'emploient aussi quelquefois, même avec avantage; par conséquent, elle peut entrer dans le style noble et dans les sujets les plus graves"⁽¹⁾.

Ph. Hamon, dans une étude récente sur l'ironie, donne cette définition:

"L'ironie est un discours double, émis par un énonciateur lui-même dédoublé, pour un public également dédoublé, partagé qu'il est entre ceux qui interprètent "correctement" le message et ceux qui l'interprètent littéralement"⁽²⁾. Hamon précise que cette phrase ironique double est comme "feuilletée".

"La phrase (ou l'œuvre) ironique est une phrase "double", comme "feuilletée", à deux "niveaux", où un "dehors" explicite cache un "dedans" caché et sous-jacent qui ne sera partagé qu'avec un complice. Aussi "démasquer", "dévoiler",

⁽²⁾ **Rhétorique française**, par M. Crevier, professeur émérite de Rhétorique en l'Université de Paris, M.DCC.LXXVII, Tome II, III Partie, Section II, Article I, "Des tropes", p. 112-113.

⁽³⁾ **Dictionnaire de la conversation et de la lecture**, Paris, Belin-Mandar, 1837. Parmi les collaborateurs, on relève, entre autres, les noms de Janin, Mérimée et Hugo.

⁽¹⁾ Pierre Fontanier: op.cit., p.145/146.

⁽²⁾ Ph. Hamon: *"L'ironie": Le grand Atlas des littératures*, Paris, Encyclopédia universalis, 1991. p.56.

"démontrer" (à tous les sens du terme) semblent bien être les objectifs recherchés effectivement par tous les ironistes. "Hypocrite", l'ironiste est quelqu'un qui parle de dessous un masque pour démasquer les hypocrisies de la socialité"⁽³⁾ .

Notons également que l'ironie est un mode d'énonciation "global" aussi bien que "local". Mode d'énonciation global, c'est-à-dire, tout le texte est ironique. Alors que mode d'énonciation local, signifie que le narrateur ou l'un des personnages fait un effet d'ironie en un endroit précis du texte.

Ceci dit quand on dit un "texte ironique" cela ne veut pas dire qu'il s'agit d'une succession de calembours ou de traits d'esprit juxtaposés et isolables. L'ironie et ses signaux peuvent se disséminer dans l'ensemble de l'œuvre.

Une question tout de même se pose: Quand est-ce que l'écrivain a recours à l'ironie? Céza Kassem précise que: L'ironie est employée quand échouent toutes les possibilités de conviction, quand s'épuisent les arguments et s'étrangle la critique objective (...), elle est employée pour tuer la sentimentalité exessive et pour trahir le gonflement intellectuel".

"ÉÓÊÏã ÚäÏãÇ ÊÝÔá Bá æÓÇÆá ÇáÇPäÇÚ; æÉÓÊääß ÇáÏÏ; æíÝP ÇääPÏ ÇääæÖæÚ; ÝÚäÏÆÐ ÊÚá ÇääÝÇÑPÉ àì ÇáØÑP ÇáæÏÏ ÇääÝÊæÍ ÃãÇã ÇáÇÊÍÇÑ."⁽¹⁾

Qu'est-ce que l'ironie exprime? Voilà une seconde question qui se pose: L'ironie, selon Céza Kassem, exprime généralement, bien qu'elle soit un jeu mental assez compliqué, la frustration, l'indifférence et la désillusion. Elle est également utilisée pour exprimer une réaction d'agressivité, mais c'est une représentation indirecte.

"Ää ÇääÝÇÑPÉ àì ÇÓÊÑÇÊÏÍÉ ÇáÁÍÈÇØ æÇääÇãÈÇáÇÉ æÏÏÈÈ ÇáÄää."

⁽³⁾ Ph.Hamon: L'ironie littéraire, op.cit., p.110.

⁽¹⁾ ÓíÒÇ PÇÓä: ÇääÑÏÚ ÇáÓÇÈP; Õ144.

" (...) BāÇ ÄääÇ "ÉÚÈĨ Úä ãæPÝ ÚĭæÇäi; áBää ÉÚÈĨ ÚĨ ãÈÇÒÑ."⁽²⁾

L'ironie n'exprime pas seulement la négation, mais elle comporte également un aspect positif. C'est une arme d'attaque, une arme de dénonciation acerbe, très efficace. Au dire de Céza Kassem et d'autres théoriciens, c'est une arme offensive, efficace, cette arme est le rire.

" æáBääÇ (ÇááÝÇÑPÉ) - Ýi ÇáæPÊ äÝÓâ - ÊäØæi Úâi ÌÇäÈ ÇĭÇÈi; Þĭ ääÛÑ ÁáíÇ Úâi ÄääÇ ÓáÇí àĭæâi ÝÚÇá. æâÐÇ ÇáÓáÇí âæ ÇáÖÍB; æáBää áíÓ ÇáÖÍB ÇáÐi íÊæáĭ Úä ÇáBæãĭÇ; Èá ÇáÖÍB ÇáÐi íÊæáĭ Úâi ÇáÊæÊÑ ÇáÍÇi æÇáÖÛØ ÇáÐi áÇÈĭ Ää ĩäÝĨ."⁽³⁾

Pourquoi l'ironie?:

L'ironie est un des procédés qui a pour fonction d'éviter le pathos et de tenir à distance l'émotion, chercher l'être en détruisant le paraître, voir démasquer les hypocrisies de la socialité.

"*Démasquer*", "*dévoiler*", "*démontrer*", en tous les sens du terme, semblent bien être les objectifs recherchés effectivement par tous les ironistes, comme le montre Ph. Hamon. Il ajoute:

"Hypocrite, l'ironiste est quelqu'un qui parle de dessous un masque pour démasquer les hypocrisies de la socialité".⁽¹⁾

Le discours ironique est, comme le discours épideictique, complexe. L'épideictique, selon la tradition rhétorique est le genre de la louange ou du blâme.

"L'ironie réunit donc les deux sous-espèces de l'épideictique, dans la mesure où c'est un discours "dont se sert l'orateur pour insulter son adversaire, le railler et le blâmer en faisant semblant de le louer. On pourrait aussi dire que l'ironie est un discours mixte réunissant l'euphémisme et le blasphème"⁽²⁾.

⁽¹⁾ Ph.Hamon: L'ironie littéraire, op.cit., p.110.

⁽²⁾ Ibid., p.30.

⁽²⁾ ÓíÒÇ ÞÇÓä: ÇáãÑĭÚ äÝÓâ; Õ144.
⁽³⁾ ÓíÒÇ ÞÇÓä: ÇáãÑĭÚ äÝÓâ; Õ143-144.

Le discours ironique doit toujours faire références à des hiérarchies, à des échelles de valeurs, à des systèmes culturels d'interdiction ou d'obligations technologiques, esthétiques, éthiques, etc..., qu'il a pour mission de contribuer à légitimer ou disqualifier⁽³⁾.

En abordant la question de l'"ironie" et avant de passer à l'analyse des textes, nous tenons à signaler que notre propos ne vise pas l'exhaustivité. Il s'agira de relever non seulement les cibles visées par l'ironie (chez Vallès ou Taha Hussein ou Dib) mais surtout de dégager les différents procédés comiques utilisés dans les trois récits d'enfance pour stigmatiser les oppressions - sociales ou culturelles - et démasquer, voire dégonfler les hyprocrisies de la société représentées à travers la parole.

L'ironie dans l'œuvre vallésienne représente, à notre sens, un cas particulier, pour plusieurs raisons: tout d'abord à cause des exigences conjoncturelles, historiques et sociales (du XIX^{ème} siècle) et qui privilégie ce mode d'écriture ironique, (que nous venons de montrer).

Mais aussi, Vallès a revendiqué l'ironie comme esthétique. Il l'a également élue comme arme stylistique. Il importe ici de rappeler l'article du Figaro du 23 novembre 1865 où il proclame:

"Voilà (...) pourquoi j'aime toutes les formes de l'ironie, adoucies, violentes, polies, barbares. Elle ne fait peur qu'aux faibles et elle est la leçon de l'honneur des forts."⁽¹⁾

⁽³⁾ Ibid., p.56.

⁽¹⁾ Jules Vallès: "*La caricature*" dans le Figaro, 23 novembre, éd. Pléiade, Tome I, Gallimard, 1975, p.583.

Vallès avait un intérêt particulier pour l'ironie. Même avant de passer à la rédaction de **l'Enfant**, il déclare:

"On a assez d'armes contre nous, nous n'en demandons qu'une, qui sera notre baïonnette: l'ironie."⁽²⁾

Deux ans après son **Histoire d'un enfant**, le projet de **l'Enfant** a mûri et Vallès annonce à Arthur Arnould ses intentions à propos de son récit:

"Mon bouquin est hardi comme tout - sous une forme gaie - on voit les dents sous le rire, et il y a des pères qui voudront me tuer (...) avec l'ironie plein les coins (...)" (Août, 1876, p.135 EFR: **le proscrit**).

Il confie également ses espoirs en évoquant à Hector Malot, son livre, **l'Enfant**.

"Je le pense très drôle et très hardi. Ce n'est pas du talent, c'est la bonne fortune du souvenir, un stock de sensations vertes: c'est le procès de la famille. Je vais faire celui de la religion, de la patrie, de la propriété et du succès, avec l'arme de l'ironie toujours, un poignard à manche poli, à reflet de lame bleue, avec une petite larme blanche au bout et des taches de sang dans le fil."⁽¹⁾

Nous soulignons donc tout de suite que l'ironie dans tous ses aspects, est la matrice, la dominante de l'écriture vallésienne à la différence de l'écriture de Dib ou de T. Hussein.

Nous allons voir par la suite que Vallès a ingénieusement exploité les ressources de la palette des ironies et ne s'est pas contenté d'un type d'ironie.

Jacques Migozi pense que l'ironie de **l'Enfant**, texte qui utilise des matériaux autobiographiques, permet à l'écrivain de ne pas faire de concessions à

⁽²⁾ Ibid., p.588.

⁽¹⁾ Jules Vallès: **Correspondance avec Hector Malot**, Lettre du 17 juillet 1876, EFR, 1968, p.176.

l'émotion "au pathos" par cette prise de distance, et par conséquent, elle rend possible un regard critique sur son passé mis en perspective.

"J'entre du coup, le rire aux dents comme un sabre dans la personnalité."⁽¹⁾

Voici le point de départ du projet vallésien.

Les Jours de Taha Hussein est, elle aussi, une œuvre "ironique", bien que le lecteur ne peut, d'emblée, le remarquer. Le narrateur-personnage ne cesse de critiquer violemment les figures et les représentants de "l'ignorance". Taha Hussein, à travers le narrateur, attaque, tout d'abord, Sayedna puis les autres cheicks d'el Azhar. Sa critique est, très souvent, acerbe et violente. Ces représentants de "l'ignorance" sont complètement caricaturés et ridiculisés. Shoukri El Mabkhout dit à propos de l'ironie dans **Les Jours**:

"ãÕ "ÇáÁíÇã" ÓÇÎÑ ÖÇÍß æáßä ÃBËÑ ÇáPÑÇÁ
 áÇÍËÝØäää áÐáß áÃæá æääÉ. æÇáÓÈÈ ÈÓÍØ; ÝÓÎÑÉ
 Øà ÍÓíä ÍÇÍË áÃääÇ ãÑÈÈØÉ ÈáÍæÑ ÇáÕÑÇÚ ÝËÖÍÚ
 ãæÇØä ÇáàÓá Ýì ÈÖÇÚÍÝ ÇáÏ; æÖÍß Øà ÍÓíä ãä ÈÚÖ
 ÇáÔÎÔíÇÈ íÈÖää ÃáãÇ æÈßÇÁ.
 æÊÄÊì ÇáÓÎÑÉ Ýì "ÇáÁíÇã" Ýì àÌÇÁ ÇáÑÇæì - æää
 æÑÇÆà ÇáÈØá æää æÑÇÁ ÇáÈØá Øà ÍÓíä - áßá ãÇ íãÊ
 Ááì ÇáÍáá ÈÖáÉ. Ýæ íãæ Ñæè ÇáÍáá ÈÍÁÇ ää "ÓíãÇ"
 æÕæáÇ Ááì ÔíæÍ ÇáÃÒãÑ. æàì ÓÎÑÉ PÇÓÍÉ; æàÌÇÁ
 ãPÒÚ æÖÍß ãÈß."⁽²⁾

La classification des différents types d'"ironie" établie par D.C. Muecke et Beda Allemann et reprise par Migozi, nous paraît pertinente à l'analyse de l'ironie à travers les trois textes.

⁽¹⁾ Jacques Migozi: **L'écriture de l'Histoire dans la trilogie romanesque de Vallès: l'Enfant, le Bachelier, l'Insurgé**: thèse de doctorat, Paris VIII, sous la direction de Levailant et de R. Bellet, Février 1990, p.338.

⁽²⁾ ÔßÑì ÇááÈÍæÈ:ÇáãÑÌÚ ÇáÓÇÈP; Ô114.

L'ironie citationnelle:

Nous entendons par ironie citationnelle: "*Les procédés par lesquels une énonciation démystificatrice joue à imiter une autre énonciation; à feindre de l'assumer*", comme l'a défini Jacques Migozi⁽¹⁾.

Nous avons une ironie citationnelle qui consiste à citer sobrement des maximes sans s'attarder longuement sur leurs valeurs d'orthodoxie sociale et morale. Le héros narrateur feindrait ainsi de reprendre à son compte quelques principes ou préceptes de sa mère. Par exemple au chapitre (11):

" Il ne faut pas gâter les enfants ", (p.125).

ou bien au chapitre (12):

" La propreté avant tout, mon garçon!"

" Etre propre et se tenir droit, tout est là." (p.135).

L'enfant passe son temps à reprendre et à répéter le discours de sa mère. A force de le répéter, il tourne en ridicule le discours de sa mère. Ce genre d'ironie citationnelle est discret et peu nombreux dans **l'Enfant**. En revanche, plus nombreux est l'ironie citationnelle relevant de la "*parodie*". Très souvent la parodie est employée dans le but de tourner en ridicule les Belles Lettres, les grands classiques français et surtout les "modèles" latins:

"Ma facilité, mon imagination s'évanouissent, meurent, sont mortes!!!"(Bossuet, Oraisons funèbres) (p.224)."

"Il aime ces allusions antiques, je le sais." (imité de Bossuet, (p.241).

"Et j'avais fait un vers qui commençait: Caro cara canens..." (harmonie imitative, p.256).

⁽¹⁾ Jacques Migozi: op.cit., p.341.

On remarque qu'un tel type d'ironie, vue la compétence culturelle qu'il réclame pour être perçu et surtout apprécié, convoque inévitablement un certain public, doté d'un minimum d'Humanités, donc un public bourgeois. Remarquons également l'insistance avec laquelle le texte appuie ces ironies de type parodique par des notes ou des parenthèses qui explicitent toutes l'allusion culturelle, ou ce que Philippe Hamon appelle, à la suite de Wayne Booth: "**La compétence idéologique**", c'est-à-dire le public ou la personne qui "**a accès au système de valeurs implicites et variables**"⁽¹⁾.

Nous rencontrons également la parodie dans le texte dibien, quand Dib évoque l'enseignement français dans les écoles algériennes: enseignement qui s'écarte complètement de la vie réelle en Algérie. Dib dans **la Grande Maison** critique violemment l'enseignement français fondé sur le mensonge et la tromperie. Il donne au lecteur un exemple concret de ce qu'on enseigne dans les écoles: il s'agit de la "rédaction" que les élèves devaient apprendre et réciter par cœur dans leurs cahiers.

Le contenu du texte est complètement coupé de la réalité algérienne ou de la vie quotidienne en Algérie: Cette vie misérable où règne la faim et la pauvreté sous le régime colonial français:

"Il apprenait des mensonges pour éviter la fameuse baguette d'olivier. C'était ça, les études. Les rédactions: décrivez une veillée au coin du feu... Pour les mettre en train, M. Hassan leur faisait des lectures où il était question d'enfants qui se penchent studieusement sur leurs livres. La lampe projette sa clarté sur la table. Papa, enfoncé dans un fauteuil, lit son journal et maman fait de la broderie. Alors Omar était obligé de mentir. Il complétait: le feu qui flambe dans la cheminée, le tic-tac de la pendule, la douce atmosphère du foyer pendant qu'il pleut, vente et fait nuit dehors. Ah! comme on se sent bien chez soi au coin du feu! Ainsi: la maison de campagne où vous

⁽¹⁾ Ph. Hamon: **L'ironie littéraire**, op.cit., p.71.

*passer vos vacances. Le lierre grimpe sur la façade; le ruisseau gazouille dans le pré voisin. L'air est pur, quel bonheur de respirer à pleins poumons! Ainsi: le laboureur. Joyeux, il pousse sa charrue en chantant, accompagné par les trilles de l'alouette. Ainsi: la cuisine. Les rangées de casseroles sont si bien astiquées et si reluisantes qu'on peut s'y mirer. Ainsi: Noël. L'arbre de Noël qu'on plante chez soi, les fils d'or et d'argent, les boules multicolores, les jouets qu'on découvre dans ses chaussures. Ainsi, les gâteaux de l'Aïd-Seghir, le mouton qu'on égorge à l'Aïd-Kebir... Ainsi la vie!
Les élèves entre eux disaient: celui qui sait le mieux mentir, le mieux arranger son mensonge, est le meilleur de la classe."
(p.21).*

Soulignons que les termes "mentir" et "mensonge" sont répétés 4 fois dans ce court passage de la rédaction. Omar, le porte-parole de Dib, attaque avec acharnement l'éducation à la française et la qualifie de "mensonge". Le paradoxe atteint son comble avec la phrase suivante:

" Celui qui sait le mieux mentir, le mieux arranger son mensonge, est le meilleur de la classe!!!." (p.21).

Les marques et les signaux de l'ironie sont représentés par des signes topographiques tels que les points d'exclamations, et les interjection "Ah!".

A l'instar de Vallès et de Dib, Taha Hussein s'est élevé contre l'enseignement religieux "sclérosant" d'où le recours à la "parodie" qui relève en fait de l'ignorance des enseignants. Il donne l'exemple d'un passage du "Coran" mal interprété et complètement déformé par un des enseignants: (le cheick):

*" ÆÐΒì ÇáÝÐáÇÁ æÃÔÏãã ÚáãÇ; æÃÐÏÑãã Úàì ÇáÊÃæíá.
ÓÃáã ÇáÕÈì ÐÇÊ íæã: ãÇ ãÚàì Ðæá Çááã ÊÚÇáì: "æÍáÐβã
ÃØæÇÑÇ"; ÝÃÌÇÈ áÇÌÆÇ ãØãÆäÇ: ÍáÐβã ΒÇáÊìÑÇä
áÇÊÚÐáæä ÔíÆÇ. Ææ íÝããæãã ΒãÇ íÝããã Ì ãÐÇ ÇáÕÈì
äÝÓã; æβÇä ää ÁÍÝÙ ÇáäÇÓ ááÐÑÄä æÃÈÑÚãã Ýì Ýããã
æÊÝÓíÑã æÊÃæíáã. ÓÁáã ÍÝíã ÐÇÊ íæã Úä Ðæá Çááã
ÊÚÇáì: "æãã ÇáäÇÓ ää íÚÈÏ Çááã Úàì ÍÑÝ ÝÃã ÃÕÇÈä*

ÎÑ ÇØãÃä Èä æÅä ÃÕÇÈÊä ÝÊäÉ ÇäPäÈ Úâi ælää ÍÓÑ
 ÇáÿiÇ æÇáÂÎÑÉ" ÝPÇá: "Úâi ÍÑÝ ÎBâ; Úâi ÍÑÝ ãÕØÈÉ...
 ÝÄä ÃÕÇÈä ÎÑ Ýäæ ãØãÆä Ýi ãBÇää; æÅä ÃÕÇÈä ÕÑ
 ÇäßÝÃ Úâi ælää." (Õ 87).⁽¹⁾

Lui aussi, il est convaincu que ce système éducatif est basé sur le mensonge et l'hypocrisie:

"æÙä ÕÇÍÈäÇ Ýi ãBÇää áÇíÝBÑ Ýi ÇäPÑÄä æáÇÝiãÇ BÇä;
 æÅääÇ íÝBÑ Ýi ãPÎÑÉ ÓíãÇ Úâi ÇáBÐÈ." (Õ 62)⁽²⁾ .

Un autre type d'ironie est repérable dans **L'Enfant** de Vallès, à savoir:
L'ironie anti-phrastique:

Elle repose sur l'opposition entre le sens dénoté et le sens connoté. L'ironie anti-phrastique est généralement réservée à la critique des parents et leur attitude tyrannique et suffocante. L'enfant ne fait que reprendre à son compte les leçons "pédagogiques" et "morales. *"Les leçons de comme il faut"* (p.221) dictées par sa mère. Pour dénoncer ce système éducatif carcéral et mutilant, il exagère son discours dénoté au point d'en faire une caricature, qui choque les lecteurs et suscite leur rire, comme au chapitre (4):

⁽¹⁾ "Ils le comprenaient à la façon de Sayedna - qui, lui-même, comptait parmi les "faquih" les plus fins, les plus forts de leur science, et les plus subtils dans l'interprétation. Notre ami questionna son maître, un jour, sur la signification de ce verset: "Nous vous avons créés sous plusieurs formes successives". Il répondit tranquillement et sans la moindre hésitation: "Nous vous avons créés comme les taureaux, dépourvus de toute intelligence". Ils le comprenaient aussi à la façon du grand-père de l'enfant, qui savait le Coran comme pas un, et qui l'expliquait, le commentait ou l'interprétait avec l'aisance la plus brillante. Son petit-fils l'interrogea certain jour sur cette parole sacrée: "Tel parmi les hommes adore Dieu d'une foi mal assise; s'il lui arrive quelque félicité, il se rassure; mais, si l'épreuve le surprend, le voilà qui fait volte-face et qui perd son bonheur terrestre avec celui de l'autre vie". Il expliqua ainsi ce mot "harf" qui veut dire, en réalité, pointe, escarpement (pour signifier une foi chancelante): "Sur le bord d'une estrade, d'un banc de pierre... et tant que durent les temps heureux, il reste tranquillement en place; mais, si le malheur survient, il se renverse sur la face".(p.71).

⁽²⁾ "Notre ami resta seul à songer, non pas au Coran, ni à ce qui arrivait, mais à l'étonnante capacité de mensonge de Sayedna".(p.53).

"(...) et je me demande tout bas si ces parents qui laissent ainsi leurs enfants jouer à ces jeux là ne sont pas tout simplement des gens qui veulent que leurs enfants se tuent. Des assassins sans courage! Des monstres! qui, n'osant pas noyer leurs petits les envoie au trapèze, et à la balançoire!" (p.72)

Ou encore au chapitre (15), le comble de l'ironie (paradoxe) est atteint avec cette phrase: ***"Avoir une si mauvaise Mère et l'aimer tant":***

"Avoir une si mauvaise mère et l'aimer tant! Une mère qui le console quand il est puni, qui mange peut-être moins de pain pour que son enfant ait plus d'oranges!" (p.166).

et plus loin:

"Ma jeunesse s'éveille, ma mère dort... ma jeunesse s'éteint, ma mère est éveillée." (p.203).

Au niveau du sens dénoté, l'enfant atteint le paroxysme de l'ironie en utilisant *"l'hyperbole"* soit pour *"louer"* l'attitude de ses parents:

***"Ma mère avait plus de courage. Elle se sacrifiait, elle étouffait ses faiblesses, elle tordait le cou au premier mouvement pour se livrer au second. Au lieu de m'embrasser, elle me pinçait; vous croyez que cela ne lui coûtait pas! Il lui arriva même de se casser les ongles. (p.116).
(...) Je sentais si bien l'excellence des raisons et l'héroïsme des sentiments qui guidaient ma mère que je m'accusais devant Dieu de ma désobéissance"*** (p.116)

soit pour dénoncer l'attitude laxiste ou criminelle de certains parents indignes, soit s'auto-punir en s'accusant de tares dont sont exempts ses parents:

"Je suis sans doute un mauvais fils." (p.95).

déclare-t-il au chapitre 7, et au chapitre 15:

"Je suis un mauvais sujet, après tout! (p.164) (...) C'est moi qui a tort, il a raison de me battre" (p.246).

"Nature vulgaire, poule mouillée, avorton!" (p.280).
s'apostrophe-t-il enfin au chapitre 18.

Nous pouvons facilement remarquer que l'anti-phrase repose dans le cas de **l'Enfant** sur les procédés de l'hyperbole au niveau du lexique tel que *"Excellence de raison"*, *"héroïsme des sentiments"*. Une remarque indispensable s'impose: l'ironie notamment *"anti-phrastique"* relève de la *"polyphonie"*.

"Car l'anti-phrase dans l'Enfant suppose inévitablement une feinte candeur ou une adoption factice du raisonnement d'autrui, donc une polyphonie énonciative placée sous le double signe du mime et de la distanciation. L'anti-phrase suppose bien la rencontre de plusieurs discours, rencontre langagière par laquelle et dans laquelle l'ironisé (ou plutôt son discours) est "acculé par l'ironiste dans l'impasse de ses propres contradictions" ⁽¹⁾

Pour reprendre l'explication de Jacques Migozi: Le narrateur-personnage feint de prendre à son compte les valeurs, les préceptes et le discours de ses adversaires qu'il veut critiquer. Il reprend donc le discours "littéral" de l'Autre qui est censé l'assumer. C'est un discours excessif d'un adversaire "caricatural". Par exemple au chapitre (15):

*"On est un fainéant et un drôle, quand on veut être cordonnier, vivre dans la poix et la colle, tirer le fil, manier le tranchet, au lieu de rêver une toge de professeur, avec une toque et de l'hermine (...).
C'est moi, qui ai tort, il a raison de me battre!"* (p.246).

"(...) Et il faut bien avouer que ma mère est logique. Si on bat les enfants, c'est pour leur bien, pour qu'ils se souviennent, au moment de faire une faute, qu'ils auront les cheveux tirés, les oreilles en sang, qu'il souffriront, quoi! Elle a un système, elle l'applique! (...).

⁽¹⁾ J. Migozi: op.cit., p.345.

Je suis tombé sur une mère qui a du bon sens, de la méthode."
(p.250).

A l'anti-phrase viennent se greffer deux autres procédés ironiques: d'une part l'auto-réprimande feinte - déjà mentionnée par M. Jurtin, qu'il appelle: "***La voix anonyme habitant le plus profond de son être***"⁽¹⁾. Cette voix est celle du surmoi du pauvre Jacques "***fantôme créé par l'autorité maternelle***". Cette voix, saturée de normes maternelles - est censée rectifier le sentiment spontané de l'enfant:

***"Comme elle est plus gaie que ma mère celle-là!
Que viens-je de dire?... Ma mère est une sainte femme qui ne rit pas, qui n'aime pas les fleurs, qui a son rang à garder - son honneur, Jacques."*** (p.195).

Ou encore au chapitre 17:

***"Nature vulgaire, poule mouillée, avorteur!"
Regarde donc ta mère, qui, pour être fidèle à sa parole, s'en tenir à ce qu'elle a dit, passe la nuit à se serrer le ventre, et attend le matin pour casser une croûte. Elle fera encore celle qui mange par habitude, sans appétit, tu verras - Tu as pour mère une Romaine, Jacques! tu ne tiens pas d'elle, - surtout par le nez, car tu l'as en pied de marmite."*** (p.280).

D'autre part, l'usage des formes interrogatives qui marque une fausse naïveté décapante. Au chapitre (4) nous avons des accusations grotesques liées à une série de questions:

***"Car enfin, pourquoi ma mère m'aurait-elle condamné à ne pas faire ce que font les autres?
Pourquoi me priver d'une joie?
Suis-je donc plus cassant que mes camarades?
Ai-je été recollé comme un saladier?"***

⁽¹⁾ M. Jurtin: op.cit., p.475.

***Y a-t-il un mystère dans mon organisation?
J'ai peut-être le derrière plus lourd que la tête!"*** (p.164).

Cette feinte ignorance rappelle la "*maïeutique de Socrate*". François Marotin déclare à ce propos, que Vallès suit l'exemple de Socrate et en adoptant cette feinte candeur et ignorance, il peut ainsi:

"Interroger le monde des adultes, le mettre en question dans son comportement et dans ses propos. L'enfant tient ainsi le rôle d'un Socrate en herbe qui a toujours tendance à poser les questions qu'il ne faudrait pas et à embarrasser son monde."⁽¹⁾

La forme interrogative est donc utilisée non seulement au sens grammatical, mais surtout au sens figuré, comme le définit Pierre Fontanier:

"L'interrogation est propre à exprimer l'étonnement, le dépit, l'indignation, la crainte, la douleur, tous les autres mouvements de l'âme, et l'on s'en sert pour délibérer, pour prouver, pour décrire, dissuader, enfin pour mille divers usages."⁽¹⁾

Enfin, l'anti-phrase permet d'allier le rire - qui tient à distance l'émotion, les souffrances - et la violence du trait. Fondée sur le décalage et l'opposition entre le sens dénoté et connoté, elle procède par renversement abrupte de point de vue et sans nuances.

L'ironie situationnelle:

Passons donc à une autre forme d'ironie, à savoir "*l'ironie situationnelle*". D.C. Muecke fait la distinction entre l'ironie verbale et l'ironie situationnelle et donne la définition suivante:

⁽¹⁾ François Marotin: "**La découverte de l'amour dans l'Enfant**", Colloque Jules Vallès (1975), Presses Universitaires de Lyon, 1976 (p.25- p.34) p.27.

⁽¹⁾ P.Fontanier: op.cit., p.370.

"Au premier abord, la distinction semblerait parfaitement évidente, aussi évidente que la distinction entre les mots et les choses.

D'une part nous avons un ironiste qui a l'intention d'être ironique, et qui emploie quelque forme d'anti-phrase dans un vecteur quelconque de communication. De l'autre côté, nous avons une situation ou un événement qui peut éventuellement frapper quelqu'un et lui sembler ironique, sans qu'il y ait d'ironiste, ni aucune intentionnalité"⁽²⁾

Ainsi définie, l'ironie situationnelle ne peut-être conçu, dans un texte littéraire, en dehors d'une verbalisation, puisque cette situation même, comme l'univers diégétique, ne peut surgir dans l'imagination du lecteur qu'au moment de sa formulation textuelle. Donc, nous rencontrons les situations ou les scènes ironiques accompagnées, voire redoublées des procédés d'ironie verbale.

Les situations ironiques dans **l'Enfant** ont pour objectif ultime de théâtraliser de manière comique les diverses situations d'oppression vécues par l'enfant.

Nous retrouvons des scènes ironiques dialoguées. Par exemple la scène du repas chez M. Laurier au chapitre (16): scène traitée en détail de la page (179 à 182) et qui s'étale sur 3 pages. Ou au chapitre (5): la scène du bal costumé d'enfants, lorsque Jacques est confondu avec le petit chouflox (laveur de vaisselle), scène traitée rapidement:

*"Une servante est venue et m'a dit: c'est vous le petit chouflox, qui venez aider à la cuisine?
Je n'ai pas osé dire que non, et on m'a fait laver la vaisselle toute la nuit." (p.76).*

Ces scènes permettent l'apparition de discours rapportés-directs.

⁽²⁾ D.C. Muecke: "**Analyse de l'ironie**" dans **Poétique** no.36 (no. spécial sur l'ironie), Paris, Seuil, novembre 1978, p.478-494 (p.481).

De nombreuses situations ou scènes comiques reposent sur le procédé comique du "*quiproquo*". Par exemple au chapitre (5) où il s'agit du bal costumé d'enfants, ou bien au chapitre (22):

"Le Professeur de français [qui] s'appelle N... Il lit des tirades d'Iphigénie et d'Ester, et quand c'est fini, il joint les mains, regarde le plafond plein d'araignées et crie: "A genoux! à genoux! devant le divin Racine." (p.266).

L'ironie situationnelle se manifeste également dans *les maladresses* physiques de Jacques. Par exemple, la catastrophe commise par l'enfant et qui a gâché la petite cérémonie familiale au chapitre (7) (La Saint-Antoine):

***"Reste à régler la cérémonie.
"Le papier comme ceci, le pot de fleurs comme cela, tu t'avances..."
Je m'avance et je casse deux vases qui figurent le pot de fleurs;
- c'est quatre gifles, deux par vase." (p.96).***

Ainsi l'épisode du lapin que l'enfant gagne à une baraque de tir-forain et qui glisse dans sa culotte.

Nous constatons que les maladresses physiques de Jacques ainsi que la rigidité des attitudes de l'enfant et de ses parents, suscitent des situations ironiques.

Il se décrit, lui-même:

"je marche les yeux baissés, les cuisses serrés, comme un ressort rouillé qui se déroule mal" (p.97).

Ou bien la scène où le père donne un baiser à son fils, c'est donc le derrière de Jacques qui s'offre à son père au lieu du visage:

"Il paraît qu'on embrasse avant.(...) je monte une jambe, - je glisse. Mon père me rattrape, (...) ce n'est pas ma figure qu'il a

devant les yeux; moi-même je ne trouve pas son visage. Quelle position!" (p.97/98).

L'ironie situationnelle pivote autour des scènes qui manifestent des catastrophes privées ou publiques, des désastres mondains. Le comportement ridicule des personnages, surtout de la mère, qui reflète les défauts du système éducatif que reçoit Jacques dans sa famille.

Les intérêts moraux et les contraintes sociales sont à la source de l'ironie situationnelle. Ces contraintes et préceptes sont complètement ridiculisés lors du repas chez M. Laurier où Jacques appliquant les leçons de sa mère, se livre à des attitudes ridicules:

"Je croyais plus poli de dire "non": ma mère m'avait bien recommandé de ne pas accepter tout de suite, ça ne se faisait pas dans le monde. On ne va pas se jeter sur l'invitation comme un "goulu", "tu entends" (p.180). (...) Elle m'avait dit encore: "Il faut se tenir écarté de la table; il ne faut pas avoir l'air d'être chez soi, de prendre ses aises". Je m'arrangeais le plus mal possible, - ma chaise à une lieue de mon assiette; je faillis tomber deux ou trois fois." (p.180/181).

L'ironie situationnelle se présente également quand il s'agit de stigmatiser la culture classique. Par exemple quand le professeur de français favorisait le mépris de M^{me} Vingtras au chapitre (20):

*"Quelle imagination il a, et quelle facilité! Minerve est sa marraine!
- Tante Agnès, dit ma mère.
- Tantagnès, tantagnétos, tantagnététon.
- Vous dites, fait Madame Vingtras, qui semble effrayée par une de ces consonances, et a rougi du génitif pluriel!"* (p.241).

Et la critique du culte des pères qui impose à M. Vingtras, d'adopter une pose romaine, quand Jacques retourne de Nantes:

"C'est le latin - C'est le souvenir des pères qui assassinent leurs fils dans l'histoire: Caton, Brutus. [...] Il reste antique jusqu'à ce que le nez lui chatouille. Jamais il n'a été si Brutus qu'aujourd'hui." (p.294).

Ces scènes comiques et caricaturées, bâties sur l'ironie situationnelle permettent d'attaquer, par le rire, les pouvoirs oppressifs de la société, incarnées par la figure du père, de la mère, des professeurs, des voisins... etc. La critique de ces pouvoirs repose sur la mise en scène du comportement ridicule de l'enfant. Vallès voulait communiquer au lecteur le message suivant: Si l'enfant est ridicule et si son comportement et ses conduites sont bizarres, c'est parce qu'il est le produit des tares d'un système social sclérosant, il est également la concrétisation des conséquences de l'oppression sur un individu. Jacques est donc victime de cette société que Vallès voulait accuser et dénoncer. Jacques Migozi conclut que l'ironie situationnelle ou les scènes ironiques:

"stigmatisent par le rire les totalitarisme et les fossilisations de toutes sortes (...). Mais aussi elles suggèrent mutilation affective de Jacques et de ses parents dans leurs relations mutuelles"⁽¹⁾.

Jacques Migozi attire notre attention sur le fait qu'il existe des "railleries" associées à l'ironie qui est stylistiquement élaborée.

"Ces railleries de près - ou de loin - se rattachent presque toutes à un fonds de culture populaire", dit Migozi⁽²⁾

Par exemple: les descriptions pleines de verve et visant au grotesque par l'exagération verbale:

⁽¹⁾ J. Migozi: op.cit., p.356.

⁽²⁾ Ibid., p.347.

"J'ai l'air d'un poète (...). Je joue l'ambassadeur lapon. Les étrangers me saluent; les savants me regardent" (p.75)

"Voilà huit fois que j'y reviens [au gigot], j'ai un mouton qui bêle dans l'estomac" (p.134).

"Seringue molle, mon nez a tiré et craché l'eau pendant une demi-heure, peut-être plus, et il me semble qu'on m'a vidé et que ma tête tient à mon cou comme un ballon rose à un fil. Le vent le balance, Il y porte la main. Où est-elle?" (p.245).

Les cibles privilégiées de ces railleries sont les défauts et les défaillances des deux institutions éducatives qui fondent la société, à savoir, la famille et l'école.

Vallès s'acharne contre les lettres classiques. Les railleries soulignent le contraste qui existe entre un réel trivial et le discours pompeux de la rhétorique:

"C'est acquis. Je suis un petit volcan (dont la bouche sent souvent le chou: on en mange tant à la maison!)" (p.245).

Il a également recours aux jeux de mots, par exemple la plaisanterie au chapitre (20).

La plaisanterie commence dès le titre "Mes humanités" et finit en onomatopées:

"Quelquefois le but est manqué, mon nez dégoutte dans tous les sens, il en tombe des perles d'eau comme d'un torchon pendu, et je dis: "Baban" (...)

En classe, quand je récite le premier chant de l'Iliade, je dis:

Benin aiede! - atchiou! theia Beleiado - atchiou!

Je traîne dans le ridicule le vieil Hobère! Atchoum! Atchoum!

Zim, mala ya, boum, boum," (p.245).

Remarquons également que ces railleries entraînent quelques figures de style: telle que la "métaphore"; figure élue par excellence de l'œuvre vallésienne.

Si la métaphore ou (la comparaison) est favorisée et privilégiée par Vallès, c'est peut-être pour les raisons que donne Hamon:

"(...) La métaphore (ou ses variantes plus "expansées" l'analogie ou la comparaison) est certainement le signal, le lieu, et le véhicule privilégié de l'ironie. Figure "double" (...) "portant absence et présence, plaisir et déplaisir" (Pascal), polarisant l'attention du lecteur le plus distrait, elle est particulièrement apte de servir de modèle réduit, et pour ainsi dire de "maquette locale, à un plus global effet d'ironie (discours double) qui jouerait à l'échelle de tout le texte."⁽¹⁾.

La comparaison - variante de la métaphore - abonde dans **L'Enfant**. Le nombre de ces comparaisons semble infini, par exemple:

*"Le ruisseau bouillait comme une lessive."
"son nez (le curé) a l'air d'une tomate écorchée."
"Pour mieux dire, sa tête rappelle par le haut, à cause du serre-tête noir, une pomme de terre brûlée et, par le bas, une pomme de terre germée."
"Elle (sa cousine) ressemble par derrière au poulain blanc que monte le petit du préfet."
"Ils (les mitrons) ont les joues blanches comme de la farine et la barbe blonde comme de la croûte."
"Il est (Ricard) comme un peigne."
"J'ai l'air d'une boutique de marchands de paniers."
"un nez jaunâtre, piqué de noir comme un dé."*

Alors que Dib a recours à une autre figure de style: "La personnification". Cette famine "déguisée" apparaît dans ce récit, comme un des personnages principaux et qui joue un rôle primordial dans le déroulement de l'action (Dib lui a consacré deux pages entières pour parler de la faim). Mais il s'agit dans ce cas de "l'humour noir". La situation est si grave et critique que l'enfant aurait dû s'écrouler alors il renverse la situation, et se moque de cette situation de faim,

⁽¹⁾ Philippe Hamon: **L'ironie littéraire**. op.cit., p.105/106.

plutôt d'infamie, en faisant une sorte de "sublimation" de cet état. Il considère la faim comme une amie en disant:

"Il était cependant habitué à n'être jamais rassasié; il avait apprivoisé sa faim. A la longue, il put la traiter avec l'amitié due à un être cher; et il se permit tout avec elle. Leurs rapports s'établirent sur la base d'une courtoisie réciproque, attentive et pleine de délicatesse, comme seule une ample compréhension saurait en faire naître entre gens qui se jugent d'abord sans la moindre complaisance et se reconnaissent ensuite dignes l'un de l'autre. Grâce à cette entente, Omar renversa toutes les indifférences, filles de la peur et de la paresse. Et s'il avait songé à donner voix à ce qui était profondément enfoui en lui, il se serait à n'en pas douter exprimé en ces termes: "Mère bien-aimée, Mère faim, je t'ai réservé les mots les plus tendres..."

Que de soirs il s'agenouilla à ses pieds, l'âme et les yeux absorbés dans le plus vaste amour, tandis qu'elle souriait, souriait... et s'approchait de lui, l'environnait de sa douce et indulgente présence. Et lui s'assoupissait d'un sommeil vigilant sous le mouvement de ses mains légères, trop légères." (p.109/110).

Ces "*litanies*" de la faim occupent le centre de l'œuvre. Il s'agit des rêveries qui transforme cette faim "cruelle" en un beau portrait d'une "amie".

La personnification est doublée par l'emploi de "*l'oxymore*" qui souligne davantage "*l'ironie*", le paradoxe dans:

" Mère bien aimée, Mère-faim."

Or, l'on sait que la mère est *nourriture* et non pas faim. C'est ici que réside le paradoxe.

L'ironie est ici pour se substituer à cette pression, dont a parlé Céza Kassem, qui devait exploser.

**" ÇáãÝÇÑÞÉ ÇáÊì ÊÚÈÑ "Úä ÇáÊæÊÑ ÇáÍÇĪ æÇáÖÛØ ÇáĐì áÇÈĪ
Ãä ĩäÝĨÑ"⁽¹⁾ .**

⁽¹⁾ ÓíÒÇ ÞÇÓã: ÇáãÑĪÚ ÇáÓÇÈÞ; Õ143.

L'Ironie et la Religion:

Nous tenons à souligner à quel point la critique ironique vis-à-vis de la religion est peu conséquente dans **l'Enfant**. Mis à part quelques allusions, les seules attaques anticléricales dans **l'Enfant** visent non la foi chrétienne, mais bien l'autorité arbitraire des prélats ou l'hypocrisie des prêtres de campagne en visite chez le vieil oncle. L'écrivain a décidé de ne pas faire de l'anticléricisme (l'une de ses ironies).

"Cette discrétion, si on la rapporte à l'athéisme de fait de Vallès, peut surprendre. Ce serait oublier les circonstances historiques de l'écriture de la Trilogie: Vallès a toujours refusé de joindre sa voix aux concerts anticléricaux de l'époque, estimant que l'anticléricisme permettait à bon compte à Gambetta et à tous les radicaux d'évacuer la question sociale"⁽²⁾ précise Migozi "Le cléricisme, voilà l'ennui" s'était écrié le Tribun de Belleville; Vallès avait choisi d'autres cibles et d'autres adversaires".

Par exemple, au premier chapitre, il se moque légèrement de la prière :

"J'ai toujours envie de rire quand on dit la prière. J'ai beau me retenir!. Je prie Dieu avant de me mettre à genoux. Je lui jure bien que ce n'est pas de lui que je ris, mais, dès que je suis à genoux, c'est plus fort que moi." (p.48)

ou au chapitre (7)

"Une satanée petite queue de cochon m'apparaît partout, même dans l'église (...) que je visse par la pensée à un derrière de petit porc gras, rose et grognon, et qui me fait oublier la résurrection du Christ, le bon Dieu, père, Fils, Vierge et Cie." (p.98/99).

⁽²⁾ J.Migozi: op.cit., p.358-359.

Quant à Taha Hussein, il avait un intérêt particulier pour la *caricature*, comme procédé ironique.

Abdel Mohsen Badr déclare:

"(...) æáßää íÚÑÖ ÈÚÖ ÇáÔÎÕíÇÊ áÓÎÑíÊâ ÇáÍÇÏÈ ÇáÚäíÝÉ; æâÐâ ÇáÓÎÑÍÉ áÇ ÊÍæá ÇáÔÎÕíÇÊ Áâí "ßÇÑíßÇÊíÑ" ÕÇÍß; æÊÞÝ Úäí âÐÇ Çáíí; æáßääÇ ÊßÔÝ Ýí ÇáæÞÊ äÝÓâ Úä ßÑÇáíÊ ÇáãÁáÝ æÍÞíâ ÚáíâÇ æäÝæÑâ äääÇ. æää ÆßÈÑ ÔÎÕíÇÊ ÇáßÊÇÈ ÈÚÑÖÇ áâÐâ ÇáÓÎÑÍÉ ÔÎÕÍÉ "ÓíäÇ" ÕÇÏÈ ÇáßÊÇÈ ÇáÐì íÞíâ ááÇ ÇáãÁáÝ ÕæÑÉ ää Óáæßâ"⁽¹⁾.

Par exemple il décrit Sayedna comme suit:

"Ðáß Äää ßÇä íÈ ÇáÚäÇÁ; æßÇä íÈ Ää íÚää ÊáÇáíÐâ ÇáÚäÇÁ; æßÇä íÊíÑ ÇáØÑíÞ áâÐÇ ÇáíÑÓ. ÝßÇä íÚäí æíÁíÐ ÑÝíÞíâ ÈäÕÇÏÈÊâ ÍíäÇ; æÇáÇÓÈäÇÚ áâ ÍíäÇ ÁíÑ; Äæ íÁíÐ æÇííÇ ääääÇ ÈÇáÚäÇÁ Úäí Ää íÕÇÏÈâ áæ æÇáÑÝíÞ ÇáÁíÑ. æßÇä ÓíäÇ áÇíÚäí ÈÕæÊâ æáÓÇää æíäáÇ; æÄääÇ íÚäí ÈÑÑÓâ æÈíäâ ÁíÕÇ° ÝßÇä ÑÑÓâ íáÈØ æíÕÚí; æßÇä ÑÑÓâ íáÊÝÊ íáíäÇ æÕäÇáÇ. æßÇä ÓíäÇ íÚäí Èííâ ÁíÕÇ. ÝßÇä íæÞÚ ÇáÄäÚÇä Úäí ÕíÑ ÑÝíÞâ ÈÄÕÇÈÚâ. æßÇä ÓíäÇ íÚÈÈâ "ÇáíæÑ" ÁíÇäÇ; æíÑí Ää ÇáãÒì áÇ íáÇÆæâ ÝíÞÝ ÍÈì íÈää. æÄÈÍÚ ää âÐÇ ßää Ää ÓíäÇ ßÇä íÑì ÕæÊâ ÍáíäÇ; æäÇ íÚä ÕÇÏÈäÇ Ää Çáää ÍáÞ ÕæÊÇ ÁÞÈÍ ää ÕæÊâ. æäÇ ÞÑÄ ÕÇÏÈäÇ Þæá Çáää ÚÒ æÍá: "Ää ÄäßÑ ÇáÄÕæÇÊ áÕæÊ ÇáííÑ" ÁáÇ ÐßÑ ÓíäÇ æää íæÞÚ ÄÈíÇÈÇ ää "ÇáÈÑíâ" Ýí ØÑíÞâ Ááí ÇáíÇäÚ ääØáÞÇ."⁽¹⁾

⁽¹⁾ ÚÈÌ ÇááíÓä ÈíÑ: ÇáãÑíÚ ÇáÓÇÈÞ; Õ314.

⁽²⁾ " Sayedna choisissait pour ce service important les meilleurs élèves, et ceux qui avaient la plus belle voix, car il aime à chanter et à enseigner le chant. Le trajet quotidien servait cette leçon. Il entonnait et ses deux guides l'accompagnaient de temps à autre, ou bien se contentaient de l'écouter. Parfois, l'un des élèves conduisait le chœur, suivi par l'autre. Or Sayedna ne chantait pas seulement avec sa voix, mais sa tête et avec tout son corps. La tête montait et descendait, tournait à droite et à gauche. Il chantait aussi avec ses mains qui battaient la mesure sur la poitrine de ses deux guides. Quelque fois, le refrain lui plaisait et il trouvait que la marche en gâtait l'effet; il s'arrêtait alors pour le terminer. Le plus bizarre de tout était qu'il se croyait une belle voix. Notre ami ne pense pas qu'Allah en ait jamais créé une plus affreuse. Jamais il n'a récité ce verset du Coran: "La voix la plus horrible est celle des ânes", sans se rappeler Sayedna battant la mesure des vers de la "Burda", en son chemin vers la mosquée.", (p.33).

L'ironie chez Taha Hussein repose souvent sur le "paradoxe": L'ironie de Taha Hussein, cingle particulièrement les enseignants des écoles coraniques de même que les cheicks et les ulémas qui interprètent les préceptes et les textes religieux. L'ironie est nettement perçue au chapitre (14), chapitre qui concerne les savants, la science et les instituteurs de campagne. L'ironie dans cette partie naît du paradoxe entre l'introduction de ce chapitre et sa fin. Voici une introduction "laudative":

"ááÚáã Ýì ÇáPÑì æãĭä ÇáÃPÇáĭã ĩáÇá áíÓ ãĔãã Ýì ÇáÚÇŌãĔ æáÇĔĔĔÆÇĔãÇ ÇáÚáãĭĔ ÇáãĬĔáÝĔ. æáíÓ Ýì áĐÇ ŌìÁ ãä ÇáÚĬĔ æáÇ ãä ÇáŪÑÇĔĔ; æÁããÇ ãæ PÇæã ÇáŪÑŌ æÇáŌáĔ; ĩÑì Úáĭ ÇáÚáã BãÇ ĩÑì Úáĭ ŪĭÑã ããÇ ĩĔÇÚ æíŌĔÑì.

(...)

æBÇä ŌÇĬĔãÇ ãĔĔĔÑÇ ĔäÝŌĬĔ ÇáÑĭÝ; ĩBĔÑ ÇáÚáãÇÁ BãÇ ĩBĔÑãã ÇáÑĭÝæä; æĭBÇĬ ĩÁãã ĔĔããã ÝŌÑæÇ ãä ŌĭäĔ äPĬĔ ããĔÇŌĔ ŪĭÑ ÇáŌĭäĔ ÇáĔĭ ÝŌÑ ãããÇ ÇáãÇŌ ĩáĭÚÇ." (Ō 79)⁽²⁾.

et voilà la fin, en "contraste" avec l'introduction: d'où naît le paradoxe via l'ironie:

"æBÇä ŌĔĭãÇ ĩĔĔáÝ Ĕĭä áĔĔÇÁ ÇáÚáãÇÁ ĩáĭÚÇ; æĭĔĔ Ūããã ĩáĭÚÇ; ĩĔĭ ÇĬĔãÚ áã ãä Đáb äPĬÇÑ ãä ÇáÚáã Ōĭã ãĬĔáÝ ãŌŌÑĔ ãĔãÇPŌ; ãÇ ĬĬŌĔ ÁáÇ Ĭãã Úãá ÚãáÇ ŪĭÑ Páĭá Ýì ĔBæĭä ÚPáã ÇáĐĭ áã ĩĭá ãä ÇŌŌÑÇĔ æĔĔĔáÇÝ æĔãÇPŌ." (Ō 87)⁽¹⁾.

(2) "La "science" garde dans les villages et les bourgs de l'intérieur un prestige inconnu dans la capitale et dans ses divers milieux lettrés. Rien d'étonnant, du reste, ni d'étrange à cette simple application de la loi de l'offre et de la demande au cas de la science, comme à celui de n'importe quelle marchandise.

(...)

"Notre ami subissait l'influence de la mentalité du Riff, et vouait aux "savants" la même vénération que ses cocitoyens. C'est tout juste s'il ne croyait pas qu'ils avaient été créés d'une argile plus pure et plus distinguée que les autres hommes". (p.66)

(1) "Notre ami se mêlait à tous ces ulémas, et recevait, à les fréquenter, des notions qui, rassemblées, lui composaient un agrégat d'une science fruste, hétéroclite, trouble et incohérente. J'ai toujours supposé qu'elle avait exercé une influence, et non des moindres, sur la formation de

L'étude et l'analyse des différents procédés et techniques de l'ironie, nous ont montré que le récit d'enfance favorise, généralement, l'emploi de ce procédé narratif, et permet d'explorer toutes ses formes (ironie citationnelle, ironie antiphrastique, ironie verbale, situationnelle... etc).

Se livrant à la rétrospection, à une auto-analyse, cherchant à se défouler, à se libérer des fantasmes liés à la période de l'enfance, et à régler des comptes avec un passé-douloureux, les écrivains du récit d'enfance ont eu recours à l'ironie, comme moyen de thérapeutique ou d'exorcisme, l'objectif de l'ironie à ce moment-là est donc double: **Attaquer** l'Autre en l'accusant (en le démasquant) et en même temps **gagner la sympathie** du lecteur, réalisant ainsi l'aspect communicatif et communautaire de l'ironie dont a parlé W.Booth dans son ouvrage: **Une rhétorique de l'ironie**.

L'ironie dans les trois œuvres, vue la forme adoptée et l'utilisation de matériaux autobiographiques, a permis à l'écrivain de ne pas faire de concession au pathos, par cette prise de distance vis à vis de l'émotion et (elle) a rendu possible un regard critique sur le passé mis en perspective.

La force et l'originalité du texte vallésien tiennent donc au fait qu'il a exploité ingénieusement, les ressources de la palette des ironies et ne s'est pas limité à un seul type. Dans **L'Enfant**, l'ironie est donc **matrice** d'écriture.

L'ironie de Vallès procède donc d'une écriture au "*vitriol*" et le génie de ce texte réside dans le fait qu'il s'est servi de cet écart entre l'enfant et l'adulte, ou de ce contraste entre la candeur, l'ignorance ou la résignation de l'enfant et la révolte, les insinuations ou les ironies de l'adulte pour réaliser des effets ironiques. La "voix" enfantine fabriquée par l'auteur, permet d'exploiter l'ironie:

son esprit, à qui ne manquaient ni l'inquiétude, ni les discordances, ni même les contradictions".
(p.71).

La critique, l'attaque de l'idéologie de la famille et de l'école passe alors toujours par le biais du mime d'une énonciation enfantine.

Quant à Taha Husein, il a favorisé l'emploi de la "parodie" en l'associant à "la caricature" de ses personnages en vue d'atteindre le paroxysme de l'ironie. "Parodie" et "caricature" sont réservées particulièrement à Sayedna et aux enseignants de l'école religieuse ou, plus tard, aux ulémas d'El Azhar. Taha Hussein a fait parler ses personnages, pour qu'il suscitent par eux-mêmes, le rire du lecteur, d'où le recours à la "mimèse" et à la parodie. L'ironie de Taha Hussein n'est pas moins acerbe que celle de Vallès: Taha Hussein avait une haine délimitée pour Sayedna, représentant l'imposture et l'hypocrisie.

A ce propos, Shoukri El Mabkhout, précise:

"Åä ÓÎÑÍÉ "Ýì CáÁíCã" ÝÇÖÍÉ; ãÚÑÍÉ áßÐÈ ää íÊÎÐää ÇãÑÇæì ãæÖæÚÇ áääÓÁ (...) æÇáÓÎÑÍÉ ÊÚÑì ÍÞÍÐÉ ÈÚÖ ÇáÓíæÍ ãËÁ ÇáÓí ÇáÐì íÚÈÈÑà ÇääÇÓ ÚÇääÇ æää Ýì ÍÞÍÐÉå ßÇä ÍãÇÑÇ Èã ÃÖÈÍ ÊÇÎÑÇ æÃËÑì Úái ÍÓÇÈ ÇáÖÚÝÇÁ" (ÇáÝÕá 14)

(...)

"æÇáÓÎÑÍÉ (...) ÊâÇÌã æÊÚÊÈ ÆÐ ÊÝÖÍ æÊÚÑì (...) æÞÍ ÃÚÊãÍ Ýì Ðáb Úái æÓíæÉ ÊÈÑÒ äæÚÇ ää ÇáÍÇÍ Ææ àì Êæää Èå. Ýåæ áÇíÝää Úä ÇáÓÍÕíÇÉ - æÞáãÇ ßÇäÊ ÇáÓÍÕíÇÉ Ýì CáÁíCã ÊÊBáá! - Èá íÊÑBãÇ ÊÞæá ãÇ íÚæ Áái ÇáÓÍB äääÇ ÈäÝÕãC"⁽¹⁾

Les Jours de Taha Hussein est donc un texte "ironique" bien que les critiques ne l'aient pas suffisamment souligné.

Dans La Grande Maison de Dib, l'ironie est très peu utilisée. Dib, à l'image de Taha Hussein, s'est cantonné dans la "parodie" comme procédé

⁽¹⁾ ÔBÑì ÇääÈÍæÈ: ÇääÑÍÚ ÇáÓÇÈÞ; Ô117.

“ironique”. Les passages “ironiques” sont réservés à la dénonciation du système de l’enseignement et de l’acculturation, ce système qui est appliqué dans le but de “franciser” le peuple algérien à travers les écoles, et à partir de l’enfance. L’ironie dans le texte de Dib, repose, à l’instar de **L’Enfant**, sur ce décalage entre la naïveté et l’innocence de l’enfant et la dénonciation et la révolte de l’adulte.

Ceci apparaît manifestement dans le passage suivant, et qui relève de la “parodie”:

"- Qui d'entre vous sait ce que veut dire: Patrie?

(...)

- La France est notre mère Patrie, annonce Brahim.

(...)

La France, un dessin en plusieurs couleurs. Comment ce pays si lointain est-il sa mère? Sa mère est à la maison, c'est Aïni; il n'en a pas deux.

Aïni n'est pas la France. Rien de commun. Omar venait de surprendre un mensonge.”(p.20).

Une seule fois, Dib a eu recours à l’humour-noir (passage sur la faim (p.109/110), une des formes de l’ironie et qui relève de la “gravité” de la situation.

Si Dib, à l’instar des autres écrivains maghrébins qui ont écrit dans les années 50, a rarement utilisé l’ironie, c’est pour les raisons suivantes: Les œuvres de cette période relèvent de l’engagement politique de la part des écrivains. Leurs textes exigent donc le sérieux, l’attaque directe contre les forces de la colonisation sans aucune ambiguïté (caractère fondamental et inhérent de l’ironie), c’est pourquoi, Dib ainsi que les autres écrivains-engagés ont pu utiliser ce procédé. Nous reprenons donc l’explication et la justification données par Abdel Kébir Katibi, à ce sujet:

"Habituellement, le roman maghrébin étonne par son sérieux et sa manière tendue de raconter et de dire. L'ironie et l'humour ne sont jamais exploités en tant que tels; ils existent souvent par surcroît. L'ironie aurait pu être non seulement une revanche détournée du colonisé opprimé et séduit par l'occident; elle aurait permis à l'écrivain maghrébin d'expression française de reprendre de la distance par rapport au langage en l'inversant, en le détruisant, en présentant de nouvelles structures à tel point que le lecteur français serait étranger dans sa propre langue. L'ironie, parfait moyen de désaliénation et instrument thérapeutique, a raté jusqu'à nos jours son aventure dans le roman maghrébin."⁽¹⁾

* * * * *

⁽¹⁾ Abdel Kébir Katibi: op.cit., 1979, p.69/70.

Chapitre III : Le Refus

*“ Un journaliste doit être doublé d’un soldat.
Il faut une épée près de la plume.
- Etre prêt à verser dans son écritoire des
gouttes de sang.”*

Vallès

*“Voler un être à lui-même, un enfant à l’enfance,
un jeune à la jeunesse, c’est là une opération
cruelle que nos sociétés connaissent bien et qui
suit, tantôt les détours de la psychologie, tantôt
les formes abruptes du rapport social.”*

Roger Bordier.

Nous avons, jusque-là, étudié nos trois textes qui se distinguent par leur présentation du personnage de l'enfant, ayant une psychologie et une place dans une société bien déterminée, reflétant ainsi la culture à laquelle il appartient.

Au cours de notre travail, nous avons essayé d'analyser entre autres le contexte "*psychique*" de l'enfant à travers l'analyse du fonctionnement de la mémoire, et la stratégie de l'ironie dont les termes permettent de lutter contre le refoulement, l'oppression, etc..., afin de pouvoir répondre dans ce chapitre à la question suivante:

Peut-on considérer la psychologie de l'enfant comme étant "*l'invariant*"? Les "*variations*" seraient alors la nation, la société, les cultures différentes, ayant une toile de fond historique et sociologique marquant, et le narrateur et son œuvre, tatouant alors "*l'enfant*" dans les trois œuvres?

D'après notre analyse, nous pouvons dire que l'enfant dans les trois œuvres est capable de fonder son propre système de valeurs, d'avoir ses propres jugements, ses visions du monde et de la société. Cependant, cet enfant est en proie à des problèmes psychologiques, mais aussi sociaux, auxquels il essaye de résister. Il ne manque pas de déclarer son "*refus*". Son refus de tout ce qui l'empêche de mener une vie "normale" et d'avoir une personnalité équilibrée, un présent et un avenir épanouissant. Ce refus s'incarne dans la résistance. Résistance à l'injustice établie par les parents comme par toute la société, à l'ignorance répandue, à la misère qui règne, etc.....

Le "*refus*" incarné par la résistance prend un aspect "*réformiste*" chez Taha Hussein. Tandis que chez Mohammed Dib et Vallès il a un aspect "*révolutionnaire*", conformément au système de valeurs de l'écrivain, comme nous allons le voir par la suite.

N'oublions pas que chacun de ces trois écrivains est un "*pionnier*", le "*chef de file*" d'une réforme dans son pays, refusant et rejetant particulièrement les institutions sociales qui détruisent l'enfance: la famille, les écoles ou autres. Chacun d'entre eux a une nouvelle vision, "*conception*" de l'Avenir pour les nouvelles générations. Remarquons qu'il s'agit de sociétés en crise. En ce qui concerne la société algérienne, c'est une société qui est en proie à une crise "d'identité". Les écrivains représentant cette société voulaient à tout prix, dépasser leur acculturation. Ayant connu l'impact de "l'existentialisme" qui s'est affirmé en France dans le contexte de la deuxième guerre mondiale, ces écrivains ont retenu de ce mouvement son aspect "engagé" et depuis, ils furent convaincus de leur mission et de leur message. Ils produisirent ainsi une littérature "engagée", ayant comme thèmes principaux, "l'aliénation", le "déchirement", et la "dépersonnalisation". Ces écrivains engagés étaient tous d'accord sur le rôle et la portée de cette littérature qui devait être avant tout un témoignage sur la société nord-africaine.

Convaincus de la nécessité de la Révolution, ces écrivains algériens ont dirigé leur révolte contre le système colonial et la société traditionnelle⁽¹⁾.

Quant à la société française, il s'agit de la période entre les émeutes de Juin 1848, la Commune, et la guerre de 1870 qui représente une date charnière de l'Histoire de la France.

⁽¹⁾ Voir Abdel Kébir Katibi: op.cit., p.11.

Le conflit entre les "classiques et les modernes" est au cœur de la crise de la société égyptienne. Un conflit violent entre un passé lointain, révolu, qui représente l'obscurantisme et l'isolement et un présent "idéalisé" incarné dans l'apport de la culture et de la civilisation européenne. Les écrits d'El Mazni, et d'El Aquad illustrent parfaitement cette idée:

**"ãÐÇ ÇáÚÕÑ ÝØÈíÚÊã ÇáPáP æÇáÊÑíí Èíã ãCÕì ÚÊÏP
æãÓÊPÉá ãÑíÈ... æPÍ ÈÚÍÊ ÇáãÓÇÝÉ Èíã ÇÚÊPÇÌ
ÇáãÇÓ ÝíãÇ ÌÈ Äã íBæã æÈíã ãÇ åæ BÇÆã ÝÚÔíÊãã
ÇáÚÇÔíÉ"**⁽²⁾.

El Mazni écrit:

"ÄããÇ äÚíÔ Ýí ÚÕÑ ÈÝBíÑ ÚãP æÚãí PáP ÚÚíã; æÇÕÕÑÇÈ BÈíÑ æÕB ãÍÝ... ÚÕÑ ÈÚÊÕÑ
Ýíã ÇáÚPæá æíÓÊãÝÍ Ýí ÍíÑÈã ãíãæí ÇáPáÈ; æPÍ ÄÓÊæáÊ ÇáÚããÉ Úã ÚæÇãããÇ ÇáÓíÇÓíÉ
æÇáíãPíÉ æÇáÚPáíÉ; æÕÇÑÈ ÍíÇÈãÇ ãÍØÇ ÒÇíÑ ÇáÚÈÇÈ íÕÕÑÈ Èã ãÈãã Ýí ÚÕí áíÇáãÇ
ÇããÈíÇæÈÈ ÈÕíÇÈ ÇáÕB æÇáÚãÄ Äã ÇããÚÑÝÉ æÇáíãã Çã ÇããæÑ."⁽³⁾

Si le narrateur-adulte ou enfant est donc le porte-parole d'une société, de quelle société s'agit-il dans chaque œuvre et quelle écriture révèle la vision idéologique différente?

Nous pensons que la littérature comparée (dans le cadre de la sociocritique et la sociologie de la littérature), est en mesure d'envisager la réponse à ces questions et nous permet de comprendre et d'expliquer les textes qui tiennent compte des différences culturelles et sociales.

Rappelons que nous sommes face à des récits ayant comme personnage principal "*l'enfant*". Souvent les critiques retrouvent dans ces récits une "*enfance-prétexte*" ou comme l'appelle Francine Dugast: "*l'enfant-truchement*" d'une vision historique et sociologique, enfant "*symbole*" ou "*allégorie*".

⁽²⁾ äã äPíãÉ ÇáÚPÇÌ äÍíæÇã "**ÇáãÇÒãí**"ÌÜ 1; Õ B æãÇÈÚíãÇ.
⁽³⁾ äã äPÇáÉ ÇáãÇÒãí: äãÍPÉ ÈÍíæÇãã: **ÈÚÍ ÇáCÚÇÓíÑ**; Õ145.

C'est le récit d'enfance qui permet de traiter une époque donnée et d'en faire une sorte de documentation. C'est finalement un document sur une société précise à un moment donné de l'Histoire.

A ce propos, Charles Bonn met en valeur la distinction entre plusieurs "enfances":

***"Il y a plusieurs enfances. Il y a celles qui ne sont que prétexte celle de Omar chez Dib ou Frouloulou chez Feraoun; les deux personnages sont des observateurs, des relais commodes, grâce auxquels les écrivains pourront décrire plus facilement un milieu social, une réalité extérieure à l'enfant, même si elle le marque profondément. (...) C'est de son point de vue que le lecteur européen, à qui le livre est destiné, pourra le mieux découvrir une société qu'il ne connaissait pas. Ces enfances sont d'ailleurs prises dans un devenir, dans un temps historique qui débouche sur autre chose."*⁽¹⁾**

Abdel Kébir Khatibi souligne le fait que l'autobiographie maghrébine des années 50 se voulait avant tout analyse "sociale".

"L'écrivain a dit - et les critiques à sa suite - que l'autobiographie était en réalité une chronique sociale."

Il ajoute:

"L'autobiographie se perçoit dans la plupart des cas comme un témoignage nécessaire mais provisoire sur une époque et sur une société."⁽¹⁾

En ce qui concerne le récit d'enfance "égyptien" de Taha Hussein, il représente un cas particulier comme le signal Abdel Mohsen Badr: Par exemple

⁽¹⁾ Charles Bonn: La littérature algérienne de langue française et ses lectures imaginaires et discours d'idées, Ottawa, Naaman, 1974, p.26/27.

⁽¹⁾ Abdel Kébir Katibi: op.cit., p.109-110.

le récit de Taha Hussein est à la fois un récit romanesque, récit autobiographique mais également une étude sociologique.

"æÍíä íÚÈÑ Øå ÍÓíä Úä ÍÑäÇää Ýì ØÝæáÊä æÕÈÇå;
 æíÊÇÑ ÇáÕæÑ æÇääæÇPÝ ÇáÊì ÊÈÑÒ åÐÇ ÇáÍÑäÇä
 äÍÓ ÈÃää ÃÕÈÍ ÆPÑÈ ãÇ íBæä Åäì ÇáÑæÇÆì; æÍíä ÊÝPÌ
 åÐä ÇáÕæÑ æÇääæÇPÝ ÇáÇÍáíÉ ÇáÊì ÊÈÑØ ÈíäåÇ;
 æíÊÈÚ ÇääÄáÝ Ýì ÚÑÖåÇ ÇáÊÑÈíÈ ÇáÊÇÑíí ææPæÚåÇ
 æíPÝ äääÇ ãæPÝ ÇááÍáá æÇääÚáP íÕÈÍ BÈÇÈ ÇáÁíÇä
 ÆPÑÈ Åäì ÇáÊÑíäÉ ÇáÐÇÉíÉ äää Åäì ÇáÑæÇíÉ; æÍíä
 íÊÑB Øå ÍÓíä ÓÍÓíÉ ÇáÕÈì áíÇæá ÇÓÊBäÇä ÕæÑÈ
 ÇáÈíÆÉ ÇáÊì íÊííÈ ÚääÇ Ýì äíÊáÝ ÌæÇäÈåÇ íÕÈÍ
 ÇáBÈÇÈ ÆPÑÈ Åäì ÇáÈíÈ ÇáÁíÈäÇÚì Ýì äÙÇåÑ ÊíáÝ
 ÇáÈíÆÉ æíääåÇ; æäíä äáÊPì áÐåB Ýì BÈÇÈ ÇáÁíÇä áØå
 ÍÓíä ÇáÑæÇÆì æBÇÈÈ ÇáÊÑíäÉ ÇáÐÇÉíä æØå ÍÓíä
 ÇáÈÇíÉ; æáÇíäBääÇ Êíáíä BÈÇÈä ÊíáíäÇ ÕÇİPÇ ÅÐÇ
 ÅÚÝääÇ Äì ÚäÕÑ ää åÐä ÇáÚäÇÕÑ ÇáÈäÇÈÈ."⁽²⁾

Cette étude sociologique, dont parle Abdel Mohsen Badr, se manifeste au cours du récit quand le narrateur abandonne le héros-enfant et se tourne vers d'autres sujets tels que: la question de l'enseignement, l'ignorance et leurs conséquences. Ces problèmes sociaux entraînent nécessairement la maladie et la mort des sœur et frère et notamment la maladie de l'enfant lui-même et sa cécité. Selon Abdel Mohsen Badr, ces passages où le narrateur traite d'autres thèmes, semblent indépendants et intercalés par rapport au reste du texte:

"ÃäÇ ØÈíÚÊä BÈÇíÈ ÝÊÚåÑ Ííä íäää ÇáÕÈì áíÓÊBää
 ÇáííÈ Úä äæÕæÚ íÑÇå ÕÑæÑíÇ æáíÓ Ãää ÈÇääÓÈÈ ää
 ää äæÕæÚ ÇáÚää æÇáÊPÇÝÉ ÝÊÚí Ãä íÚÑÖ ÚáíäÇ ÕæÑ
 ää ÍÇÉ ÇáÕÈì Ýì "ÇáBÈÇÈ"; íÈíÄ Ýì äíäæÚÉ ää ÇáÝÕæá
 Ýì ÇÓÊÚÑÇÖ ÍáíÚ äÙÇåÑ ÇáÊPÇÝÉ Ýì PÑíÊä; æÇääÄáÝ
íÓÚÑ ÈÇÓÊPáÇä åÐä ÇáÝÕæá æÈÚíäÇ Úä ÍÇÉ ÇáÕÈì;
 æÄä BÇäÊ äÑÈÈØÉ ÈÑÛÈÈÇääÄáÝ Ýì ÇáíäÉ Úäì Çáíäá
æÇáíäáÇÄ."⁽¹⁾

(2) ÚÈì ÇááíÓä Øå ÈíÑ: ÇääÑíÚ ÇáÓÇÈP; Õ 308.
 (1) ÚÈì ÇááíÓä Øå ÈíÑ: ÇääÑíÚ ÇáÓÇÈP; Õ 311.

Quant à l'œuvre de Vallès, Roger Bellet a déjà souligné l'idée qu'il s'agit d'une enfance prétexte.

"Un schéma familial, réduit à la triade fondamentale: l'enfant, la mère, le père. L'enfant est un enfant prétexte: dans tous les sens imaginables..."⁽²⁾

Quant à Vallès lui-même, il a souligné cette idée par le but même de son œuvre qu'il annonce dans la dédicace, laquelle attribue à l'œuvre une dimension sociale très importante. Rappelons la dédicace:

*" A TOUX CEUX
QUI CREVÈRENT D'ENNUI AU COLLÈGE
OU
QU'ON FIT PLEURER DANS LA FAMILLE
QUI, PENDANT LEUR ENFANCE,
FURENT TYRANNISÉS PAR LEURS MAÎTRES
OU
ROSSÉS PAR LEURS PARENTS,
Je dédie ce livre.*

Il ajoute plus tard:

*" Je défendrai les droits de l'enfant,
Comme d'autres les droits de l'homme."*

Défenseur des droits de l'enfant et de l'homme, il cherche à atteindre la société, ou plutôt le monde entier, l'universalité.

Le 12 Mars 1876, Vallès écrit à Hector Malot:

"Ce que je veux faire; c'est un bouquin intime d'émotion naïve, de passion jeune que tout le monde pourra lire, et aura sa portée sociale."⁽¹⁾

⁽²⁾ Roger Bellet: *"Trois images vallésiennes d'une enfance"*, op.cit.,p.76.

⁽¹⁾ J. Vallès: *Oeuvres complètes*, La pléiade, p.1498.

Pour pouvoir étudier le système social qui figure dans les trois récits, nous nous sommes référée à la théorie fonctionnaliste du sociologue américain, Talcott Parsons (1902-1979) qui a présenté des analyses minutieuses du système social et de ses institutions. Dans son ouvrage intitulé "**The Social system**" (Glencoe, 1951), Parsons a démontré que le système social est un ensemble de "subsystèmes" dont chacun reproduit (en tant que pars pro-toto, pourrait-on dire) la structure de la totalité englobante.

Ainsi la famille, considérée comme subsystème, peut être envisagée comme "modèle" réduit de la société nationale dans la mesure où elle fonctionne grâce à

"des compétences et des sphères d'action clairement délimitées: au sein de la famille, on peut distinguer (comme dans la société) une sphère politique (l'autorité des parents), une sphère économique (budget), culturelle (les loisirs) ou sociale. D'autres subsystèmes sont: l'éducation, les syndicats, les organisations du patronat, l'armée, l'Eglise, etc..."⁽¹⁾

Cette définition du subsystème: "la famille comme modèle réduit de la société" rappelle le titre de **La Grande Maison** de Dib. Le titre a un double sens: **La Grande Maison**: une maison mauresque avec patio central sur lequel donnent les chambres où s'entassent les familles algériennes. Mais aussi **La Grande Maison** modèle réduit de l'Algérie (comme Nation), de la société algérienne.

Dans cette perspective, observons donc de plus près les trois récits.

La Grande Maison appartient à ce courant littéraire, né en France, dit "Réalisme". A l'instar de Balzac, Mohammed Dib a voulu réaliser son grand projet: peindre l'Algérie à la lumière d'un moment "crucial" de son histoire qui commence en 1939, et qui couvre toute la période de la deuxième guerre

⁽¹⁾ Talcott Parsons, cité dans Pierre Zima: **Manuel de sociocritique**, Paris: Picard, 1985, p.16.

mondiale. Ecrivain "réaliste" avant de passer à "l'onirisme", il s'est inspiré de l'écriture réaliste française en cours à son époque pour parler de l'enfance⁽²⁾.

Ce texte représente également un courant littéraire maghrébin dit "ethnographique" (ou *documentaire*): il s'agit d'une littérature de "témoignage d'existence" face à une négation coloniale de l'être maghrébin⁽¹⁾. Il appartient également au courant littéraire appelé "*Littérature de refus et de contestation!*"⁽²⁾. Cette œuvre s'inscrit donc dans un contexte colonial et dans un processus d'"acculturation". Texte engagé d'un écrivain militant, Dib se révolte contre la colonisation française dans tous ses aspects, cette colonisation qui couvre et domine tous les domaines de la vie en Algérie.

Le régime colonial français est à la base de tous les problèmes surtout sociaux vécus par les Algériens. La colonisation française est donc la source principale de tous les malheurs dont souffre le peuple algérien représenté dans **La Grande Maison** de Dib.

⁽²⁾ Abdel Kébir Khatibi dit à ce propos des récits d'enfance de cette époque: "*Leur enfance est une enfance à la Daudet transposée cette fois-ci dans un Derb ou dans un village Kabile. Les noms changent mais leur structure de l'écriture est la même, à tel point que la morale libérale et paternaliste du Second Empire transparait en filigrane*". op.cit., p.110.

⁽¹⁾ Jean Déjeux définit la littérature "*ethnographique*" ou (*documentaire*): "*Une littérature écrite sinon pour faire plaisir au lecteur européen, du moins pour entrer dans ses vues, en tout cas en fonction de lui. Les thèmes folkloriques et régionalistes abondent, réponse immédiate au besoin de curiosité des lecteurs. Cependant, les détails ethnographiques ne sont pas toujours retenus par l'écrivain pour faire plaisir aux "autres"; Certains auteurs décrivent leur société et leur vie dans une recherche d'identité et leur littérature prend alors un sens de dévoilement et de contestation. Cette littérature dite "ethnographique" draine, en fait, le meilleur et le pire.*"

Littérature maghrébine de langue française: Quebec, Naaman, 1980, p.37-38.

⁽²⁾ "*Une littérature de refus et de contestation, écrite en général en fonction du lecteur européen, non plus pour lui faire plaisir mais pour témoigner et contester. Le romancier fait son bilan, dévoile, dénonce les maux de la colonisation et les carences de sa propre société ou de sa famille. S'affirment sous cet angle, en 1952: Mohamed Dib, Mouloud Mammeri...*". ibid., p.38.

Omar, le héros, refuse de se plier à ce système colonial opprimant. Les problèmes dont il souffre sont inséparables de ceux de son peuple. Dans ce récit, Omar représente donc la "*conscience collective*"⁽¹⁾.

Dans **La Grande Maison** se dessine l'image d'une enfance malheureuse. Tous les enfants souffrent des mêmes problèmes. Ce qui nous permet de dire qu'il s'agit dans cette œuvre d'un récit d'enfance "collectif", puisqu'il est question de l'enfance du héros - Omar -, mais aussi de tous les enfants de ce peuple, et suivant ainsi le modèle du Roman "*réaliste-socialiste*"⁽²⁾ dominant à l'époque.

Nous pouvons remarquer que dans son œuvre Dib, en faisant coïncider la sphère publique et la sphère privée, le social et l'individuel, fait apparaître une totalité cohérente, au sein de laquelle le cas singulier acquiert un caractère universel, historique. Cette idée, Lukacs l'a bien expliqué à propos de **Werther** de Goethe.

Dib a essayé donc de réaliser l'une des catégories les plus importantes de l'esthétique lukacsienne:

"pouvoir fournir une composition romanesque qui fait apparaître la problématique d'une classe, voir d'une société toute entière, dans un cas individuel (ici, il s'agit de Omar), ce qui reflète le monde d'une façon réaliste"⁽³⁾.

Ainsi, **La Grande Maison** s'ouvre sur une scène où les enfants entassés occupent le centre de la scène. Ce sont les enfants pauvres misérables de

⁽¹⁾ Pour définir la conscience collective: "*Il s'agit en premier lieu de valeurs et de normes qui sont acceptées comme un ensemble par un groupe social et qui déterminent la conscience de chacun des membres du groupe*", précise Zima, **Manuel de sociocritique**, Paris, Picard, 1985, p.18.

⁽²⁾ Amina Rachid définit ainsi le réalisme-socialiste: "*Il s'agit d'un "actant-collectif ⊢ crise ⊢ prise de conscience ⊢ solidarité ⊢ action révolutionnaire"* p.54, dans **L'écriture de la terre**: étude comparée de **l'incendie** de Mohammed Dib et **La terre** de Abdel Rahman el Charkawi: Actes du colloque: **La littérature romanesque égyptienne traduite en français**, (1990), Département de traduction et d'interprétation, Service culturel de l'ambassade de France au Caire, Le Caire, 1990. (p.51/59) p.54.

⁽³⁾ Pierre Zima: op.cit., p.90/91.

Tlemcen qui crèvent de faim. En voulant présenter son héros-enfant, il le situe d'abord parmi les enfants de la population algérienne. Pour Dib, Omar est le représentant de ces enfants. Il n'existe que parmi ses semblables. Dib introduit son héros au sein de sa communauté. Pour lui l'individu n'existe que parmi sa collectivité, son clan. Ces enfants sont dépeints à travers une synecdoque: **les mains et les voix**.

"Omar se planta devant Rachid Berri. Il n'était pas le seul, un faisceau de mains tendues s'était formé et les voix s'élevèrent en une prière". (p.6).

Pour mieux exposer cette crise politique et sociale en Algérie, Dib a réussi à mettre en lumière les différences de classes sociales. Ce sont ces différences qui font le drame de cette société et qui créent le conflit (né du régime colonial français) et qui aboutira en fin de compte à la Révolution algérienne.

Dib dans son œuvre nous décrit les enfants des différentes classes sociales. C'est à travers la comparaison entre ces enfants appartenant à des milieux différents que le lecteur arrive à déceler l'image de l'enfance dans la société algérienne sous le régime colonial. Parmi ces enfants, nous avons les écoliers, les camarades de Omar qui sont aussi pauvres et aussi misérables que lui. Ils passent leur journée à chercher de quoi manger, voire à mendier. Dib dépeint avec soin, à travers le regard focalisateur de Omar, un de ces enfants anémiés qu'il appelle Veste-de-Kaki. Dans un monde en proie à la faim, Veste-de-Kaki veut bien accepter un don mais il ne veut pas mendier car il est fier.

Dib a connu ce personnage appelé dans son texte Veste-de-Kaki au cours de son enfance. Il évoque même dans son texte cette rencontre entre eux, en précisant que cette scène décrite dans son œuvre est un authentique souvenir de son enfance (un détail biographique)⁽¹⁾:

⁽¹⁾ **Lettres françaises**, 7 février 1963.

"Un petit, un mioche de rien du tout, aux grands yeux sombres comme de l'antracite, au visage pâle et inquiet, se tenait à l'écart. Omar l'observait: debout contre un pilier du préau, les mains derrière le dos, il ne jouait pas, celui-là. Il le vit de loin fixer le bout de pain, puis s'en saisir d'un geste furtif et mordre dedans. Omar ne comprenait pas ce qui lui arrivait, sa gorge se contractait, il courut dans la grande cour de l'école et sanglota." (p.10).

Mis à part le portrait des écoliers, amis de Omar, Dib a donné d'autres portraits:

Il s'agit toujours des enfants: les sœurs de Omar qui partage avec lui et à l'instar de la jeune population, la crise de la famine. Tout au long du texte ces enfants ne font que lutter contre cette faim (thème dominant dans le texte)⁽²⁾. Ces petites filles travaillent pour gagner leurs vies. Pourtant elles meurent de faim.

Ecrivain public, Dib dépeint le tableau "collectif" où se rassemblent tous ces enfants, sœurs, camarades, voisins, amis. Toute cette génération malchanceuse et brutalisée, est réunie autour de la faim, partage les mêmes maux, les mêmes souffrances. Ces enfants sont transformés en fantômes, en esprits qui hantent les gens et qui rôdent autour d'eux:

"De ces enfants anonymes et frileux comme Omar, on en croisait partout dans les rues, gambadant nus pieds. Leurs lèvres étaient noires. Ils avaient des membres d'araignée, des yeux allumés par la fièvre. Beaucoup mendiaient farouchement devant les portes et sur les places. Les maisons de Tlemcen en étaient pleines à craquer, pleines aussi de leurs rumeurs." (p.28).

⁽²⁾ **"La Grande Maison** est certes réduit mais tous les problèmes y viennent se répercuter" explique Dib. "(...) L'auteur aurait voulu que les critiques trouvent dans son premier livre l'écho de tous ces problèmes, mais tous à l'unanimité y ont vu un livre sur la faim, alors que Dib n'avait pas conscience que ce fut-là réellement la matière du livre. Le thème de la faim ne peut-être nié, mais cette manière de voir risque de masquer tout un monde nouveau".

Jean Déjeux: Littérature maghrébine de langue française. op.cit., p.148-149.

Dans ce tableau se trouvent réunis presque tous les éléments constituant le schéma classique du récit d'enfance du réalisme français, déjà cités: L'ambiance triste, les enfants agonisants, etc... repris par Dib. Ces éléments conviennent le mieux à décrire l'état lamentable de l'enfance sous le régime colonial et qui va donner naissance plus tard à la révolution. Tout le chapitre 5 de l'œuvre est centré sur la description des enfants, leurs jeux, leurs querelles, etc...

Contre cette image macabre des enfants pauvres, se dresse une autre, celle des enfants riches: *"Les fils des négociants, des propriétaires, des fonctionnaires qui fréquentaient l'école"*.

Le représentant des enfants riches est Driss Bel Khodja qui possède de l'argent, qui mange tous les jours à sa faim:

"Il avait un camarade qui se chargeait de son sac de cuir, à broderies d'argent et d'or..."

(...)

"Il avait coutume d'acheter des tarricos, du galentica, des piroulis, il possédait même de l'argent! Aux petits marchands qui s'installaient dans la rue noire d'écoliers, un peu avant une heure, il prenait cinq ou six cornets de tarricos, distribuait un grain à chacun de ses compagnons. Si ceux-ci se plaignaient, ou se moquaient, il geignait, il geignait plus fort qu'eux:

- Et moi, que va-t-il me rester? Vous voulez que je vous donne tout?

Chaque matin invariablement, il racontait après s'être empiffré ce qu'il avait mangé la veille. Et, à la récréation de l'après-midi, son repas du jour. Il n'était question que de quartiers de mouton rôtis au four, de poulets, de couscous au beurre et au sucre, de gâteaux aux amandes et au miel dont on n'avait jamais entendu les noms: cela pouvait-il être vrai? Il n'exagérait peut-être pas, cet imbécile!... Les enfants, devant toutes les victuailles qui hantaient ses discours, ébahis, demeuraient l'air perdu. Et lui, récitait toujours l'incroyable litanie des mets qu'il avait dégustés.

Tous les yeux levés vers lui le scrutaient bizarrement. Quelqu'un, haletant, hasardait:

- *Tu as mangé tout seul un morceau de viande grand comme ça?*
- *J'ai mangé un morceau de viande grand comme ça,*
- *Et des pruneaux?*
- *Et des pruneaux.*
- *Et de l'omelette aux pommes de terre?*
- *Et de l'omelette aux pommes de terre.*
- *Et des petits pois à la viande?*
- *Et des petits pois à la viande.*
- *Et des bananes?*
- *Et des bananes."*(p.14-15).

Voici le portrait donné par Dib d'un enfant privilégié, protégé et dorloté par sa famille, ayant des "courtisans" parmi les instituteurs et les écoliers. C'est un enfant épargné de tous les malheurs.

Après une longue coexistence avec la faim, le sentiment de l'injustice sociale coïncide avec cette "prise de conscience" de Omar et atteint son paroxysme vers la fin de l'œuvre annonçant ainsi le refus de cette condition voire la révolution. De même le terme "révolution" - "révolte" surgit pour la première fois dans le texte.

"Aïni déclarait souvent:

- Nous sommes des pauvres.

Les autres locataires l'affirmaient aussi.

Mais pourquoi sommes-nous pauvres? Jamais sa mère, ni les autres, ne donnaient de réponse. Pourtant c'est ce qu'il fallait savoir. Parfois les uns et les autres décidaient: C'est notre destin. Ou bien: Dieu sait. Mais est-ce une explication, cela? Omar ne comprenait pas qu'on s'en tînt à de telles raisons. Non, une explication comme celle-là n'éclairait rien. Les grandes personnes connaissaient-elles la vraie réponse? Voulait-elles la tenir cachée? N'était-elle pas bonne à dire? Les hommes et les femmes avaient beaucoup de choses à cacher; Omar, qui considérait cette attitude comme de la puérilité, connaissait tous leurs secrets.

Ils avaient peur. Alors ils tenaient leur langue. Mais de quoi avaient-ils peur?

Il en connaissait, des gens comme sa famille, leurs voisins et tous ceux qui remplissaient Dar-Sbitar, des maisons comme

celle-là et des quartiers comme le sien: tous ces pauvres rassemblés! Combien ils étaient nombreux!

- Nous sommes nombreux; personne qui sache compter suffisamment pour dire notre nombre.

Une émotion curieuse le pénétra à cette pensée.

Il y a aussi les riches; ceux-là peuvent manger. Entre eux et nous passe une frontière, haute et large comme un rempart.

Ses idées se bouscuaient confuses, nouvelles, avant de se perdre en grand désordre. Et personne ne se révolte. Pourquoi? C'est incompréhensible. Quoi de plus simple pourtant! Les grandes personnes ne comprennent-elles donc rien? Pourtant c'est simple! simple!

C'est simple.

L'enfant continuait: c'est simple. Cette petite phrase se répercutait dans son cerveau endolori et semblait ne point devoir s'évanouir.

- Pourquoi ne se révoltent-ils pas? Ont-ils peur? De quoi ont-ils peur?

Elle se précipitait dans sa tête à une allure vertigineuse.

Pourtant c'est simple! c'est simple!

Une dérive sans fin... Et voilà que le souvenir de Hamid parlant à une très grande foule se dresse dans son esprit. Hamid disait: Pourtant c'est simple! "(p.117-118)

* * *

Dib en présentant ces deux portraits (des enfants pauvres et des enfants riches) appartenant à deux classes sociales "antagonistes", voulait souligner l'idée de **l'injustice sociale** qui règne à cette époque et va préparer la révolution, ensuite la guerre dans **L'incendie**.

Toujours dans un contexte colonial et d'acculturation Dib à travers un des personnages Ben-Sari, met en cause la notion même de "Justice". Sous le régime colonial français la justice comme principe moral ou naturel, principe qui exige qu'on respecte et qu'on soit soumis à la loi, n'existe presque pas, et si jamais le principe existe, il s'agit d'une fausse-loi, d'une justice "falsifiée" qui condamne les innocents et libère les coupables. Justice revendiquée par les Français pour les

protéger et pour exterminer la présence algérienne et anéantir leur identité.

Justice qui prône l'injustice!

"La police opérait dans le quartier pour mille raisons: des jeunes gens et des hommes mûrs furent emmenés ainsi, qu'on ne revit plus.

A Dar-Sbitar s'élevaient encore les protestations véhémentes du vieux Ben Sari; mais les forces de l'ordre étaient parties.

- ... Je ne veux pas me soumettre à la Justice, clamait-il. Ce qu'ils appellent la justice n'est que leur justice. Elle est faite uniquement pour les protéger, pour garantir leur pouvoir sur nous, pour nous réduire et nous mater. Aux yeux d'une telle justice, je suis toujours coupable. Elle m'a condamné avant même que je sois né. Elle nous condamne sans avoir besoin de notre culpabilité. Cette justice est faite contre nous, parce qu'elle n'est pas celle de tous les hommes Je ne veux pas me soumettre à elle... Aïe, cette colère, on ne l'oubliera pas! Ni la prison où des ennemis enferment nos hommes. Des larmes, des larmes, et la coère, crient contre votre justice... elles en auront bientôt raison, elles sauront bientôt raison, elles sauront bientôt en triompher. Je le proclame pour tous: qu'on en finisse! Ces larmes pèsent lourd et c'est notre droit de crier, de crier pour tous les sourds... s'il en reste dans ce pays... s'il y en a qui n'ont pas encore compris. Vous avez compris, vous. Allons, qu'avez-vous à répondre?... " (p.52).

L'œuvre dibienne se distingue des deux autres œuvres par le fait qu'elle fait partie de la littérature dite engagée. Ce caractère d'"engagement" et de résistance a évidemment laissé ses empreintes sur la forme, les structures, les thèmes dominants dans le texte.

Cette œuvre est donc nécessairement déterminée par le contexte socio-politique/historique dans lesquelles elle est écrite.

Si l'œuvre de Dib est un texte engagé qui incarne la condamnation, le refus, voire la révolution contre la colonisation française qui a duré à peu près un siècle, l'œuvre de Taha Hussein est, elle aussi, un récit d'enfance prétexte, qui représente une révolte, cette fois-ci contre la société répressive où l'injustice sociale,

l'ignorance et la maladie sont prépondérantes et prédominantes. Cette société baignée dans l'ignorance et la régression, a coûté à l'enfant-auteur, sa propre vue et à milliers d'autres enfants, leurs vies, notamment son frère aîné et sa petite sœur.

A l'instar de Dib, Taha Hussein aborde dans son récit l'état "des enfants" de sa génération à cette époque:

Si les enfants algériens sont en proie à la famine, les enfants égyptiens sont, eux-aussi, victimes de maladies et de fléaux qui récoltent leurs vies: Dans **Les Jours**, il s'agit du choléra qui a donné la mort au frère et à la sœur de notre héros. La mort de ses frère et sœur lui rappelle la perte de sa vue due à l'ignorance et à la négligence:

"æÇáÃØÝÇá Ýì ÇáPÑì æãĪä ÇáÃPÇáĪã ãÚÑÖæä áãĐÇ ÇáäæÚ ää ÇáÄãÇá; æáÇÓĪÇ ÅĐÇ BÇãÊ ÇáÃÓNÉ BĒĪÑÉ ÇáÚĪĪ æÑÈÉ ÇáÈĪÊ BĒĪÑÉ ÇáÚãã. æääÓÇÁ ÇáPÑì æãĪä ÇáÃPÇáĪã ÝáÓÝÉ ÂĒãÉ æÚãã áÍÓ ÃPá ãããÇ ÁĒãÇ, íÔBæ ÇáØÝá; æPáãÇ ÊÚãĪ Èã Äãã... æÀì ØÝá áÇíÔBæ æÄããÇ áæ íæã æáíáÉ Ēã íÝĪP æíÈá ÝÄã ÚãĪÊ Èã Äãã ÝãĪ ÊÒĪÑì ÇáØĒĪÊ Äæ ÈĪããã; æãĪ ÊÚÊãĪ ÚãĪ áĐÇ ÇáÚãã ÇáÄĒã; Úãã ÇáãÓÇÁ æÃÔĒÇã ÇáãÓÇÁ. æÚãĪ áĐÇ ÇáãĪæ ÝPĪ ÕĒĪÇ ÚĪãĪ° ÅÕÇÈã ÇáÑãĪ ÝÄããã ÁíÇãÇ; Ēã ĪÚĪ ÇáĪáÇP ÝÚÇáĪã ÚáÇĪÇ ĐãÈ ÈÚĪãĪ." (Ô120).

"æãã ŪÑĪÈ ÇáÄãÑ Äã ÄĪĪÇ ää áÄáÇÁ ÇáãÇÓ ĪãĪÚÇ áã íÝBÑ Ýì ÇáØĒĪÊ." (Ô123)⁽¹⁾.

Le narrateur, scandalisé, dénonce le fait que personne n'a eu l'idée de faire appel au médecin (représentant de la science) à cause de cette mentalité fondée sur les vieilles traditions voire les superstitions et non le savoir.

⁽¹⁾ "Les enfants, dans les villages et les bourgs de provinces, sont sujets à de pareilles négligence, surtout quand la famille est nombreuse, et la maîtresse de maison fort occupée. Les femmes des villages de l'intérieur ont une espèce de philosophie et d'insouciance coupables, mais aussi une "science" qui n'est guère moins néfaste. L'enfant se plaint, mais rarement la mère s'en préoccupe... et quel est l'enfant qui ne se plaint pas?... ce n'est que l'affaire d'une journée et d'une nuit, puis il se réveille guéri. Si la mère s'en inquiète, elle dédaigne le recours au médecin, ou l'ignore. Elle n'a confiance qu'en cette science funeste de "bonnes femmes" ou des gens qui leur ressemblent. C'est de cette manière que notre ami perdit les yeux." (p.93)
 "Il attrapa une ophtalmie, négligée pendant des jours. Puis on fit venir le barbier qui lui appliqua un traitement dont il resta aveugle" (p.93).

Pour Taha Hussein, l'injustice sociale s'incarne dans l'ignorance et dans toutes les coutumes, traditions et attitudes issues de l'ignorance et de l'obscurantisme. Selon lui, l'ignorance est la source de ses propres malheurs et des problèmes dont souffre le peuple égyptien.

Selon Taha Hussein, *l'injustice sociale* se concrétise dans l'opposition et le conflit entre Ville/Campagne. La ville qui profite de l'éducation, de la science, de l'aisance par opposition à la campagne qui est privée de tout et qui sombre dans l'ignorance dans tous ses aspects, la pauvreté, dominée par les superstitions qui détruisent finalement la vie des gens.

Ayant reçu l'impact de la culture française, comme tous les écrivains de sa génération:

ÚíÒì ÚÈíĬ; ãĬãæĬ ÊíãæÑĬ; ØÇãÑ ãÇÔíä; ÚÈÇÓ ãĬãæĬ ÇáÚÞÇĬ; ÇáãÇÒäì; ÊæÝíÞ ÇáĬíã.

Il se rend compte qu'il faut absolument se changer soi-même, changer la société et la guider vers la prospérité. On réclame donc vivement une certaine réforme sociale. Cette réforme revendiquée, ne pourrait se réaliser que par la science; La science représentée à ce moment-là par le modèle de la civilisation européenne:

"æÅÐÇ ΒÇä ΒÊÇÈäÇ äã ĩÞÝæÇ ãæÞÝÇ ÓáÈíÇ äã ÇáãÔΒÁÉ ÇáÓíÇÓíÉ (ÇáËæÑÉ ÇáÞæãíÉ ÚÇã 1919); æÍÇæáæÇ ãæÇĬãÊäÇ ÈĬáÇ äã ÇáãÑæÈ äããÇ; ÝÞĬ ΒÇæÇ ÁíÔÇ ÃΒÈÑ ÊÃÈÑÇ ÈÇáæÇÞÚ ÇáãÊĬáÝ áãĬÊãÚãã; æÇáÊÒÈ äÝÓíÇÊãã ÈÊÃÈĬÑ ÇáÍÔÇÑÉ æÇáËÞÇÝÉ ÇáÛÑÈĬ ÇáÊÒÇÒÇ ÃÚãÝ æÃÚãÞ æÃΒÈÑ ĬÉ äã ÒãáÇÆãã. Ýãã ÈĬΒã äÔÃÊãã ÝĬ ÇáÞÑíÉ ÚÇÔæÇ ÝĬ ÁÍÔÇä ÇáÊĬáÝ ÇáÇĬÊãÇÚĬ æÇáÈÄÓ æÇáÝÞÑ; Èá ΒÇä ÈÚÖãã; ΒÇáĬΒÈãÑ Øã ÍÓíä; ÕĬÉ äÈÇÔÑÉ áãÐÇ ÇáÊĬáÝ ÇáÇĬÊãÇÚĬ; æáÍÓ ÃÞÓì Úãì äÝÓã æÚãì ÃäÝÓãÇ äã ÇÍÔÇÓäÇ ÈÃãã ÝÞĬ ÈÕÑã äÊĬÉ áãÐÇ ÇáÊĬáÝ ÇáÃĬÊãÇÚĬ. ΒãÇ Ãããã ĬÖÚæÇ; ÝĬ äÔÃÊãã ÇáÃæãì; áãÈÑÈĬÉ æÇáËÞÇÝÉ ÇáËÞáĬĬÉíä; æÚÇÔæÇ ÈÞĬÉ ĬíÇÊãã

æãã îÑÛÈæä Ýì ÇáÊÍáÕ ää ÂËÇÑ ÈíÆÈää ÇáÃæài Ýì
 äÝæÓää; æËÏÑ ãÇÚÇæÇ Ýì ØÝæáÊää æËÈÇää ää
 ÂËÇÑ ÈÍáÝ àÌÈáÚää ÇËÈË ÑÛÈÈää Ýì ÇáÊÍáÕ ää àÐÇ
 ÇáÊÍáÝ ÇáÇÌÈãÇÙì æÈÚíÑã; æßÇæÇ áÐáß ÆËÑ
 ÇÍÓÇÓÇ ÈÇáÊãÇÏ Èíä ÛÇãÑ àÌÈáÚää ÇáÐì íÇæá Æä
 íáÏ ÈÇáÍËÇÑÈ ÇáÃæÑæÈÌÈ ÇáãËÏãÈ; æÈíä æÇÏÚää
 ÇáãËËæÌ ÈÄáÝ Ïí Äáì ÇáÚÇÌÈ æÇáËÇáì ÇáÏãÈ"⁽¹⁾.

Pour cette génération, et à leur tête Taha Hussein, la réforme (le salut) ne pourrait avoir lieu qu'en adoptant le modèle européen, incarné dans les **Jours** par l'inspecteur "ÇáãØÑÈË".

La réforme de la société actuelle représentait leur souci principal, dit Abdel Mohsen Badr:

"ÄËÈÌ ÈÚíÑ ÇáÏã æÇáÃÝÇÑ ÇáÈì íÚíË ÝíãÇ àÌÈáÚää
áÇíãÈä ÈÇáäËÈ äää àÌÑì àæÇÌÈ Ææ ÑÛÈÈ; Èá ÄËÈ
ÏËÈ ÍÇÈää ÇáÄËÇÍÈ; áÄä ÈÍËã ÇáÏã ÇáÈì íÚíË
 ÚáíãÇ àÌÈáÚää; íÈí äää ÇáÝÑËÈ áÍáÏ àÌÈáÚ Ìíí íääíää
 ÝÑËÈ ÆËÑ áÈÏÏ æÌæíää æÄãÇáää." ⁽²⁾

Aux yeux des écrivains de cette génération, la culture européenne offre le modèle d'une société idéale à laquelle ils aspirent, par opposition à la société égyptienne. C'est d'ailleurs pourquoi, ils se dirigent vers ce modèle et décident de l'adopter.

"æÝì ÇáËÇÝÈ ÇáÛÑÈÌÈ æÏæÇ ÕÇáÊää ÇáãäËÈÈ æãÇ
 íää Æä Úáíää ÝÑÇÙ äÝæÓää; ÝÃËæÇ ÚáíãÇ ÅËÇá
 ÇáãÈááÝ ÇáÚãÄä; æää íÈÚáËÇ ÈÄËÈÇ æÏã; áßää
 ÈÚáËÇ Èßá ÝÑæÚ ÚáæääÇ."⁽¹⁾

"(...) Ýää ää ÌæÇ Ýì ÇáËÇÝÈ ÇáÚÑÈÌÈ æÇ íää ÝÑÇÙ
 äÝæÓää æÇÚÈÑæÇ ÌËÇ ää ÛÇáää ÇáÐì îÑÛÈæä Ýì
 ÇáÊÍáÕ äää.

⁽¹⁾ ÚÈÌ ÇááÍË ÈìÑ: ÇáãÑÌÚ ÇáÓÇË; Õ 286-287.
⁽²⁾ ÚÈÌ ÇááÍË ÈìÑ: ÇáãÑÌÚ äÝÓä; Õ284.
⁽¹⁾ ÇáãÑÌÚ äÝÓä: Õ289.

(...) æÈæĤĩ ää ÇáĔPÇYÉ ÇáŨÑÈÍÉ æÈÇäĬYÇÚää ÇáíáÇ Úái áĐá ÇáŌæÑÉ æÇĒÍÇĐää äääÇ äĒáÇ ÁÚái; ÁŌĒÍ ĒYBĩÑää äÑĒBÒÇ Úái ĒŌæÑ äĬĒäÚ äĒÇái áÇÍŌĒái PíáĒä ää ÇáæÇPÚ; æáßää íŌĒäĬáÇ ää ÇáÍŌÇÑÉ ÇáŨÑÈÍÉ; ÇáĒĩ ÁŌĒÍ äĬĒäÚää ĒÇáPíÇŌ ÁáíáÇ äÑYæŌÇ äĒĬáYÇ."(2)

A l'instar des autres écrivains de sa génération, Taha Hussein s'est attaqué à l'état de la société égyptienne. Ceci dit, Taha Hussein en écrivant **Les Jours**, plaidait également pour une cause personnelle. C'est cette cause personnelle qui a déclenché ce besoin d'écrire son récit-d'enfance. Il s'agit de cet événement qui a secoué non seulement le monde égyptien, mais le monde arabe tout entier: La publication de son livre "**Sur la poésie préislamique**" "**Yĩ ÇáŌÚÑ ÇáĬÇääĩ**" en 1926.

La publication de ce livre a soulevé non seulement l'émotion, voire "*le choc*", mais aussi une polémique rarement vue dans le monde arabe: Azhariens et professeurs laïcs ont protesté violemment. Au parlement, on réclame la destruction du livre, des poursuites judiciaires contre l'auteur et la suppression de la chaire de littérature arabe qu'il occupait. La polémique ne s'est pas arrêtée; elle a dépassé les frontières de l'Égypte vers le monde arabe. Cet événement renouvelle son sentiment de l'injustice sociale, et fait appel aux souvenirs douloureux de son enfance, dont la société portait la responsabilité. Selon lui, cette société qui, dès son enfance, l'a privé de la vue et d'une vie normale, le prive à nouveau de sa liberté de pensée, sa liberté de création et de son poste honoraire à l'université du Caire:

" æBÇä BĒÇÈä Yĩ "ÇáŌÚÑ ÇáĬÇääĩ" íäĒá Äæá ŌĩÇä ÍPĩPĩ áääÄáY ĒĒĩÆĒä; æÄæá ĒäÑĩ ää ĬÇäĒä Úái äæÑæĒÇĒäÇ; æÚPÇÆĬáÇ æäŌääÇĒäÇ; æäĬÇæáÉ ĬÑĩÉ áĒÍPĩP ÇáĬÑĩÉ ááĒYBĩÑ ÇáĐÇĒĩ ÇääŌĒPá; æBÇä ØĒĩÚĩÇ Ää ĒæÇĬä ÇáĒĩÆĒ BĒÇÈä ĒŌáÇĒÉ ŌĬĩÉ ĬÚáĒä íŌ ĒÄä Ĭää áĐá ÇáĒĩÆĒ ÇáĐĩ BÇä ŌĒÈÇ Yĩ ĬÑäÇää Yĩ ØYæáĒä; íæŌB ää ĬĩĬ Ää íBæä ŌĒÈÇ Yĩ ĬÑäÇää Yĩ ŌĒÈÇä æÑĩæáĒä; æáÍŌ

(2) ÇääÑĩÚ äYŌá: Ō291;292.

ŪŃİÈÇ ÈÚİ ĐáΒ Āä äÚÈÈÑ BÊÇÈ "CáÁíCă" Ńİ YÚá ää
İÇÄÈ ÇáãĂáÝ Úái ÇáĒæŃÉ æÇáŌİÉÇáĒİ ĀİÇØÈ ÈBÊÇÈă
ÇáŌŪŃ ÇáİÇăái".

(...)

"æβÇă ÇáÇÍŌÇŌ ÈÇáÚăă ÇáĐİ æÇİăă "Øă ÍŌía" äĒİĒÉ
ááŌİÉ æÇáĒæŃÉ ÇáĒİ æÇİăĒ ÈăÇ ÇáĒİÆÉ BÊÇÈă
"ÇáŌŪŃ ÇáİÇăái" äæ ÇáĐİ ĀÚÇİ Āái ĐÇβŃĒă ŌæŃ
ÇáĪŃăÇă æÇáÚăă ÇáĒİ ĒŪŃŌ áăÇ Ýİ ØÝæáĒă æŌÈÇă
äĒİĒÉ áíăă ÈİÆĒă; äĐÇ ÇáĪăă ÇáĐİ íæÇİă Èă ää ĪİĪ Ýİ
ŃİæáĒă; æβÇă BÊÇÈ "CáÁíCă" ĒÚÈİŃÇ Úă ĪŃăÇăă Ýİ
ØÝæáĒă æŌÈÇă ää äÇİĒÉ; æÇİĒİÇİÇ Úái Īăă ÈİÆĒă ää
äÇİĒÉ ĀİŃİ; æİĒİβă Ýİ äĐÇ ÇáĒŪÈİŃ BÈŃİÇĂ ÇáãĂáÝ
æÇáĀİĒÈ ÇáĐİ ÇăĒŌŃ Úái ĪŃăÇăă æŃŪÈĒă Ýİ Āă íŪă
PæİÇ æŌăĒÇ Ýİ äæÇİăÉ ÈİÆĒă." ⁽¹⁾.

C'est dans ce contexte social, culturel et politique que s'inscrit les **Jours** de Taha Hussein.

En examinant **L'Enfant**, il importe surtout de ne pas oublier le contexte social et politique dans lequel Vallès a toujours désiré insérer son récit d'enfance: Il s'agit de l'Histoire de la génération de 1848: jusqu'à la Commune. Ce texte, ainsi que les deux autres volumes (le bachelier et l'insurgé), sont inspirés et marqués par les événements et les émeutes de Juin 1848.

En fait, il hésitait entre un "*roman politique spécial*" et un second Vingtras "*familier, psychologique, intime*". De ce projet, il donne la trilogie qui est une sorte de "fondu", de mixage de ces deux buts. **L'Enfant** de Vallès a d'autres buts: répondre à un autre texte sur les enfances, ou bien réfuter la thèse idéale qui prétend que l'enfance est toujours et nécessairement l'âge de la jouissance et du bonheur bien que ce ne soit pas toujours vrai.

"La thèse, la phrase idéaliste: les enfances sont heureuses parce qu'elles sont des enfances; par nature en quelque sorte: Vallès n'aime guère cette "nature" là. C'est faux! "cliché!" crie Vallès: "Je vais faire d'une pierre deux coups: Vous donner ma biographie et attaquer, par le miroir, la vieille

⁽¹⁾ ÚÈİ ÇăăÍŌă ÈİŃ: ÇăăŃİŪ äÝŌă; Ō306;307.

phrase qui court le monde; à savoir: que l'enfance est le plus bel âge de la vie."⁽¹⁾

Donc, œuvre combattante, négatrice d'un autre "texte" convenu sur les enfances, confirmant ainsi l'idée de Bakhtine, reprise par Medvedev (critique du formalisme russe) que:

"(...) tout texte parlé ou écrit ne peut être compris que comme une réaction à d'autres textes"⁽²⁾.

L'Enfant, n'est en fait, pas seulement l'histoire d'un enfant ni l'enfance d'un révolutionnaire, mais aussi une histoire de "délivrance": il va d'une enfance coupée du peuple (par le déclassement du père et de la mère) à l'idée de révolution sociale, comme l'a judicieusement expliqué Roger Bellet⁽³⁾.

Evoquant l'idée du déclassement du père et de la mère, nous pouvons avancer l'idée suivante: Avant que Jacques Vingtras ne passe à l'action et ne rejoigne le peuple, il sentait et souffrait profondément de cette question de "différence de classes". C'est la mère qui lui a transmis ses idées, ses complexes d'infériorité sociale. A notre sens, tout le drame de **L'Enfant** est dû à l'attitude de la mère, et surtout à sa psychologie sociale. La mère supportait mal une condition sociale qui ne répondait pas à ses ambitions de petite bourgeoise, elle en rendait son fils responsable, elle en rougissait, elle le ridiculisait, jetait le doute en lui et le privait d'affection.

De même, le père, de souche paysanne et voué au sacerdoce, a quitté le séminaire pour devenir bachelier et parvenir aux "honneurs" de la carrière universitaire.

⁽¹⁾ Roger Bellet: *"Trois images vallésiennes d'une enfance"*, op.cit., p.76.

⁽²⁾ Pierre Zima: op.cit., p.44.

⁽³⁾ Roger Bellet: op.cit., p.83.

"Nous venons de la campagne. Mon père est un fils d'un paysan (...) et qui fait la cour à une paysanne qui sera ma mère"(p.48).

Il s'agit donc d'une famille qui végète dans une soumission apeurée, mue par le désir d'une élévation sociale.

C'est là que réside la tragédie de **L'Enfant**: Tragédie de la pauvreté, des complexes d'infériorité et du préjugé social.

La nature des rapports entre les différentes classes sociales se restreint à deux pôles infériorité ou supériorité. Par exemple: la mère de Jacques refuse que son fils joue avec les pauvres car elle appartient à une classe qui leur est supérieure. Alors que Jacques pense autrement:

"Je les trouve tous gais, les gens que je vois et que ma mère méprise parce qu'ils sont paysans, savetiers ou peseurs de sucre".

"Il y avait longtemps que ma mère était jalouse et honteuse, elle souffrait de me voir traîner dans un monde de cordonniers et depuis quelques semaines elle nourrissait le projet de m'en détacher"(p.119).

Et au contraire, son orgueil est assouvi quand elle voit son fils jouer avec des enfants qui lui sont supérieurs à cause de leur milieu social. Jacques le remarque et dit:

"Mais elle (la mère) est flattée que son fils soit admis dans un jeu d'enfants de riches. Et si je me noie, tant pis." (p.204).

Cette dualité supériorité/infériorité nous la retrouvons souvent dans

L'Enfant:

"Cela flatte mon père qu'on me voie dans la société d'une si importante personne, mais cela étonne beaucoup ma mère.

"Vous n'avez pas peur qu'il vous fasse honte?" (p.249).

Ce conflit entre les ambitions "bourgeoises" de la mère et les désirs réprimés de l'enfant, s'aggrave et devient de plus en plus virulent: elle (la mère) préférerait vivre d'une vie sourde, bête et vilaine, mais elle était la femme d'un fonctionnaire, une dame, et son enfant dirait un jour: "**Mon père était dans l'université**" (p.167).

Alors que l'enfant a d'autres ambitions beaucoup plus modestes que celles de sa mère:

"Je me plais mieux avec les laboureurs et les savetiers qu'avec les agrégés. (...) Etre nègre! Oh! comme j'ai désiré longtemps être nègre!" (p.164/165).

Et c'est ainsi que tout s'aggrave par une pseudo-conscience de classe.

Cependant, au lieu de se perdre dans les illusions et de rougir de sa classe sociale, Jacques Vingtras prenant conscience de sa situation, passe à l'action et trouve le salut dans la vie ouvrière; marquant ainsi le tournant décisif de sa vie. Jacques Vingtras, le double de Vallès, refuse donc le luxe et l'oisiveté de la grande bourgeoisie, modèle auquel aspirent ses parents et revendique le travail et la vie ouvrière.

"Oui, je veux entrer dans une usine, je veux être d'un atelier, je porterai les caisses, je mettrai les volets, je balayerai la place, mais j'apprendrai un métier. J'aurai cinq francs par jour quand je le saurai. Je vous rendrai alors l'argent du Palais-Royal, et les trois sous du garçon..."

- Tu veux désespérer ton père malheureux!

- Laissez-moi donc avec vos désespoirs! ce que je veux, c'est ne pas prendre sa profession, un métier de chien savant! Je ne veux pas devenir bête comme N..., bête comme D.... J'aime mieux une veste comme mon oncle Joseh, ma paye le samedi, et le droit d'aller où je veux le dimanche!

... .. " ⁽¹⁾ (p.284).

⁽¹⁾ Ces points de suspensions marque un "silence" de la part de Jacques: ce silence, dit le critique Henri Mitterrand, annonce, dans le roman moderne la révolution. C'est un signe qui précède la révolte. J. Vingtras dit lui aussi: "**C'est une force d'être muet**" p.289.
Henri Mitterrand: Le Discours du Roman. Paris, PUF, 1980, p. 102.

Il ajoute:

***"Et tout mon sang de fils de paysanne, de neveu d'ouvriers, bondissait dans mes veines de savant malgré moi! Il me prenait des envies d'écrire à l'oncle Joseph et à l'oncle Chadenas...
"Soyez sûrs que je ne vous ai pas oubliés, que j'aurais mieux aimé être avec vous, à la charrue ou à l'étable, qu'être dans la maison au latin. Mais si vous marchez contre les "aristocrates" appelez-moi!"*** (p.287).

La condition ouvrière serait donc pour Vingtras une planche de salut, non une chute dans le néant social.

Pour le petit Vingtras, aussi bien que pour Vallès, la délivrance, le salut réside dans les principes suivants: Le travail, l'union et la solidarité avec le peuple, l'engagement.

"Un journaliste doit être doublé d'un soldat".

- "Il faut une épée près de la plume." - "Etre prêt à verser dans son écritoire des gouttes de sang." - "il y a des heures dans la vie des peuples."(...).

"(...) On n'était plus fouetté par sa mère, ni par son père, on était fusillé par l'ennemi, et l'on mourait comme Barra. Vive le peuple!"(p.286-287).

Il résume sa conception, actuelle, de la vie dans un slogan:

"Vivre en travaillant, mourir en combattant!" (p.289).

"Le silence devient "La prise de conscience" [...] "Le silence qui était, un moment auparavant, la marque de l'impuissance, change de sens et devient la marque de la résistance. Le déchiffrement, même muét, des codes de l'oppression est le premier acte de la libération."

De même, M.Dib, évoque la notion "du silence" thème important dans le roman colonial.

"Le silence tournait rond comme une meule. L'énorme demeure restait muette" p.101.

"une boucle de lumière et de silence se refermait sur lui. Lumière et silence n'étaient plus que ténèbres" [...] "Le silence qui succédait à tout ce tumulte était déroutant" p.114.

Il ajoute plus loin: ***"Il devenait une parcelle de cette grande force muette qui affirmait la volonté des hommes contre leur propre destruction"***.(p.184-185).

Et voici que notre héros, désormais, engagé quitte le simple refus et passe à l'action, à la Révolution.

"J'étais entré dans l'histoire de la Révolution."(p.286).

Révolution contre l'injustice familiale et sociale. Révolution politique. Il voit la révolution partout et qui couvre tous les domaines, même dans la poésie.

"Il y a de la Révolte au coin des Vers." (p.290).

Remarquons que alors Dib Taha Hussein pleure poindépart dans leur communauté, et se sont définis dès le début parmi leur peuple, Vallès est au départ, isolé, individu pour atteindre à la fin à la société, adhérer à son peuple.

Après avoir étudié le contexte socio-politique qui détermine les trois écrits d'enfance, nous passons ensuite au contexte culturel qui marque, plus particulièrement la spécificité de chaque œuvre. D'emblée, nous pensons que le contexte culturel représente un facteur impode la "variation".

Le contexte socio-culturel est reflété dans les trois récits par la question de l'enseignement. Enseignement coranique dans le cas des **Jours**, enseignement à la française dans le cas de la **Grande Maison**, enseignement des langues mortes (grecque et latine) dans **L'Enfant**. Les trois œuvres mettent en cause l'état de l'enseignement. Nous tenons donc à signaler que nous sommes face à une crise de société, comme nous l'avons déjà remarqué, qui se révèle à travers la critique de l'enseignement.

Dib, a consacré tout le chapitre (4) à la critique de l'état de l'enseignement scolaire.

Omar, enfant perturbé par les incohérences qui l'entourent, surtout, à l'école, critique instinctivement et spontanément le système de l'éducation imposé par le régime colonial français. L'instruction qu'il reçoit à l'école a quelque chose de

faux, d'inadapté. C'est là où il apprend le "mensonge". Désormais, aux yeux de Omar, l'école incarne la source de tout mensonge. C'est à partir de sa critique de l'école qu'il va prendre conscience de la corruption qui règne dans la société algérienne en général et dans le domaine politique en particulier.

"Qui d'entre vous sait que veut dire Patrie?"

(...)

- La France est notre mère patrie, annonna Brahim.

La France, capitale Paris. Il savait ça. Les Français qu'on aperçoit en ville, viennent de ce pays. Pour y aller ou en venir: il faut traverser la mer, prendre le bateau...La mer: la mer Méditerranée. Jamais vu la mer, ni un bateau. Mais il sait: une très grande étendue d'eau salée et une sorte de planche flottante. La France, un dessin en plusieurs couleurs. Comment ce pays si lointain est-il sa mère? Sa mère est à la maison, c'est Aïni; il n'en a pas deux. Aïni n'est pas la France. Rien de commun. Omar venait de surprendre un mensonge. Patrie ou pas patrie, la France n'était pas sa mère." (p.220).

Critiquant, les leçons enseignées à l'école, celle-ci sert finalement de supprimer complètement "l'identité" algérienne, Omar qualifie cet enseignement de "mensonge". Ce terme "mensonge" (mentir) est répété six fois dans ce chapitre qui s'étale sur cinq pages (p.19-23) et quatre fois à la page 21!. Il nous semble que Omar est choqué et scandalisé par ce système éducatif qui repose, dès l'enfance, sur le mensonge, l'imposture et la falsification.

"Il apprenait des mensonges pour éviter la fameuse bagette d'olivier. C'était ça, les études (...). Les élèves entre eux disaient: celui qui sait le mieux mentir, arranger son mensonge est le meilleur de la classe." (p.21).

Dib a consacré tout le quatrième chapitre à la critique du système de l'enseignement, en introduisant dans le texte des "clichés", des "stéréotypes", des rédactions fabriquées que lit le maître, des leçons de morale qui ne comprennent que des mensonges, diffusées et enseignées à l'école suivant le programme de l'acculturation.

"Il apprenait des mensonges pour éviter la fameuse baguette d'olivier. C'était ça, les études (...). Les rédactions: décrivez une veillée au coin du feu... Pour les mettre en train, M. Hassan leur faisait des lectures où il était question d'enfants qui se penchent studieusement sur leurs livres. La lampe projette sa clarté sur la table. Papa, enfoncé dans un fauteil, lit son journal et maman fait de la broderie. Alors, Omar était obligé de mentir."
(p.21).

Même l'image du "maître d'école", M. Hassan, est mise en doute. Omar perd confiance en ces maîtres d'école: Ces maîtres qui se contredisent, et qui étouffent la vérité. Ils sont les complices de l'ennemi, ils les aident à réaliser leur projets: "*discriminer l'identité algérienne*" qui se manifeste tout d'abord dans la langue et dans la culutre.

Assistant à la leçon de morale, Oest perplexe. Il n'apprend que des renseignements paradoxaux!. Il ne sait plus où est la vérité? en qui il pourrait croire? Instinctivement et spontanément, l'enfant, confus, ne fait que poser des questions qui le tourmentent:

"- La France est notre Patrie, (...)

Quel était son pays, Omar eut aimé que le maître le dît, pour savoir. Où étaient ces méchants qui se déclaraient les maîtres? Quels étaient les ennemis de son pays, de sa patrie? Omar n'osait pas ouvrir la bouche pour poser ces questions à cause du goût du pain.

M. Hassan, était-il patriote? Hamid Saraj était-il patriote aussi? Comment se pouvait-il qu'ils le fussent tous 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, entendît le maître parler en arabe. Lui qui le leur défendait! Par exemple! C'était la première fois! Bien qu'il n'ignorât pas 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:

- Ce 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."
(p.23)

"*Cette force*" est celle de la colonisation française qui a "assujetti" même les écoles et les maîtres d'écoles!.

Cependant, il résiste, tout enfant qu'il soit, à la dépersonnalisation d'une manière instinctive:

"Une perpétuelle lutte soulevait la force animée et liquide de l'enfance contre la force statique et rectiligne de la discipline."(p.21-22).

Ce système éducatif "d'acculturation" et ses répercussions, ses conséquences négatives appliquées au Maghreb, nous rappelle un passage d'un texte de Abdel Kébir Khatibi où il critique, lui aussi, ce même système et où il souligne sa confusion et sa perplexité entre une langue imposée (le français), une langue parlée quotidiennement (le dialecte) et une troisième écrite (l'arabe).

"A l'école, un enseignement laïc, imposé à ma religion; Je devins triglotte lisant le français sans le parler, jouant avec des bribes de l'arabe écrit, parlant le dialecte comme quotidien. Où, dans ce chassé-croisé, la cohérence et la continuité?"⁽¹⁾.

Enfin Omar conclut: *"Il n'avait rien d'intéressant à faire à l'école"*. (p.26)
Dib, s'identifiant à Omar, souligne dans sa conclusion la vanité et la futilité de ce système d'enseignement.

En outre, Dib dans La Grande Maison n'hésite pas à parler de la situation de la science et des savants dans la société et leurs abus du savoir:

⁽¹⁾ Abdel Kébir KHATIBI: La Mémoire Tatouée. Paris, Denoël, 1971, p.64.

"(...) Tant il est vrai que chez nous la science bénéficie d'une grande vénération, si grande que parfois elle se laisse facilement abuser par de faux savants, par mauvais prophètes." (p.64).

A l'image de Dib, Taha Hussein a accordé une grande importance au sujet de "la science" et des "Ulémas" à la campagne. Trois chapitres (14, 15, 16) sont consacrés particulièrement à ce sujet où il critique ces "ulémas", leur pseudo-science, dénonce leurs disbasées sur les superstitions et les vieilles traditions, et se moque des anciens livres diffusés qui ont formé la mentalité et l'esprit des campagnards jugés par Taha Hussein de "naïve" et "distraite" "ÊÏæÝ æÛÝáÉ".

A la campagne d'Egypte, comme en Algérie, les professeurs sont si vénérés et si honorés qu'ils acquièrent le droit de manipuler les gens et le pouvoir de dompter et asservir leurs esprits.

Consacré à l'analyse de l'état de la science et des savants, Taha Hussein entame le chapitre (14) de la manière suivante:

"ááÚáã Ýì ÇáPÑì æãĭã ÇáÃPÇáĭã ĩáÇá áíÓ ãĔãã Ýì ÇáÚÇÏãÉ æáÇĔĭÆÇĔãÇ ÇáÚáãĭÉ ÇáãĭĔáÝÉ. æáíÓ Ýì áĐÇ ÔÆ ãã ÇáÚĪÈ æáÇ ãã ÇáŪŅÇĔĔ; æÁããÇ áæ PÇãæã ÇáŪŅŌ æÇáŌáÉ; ĩŅŅì Úáĭ ÇáÚáã BãÇ ĩŅŅì Úáĭ ŪĭŅã ããÇ ĩĔÇÚ æĭŌĔŅĭ. ÝĔĭããÇ ĩŅæĭ ÇáÚáãÇá æĭŪĭæã Ýì ÇáPÇãŅÉ áÇĭÝá Ĕãã Āĭ; Āæ áÇĭBÇĭ ĭÝá Ĕãã Āĭ; æĔĭããÇ ĭPæá ÇáÚáãÇá ÝĭBĔŅæã Ýì ÇáPæá æĭĔŌŅÝæã Ýì Ýãæãã; ĭæã Āã ĭáĔÝĔ Ááĭã Āĭ ŪĭŅ ĔáÇãĭĐãã Ýì ÇáPÇãŅÉ; ĔŅĭ ÚáãÇá ÇáŅĭÝ æĀŌĭÇĭ ÇáPÑì æãĭã ÇáÃPÇáĭã; ĭŪĭæã æĭŅæĭæã Ýì ĩáÇá æããÇĔĔ; æĭPæáæã ÝĭŌĔãŪ áãã ÇáãÇŌ ãŪ ÔÆ ãã ÇáÁBĔÇŅ ãĀĔŅ ĩĐÇĔ. æBÇã ŌÇĭĔãÇ ãĔĀĔŅÇ ĔãÝŌĭÉ ÇáŅĭÝ; ĭBĔŅ ÇáÚáãÇá BãÇ ĭBĔŅãã ÇáŅĭÝĭæã; æĭBÇĭ ĭĀãã ĔĀããã ÝŌŅæÇ ãã ŌĭáÉ äPĭÉ ããĔÇŌĔ ĔĭŅ ÇáŌĭáÉ ÇáĔĭ ÝŌŅ ãããÇ ÇáãÇŌ ĩĭĭÇ. æBÇã ĭŌãŪ áãã æãã ĭĔBããæã; ÝĭĀĭĐã ÔÆ ãã ÇáĀŪĭÇĔ æÇáĭãŌ; ĭÇæá Āã ĭĭ ãĔãã Ýì ÇáPÇãŅÉ ĀãÇã BĔÇŅ ÇáÚáãÇá æĭáÉ ÇáŌĭæĭ; Ýãã ĭæÝP." (Ō 79-80)⁽¹⁾.

⁽¹⁾ "La "science" garde dans les villages et les bourgs de l'intérieur un prestige inconnu dans la capital et dans ses divers milieux lettrés. Rien d'étonnant, du reste, ni d'étrange à cette simple application de la loi de l'offre et de la demande au cas de la science, comme à celui de n'importe quelle marchandise. Les "savants" circulent matin et soir dans les rues du Caire, où presque

Vallès se distingue de nos deux écrivains par le fait même qu'il nous présente une image de l'école à la fois mythique (mythologie personnelle de Vallès) et historique (image "juste" de l'espace collégien au XIX^{ème} siècle). Vallès peint l'image de l'école et décrit le système scolaire de la période entre 1848 et 1870.

Il représente donc une image de l'école, image lourde d'idéologie, à un moment où très peu d'hommes de lettres, voire de philosophes, ont une idéologie critique de l'école.

Assez tôt, entre 1860 et 1865, une imagerie scolaire et une conscience idéologique du système scolaire se développent en lui. Et Vallès éprouve le besoin de donner littérairement une image de l'école à cette époque là. Il avance donc une représentation nouvelle de l'école dans son récit que nous allons étudier par la suite. Nous tenons à préciser que Vallès s'est rendu compte, très tôt, de l'importance de l'école, de sa situation, de sa structure, de sa fonction sociale et politique. C'est pourquoi il a éprouvé ce besoin d'exposer ces faits concernant l'école dans **L'Enfant**, comme une sorte de "document" sur le système éducatif et culturel de cette époque.

L'image qu'il dépeint de l'école est une image-souvenir et image-repoussoir qui émerge du passé, de l'enfance et "vivante" sous la plume de l'écrivain-adulte.

Torturé et martyrisé par l'école ainsi que par la famille, comme le témoigne la dédicace, Vallès a gardé dans sa mémoire d'enfant de lourdes-images du passé autour de l'école qui l'obsédaient. En esquissant cette image de l'école, il parvient à se libérer, en partie, de ces obsessions, de ces cauchemars. Ceci par la conversion en idéologie consciente, comme l'a bien montré Roger Bellet⁽¹⁾ et ce qui prouve que ces images n'étaient pas innocentes, qu'elles détenaient une force explosive, qu'elles étaient essentiellement images critiques, négatives et négatrices.

Vallès voit un système scolaire, lié à l'Etat. Et il ne cesse pas et ne cessera jamais de s'insurger contre le monopole de l'Etat. En outre, dans **L'Enfant**, il

⁽¹⁾ Roger BELLET: "**L'image de l'école chez Jules Vallès**", **Revue des sciences humaines**, Tome XLVI, no.174, Lille III, 1979, p.37-59.

saisit l'occasion d'attaquer l'enseignement scolaire, et l'autorité "mutila" exercée par les professeurs. En exposant l'état de l'enseignement dans les différentes écoles qu'il a fréquentées (Collège du Puy - Collège de Saint-Etienne - Collège de Nantes), pris par une forte émotion, il s'acharne contre les professeurs en général, et contre les matières enseignées et leur contenus jugés stériles et inutiles.

A la différence de Taha Hussein et de Dib, Vallès dans **L'Enfant**, s'attarde à la description de l'école: c'est l'image du collège avec ses murs: le collège-prison, collège-prison du Puy, collège-prison de Saint-Etienne, collège-prison de Nantes. Trois prisons similaires, en espaces éloignés, trois prisons enfermant une enfance. Prisons qu'on appelle, disait Vallès, collèges sous les rois, et lycées sous les régimes impériaux: mais les murs restent les mêmes!

Dans **L'Enfant**, le collège-prison est plus vrai que la prison-même. Même la prison est parfois plus gaie que le collège!.

"Il m'emmène quelquefois à la prison, parce que c'est plus gai. C'est plein d'arbres, on joue, on rit..." (p.47).

Quant à la description du collège, Vallès écrit:

*"Le collège - il donnait comme tous les collèges, comme toutes les prisons, sur une rue obscure, mais qui n'était pas loin du Matouret.[...].
[...] A deux minutes de là, le collège moisit, sue l'ennui et pue l'encre; les gens qui entrent, ceux qui sortent éteignent leur regard, leur voix, leur pas, pour ne pas blesser la discipline, troubler le silence, déranger l'étude. Quelle odeur de vieux!"(p.63).*

L'espace du collège est un espace à la fois gris et abstrait, un espace disciplinaire, au dire de Roger Bellet. L'espace cloîtré du collège est un espace moral: abstrait, comme l'enseignement classique; il sent l'encre: sèche. Même les murs intérieurs cloisonnent les occupations, répriment le corps dont les mouvements sont punis.

Nous remarquons donc que l'école et l'enseignement scolaire sont au cœur même de l'idéologie de Vallès.

Parmi tous les exercices répétitifs de l'Ecole, Vallès attaque sans merci, les formes du "discours": discours latin ou discours français, il est toujours conçu et bâti sur l'imitation du "contiones" qui est lui-même une anthologie des discours latins. Ce que Vallès critique le plus dans le système scolaire, c'est l'imitation: l'imitation des modèles, grand principe de l'esthétique classique et le premier exercice de la composition française ou latine. Lorsqu'on demande à l'élève "*Faites parler tel homme de l'Antiquité*", Vallès pense qu'on ne fait que reproduire des modèles éternels, en statues de grands hommes très anciens et qu'on exige des identifications factices:

"Mettez-vous à la place de Thémistocle".

Ils me disent toujours qu'il faut se mettre à la place de celui-ci, de celui-là, - avec le nez coupé comme Zopyre? avec le poignet rôti comme Scévola?

C'est toujours des généraux, des rois, des reines!

Mais j'ai quatorze ans, je ne sais pas ce qu'il faut faire dire à Annibal, à Caracalla, ni à Torquatus, non p!

N, je ne le sais pas!

Je cherche auadverbes, et aux du Gradus, et je ne fais que copier ce que je trouve dans l'Alexandre.

Mon père l'ignore, je n'ai pas osé l'avouer.

Mais lui, lui-même!(oh! je vends un secret de la famille!), j'ai vu que ses exercices à lui, pour l'agrégation, étaient faits aussi de pièces et de morceaux. - Sommes-nous une famille de crétins?...

Quelquefois il comun discours où il faut faire parler une femme. - Les plaintes d'Agrippine, Aspasia à Socrate, Julie à Ovide.

Je le vois qui se gratte le front, et il touche sa avec horreur. - Il est Agrippinus, Aspasios, il n'est pas Aspasia, il n'est pas Agrippine, - il se tord les poils et se mord désespéré!

Je sens toute l'infériorité de ma nature, et j'en souffre beaucoup. (p.242)

(Remarquons que très tôt Vallès a constitué en imagerie caricaturale ou révolté cette Antiquité si souvent officielle).

Vallès fait remarquer que ces écoles s'ingénient à former uniquement des rhéteurs, des avocats, et des orateurs... et l'on en crève . Ces rhéteurs, orateurs et avocats sont tous identiques, reproductions d'un même modèle. Ce système

scolaire étouffe toute création, toute innovatoin, éteint les talents et étrangle les dons.

A l'image de Omar, dans **La Grande Maison**, Jacques Vingtras évoque la question de l'enseignement qui repose sur "l'art de mentir" et "l'art de voler"!

La réussite à l'école est déterminée par le vol et le mensonge.

A l'école, les valeurs authentiques sont falsifiées: Il s'agit également d'une crise culturelle aussi bien qu'une crise de valeurs.

Quant à la notion de "patrie", Jacques n'en comprends rien. A ces yeux c'est un concept indéfini, insensé.

"Je souffre de me voir accablé d'éloges que je ne mérite pas, on me prend pour un fort, je ne suis qu'un simple filou. Je vole à droite, à gauche, je ramasse des rejaux coin des livres. Je suis même malhonnête quelquefois. J'ai besoin d'une épithète; peu m'importe de sacrifier la vérité! je prends dans le dictionnaire le mot qui fait l'affaire, quand même il dirait le contraire de ce que je voulais dire. Je perds la notion juste! Il me faut mon spondée ou mon dactyle, tant pis! - la qualité n'est rien, c'est la quantité qui est tout." (p.242)

[...]

"Pour la narration française, je réussis aussi par le retapage et le ressemelage, par le mensonge et le vol.

Je dis dans ces narrations qu'il n'y a rien comme la patrie et la liberté pour élever l'âme.

Je ne sais pas ce que c'est que la liberté, moi, ni ce que c'est que la patrie. J'ai été toujours fouetté, gifflé - voilà pour la liberté; - pour la patrie, je ne connais que notre appartement, où je m';embête, et les champs où je me plais, mais où je ne vais pas.

Je me moque de la Grèce et de l'Italie, du Tibre et de l'Eurotas J'aime mieux le ruisseau de Farreyrolles, la bouse des vaches, le crottin des chevaux, et ramasser des pissenlis pour faire de la salade." (p.244).

Tout au long de l'enfance, Vallès met en cause les études elles-mêmes et notamment les études grecques et latines. Un insurmontable dégoût le prend des études dites des "langues mortes". Cette antiquité ne lui dit rien qui vaille.

Il dénonce et refuse le "bonnet d'âne de l'éducation classique" et évoque avec horreur ce "vomissement de la langue morte qu'on refoulait...".

En 1882, Vallès approuvera une grève des écoliers de Montpellier et de Toulouse: donc au moins trois semaines de perdues pour les langues mortes: *"Oh! s'il se trouvait une classe toute entière qui refusât le latin et le grec [...] voir ça et mourir!"*⁽¹⁾

On se demande: Pourquoi donc tout cet acharnement contre les études classiques?

"Le contenu des études classiques ne se contente pas de perpétuer le culte de l'Etat, de l'héroïsme et de l'épique, de fixer sur un modèle lointain toute la culture présente; elles nient, en biffant les mots porteurs, les notions nouvelles, jugées dangereuses par la bourgeoisie. "Rien qui apprenne le moindre sens social, et surtout pas le mot cher à Vallès, "La Sociale"" ajoute Roger Bellet⁽¹⁾.

E. Carassus, avance une deuxième justification de l'attitude haineuse et rageuse de Vallès vis-à-vis de l'éducation classique. Il précise que Vallès sentait bien que le conservatisme bourgeois se sert volontiers de l'héritage classique pour consolider les traditions, pour oublier les problèmes réels, pour ignorer les pleurs du pauvre et le sang des révoltés.

Vallès lance donc un appel à une révolution "culturelle".

Parmi les exercices répétitifs de l'Ecole, Vallès attaque également l'enseignement de la philosophie, avec lequel il a un vieux compte à régler. Il révèle l'absurde philosophique grâce à un jeu d'allumettes et de haricots campagnards! Il se sert également de son personnage-caricaturé et qui représente "la philosophie", M. Bergougnard, pour attaquer et ridiculiser le rationalisme pédagogique de ce professeur. (Voir l'épisode de son fils Bonaventure et de sa fille Louïsette).

⁽¹⁾ Cité dans: E. Carassus: **Introduction de l'Enfant**. Paris: Garnier Flammarion, 1968, p.28.

⁽¹⁾ Roger BELLET: **L'image de l'école chez Jules Vallès**. op.cit., p.50

Ces exemples ne sont pas exhaustifs, mais ils constituent une part notable du tissu de **l'Enfant** et confère à cette œuvre une grande force de refus, de négation.

Toujours dans le cadre de la sociocritique et dans la confrontation des trois textes, nous passons à l'analyse de la "langue". L'analyse de la "langue" dans le texte, nous semble pertinente pour mieux rendre l'aspect, la dimension "sociale" de celui-ci.

Nous pensons que P. Zima a parfaitement raison quand il nous incite à prendre en considération, en analysant un roman, l'aspect "sémantique" et "narratif" du roman, car, selon, lui, les romans constituent "un fait social" susceptible d'une analyse sociocritique.

Nous empruntons donc les propos de Zima qui précise:

"Il me semble pourtant que celui qui analyse un roman dans une perspective purement dénotative, documentaire, passe à côté de la question essentielle de savoir dans quelle mesure l'univers "sémantique" et "narratif" du roman constitue "un fait social" et à quel niveau "le texte" romanesque peut être relié aux structures sociolinguistiques (discursives) d'une époque.[...]'"⁽¹⁾.

Il souligne alors l'importance de l'étude de la langue qui est un palier entre le texte et la société, elle-même, selon Zima, concevable comme un système de signes verbaux et non-verbaux.

Dans notre étude nous allons nous restreindre à l'analyse de la langue. Cette langue est, quelquefois, parsemée de dialectes, d'expressions liées à l'oralité, de mots arabes transcrits en français, ...etc.

Sans trop s'attarder sur les conventions littéraires qui exigent une langue chatiée et soutenue, nous avons remarqué que les trois écrivains en question, ont cherché, chacun à sa manière, à reproduire le langage de la vie quotidienne, le langage de la vie dans sa réalité, le langage d'une société bien définie à travers leurs récits d'enfance pour renforcer leurs documentations sur l'époque et la

⁽¹⁾ P. Zima: **Manuel de sociocritique**. op.cit., p.84.

société en question. Ces écrivains ne prétendent pas copier la réalité, mais ils tendent de nous faire croire qu'ils le sont. Ceci à travers la langue utilisée.

Nous retrouvons ce phénomène (l'emploi des dialectes de la langue parlée, ...etc) chez Taha Hussein. Il cite l'argent en disant: "ÇáÝáæÓ", il évoque également: "ÇáßÑÇÑ" - "ÇáPÑãÉ".(Õ59).

Taha Hussein donne à Sayedna son propre langage, le langage de la vie rurale. Sayedna avait l'habitude, avant d'entrer dans une maison de dire: "íÇÓÊÇÑ!". Taha Hussein a, souvent, voulu reproduire dans son texte, la langue "parlée". En vue de la mettre en relief, à chaque fois qu'il a recours à une expression, ou à un terme tiré de la langue parlée, il les met entre guillemets tels que: "ãÑBæÈÇ" , "Çááá! Çááá!" , "íÇÓÊÇÑ!" , "ãÊÚÊÚÇ".

Ces expressions, ou termes de la langue "parlée" sont, la plupart du temps suivis ou précédés, d'une explication de l'auteur/narrateur. Cet auteur/ narrateur prête attention à son narrataire et à son lecteur. Taha Hussein s'adresse donc à ses lecteurs de "villes" et ses lecteurs "virtuels" (français) qui, probablement, ne comprendront pas ces termes tirés du "parlé" égyptien.

Par exemple, il ajoute les explications suivantes:

"ÝBÇä íPØÚ åĐå ÇáÃÈíÇÊ ÈåĐå ÇáBááÉ ÇáÊì íÚÈÑ ÈåC
ÇääCÓ Úä CäCÓÊÍÓCä: "Çááá! Çááá!" (Õ75)

ou bien

"æÕÇÍ ÕíÊå ÇääÃáæÝÉ: "íÇÓÊÇÑ!"

Il préqu'il s'agit d'une invocation religieuse qui est utilisée avant d'entrer chez quelqu'un lui rendre visite... etc.

Ce phénomène est appelé, dans la rhétorique arabe: "ÇáÁÓÊØÑÇÝ". C'est une technique qui a pour objectif d'impliquer le lecteur et de l'inviter à partager avec l'auteur, les plaisirs du texte.

En revanche, le texte de Dib, abonde en termes ou expressions "arabes" transcrits, soit traduits en français. S'adressant essentiellement au lecteur "français", Dib a voulu pour senson lecteur au monde et à la langue arabe. Récit de refus et de contestation, œuvre ethnographique décrivant la société

algérienne, **La Grande Maison** est écrite, paradoxalement dans la langue de l'ennemi.

Afin de remédier à cette situation "paradoxale" et déséquilibrée, Dib était en quelque sorte condamné à employer quelques termes et expressions "arabes", sans lesquels son récit serait "manqué" et serait un récit (complètement) français qui ne se réfère à aucune réalité algérienne ou arabe. Dib tâchait donc de laisser apparaître dans son récit la spécificité algériennes à travers la langue. Ceci est rendu par l'intrusion de mots en arabe tels que: "**Meïda, derbs, tarecheta, fellah** (p.119/120), **djellabas, ya Mohammed** (p.154), **Ya Aïni Allah** (p.98), **mère-fraternelle (âæÎÊ)** (p.73), **filles de ma mère** (p.84).

En outre, Dib ne manque pas d'introduire dans son récit d'expression française, des expressions interprétées de l'arabe vers le français:

- Allah (p.98)
- "craindre le mauvais œil" (p.90).
- Mets dieu dans ton cœur et sache que la mort est suspendu
 - "Que la mort t'emporte.", "lécheuse d'assiette" (p.106).
 - "bouche d'égout qui déborde" (p.106)
 - "une fille ne compte pour rien" (p.90)
 - Bouh, Bouh, tais-toi Ya Aïni (p.73)
 - Ya Mohamed (interpellation íÇ āĪāĪ!." (p.154).
 - que la fièvre noire t'emporte. (p.42).
 - fils de chien qu'il est. (p.32).

Ces expressions reflètent la culture algérienne héritée et qui se transmet de bouche à oreille, d'une génération à l'autre.

Ce recours aux termes et aux expressions "arabes" représente une nécessité pour quelques raisons:

"Cette langue d'importation (le français) que Dib s'est approprié avec ses expressions toutes faites, il l'émaille de termes arabe-algérien lorsqu'il s'agit de désigner une réalité spécifique n'ayant pas un équivalent parfois dans la langue d'emprunt" explique Naget Khadda⁽¹⁾.

⁽¹⁾ Naget Khadda: **L'œuvre Romanesque de Mohamed Dib**. O.P.U, Alger, 1983, p.249.

Ces termes ou expressions sont souvent écrits en "italique" pour mettre en évidence la distinction entre les deux langues. L'usage de l'italique révèle que le français n'est pas la langue "effective" des personnages, ni la langue naturelle de l'auteur⁽²⁾.

Cette langue "dibienne" est donc significative dans la mesure où elle révèle cette parole "double": Le français traversé par l'arabe. Cette langue nommée par Abdel Kébir Khatibi: la "bilangue". Cette hésitation entre les deux langues révèle donc les problèmes de toute une société: problèmes de déchirement, d'acculturation, de déracinement et d'aliénation. Si Dib, a tenu à insérer des termes et expressions arabes dans la trame du récit écrit entièrement en français, c'est aussi en vue de donner la parole au peuple algérien privé de s'exprimer librement. Sayed El Bahrawi interprète cette situation:

"æÅĐÇ BÇä ääÇ Ãä äÍÇæá ÊÝÓíÑ ÇáÖÑæÑÉ ÇáÊì ÞÇÏÊ ÌÈ áÁÓÊÏÇä åĐä ÇáØÑÍÞÉ ÈÇáĐÇÊ; ÝÄä ÚáíäÇ Ää äÊÄää ÈÏÞÉ ÊÖÑÍÇÊ ÌÈ ÇáÊì ÞÇá ÝíäÇ Äää "ÃÑÇÏ ÄÚØÇÁ ÇáßääÉ ááÓÚÈ æÏÝÚå ááÊÚÈíÑ Úä åæíÊå". Ää åÚåì åĐä ÇáÚÈÇÑÉ åæ ÄÏÑÇß ÇáßÇÊÈ ÇáæÇÖÍ áÃÒåÉ ÇáÔÚÈ ÇáÌØÇÆÑì Ýì Đáß ÇáæÞÉ ÌÈ ÌÑÖ ÇääÓÊÚåÑ Úåì ØåÓ ÇääæíÉ ÇáæØåíÉ; æÈÖÝÉ ÎÇÓÉ æÓíáÉ ÇáßáÇä/ÇááÓÇä/ÇááÚÉ. BÇä ÌÈ ÅĐä ÄäÇä ÔÏÓíÇÊ áÇÊÚÑÝ ÇáßáÇä; æáÇÊÚÑÝ ÞÍÝ ÊÊÏÏÈ Úä äÝÓåÇ; ÞÌÓÁ ää ÚÏä ÞÏÑÊåÇ Úåì äÚÑÝÉ åæíÊåÇ." (Ö71)⁽³⁾.

Par conséquent, nous pouvons déduire que cette oscillation entre deux langues et la recherche d'une langue "unique" coïncide donc avec la recherche d'identité, une identité d'origine arabo-berbère mais qui est à cette époque là, dépersonnalisée!

A l'instar de Dib et de Taha Hussein, Vallès insère dans son récit, les mêmes procédés mais différemment et pour réaliser d'autres objectifs. Il n'hésite pas à employer le dialecte et écrit les mots "incorrectement" pour "correctement" transmettre le "son" d'après lequel le mot est énoncé dans la société. Par exemple:

⁽²⁾ Naget Khadda: *ibid.*, p.111.

⁽³⁾ Óí ÇáÊÏÑÇæì: ÅÖÞÇáíÉ ÇáßÊÇÊÈ ÇáæÇÞÚíÉ Ýì ÊáÇÊíÉ áÍáí ÌÈ: ÄÏÈ æåÞì; ÇáÞÇäÑÉ; ÓÈÈæÈÑ 1992; (ää Ö65-74) Ö71.

Dans **L'Enfant** de Vallès, nous entendons la mère de Jacques dire: *“Si c’est ça la mode de Paris, j’aime encore mieux celle de cheux nous”* (p.215). *“Cheux-nous”* c’est la transcription phonique en langue dialectale du *“chez-nous”*.

Vallès a eu également recours aux termes empruntés au jargon populaire. Ces termes abondent dans l’œuvre vallésienne, nous en citons quelques exemples:

“ Saligaud”

“ Il n’est pas rosse” (il n’est pas méchant).

“ Il a du filer dare-dare” (promptement).

“Tatan Mariou”

“ Je suis un fils de galérien! [...] de garde-chiourme!.”

Contrairement aux deux écrivains, Vallès exploite ingénieusement les “onomatopés” pour reproduire les “sons” dans son texte.

“Vlin! Vlan! Zon! Zon” (p.45).

“ La pluie est tombée à torrents, de grosses gouttes faisaient “floc” dans la poussière.” (p.48).

“ La bête (le cheval) va l’amble ta, ta, ta [...] Hue donc! Ho, ho!” (p.60/61), “clic-clac” (p.149)

“ Ouf!” (p.210).

“ [...] Le marteau marque comme une croupe de jument pommelée et qui fait “dzine... dzine...” (p.82.

Vallès va donc jusqu’à pouvoir forger et inventer une nouvelle terminologie: Après avoir utilisé des termes parfaitement correctes tels que “parricide” (p.46), il forge un autre terme: “coquicide”! (p.56).

Au nom de “Réalisme”, Vallès a reproduit le langage familier, populaire, langage codifié et décodé par la société: Toujours au nom de “Réalisme” et de “Vérisme”, il a accordé plus d’importance à la reproduction du langage enfantin. Il n’a pas donc hésité à accomplir une transgression syntaxique (anomalie syntaxique) pour mieux rendre l’aspect “enfantin” du langage.

A ce propos, nous citons quelques exemples:

“Nous sommes camarades, son fils et moi” (p.47).

“Je vois toujours son grand rire blanc et doux dans son visage brun”
(p.53).

“Il paraît que j’en tombai amoureux fou” (p.58).

“Je me sens tout chose en le regardant” (p.59).

“Je suis dans ce livre” (p.124)

“ Sans entendre Rien” (p.124).

“ une cousine à moi”.

ou par l’emploi répétitif de “on”

“on s’aime, on s’accorde, on s’épouse”.

Vallès a incrusté volontairement ces registres liés à l’oralité dans son œuvre, pour mieux rendre cet “effet du réel” en ce qui concerne la parole enfantine.

A ce propos une remarque s’impose:

“Selon Albert Collet, qui en fut témoin⁽¹⁾, Vallès a repris, par écrit, des scènes de son enfance qu’il avait d’abord construites, contées, essayées oralement, devant des amis, dans les cafés comme la pensieur Laveur... Elles étaient proches de montages comiques. Epreuve orale, corporelle et “publicitaire”, qu’on ne peut négliger.” (p.78).

* * * * *

Nous avons étudié dans ce chapitre le contexte politique, social et culturel qui a déterminé les trois récits d’enfance en mettant en lumière les “invariants” et les “variations” et les points de divergence qui font la spécificité de chaque récit. Nous avons essayé également d’analyser les différents problèmes surtout sociaux auxquels l’enfant a tenté de résister, soit par le simple refus, le rejet, soit par la révolte.

Ces trois récits d’enfance se présentent comme des enfances-prétexte, chargés de valeurs symboliques et allégoriques. L’enfant de chaque texte incarne le groupe social auquel il appartient. Et l’analyse d personnage de l’enfant, nous a donc permis de passer au niveau d’une représentation des groupes sociaux par des individus particulièrement significatifs. Ces récits d’enfance ont fait apparaître la problématique d’une classe, voire d’une société toute entière, dans

⁽¹⁾ Voir Jules Vallès, Oeuvres, éd. Pléiade, Tome 1, notice, p.1737.

un cas individuel, celui de Omar dans **La Grande Maison**, de Jacques Vingtras dans **L'Enfant**, et du ÇáÕÈì dans les **Jours**, ce qui permet de refléter le monde d'une façon réaliste, comme l'a bien expliqué Lukacs à propos de Werther. (p.90).

Autrement dit, et selGoldmann, l'individpeut devenir une viscollective du monde. (p.104). Il s'agit également du dépassement de l'individu vers la communauté.

Ces œuvres sont donc nécessairement déterminées par les contextes socio-politique/historique dans lesquelles elles sont écrites.

Elles sont inextricablement mêlées à l'Histoire. L'Histoire occupe une dimension importante dans ces récits. Georges May explique ce phénomène en déclarant que toute vie humaine, même la plus modeste et la pécartée du monde, est nécessairement affectée par les conditihistoriques au sein desquelles elle est vécue. L'évocation de ces conditions, ne doit pas être ressentie comme un hors-texte, au contraire c'est un facteur indispensable à la présentation et la compréhension de l'œuvre. Il met l'accent également sur ce rapport du privé au public, ce poids de l'Histoire est particulièrement élevé quand l'existence en question traverse des époques de crise du genre de celles qu'ont vécues Vallès, Dib et Taha Hussein.

Il écrit:

“On comprend sans peine cette irruption irrésistible de l'histoire [...] qui en fait incontestablement un des charmes, se remarque surtout pendant les grandes crises politiques ou militaires.”⁽¹⁾

En outre, les trois écrivains ont donné une image de la société assez exhaustive et complète de leurs époques. Tout les trois ont accordé une grande importance à la description minutieuse et détaillée de leurs sociétés respectives.

Autrement dit, dans ces trois récits d'enfance apparaît clairement le projet “sociologique” d'étudier une société particulière et de mettre au jour les lois qui régissent son évolution. J.J. Rousseau a écrit au début de **la Nouvelle Héloïse**: *“J'ai vu les mœurs de mon temps, et j'ai publié ces lettres”*. Ne pouvons-nous pas dire, que chacun de nos trois auteurs à l'imitation de ce grand écrivain, a voulu écrire, *“J'étudie la marche de mon époque et je publie cet ouvrage”*?

En effet, Dib qui se disait “écrivain public” a expliqué son but: *“Ce que j'ai publié ne constitue d'ailleurs qu'une part limitée d'un ensemble beaucoup plus*

⁽¹⁾ G.May, **L'autobiographie**, op.cit., p.104.

vaste dont j'ai réuni le matériau. Je procède par tranches. C'est un monde, une totalité qu'un écrivain doit avoir l'ambition de créer"⁽¹⁾. En effet, Dib a fait de La Grande Maison l'épopée de l'enfant algérien!.

Quant à Vallès, il voulait, lui aussi, en écrivant L'Enfant, être un écrivain public. En tenant compte du contexte politique et social dans lequel Vallès désirait toujours insérer son récit, il s'avère que le cri de colère de l'enfant, c'est aussi le cri de colère des pauvres dont Vallès a voulu être le candidat, le cri du peuple. Vallès veut que son livre vibre de sympathie pour les âmes souffrantes: "*Ceux qui ont un peu pleuré*". Dans l'éditorial de son journal, en octobre 1883, Vallès proclame: "*Social, humain, perlé de larmes ou pailleté de rires, ouvert à tous [...]. Voilà ce que veut être le cri du peuple. J'attends rieurs et irrités*" "*Pareille formule convient à L'Enfant, dit E. Carassus, ce livre de bataille rit et pleure*"⁽¹⁾.

A la différence du récit d'enfance, comme quête d'une expérience existentielle, mettant en relief uniquement et particulièrement la vie d'un seul individu, le récit des Jours s'est intéressé à la vie de la communauté rurale en Egypte; Taha Hussein, écrivant sa vie, raconte, en effet, la vie de tout le peuple égyptien de l'époque. Sa propre vie est un exemple représentatif de la société égyptienne. A ce sujet, Rachid Boujedrah conclut:

"æPĪ ĩĐàÈ ÇáÈÚÖ Áái ÇáÇáÈãÇã ÈÇáĐÇÊĪÉ ÇáÍáíáÉ æÍáá ÇáÁĪŃíá Úái ÇáÇáÈãÇã æÇáÇáãÇã ÈãÇ ÁããÇ áæ ÖŃÈ ää ÇáãŃĪÓÍÉ. æPĪ ĩBæä ÇáÇáŃ BĐáB; áæ áã ĩBä ÇááÒæÚ Áái ÁÚãÇŃ äBÇää ÇáÁŌŃÇŃ ÖŃÈÇ ää ÖŃæÈ ÇáŌãæáÉ. ÝáÍá Áä ÇáÈãããÇ ÈĐÇÊĪÉ ÁĪĪÈ ää ØŃÇÒ Øá ÍÓíá ÝáÁããÇ äBÊŌÝ ÝĪ ĐÇÊĪÈã ãŃÁÉ áãÇ ÝŌŃ Úáíá ÇáÁãÓÇä; Bá ÁãÓÇä. æÝĪ áĐá ÇáŌãæáíÉ ÊBãä ĪĪÈãÈã. æái ÇáÈĪ ÈĪáÚ Èíá ÇáÝŃĪĪÉ æÇáŌãæáíÉ äÚÇ æÝĪ Áä æÇĪĪ. æãĐáÈ Áái ÁÈÚĪ ää ĐáB ÝãPæá Áä ÇáĐÇÊĪÉ ÇáÍáíáÉ áÇÈãããÇ ÈĪĪ ĐÇÊãÇ ÈãPĪÇŃ ãÇ ÊBæä ÈãÈÇÈÉ äŃŌĪ ááÇØáÇÚ Úái ÇáÇãÓÇä æÇááĪÈãÚ ÇáÇãÓÇä; æÚái ãÇ íŌæĪ áĐÇ ÇááĪÈãÚ ää ÊPÇáĪĪ æÚÇĪÇÈ. ÝĪŌÈĪ æŌÝá áááĪÈãÚ æááÇãÓÇä ää ÍáÇá ãÇ ÇĪÈÈŃá æÚÇŌá ŌæŃÉ äŌŪŃÉ ÚãÇ ÚÇŌÉ æÇĪÈÈŃá ÇÈä äŌŃ æÝÆÉ äÚíáÉ ää ÝÆÇÈ ÇáŌŪÈ ÇáãŌŃĪ ÝĪ ÇæÇĪŃ ÇãPŃä ÇáÈÇŌÚ ÚŌŃ æÇæÇÆá ÇãPŃä ÇáÚŌŃíá ÝĪ ÁŃŌ äŌŃ.

⁽¹⁾ Témoignage chrétien, février 1958.

⁽¹⁾ E. Carassus, op.cit., p.37.

æBÄï Èà ìPæÏäÇ ÈÚÕÇà ÝäØáÚ Úài ÃÍæÇá ÇáÂÓÑÉ
ÇáÔÚÈíÉ ÇáãÊæÇÖÚÉ ää ÍáÇá ÇÓNÊã; æáíääÉ ÇáÑÌÇá
ÚáíáÇ ää ÍáÇá áíääÉ ÆÈíá Úài ÇÓNÊã; æáíääÉ ÇáãÔÇÏ
æÇáBÊÇÈ Úài ääÇÒá ÇáäÇÓ æÚPæáää; æÚä ÃÍæÇá
ÇáäÓÇÁ. æábã ÆØÇá Ýì ÇáæÕÝ æÇáÊÑBíÒ Úài Æãã.
BãÇ äØáÚ Úài ÍÇáÉ ÇáÃØÝÇá ää ÍáÇá ÇØáÇÚäÇ Úài
ÃÍæÊã æÃÍæÇÊã. æãÇ íBÊäÝ ÇáãÌÊãÚ ÚÇãÉ ää äÚÊPÌÇÊ
Íæá ÇáãæÊ. æábã äÃÓÝ äÚã Úài áíÊÉ ÆÎÊã æÇáÔÚÇá
æÇáÍíáÇ ÈÇáÊÚÇæíÐ ÈÍáÇ ää ÇáÊÝBíÑ ÈÍÚæÉ
ÇáØÈíÈ."⁽¹⁾

⁽¹⁾ ÑôíÉ ÈæííÑÉ: Øã ÍÓíã ÇáííÇÈÉ æÇáÐÇÊíÉ; ÇáãÑÌÚ ÇáÓÇÈP; Õ258; 259.

CONCLUSION

Renouant avec notre projet initial, nous avons essayé dans ce travail de découvrir, définir, reconnaître les caractéristiques de ce genre littéraire spécifique, relativement récent le "**Récit d'enfance**", dans le cadre de la littérature comparée et de la sociocritique.

Pouvoir trouver la définition exhaustive et complète du récit d'enfance ne s'annonce pas comme une tâche facile. Les définitions formulées par les théoriciens et les critiques sont incomplètes et méritent d'être reprises et approfondies. Ceci en ce qui concerne le domaine de la littérature française et francophone. Quant à la tradition littéraire arabe, le genre du récit d'enfance, lui-même, n'est pas encore connu en tant que tel. Aucune définition n'a été donnée à ce propos. Le récit d'enfance, dans la littérature arabe, reste un genre littéraire inconnu et sans définition, ni théorie. La critique arabe ne s'est pas encore intéressée à ce genre. Et, apparemment, il ne répond encore à aucun horizon d'attente.

Les définitions courantes méritent donc d'être reprises et modifiées puisque ce genre-naissant, est encore en évolution.

Quant à la question des "signaux" et des "critères" formels établis qui permettent l'identification du récit d'enfance, ils montrent assez vite leurs limites puisqu'ils peuvent être partagés avec le roman autobiographique et/ou avec un autre genre littéraire avoisinant tel que l'autobiographie. C'est pourquoi il faut se référer également au "contenu" en l'associant aux marques formelles. Donc, la

subjectivité du critique et le recours au contenu entrent en jeu. Ce qui nous mène à dire que le récit d'enfance exige, comme d'ailleurs, l'autobiographie, un "mode" de lecture, un "pacte" entre l'auteur et le lecteur, au dire de Philippe Lejeune.

L'étude et l'analyse du "Point de vue" s'est avérée pertinente à l'étude du récit d'enfance. En ayant recours à la classification établie par Genette, et Pouillon et en l'appliquant aux trois textes, nous avons pu voir dans quelle mesure le point de vue du narrateur-adulte se superpose au point de vue de l'enfant jusqu'à devenir "identique", donnant ainsi un récit d'enfance authentique, ou bien les deux points de vue s'écartent, donnant ainsi un récit d'enfance classique, où la narrateur domine de la voix de l'enfant marquant ainsi la supériorité du point de vue du narrateur, au détriment de celui de l'enfant. L'analyse de cette catégorie formelle "le point de vue" et du regard, nous a permis de dégager la prédominance de la parole d'un narrateur omniscient chez Taha Hussein, des degrés d'une focalisation-zéro où le point de vue du narrateur accompagne celui des personnages chez Mohamed Dib et d'une tentative de focalisation interne où une identification entre narrateur-adulte et point de vue de l'enfant se dégage du texte vallésien donnant ainsi un récit d'enfance authentique, conformément à la définition avancée par les théoriciens de ce genre.

L'analyse de la catégorie formelle "la voix", était indispensable à l'étude du récit d'enfance à travers les trois textes. Dans ce chapitre nous avons étudié les différents discours (direct, indirect, indirect libre) afin de voir dans quelle mesure l'un ou l'autre de ces discours domine l'économie du texte et la parole du narrateur. Nous avons pu relever que les trois récits d'enfance ont favorisé le style indirect libre comme procédé convenable pour "fondre" la voix du narrateur-adulte et celle de l'enfant. Mais également et à d'autres moments rapporter et extérioriser les pensées des personnages et libérer leurs voix, tout en les maintenant sous l'égide du narrateur. Cependant nous pouvons déduire que le

récit d'enfance de Taha Hussein est en général une œuvre "monologique" ou "homophonique" selon la définition de Paul Ricœur de ce terme:

"Dans le roman monologique, c'est la voix du narrateur-auteur qui s'établit comme voix solitaire au sommet de la pyramide des voix (...). Le même roman peut être riche non seulement en monologues de tous genres, mais en dialogues par lesquels le roman se hausserait au rang du drame; il peut néanmoins constituer, en tant que tout ordonné, le grand monologue du narrateur"⁽¹⁾.

alors que l'œuvre de Vallès tend à être polyphonique ou dialogale.

L'étude des portraits s'est avérée indispensable à l'analyse du récit d'enfance. Le nombre presque infini de ces portraits, dans les trois textes montre qu'il s'agit d'un "invariant". Les trois écrivains ont excellé dans "l'art du portrait". L'analyse des différents portraits, à travers les trois textes, a montré à quel point ils sont pertinents pour l'achèvement de l'autoportrait de l'enfant. De même, elle a montré à quel point ces portraits sont déterminés et contraints par le point de vue et la voix de l'enfant-narrateur.

Afin de bien mener notre analyse de ce genre littéraire très spécifique, nous ne pouvons nous dispenser de situer d'abord les trois textes de notre corpus dans leurs contextes psychiques et sociaux. La mémoire nous a permis de reconstituer le contexte psychique des processus de l'oubli et de la remémoration dans toutes ses complications. Expérience humaine, transposée dans un texte littéraire a montré très vite ses difficultés et ses problèmes compliqués. D'après notre lecture, nous avons abouti au résultat suivant: Restituer le passé révolu dans tous ses détails s'avère une tâche presque impossible. L'oubli triomphe!

L'écrivain est donc obligé d'avoir recours aux impressions et à la fiction pour combler les failles de la mémoire. Le souvenir du passé devient leurre à cause de l'irréversibilité du temps.

⁽¹⁾ Paul Ricœur: Temps et Récit II: La configuration dans le récit de fiction, Paris, Seuil, 1984, p.144.

La lecture approfondie des trois textes nous a imposé l'étude de l'ironie. Phénomène pertinent et "invariant" dans les trois textes et à des degrés différents. L'ironie qui est avant tout une vision du monde et aussi la production d'une situation historique et sociale particulière est d'une certaine manière une matrice de l'écriture dans les trois textes. Le récit d'enfance semble favoriser ce procédé littéraire et philosophique, qui a permis à l'écrivain de prendre une certaine distance vis à vis de l'émotion ce qui lui permet d'avoir un regard critique et évaluant sur le passé mis en perspective. Un regard qui "démasque", "dévoile" les hypocrisies de la société. Attitude sociale, mais également attitude psychologique puisqu'elle autorise l'individu à régler ses comptes avec son passé-douloureux.

Puisque notre étude se situe dans le cadre de la littérature comparée, il nous a fallu situer les textes dans leurs contextes: politique, historique et social afin de pouvoir déclarer les "variantes" et les "variations". Ces textes sont donc nécessairement déterminés par leurs contextes.

* * *

Notre lecture, et notre étude approfondie et passionnée de ces récits d'enfance, nous autorisent à déclarer que ce genre littéraire est encore récent, mal connu et vierge, qu'il réclame d'autres recherches sérieuses et académiques pour mettre au point et à jour la définition et les caractéristiques du genre.

De notre expérience personnelle, nous dégageons en définitive que le récit d'enfance n'est pas seulement un genre autonome, il est surtout un "*art*" en lui-même.

* * * * *

BIBLIOGRAPHIE

I- LE CORPUS:

- Dib, Mohamed: **La Grande Maison**, Paris, Seuil, 1952.
- Øå ÍÓíä: **ÇáÃíÇã** (ÇáÌÒÁ ÇáÃæá); ÇáÐÇãÑÉ; ÌÇÑ
ÇáãÚÇÑÝ; ÇáØÈÚÉ ÇáÍÇÏÉ æÇáÓÊæä; 1986.
- Hussein, Taha: **Le livre des Jours**, (tome I) traduit par Jean Lecerf et Gaston Wiet, Paris, Gallimard, collection l'imaginaire, 1983.
- Vallès, Jules: **L'Enfant**, Paris, Garnier Flammarion, 1968.

II- THÉORIE LITTÉRAIRE:

- Bal, Mike: **La Narratologie, les instances du récit**, Paris, Klincksieck, 1977.
- Beaujour, Michel: **Miroir d'encre**, Paris, Seuil, 1980.
- Bourgeois, René: **L'Ironie romantique**, Presses universitaires de Grenoble, 1974.
- Combe, Dominique: **Poésie et récit**, Paris, José Corti, 1989.
- Duchet, Claude: **Sociocritique**, Paris, Nathan, 1979.
- Dujardin, Edouard: **Le monologue intérieur**, Paris, Messein, 1930.
- Etiemble: **Comparaison n'est pas raison**, Paris, Gallimard, 1963.

- Fontanier, Pierre: **Les Figures du discours**, Paris, Flammarion, 1977.
- Fontanille, Jacques: **Les espaces subjectifs, introduction à la sémiotique de l'observateur**, Paris, Hachette, 1989.
- Genette, Gérard: **Figures III**, Paris, Seuil, 1972.
- Goldmann, Lucien: **Pour une sociologie du roman**, Paris, Gallimard, 1979.
- Hamon, Philippe: **-Introduction à l'analyse du descriptif**, Paris, Hachette, 1981.
- **L'ironie littéraire, Essai sur les formes de l'écriture obliques**: Paris, Hachette, 1996.
- Jeune, Simon: **Littérature Générale**, Paris, Minard, 1968.
- Lintvelt, Jaap: **Essai de Typologie Narrative: "Le point de vue"**, Paris, José Corti, 1981.
- Mainguenu, Dominique: **Eléments de linguistique pour le texte littéraire**, Paris, Bordas, 1986.
- Marino, Adrian: **Etiemble ou le comparatisme militant**, Paris, Gallimard, 1982.
- Comparatisme et théorie de la littérature**, Paris, PUF, 1988.
- Mauron, Charles: **Des métaphores obsédantes au mythe personnel "Introduction à la psychocritique"**, Paris, José Corti, 1963.
- Mitterand, Henri: **Le discours du Roman**, Paris, P.U.F., 1980.

- Pichois, Cl. & Rousseau, A.M.: **La littérature comparée**, Paris, Armand Collin, 1967.
- Pouillon, Jean: **Temps et Roman**, Paris, Gallimard, 1946.
- Ricœur, Paul: **Temps et récit, la configuration dans le récit de fiction**, Paris, Seuil, 1984.
- Zima, Pierre: **Manuel de sociocritique**, Paris, Picard, 1985.

III- AUTOBIOGRAPHIE et RÉCIT d'ENFANCE

- Calvet, Jean: **L'image de l'enfant dans la littérature des origines jusqu'à nos jours (1830)**, Paris V, F. Lanore, 1930. (2 volumes).
- Coe, Richard-Neil: **When the grass was taller**, U.S.A., Yale university press, 1984.
- Dugast, Francine: **L'image de l'enfance dans la prose littéraire de 1918-1930**, (2 volumes), Thèse de doctorat, Paris IV, 1977. Publiée et diffusée par l'université de Lille, 1981.
- Lejeune, Philippe: **L'Autobiographie en France**, Paris, Seuil, 1970.
- Le Pacte autobiographique**, Paris, Seuil, 1975.
- Je est un Autre**, Paris, Seuil, 1980.
- Moi Aussi**, Paris, Seuil, 1986.

- May, Georges: **L'Autobiographie**, Paris, P.U.F., 1979.

IV- CRITIQUE et LITTÉRATURE MAGHRÉBINE:

- Arnauld, Jacqueline: **La littérature maghrébine de Langue Française**, (2 tomes), Paris, Publisud, 1986.

- Belhaj, Kacem: **Le thème de la possession dans la trilogie de Mohamed Dib**, Alger, ENAL, 1983.

- Bonn, Charles: **La littérature algérienne de langue française et ses lectures imaginaires et discours d'idées**, Ottawa, Naaman, 1974.

Le roman maghrébin de langue française, Paris, L'Harmattan, 1985.

Lecture présente de Mohamed Dib, Alger, ENAL, 1988.

Problématiques spatiales du roman algérien, Alger, ENAL, 1986.

- Cheikhi, Beida: **Problématique de l'écriture dans l'œuvre romanesque de Mohamed Dib**, Alger, office de publications universitaires, 1989.

- Daninos, Guy: **Les nouvelles tendances du roman algérien de langue française**, Sherbrooke, Naaman, 1979.

- Déjeux, Jean: **Mohamed Dib, écrivain algérien**, Sherbrook, Naaman, 1977.

Littérature maghrébine de langue française, Quebec, Naaman, 1980.

- Khatibi, Abdel-Kébir: Le Roman Maghrébin, Rabat, SMER, 1979.
- Khadda, Naget: Mohamed Dib, romancier, esquisse d'un itinéraire, Alger, office de publications universitaires, 1986.

L'œuvre romanesque de Mohamed Dib: proposition pour l'analyse structurale de deux romans, Alger, office de publications universitaires, 1983.

- Mehanna, Gharaa: Crise de l'identité: analyse de quelques romans maghrébins de langue française, Le Caire, Les amis du livre, 1994.

V -PÉRIODIQUES:

- Allemann, Beda: *"De l'ironie en tant que principe littéraire"*: dans Poétique no.36 (numéro spécial sur l'ironie), Paris, Seuil, 1978.
- Bellet, Roger: *"Trois images vallésiennes d'une enfance"*, colloque Lyon 1975, presses universitaires de Lyon, 1976.
 - ýý *ý"L'image de l'école chez Jules Vallès"*, Revue des sciences humaines, tome XLVI, no. 174, Lille III, 1979.
- Beaujour Michel: *"Autobiographie et autoportrait"* dans Poétique 32, Paris, Seuil, 1977.
- Booth, Wayne: *"Distance et point de vue"*, dans poétique du récit, collection Point, Paris, Seuil, 1977.

- Briosi, Sandro: *"La Narratologie et la question de l'auteur"*, Poétique no.68, Paris, Seuil, 1986, p.507-519.
- Déjeux, Jean: *"Ce que la littérature algérienne doit à Mohamed Dib"* la revue CELFAN, no.2, 1988.
- Deltel, Danielle: *"Colette: Regard singulier et savoir objectif (la focalisation dans la maison de Claudine)"*: Cahiers de sémiotique textuelle no.1, Paris X, 1984, p.75-92.
- Dorozuczuk, Catherine: *"Le récit impudique: Réception du Récit d'enfance à la fin du XVIIIème siècle"*, Cahiers sémiotique textuelle, no. 12, Paris X, 1988.
- Dugast, Francine: *"L'enfance manqué d'un chef, Etat civil de Drieu de la Rochelle"*, Cahiers de sémiotique textuelle, no. 12, Paris X, 1988.
- Freud, Sigmond: *"Souvenirs-Ecrans"* dans Névrose, psychose et perversion, Paris, P.U.F., 1973.
- Hamon, Philippe: *"L'ironie"*, article du Grand Atlas des littératures, encyclopédia universalis, 1991, p.56
- Jurtin, Michel: *"Le sens du monologue intérieur dans l'Enfant de Jules Vallès"*, revue des langues vivantes, no. 5, Paris, 1972, p. 467-476.
- Kayser, W.: *"Qui raconte le roman?"* dans Poétique du récit, collection Point, Paris, Seuil, 1977.

- Lecarme, Jacques: *"La légitimation du genre"*, Cahiers de sémiotique textuelle, no.12, Paris X, 1988.
- Lejeune, Philippe: *"L'autobiographie et Récits de Vie"*, article du "Grand Atlas des Littératures", encyclopédia universalis, p.49.

" La technique narrative dans l'Enfant", les actes du colloque Jules Vallès (1975), Presses universitaires de Lyon, 1976.
- Madelénat, Daniel: *"Versifier l'enfance: Françoise Coppée"*, Cahiers de sémiotique textuelle, no.12, Paris X, 1988.
- Marotin, François: *"La découverte de l'amour dans l'enfant"*, Colloque Jules Vallès (1975), Presses universitaires de Lyon, 1976.
- Muecke, D.C.: *"Analyse de l'ironie"*, Poétique no. 36 (numéro spécial sur l'ironie), Paris, Seil, novembre 1978, p.478-494.
- Pillu, Pierre: *"L'autoportrait chez Vallès"*, Revue Les amis de Jules Vallès, no.2, St-Etienne, octobre, 1985.
- Rachid, Amina: *"L'écriture de la terre: étude comparée de L'Incendie de Mohamed Dib et La Terre de Abdel Rahman El Charkawy"*, Colloque de la Littérature romanesque égyptienne traduite en français, le Caire, Département de traduction et d'interprétation, service culturel de l'ambassade de France au Caire, 1990.
- Robbe-Grillet, Alain: *"Notes sur la localisation et les déplacements du point de vue dans la description romanesque"*: Le Revue des

Lettres Modernes, no.36/38. (No. spécial cinéma et Roman)
(volume V), été 1958, p.256-258.

- Rosen, Elisheva: "*Pourquoi avons-nous inventé le récit d'enfance? Considérations sociocritiques sur l'étude d'un genre littéraire*" dans **La politique du texte**, Presses universitaires de Lille, 1992.
- Salesse, Jean: "*Le Récit d'enfance dans les trois premiers livres des mémoires d'outre-tombe*", **Revue des sciences humaines**, no.222, université de Lille III, 1991.
- Sweetser, Marie-Odile: "*La lettre comme instance autobiographique: Le cas de Mme de Sévigné*" numéro spécial (L'Autobiographie en France), dans **French Literatures series**, vol2, university of South Carolina, 1985.
- Terray, Marie-Louis: "*La mise en autobiographie de Bons - Petits diables et petites filles modèles*", **cahiers de sémiotique textuelle**, no. 12, Paris X, 1988.
- Vercier, Bruno: "*Le Mythe du premier souvenir Loti, Leiris*", **Revue de l'Histoire littéraire de la France**, numéro spécial (L'Autobiographie), Paris, Armand Colin, 1975.

- **COLLOQUES:**

- Les actes du colloque: *Jules Vallès* (1975), Presses universitaires de Lyon, 1976.

- Les actes du colloque: *La littérature romanesque égyptienne traduite en français*, Le Caire, Département de traduction et d'interprétation, service culturel de l'ambassade de France au Caire, 1990.

- Les actes du colloque: *Lecture de L'Enfant de Jules Vallès*, Paris, Klincksieck, 1991.

- Les actes du colloque: *Colloque international de narratologie et rhétorique dans les littératures française et arabe*, le Caire, publié par le département de français de l'université du Caire et le département de traduction et d'interprétation, service culturel de l'ambassade de France au Caire, 1988.

- **Revue**: (Numéros spéciaux)

- *Le Récit d'enfance en question*, Cahiers de sémiotique textuelle, no. 12, université Paris X (Nanterre), 1988.

- *Le Récit d'enfance*, Revue des sciences humaines: no.222, Lille III, 1991.

- *Poétique no.36* (numéro spécial sur **l'ironie**), Paris, Seuil, 1978.

- *Revue de l'Histoire littéraire de la France*, numéro spécial (**L'Autobiographie**), Paris, Armand Colin, 1975.

- *Revue des lettres modernes*, no.36-38, numéro spécial (**cinéma et roman**), volume V, été 1958.

- *Revue des langues vivantes*, no. 5, Paris, 1975.

- *French literatures series*, numéro spécial (**L'autobiographie en France**), volume XII, university of South Carolina, 1985.
- *Revue Kalim (Homage à Mohamed Dib)*, Alger, office de publications universitaires, 1985.
- *Revue Europe (Jules Vallès)*, Paris, Europe et les éditeurs français réunis, juin-août 1968.

VI- THÈSES CONSULTÉES:

- Chérif, Iman: **Les mots de Jean Paul Sartre et les Jours de Taha Hussein, étude d'autobiographie comparée**, thèse de magistère, université du Caire, sous la direction de Amina Rachid, 1988.
- Migozi, Jacques: **L'écriture de l'Histoire dans la triologie romanesque de Vallès: L'Enfant, le Bachelier, l'Insurgé**, Thèse de doctorat, Paris VIII, sous la direction de Levailant et de Roger-Bellet, 1990.
- Vincent, Colonna: **L'Autofiction: Essai sur la fictionnalisation de soi en littérature**, Thèse de doctorat, de l'E.H.E.S.S, sous la direction de G. Genette, 1989.

VII- DICTIONNAIRES:

- **Dictionnaire Le Robert**: Tome I, Paris, Le Robert. 1991.
- **Dictionnaires des Littératures: Larousse**, Paris, Larousse, 1990.
- **Dictionnaire de la conversation et de la lecture**, Paris, Berlin Mandar, 1837.
- **Le Grand Atlas des littératures**, Paris, encyclopédia universalis, 1991.

* * * * *

RÉFÉRENCES en ARABE

EāÉ CāāŃCIÚ:

í ÈØŃÓ ÓáÚÇä: İŃCÓCÊ Ýİ CāŃæCİÉ CĀÚŃÈİÉ; ÇáPÇāŃÉ; ÇāáíÆÉ
ÇāāŃŃİÉ ÇáÚÇäÉ ááBÊÇÈ; 1987.

ØÈÇäÉ: āUİā CĀÈáCŪÉ CĀÚŃÈİÉ; (Çāāİāİ ÇāĀæá); ÈİŃæÊ;
İÇāÚÉ ØŃÇÈáÓ; BāİÉ ÇāÊŃÈİÉ; ÓäÉ 1877.

ÚŌÝæŃ: CāāŃCİÇ CāāÈİÇæŃÉ; İŃCÓÉ Ýİ äPİ ØĀ İÓİä;
ÇáPÇāŃÉ; ÇāáíÆÉ ÇāāŃŃİÉ ÇáÚÇäÉ ááBÊÇÈ; 1983.

İÉ äāŃÇä: ØĀ İÓİä Èİä CĀÓİŃÉ æCĀÊŃİäÉ CĀĐCÊİÉ; ÇáPÇāŃÉ;
ÇāáíÆÉ ÇāāŃŃİÉ ÇáÚÇäÉ ááBÊÇÈ; 1979.

İ ÚáæÔ: āİCŃÓ CĀĀİÈ CāāPÇŃä; İŃCÓÉ āāāİÉ; ÊæäÓ; ÇāāŃBÒ
ÇāÈPÇÝİ ÇáÚŃÈİ; 1987.

İ ÇāāÈİæÊ: ÓİŃÉ CĀÚÇÆÈ ÓİŃÉ CĀĀÈİ: CĀÓİŃÉ CĀĐCÊİÉ; Ýİ
BÊÇÈ CĀĀİCĀ áØĀ İÓİä; ÊæäÓ; İÇŃ ÇāİæÈİ áāāŃŃ; ÓäÉ
1992.

Í ÝÖá: ÃÓÇáíÈ ÇáÓÑÌ Ýì ÇáÑæÇíÉ ÇáÚÑÈíÉ; ÇááíÆÉ ÇáÚÇãÉ
áÐÕæÑ ÇáËÇÝÉ; ÓáÓáÉ ßÈÇÈÇÈ äÐíÉ ÑÐã 36; íäÇíÑ
ÓáÉ 1995 .

ÇááíÓä Øã ÈíÑ: ÊØæÑ ÇáÑæÇíÉ ÇáÚÑÈíÉ ÇáííÈÈÉ Ýì ãÕÑ1870-
1938; ÇáÐÇãÑÉ; İÇÑ ÇááÚÇÑÝ; ÓáÉ 1983.

İ ØÑÔæäÉ: ãííá Çáì ÇáÃíÈ ÇáãÐÇÑä æÊØÈíÐã Úáì ÃáÝ áíáÉ
æáíáÉ; ÊæäÓ; ÇáãØÇÈÚ ÇáãæííÉ; 1986.

ÇáÚáí: İÑÇÓÇÈ Ýì ßÈÈ ÇáÊÑÇíã æÇáÓíÑ; ÚãÇã ÇáÃÑíã;
ÇáãÄÓÓÉ ÇáÕíÝíÉ ÇáÃÑíáíÉ; 1981.

İÈİ ÇáíÇíã: ÇáÊÑíãÉ ÇáÐÇÈíÉ Ýì ÇáÃíÈ ÇáÚÑÈì ÇáííÈ; ÈíÑæÈ;
İÇÑ ÇáããÖÉ; 1974.

Ê

ÑÔí: ÇáÄãÓÇã ÇáãÊãÑÌ Èíã ßáãÉ ÇáÓáÓÉ æÓáÓÉ ÇáßáãÉ: ÐÑÇÁÉ Ýì
ßÈÇÈ ÇáÃíÇã; Ýì ÐÖÇÇ æÔãÇíÇÈ; Ú 1; (áíÐæÓíÇ) ãÄÓÓÉ ÚíÈÇá

ááĨÑÇÓÇÊ æÇáäÖÑ; Ĩ-Ê; (ÚĪ ĨÇŌ: Øå ÍÓř: ÇáÚPáÇäřÉ - ÇářřäPÑÇØřÉ - ÇářřÇÊÉ).

ÇááÝÇÑPÉ ÇáÑæCÆřÉ æCáÒää ÇáÊCÑř; ĨÑÇÓÉ äPÇÑäÉ Èřä
"ÇáÊÑÈřÉ ÇáÚÇŌÝřÉ" áÝáæÈřÑ æ"ÇáÈřŌÇÁ" ářæÓÝ ÇřÑřÓ; ÝŌæá;
ÚĪ ĨÇŌ Úä (Òää ÇáÑæÇřÉ); ÇářŌÁ ÇáĂæá; Çáäřäř ÇářÇř ÚŌÑ; ÇáÚĪ
ÇáÑÇÈÚ; ÇáPÇăÑÉ; ÇáäřÆÉ ÇáäŌÑřÉ Ç áÚÇäÉ ááBÊÇÈ; ŌÊÇÁ 1993.

ÈĨÑÇæř: **ÇŌBÇářÉ ÇáBÊÇÈÉ ÇáæCÞÚřÉ Ýř ÈáÇÊřÉ äřäř ĨÈ;** ĀřÈ æäPř; ÇáPÇăÑÉ
1992.

PÇŌä: **ÇááÝÇÑPÉ Ýř ÇáPŌ ÇáÚÑÈř ÇááÚÇŌÑ;** ÝŌæá; ÇáPÇăÑÉ; ÇáäřÆÉ
ÇáäŌÑřÉ ÇáÚÇäÉ ááBÊÇÈ; äÇÑŌ 1982.

æřĪÑÉ: **Øå ÍÓřä ÇářřÇÊÉ ÇáĐCÊřä;** Ýř ÞŌÇřÇ æŌäÇřÇÈ; Ú 1; (äřPæŌřÇ) äĂŌŌÉ
ÚřÈÇá ááĨÑÇÓÇÊ æÇáäÖÑ; Ĩ-Ê; (ÚĪ ĨÇŌ: Øå ÍÓřä: ÇáÚPáÇäřÉ -
ÇářřäPÑÇØřÉ - ÇářřÇÊÉ).

ÑÇřÉ: **"ÇářÈŌ ÇářÇÝř" ÞÑÇÁÉ áŌřÑÉ ÇáĐæCÊ ÇááÚřÈÉ;** ĀřÈ æäPř; ÇáÚĪ
ÇáÑÇÈÚ; ÇáPÇăÑÉ; äÇřæ-řæäřæ 1984.

Table des matières

AVANT-PROPOS	4
<u>PREMIÈRE PARTIE : LE TEXTE DU RÉCIT D'ENFANCE</u>	46
<u>CHAPITRE I : LE POINT DE VUE ET LE REGARD</u>	47
<u>CHAPITRE II : LA VOIX ET LA PAROLE</u>	85
<u>CHAPITRE III : LE PORTRAIT ET LES PORTRAITS</u>	103
<u>DEUXIÈME PARTIE : LE CONTEXTE PSYCHO-SOCIAL DU RÉCIT D'ENFANCE</u>	129
CHAPITRE I : LA MÉMOIRE	130
CHAPITRE II : L'IRONIE.....	166
CHAPITRE III : LE REFUS	198
CONCLUSION	243
BIBLIOGRAPHIE	249
TABLE DES MATIÈRES	264

NOTE DE LA BANQUE LIMAG

LES CARACTÈRES ARABES DES CITATIONS ET RÉFÉRENCES N'ONT PU ÊTRE RÉCUPÉRÉS LORS DE LA TRANSCRIPTION. NOUS CHERCHONS LE LOGICIEL QUI NOUS PERMETTRA DE LE FAIRE.

TABLE DES MATIÈRES

	Page
<i>I- Avant-propos</i>	2
<i>II- Préface</i>	4
<i>III- Introduction</i>	12
<i>IV- Première partie: <u>Le texte du Récit d'enfance</u></i>	
1- Le Point de vue et le regard	46
2- La voix et la parole	87
3- Le portrait et les portraits.....	107
<i>V- Deuxième partie: <u>Le contexte psycho-social du Récit d'Enfance</u></i>	
1- La mémoire	136
2- L'ironie	175
3- Le refus	209
<i>VI- Conclusion</i>	260
<i>VII- Bibliographie</i>	266