

R épublique Algérienne D éocratique et Populaire
Ministère de L 'E nseignement S upérieur et de la R echerche S cientifique
U niversité d'Oran. E S -S enia
F aculté des L ettres, des Arts et des L angues E trangères
D épartement des L angues L atines et R omanes



Thèse de Magister

Intitulée

***Enonciation et Idéologie dans l'Etage Invisible
de Emma Belhadj Fahia***

Présentée par : M. S AY AD Abdelkader

Membres du jury :

Président du jury : Mme S ari F awzia

E ncadreur : Mme L alaoui F atima Z ohra

E xamineur : Mme Ouhibi Ghassoul B ahia

Année universitaire : 2004-2005

...A madame Saâidoun Kheira

Remerciements :

A Madame Lalaoui Fatima Zohra, directrice de thèse, sans qui ce travail n'aurait jamais vu le jour.

Nos remerciements s'adressent également à Madame SARI et Madame OUHIBI, qui n'ont ménagé aucun effort pour nous assister tout au long de notre cursus.

Nous remercions également Monsieur Charles BONN et toute l'équipe de l'université Lumière Lyon II.

Liste des abréviations :

- A : acteur.
- Arg : argument.
- Aspec : Aspectualisation.
- Dcé : discours cité.
- Dct : discours citant.
- D.D : discours direct.
- D.I : discours indirect.
- D.I.L : discours indirect libre.
- E. I : l'étage invisible.
- Loc : localisation.
- M : moment.
- Part : partie.
- P. D ass : opération (ou Macro proposition) d'assimilation.
- P. D : Macro proposition descriptive.
- p. d : micro proposition descriptive.
- P. Expli : Macro proposition explicative.
- PN : programme narratif.
- propr : propriété.
- refor : reformulation.
- séq : séquence.
- Sit : situation.

Introduction générale

0.1 Choix du texte :

Il va sans dire que la littérature tunisienne est essentiellement écrite en langue Arabe. Cet état de fait n'exclut pas, pour autant, l'existence d'une littérature tunisienne d'expression Française qui demeure assez modeste, et ce malgré le grand apport de deux auteurs d'origine Israélite, en l'occurrence Claude Benabi et Albert Memmi, qui ont commencé à publier en Tunisie avant son indépendance, et continuent à écrire en France jusqu'à nos jours. Sans oublier toute une pléiade de jeunes écrivains talentueux qui ont donné, en quelque sorte, un nouvel élan à cette littérature, mais qui restent, à quelques rares exceptions près, méconnus du grand public.

Il est vrai que cette situation est due en partie à des considérations quantitatives : beaucoup de ces écrivains n'ont publié qu'un ou deux récits tout au long de leurs carrières. Mais le facteur le plus déterminant dans cette situation est, sans conteste, celui relatif aux études critiques. En effet, beaucoup de ces textes n'ont pas bénéficié d'un éclairage critique jusqu'à ce jour¹. Chose qui explique «l'indigence» de la littérature tunisienne d'expression française comparée à la littérature algérienne ou marocaine écrite dans la même langue.

L'exemple de Emna Bel hadj Yahia est très éloquent puisqu'il illustre bien cette situation d'abandon d'une partie de la littérature maghrébine. Auteur de « Chroniques Frontalières » 1991; et de «L'étage Invisible» 1996, et compte non tenu de quelques articles de presse, les récits de cette écrivaine n'ont pas été étudié. L'étude des deux romans précédemment cités s'avère être d'une grande importance puisqu'ils marquent «le renouveau» de la littérature tunisienne d'expression française au niveau de l'écriture, et mettent en exergue les aspects sous-jacents d'une littérature en quête de reconnaissance.

¹ . Un constat largement confirmé par le CD-ROM LIMAG (voir bibliographie).

0.2 Présentation du corpus

Le roman de Emna Bel hadj Yahia «L'étage Invisible» est publié en 1996 aux éditions Cérès. En considérant les éléments du paratexte, qui «forment un discours sur le texte et un discours sur le monde» (Mitterrand; 1979 : p 89), on est tout d'abord marqué par le titre de ce roman. Profondément énigmatique, le titre «L'étage Invisible» acquiert par là même une «Fonction Incitative» (Idem : p91) qui stimule la curiosité des lecteurs et les pousse à découvrir le sens caché de ce titre. En outre, la quatrième de couverture fonctionne à elle seule comme une vraie «machine présuppositionnelle» (Eco; 1985 :p27). En effet, elle laisse entrevoir un problème de genre dans la mesure où l'on retrouve le même rapprochement fait entre «narration» et «poésie». En effet, ce roman est présenté comme étant « une poésie du mot et de la narration », et ce pour attirer l'attention du lecteur sur la nécessité de s'arrêter beaucoup plus sur la forme du roman que sur l'histoire qu'il véhicule. Jean Fontaine, qui évoque ce roman dans son histoire de la littérature tunisienne (Tome II), fait le même rapprochement et considère ce roman comme « un long poème où sont évoqués les mots de la mer, l'architecture et la société en mutation » (Fontaine, 1999).

La fonction que l'on donne généralement au petit texte de la quatrième page de couverture est de présenter le roman (de quoi s'agit-il dans ce texte ?). On peut, parfois, y mettre un petit extrait du roman, qui traduit au mieux l'histoire globale dont il s'agit. Mais il est utile de souligner que la quatrième de couverture que nous avons vue n'assume ni l'une ni l'autre des deux fonctions. C'est dire qu'elle annonce, d'ores et déjà, la polysémie du roman.

0.3 Synthèse de l'histoire

Ce roman présente un personnage appelé Yacine qui vit dans une parfaite harmonie, résultant d'une appréhension positive de son passé et de l'histoire de son pays, la Tunisie. Pour ce faire, il essaie en quelque sorte de donner un sens nouveau au passé

pour prouver que l'ancienneté des choses n'est pas leur déclin et qu'elle constitue Bel et Bien un socle solide pour le présent, et permet d'envisager un avenir plus prometteur.

C'est pourquoi, on trouvera Yacine constamment lié à ses souvenirs tout au long de cette histoire. En effet, chaque geste qu'il fait lui fait penser à toute une profusion de souvenirs lointains qui sont comme des calmants qui apaisent sa souffrance.

Médecin de métier, Yacine accorde beaucoup de considération à son grand père «Cheikh Mustapha». Ce dernier est représenté comme un Imam d'une grande sagesse et surtout d'un grand amour pour ses petits fils: Yacine et sa sœur Aïda. La relation entre Yacine et son grand père demeura solide et ne se trouva, à aucun moment, remise en question. En revanche, ce ne fut pas pour autant le cas s'agissant de sa sœur Aïda. A 19 ans, cette dernière part en France pour poursuivre ses études. Cette étape marque un tournant décisif dans sa vie et constitue une tentative de «déracinement» de tout ce qui pourrait représenter son espace d'origine, là où elle a vu le jour.

Elle prend place « dans le lit d'un fleuve où circulent des vérités séduisantes, construites par des hommes et des femmes qui semblent comprendre le monde et vouloir l'améliorer » (E.I : p 28). Il était dorénavant clair pour elle que les idées communément admises dans son espace d'origine étaient à l'origine du malheur d'une bonne partie de la population.

Loin d'atteindre « les contrées du progrès», Aïda fut vite déçue par un amour impossible et revient à Tunis 4 ans après avec un mari, qu'elle quitta peu de temps après. Désormais, elle vit dans une solitude étouffante, et essaie d'oublier ses malheurs en plongeant nuit et jour dans son travail, qui fut aussi pour elle l'occasion de réfléchir sur sa propre condition de femme divorcée.

Sa rencontre enfin avec Slim la marque profondément et change sa vision négative du monde dans lequel elle vivait. Décidant de casser sa solitude, elle fit un petit voyage avec Yacine, sa femme et Slim aux «Hammamet», une ville historique qui eut un impact des plus profonds sur elle, et fit d'elle un nouvel être plein d'enthousiasme et de vie.

C'est, en somme, l'essentiel de l'histoire, objet de notre analyse. Cependant, il convient de faire une remarque qui s'impose : la structure d'ensemble de notre corpus d'analyse ne se présente pas de façon linéaire. Des Flash-back ; d'incessants va-et-vient entre le passé et le présent Caractérisent le récit et le rendent « déroutant».

Du point de vue structurel, le roman se compose, en outre, de 25 chapitres. La structure d'ensemble de ce roman se présente de façon décousue dans la mesure où il n'y a pas de rapports logiques, «de succession», entre les différents chapitres. Ces derniers se caractérisent aussi par des espaces «blancs», qui subdivisent les chapitres en y introduisant des digressions, des retours au passé. C'est comme si on voulait donner un fondement à des actes ou situations qui se situent au présent par le biais du passé. C'est à ces détails que notre travail tâchera de développer l'intérêt.

0.4 Problématique et méthodologie de travail

Notre travail, qui porte sur l'œuvre de Emna Belhadj Yahia l'étage invisible publié en 1996, se propose de mettre en exergue les différentes « idéologies » qui traversent ce roman. En effet, ces idéologies qui sont généralement en relation conflictuelle, laissent un certain nombre de « traces » dans le texte. Localiser ces traces n'est pas chose aisée puisque la définition de la notion même d'idéologie n'a pas fait l'objet d'un consensus parmi les chercheurs dans les domaines des sciences sociales et humaines. Généralement, on entend par le mot idéologie « un système de représentations (une forme de contenu) de nature interprétative (et non « objective ») jouissant d'un rôle historique et politique précis [...], qui tend, fallacieusement, à s'universaliser et se naturaliser (Kerbrat-Orecchioni, 1983, p. 215). Cette définition nous montre que l'idéologie constitue un système relativement autonome qui ne s'avoue jamais comme tel (l'idéologie ne se désignera jamais comme telle), chose qui décourage toute tentative d'analyse. P Hamon (1984) propose de remplacer, pour éviter ce problème, l'étude de l'idéologie par l'étude de « l'effet idéologie », et ce pour exprimer la problématique de l'idéologie en termes textuels. Selon lui, il existe des points névralgiques incorporés à l'énoncé où l'idéologie tendra à se manifester, c'est à dire qu'elle ne s'inscrit pas au même titre dans un même texte, et ce sont ses « lieux et ses modes d'inscription privilégiés qu'il convient de traquer » (Kerbrat-Orecchioni, 1983, p. 215). En ce qui concerne notre travail, nous avons opté pour l'étude de l'énonciation. En effet, de par les traces qu'elle laisse dans l'énoncé, l'énonciation est sans doute l'un des points privilégiés de l'affleurement de l'idéologie. « Dans le discours le sens est lié à l'énonciation, au sujet qui le profère, et peut à la limite se passer de récepteur, de destinataire, de lecteur. »²

L'axe de l'énonciation exige des outils méthodologiques que nous empruntons aux théories de l'analyse de l'énonciation, à la linguistique textuelle et à la sociocritique. En devenant un concept central, l'étude de l'énonciation s'avère être l'étude de l'évènement qui fait être l'énoncé, et a permis l'élaboration de nouvelles approches qui reposent sur la

². Charles Bonn : *le roman algérien de langue française : espaces de l'énonciation et productivité des récits*. Thèse de doctorat d'état, Bordeaux 3, 1982.

justesse linguistique, comme celle des instances du discours narratif. Bien que le roman, objet de notre étude est «à la troisième personne», ce qui suppose une énonciation non actuelle, ou «historique» selon la terminologie de Benveniste (1966), et par conséquent une certaine carence des marques de l'énonciation, il est utile de souligner que ce choix en lui-même est fort signifiant, et traduit les visées implicites d'un auteur-narrateur «omniscient qui parle avec 'la voix de la vérité' » (Suleiman, 1983 : p90).

Il s'agira donc pour nous de travailler sur les marques de l'énonciation en adoptant la démarche séquentielle de J. M-Adam. Cette démarche très intéressante pour ce genre d'études et mérite donc une attention assez particulière de notre part. Dans ses travaux allant de 1987 jusqu'en 1997, Jean-Michel Adam s'attache à décrire l'hétérogénéité compositionnelle des discours. Le but de cette description est d'établir une sorte de classification des types de discours. Analyser la séquentialité d'un texte suppose, dans un premier temps, le repérage et l'analyse interne des séquences. En effet, chaque séquence est tout à fait identifiable puisque ayant une structure plus ou moins rigide, qui permet de la singulariser. Adam parle à ce propos de «prototypes séquentiels» dont le nombre ne dépasse pas cinq. Une deuxième étape s'attache à rendre compte du « sens », à en faire l'interprétation par le biais des repérages et insertions des séquences. On parlera à ce niveau d'hétérogénéité compositionnelle qui implique la présence de plusieurs types de séquences au sein d'un même texte.

Dans le premier chapitre, nous nous intéresserons à l'hétérogénéité énonciative qui caractérise notre corpus. En effet, en plus d'une énonciation historique assumée par un narrateur absent de l'histoire, il y aurait différentes formes de discours rapporté (notamment le discours indirect libre) qui favoriseraient une polyphonie énonciative. Cette dernière est manifestée par la multiplication des « énonciateurs » qui, sans se confondre, confèrent au texte une richesse. C'est dire que le texte « devient un espace polyphonique où s'entrecroisent, se superposent et parfois se confondent différents registres énonciatifs » (Jendillou, 1997 : p70).

Au chapitre II, et pour confirmer les résultats du premier chapitre, nous procéderons à une analyse séquentielle du corpus d'analyse telle qu'elle a été conceptualisée par J-M. Adam. Cette approche a pour but de mettre en relief l'impact que pourrait avoir une

hétérogénéité énonciative sur la structure compositionnelle du roman. En effet, cette dernière devient à son tour extrêmement hétérogène, épousant ainsi la richesse de la réalité. Et enfin, dans le dernier chapitre, nous analyserons les différents impacts sémantiques que pourrait avoir l'hétérogénéité séquentielle sur les catégories de l'espace, du temps et des personnages, ces catégories étant représentatives de l'éclatement discursif et idéologique de l'étage invisible.

Chapitre I :

L'hétérogénéité énonciative à travers

« L'étage invisible »

1.1 Introduction :

La première étape de notre travail nous conduit à considérer de près comment est construit le dispositif énonciatif dans l'étage invisible. Il s'agit en effet de mettre en relief la (les) « voix », ou les instances, sources de la narration qui assument l'acte énonciatif. Autrement dit, nous tenterons de répondre à la question suivante : *qui parle dans l'étage invisible ?* Pour ce faire, il convient, dans un premier temps, de s'arrêter un moment sur le statut du narrateur.

Concernant le statut du narrateur, G. Genette distingue entre narrateur homodiégétique (narrateur présent dans l'histoire qu'il raconte : le « je ») et hétérodiégétique (absent de l'histoire : le « il »).

Notre roman semble privilégier la deuxième forme de narration. Mais cette forme n'empêche pas l'existence de voix autres que celles du narrateur, introduites principalement par différentes formes de discours rapporté. C'est pourquoi, nous analyserons quelques passages relevant du discours direct et indirect libre pour voir comment sont introduites les paroles des personnages, et surtout pour expliciter le pourquoi d'une polyphonie énonciative. Enfin et toujours concernant le phénomène polyphonique, nous nous attacherons à décrire le fonctionnement de l'italique et des connotations autonymiques. Mais avant cela, il est important d'expliquer la distinction introduite par O. Ducrot entre « locuteur », c'est à dire la personne qui prend la responsabilité de l'acte du langage (équivalent du narrateur), et « énonciateur », instance purement abstraite, équivalent du personnage focalisateur. Cette distinction est très importante puisqu'elle nous permettra d'analyser l'hétérogénéité énonciative qui existe au sein de l'étage invisible.

1.2 «Locuteur» et «énonciateur» :

« Analyser dans un texte ‘l’appareil de son énonciation’, c’est tout d’abord identifier ‘qui parle’ (dans) ce texte » (Kerbrat-Orrechioni, 1980 : p162). Partant, il nous paraît indispensable de s’arrêter un moment sur la répartition ‘des voix’ (nous empruntons le terme à Genette 1972) qui traversent notre corpus d’analyse l’étage invisible. Mais avant, il convient de distinguer entre deux notions clés dans ce genre d’études : ‘locuteur’ et ‘énonciateur’, et surtout de montrer comment et pourquoi « le narrateur » doit être considéré comme terme équivalent de « locuteur ».

Cette distinction (que l’on préfère à celle de Maingueneau 1999 qui distingue entre « l’énonciateur, celui qui produit l’énoncé, et l’asserteur, celui qui le prend en charge » (p142)) fut introduite pour la première fois par O. Ducrot (1984), et visait à rendre compte de quelques aspects dans la langue, notamment l’argumentation. Le ‘locuteur’ est « l’être présenté, dans le sens même de l’énoncé, comme étant responsable de l’énonciation » (Ducrot). Il est donc l’instance qui produit les paroles. Tout comme le narrateur qui est en quelque sorte « le locuteur du récit » puisqu’il assume la responsabilité de narrer l’histoire. Conscient de ce problème, Ducrot va plus loin dans sa définition du locuteur. Il propose de distinguer entre locuteur en tant « qu’être du monde », c’est à dire le sujet parlant, le producteur empirique de l’énoncé (équivalent de l’auteur), et locuteur en tant qu’instance construite par le texte (équivalent du narrateur). C’est pourquoi, et pour lever toute équivoque, nous utiliserons uniquement le terme de narrateur au lieu de locuteur. Cependant, il arrive assez souvent que cette instance présente différentes attitudes vis à vis de ce qui est dit, des points de vue exprimés.

Pour résoudre ce problème, O. Ducrot a introduit des ‘intermédiaires’ entre le locuteur et les points de vue, intermédiaires qu’il appelle ‘énonciateurs’. Ces derniers adhèrent par définition à tous les points de vue qui leur sont attribués. Par contre, le locuteur peut adhérer ou simplement rapporter ces points de vue, il peut présenter ces

énonciateurs comme étant ses porte-parole, ou refuser d'adhérer à leurs points de vue. Dans ce qui va suivre, nous allons nous attacher à décrire le dispositif énonciatif qu'adopte l'auteur de l'étage invisible, qui est marqué par la grande place qu'il accorde au pôle du narrateur.

1.3 Statut 'hétérodiégétique' du narrateur :

L'hétérogénéité énonciative qui caractérise l'étage invisible est marquée tout d'abord par la grande place qu'elle accorde au pôle du narrateur. En effet, l'examen critique de notre corpus démontre que nous avons affaire à un texte qui est, globalement, assumé par un 'narrateur hétérodiégétique', c'est à dire « à narrateur absent de l'histoire qu'il raconte » (Genette, 1972 : p.252). Cette orientation implique la domination d'une énonciation dite 'historique' (ou non-actuelle) depuis les travaux de Benveniste (1966), caractérisée par la non-implication directe du locuteur et l'utilisation du passé simple, « qui traduit une rupture absolue en la temporalité événementielle de l'énoncé et l'instance énonciatrice » (Jeandillou, 1997 : p65). Considérons le passage suivant :

« Slim était assis à côté de sa sœur qui conduisait sa Clio blanche. Il attachait sa ceinture comme elle venait de lui demander. La dernière fois qu'il était rentré à Tunis, c'était pour deux semaines, il y a trois ans et le port de la ceinture n'était pas alors obligatoire. En sortant du parking, elle tendit trois pièces de monnaie au gardien et attendit qu'il lui donnât en échange un ticket blanc » [...] (E.I p. 93)

Le passage ci-dessus est raconté par un narrateur absent de l'histoire. La dominance du passé simple, « pierre d'angle du récit » (Barthes, 1953 :p25), associé à la troisième personne (le 'il') confère à cet extrait l'apparence d'un compte rendu objectif. Par ailleurs, les indications spatio-temporelles, (« il y a trois ans »...) ne renvoient pas directement à la situation d'énonciation, et sont construites par rapport à des repères dans l'énoncé.

Le mode d'énonciation historique est majoritaire dans l'étage invisible. Cependant, l'on peut identifier d'autres formes de discours rapporté, responsables d'une hétérogénéité énonciative. En effet, cette forme de récit 'neutre' et 'objectif' va laisser place à une autre forme, celle d'un texte polyphonique, où plusieurs personnages vont prendre la parole, où l'on assiste à l'affleurement et à l'entrecroisement de plusieurs registres langagiers.

1.4 Du discours rapporté à la polyphonie :

1.4.1 Le discours direct :

Cette forme assez courante du discours permet de démarquer clairement la citation (ou parole rapportée) du discours citant, et ce par un verbe introducteur, des guillemets,...etc. le discours direct permet donc de préserver la forme originale de l'énoncé telle qu'elle a été écrite, afin de la mettre en évidence ou s'en démarquer. Considérons les deux passages suivants :

*« -crois-tu à la prémonition ? demanda-t-elle (Aïda).
-bien sûr, dit-il (Slim) en riant. On peut savoir pourquoi ?
-non, rien. » (E.I p125)*

Il s'agit dans le premier passage d'un dialogue entre Slim et Aïda (le D.D est souvent utilisé par les auteurs pour mettre en scène des dialogues, ou bien pour rendre compte de la pensée des personnages). Le discours cité est signalé typographiquement par un tiret et un verbe introducteur au passé simple (« demanda-t-elle. ») Un passé simple qui s'oppose au présent de « crois-tu » et permet de séparer clairement le discours citant du discours cité. Sans oublier l'anaphorique (elle) qui a valeur de représentant puisqu'il renvoie au texte (Aïda).

« Contrairement à sa sœur, Yacine avait déjà relevé le voisinage insolite, la présence errante du baraquement juste entre l'étincelante agence et l'éclatante faculté. Ce ne serait pas une vue urbanistique que vous lui enverriez, dit-il, mais un placard publicitaire. » (E. I p. 153)

Le deuxième passage marque le passage d'un plan d'énonciation à un autre : Commençant par une forme neutre assumée par un narrateur absent de l'histoire, cet extrait passe, sans transition aucune, au discours direct. Comme si, se voulant témoin, ce narrateur s'effaçait pour permettre aux différents protagonistes de l'histoire d'accéder à la parole.

1.4.2 Le discours indirect libre :

Cette forme de discours rapporté combine les caractéristiques propres au discours direct et indirect. Elle consiste en une transposition indirecte de l'énoncé cité, et une insertion libre dans le discours citant, c'est à dire sans recours à une construction subordonnée. « En effet, le DIL se présente à son niveau le plus immédiat comme un procédé censé cumuler les avantages du D.D et du D.I : traces de l'énonciateur du Dcé, à l'instar du D.D, et point de vue 'extérieur' du rapporteur sur le Dcé (discours cité), comme dans le D.I » (Maingueneau ,1999 :p135). Contrairement au D.D et D.I qui sont signalés par des marques linguistiques et typographiques, la détermination du D.I.L ne peut s'effectuer en dehors du contexte linguistique (ou cotexte) de l'énoncé considéré. En outre, il n'est pas aisé de déterminer avec précision l'énonciateur du D.I.L, ce dernier pouvant être pris en charge par le narrateur, la voix du personnage, ou les deux ensembles.

Considérons les passages suivants :

« Yacine se dépêcha de démarrer [...]. Ce serait trop dur pour le petit qui ne supporterait pas, en ce jour anniversaire, le retard pris sur le rendez vous avec les cadeaux, les bougies et les boissons gazeuses. Et Aïda avait

des colères lourdes, accompagnées de mises aux points interminables. On n'a donc pas le temps de discuter aujourd'hui [...] » (E.I : p.7 et 8)

Ce passage ne relève pas du D.I : en plus de l'absence d'une quelconque subordination, on remarque l'absence d'un verbe introducteur, la présence de « en ce jour » et « aujourd'hui », chose incompatible avec le discours indirect qui « implique que toutes les traces de l'énonciation du Dcé [...] soient systématiquement effacées au profit du DCT » (Idem : p.123). Il ne peut s'agir aussi du discours direct : outre l'absence des signes typographiques propres à cette forme de discours rapporté, on constate la forme en « rait » des verbes (« serait » ; « supporterait ») qui indique que le procès est postérieur à celui du DCT. Ce passage ne peut donc relever que du D.I.L, où les voix du narrateur et du personnage (Yacine) sont associées (chose confirmée par la présence du pronom 'on' qui joue sur la frontière entre l'instance du personnage et du narrateur).

Comme le montre si bien le premier passage, la détermination de l'énonciateur du D.I.L n'est pas toujours aisée à établir. Nous pouvons relever, dans ce sens, de notre corpus d'autres passages beaucoup plus complexe :

« [...] Et en voyant devant elle tant de temps, tant de liberté, au sortir d'une aventure si décevante, elle [Aïda] aurait envie de plonger dans une léthargie qui remplacerait la vie. Il est parfois si facile de penser qu'on est très las et que tout est de trop. Pourquoi entrer, sortir, parler, s'aimer, se disputer ou se comprendre ? Oui, pourquoi au fond ? » (E.I p 57).

Il est difficile de 'trancher' sur l'appartenance des deux dernières phrases au pôle du narrateur ou celui du personnage. Nous avons, d'un côté, une narration non embrayée (la troisième personne) attribuable à un narrateur distancié, et de l'autre deux tournures interrogatives, et un 'oui', qui peuvent être de 'Aïda'.

Le discours rapporté (discours direct ; indirect et indirect libre), nous l'avons vu, est l'une des principales manifestations de l'hétérogénéité énonciative qui caractérise

l'étage invisible. Il permet d'introduire différentes instances qui prennent à tour de rôle le relais de la parole, créant ainsi une pluralité de voix venues d'horizons divers. Mais il existe d'autres techniques, à côté du discours rapporté, qui permettent d'introduire ce phénomène d'hétérogénéité énonciative, comme l'italique et les connotations autonymique.

1.5 Fonctionnement de l'italique :

Après le discours rapporté, qui est un phénomène polyphonique très important, nous nous attacherons à présent à expliquer un autre phénomène non moins important : celui de l'utilisation de l'italique par le scripteur de l'étage invisible. L'interprétation que l'on peut donner concernant la présence de passages en italique à l'intérieur de texte n'est pas facile à établir. C'est pourquoi, et afin de comprendre le fonctionnement de l'italique et le rôle qu'il joue dans les stratégies discursives employées par l'auteur de l'étage invisible, il convient de s'arrêter sur un certain nombre de passages dont l'étude est révélatrice à plus d'un titre :

« [...] *lui (Béchir) qui s'affirmait conservateur parce qu'il vaut mieux prévenir que guérir disait-il avec philosophie, lui homme simple ce qui dans sa bouche voulait discrètement dire sans grande instruction* » (E.I p152)

Les termes en italique permettent d'introduire dans ce passage quelques fragments de discours direct attribuables à 'Béchir'. La présence d'un verbe introducteur (« disait-il »), et l'italique, qui remplace en quelque sortes les signes typographiques du D.D (comme le tiret et les guillemets), indique que l'énonciateur est Béchir. Sans les rejeter, le rôle du narrateur se limite à rapporter, tel quel, les propos des autres personnages. Cependant, l'italique permet à l'auteur de rapporter des énoncés (« homme simple » ; « sans grande instruction ») qui ne relèvent pas forcément de la même situation d'énonciation, et ce afin de présenter « le plus fidèlement possible » (puisque'il s'agit de ses propos) son personnage 'Béchir'.

« *Yacine se dépêcha de démarrer de peur que Aïda ne demandât à aller voir la surveillante tout de suite pour la remettre à sa place* » (E.I : P 7)

Dans ce dernier passage, l'italique permet de séparer deux registres langagiers : celui standard du narrateur, et l'autre dialectal du personnage (Aïda). L'expression en

question, (« *pour le remettre à sa place* ») est particulièrement frappante puisqu'elle fut traduite littéralement de l'arabe dialectal. En effet, ce genre de procédés permet à l'auteur de faire un travail 'd'ethnologue', de rendre compte de l'espace qu'il décrit. Mais cela ne signifie pas qu'il en assume la responsabilité. Ce qui explique le recours à l'italique qui marque un changement de voix (de celle du narrateur à celle de Aïda), et confère un trait supplémentaire d'oralité au texte.

[...] « *il ne dit rien des éclats de rires, du jeu, de la gaieté déchaînée. Bien au contraire, il saisit cette occasion pour pourfendre le système. Habib voyait le système partout.* [...] (E.I p101).

« *Lorsque, autour de vingt ans, elle[Aïda] eut, sur de longues années, une vision progressiste du monde, ce fut pour elle comme un nouveau fil directeur qui traverse le temps sans jamais casser* ». [...] (E.I p130).

Dans ces deux passages et beaucoup d'autres, l'italique n'assume pas les mêmes fonctions que nous avons vues ci-dessus, mais semble s'auto désigner comme étant porteur d'une signification implicite. On parle à ce niveau de connotation autonymique puisque ces mots en italique sont employés à la fois en référence (ils désignent une entité ou une chose du monde réel), et en mention (ils renvoient aussi à eux mêmes). La signification de ces choix n'est pas facile à établir puisque ces mêmes mots ne sont pas accompagnés de commentaires méta-énonciatifs qui éclaircissent la part d'implicite qu'ils impliquent. Mais on peut considérer l'utilisation de mots comme le *système* ou *vision progressiste*, qui sont mis en exergue grâce à l'italique par le scripteur de l'étage invisible, par le souci de ce dernier d'attirer l'attention du lecteur sur ces idéologies qui traversent le texte. Bakhtine dit à ce propos que « le locuteur dans le roman est toujours, à divers degrés, *un idéologue*, et ses paroles sont toujours *un idéologème*. Un langage particulier au roman présente toujours un point de vue spécial sur le monde, prétendant à une signification sociale. » (Bakhtine, 1978, 153).

« Conclusion : les natures des choses, il y en a autant que de cheveux sur nos têtes, se dit Aïda dans les mots des anciens et en essayant d'oublier une ancienne grimace ». (E.I p54).

Il s'agit dans ce dernier passage d'un énoncé proverbial. Ce phénomène de polyphonie, qui met en rapport une énonciation donnée avec une multitude d'autres qui l'ont précédée, n'a pas d'énonciateur précis, (même si l'on trouve le verbe introducteur 'se dit' qui l'attribue à Aïda), et semble indiquer seulement qu'il appartient « au stock de savoir partagé par l'ensemble de la communauté linguistique » (Maingueneau, 1999 :p147) (... « Dans les mots des anciens »), ce qui lui confère une apparente valeur d'universalité.

1.6 Synthèse :

Le scripteur de l'étage invisible cherche à effacer toutes les frontières entre la voix de son narrateur et celle des personnages, tout en gardant, cependant, une certaine dominance au pôle du narrateur. En effet, occupant la place d'un locuteur, il peut simplement reproduire les énoncés de ses personnages (comme dans le cas du discours direct), ou la mêler à sa propre voix (discours indirect libre), ou simplement refuser d'en assumer la responsabilité (comme dans certains passages en italique).

Nous pouvons dire par conséquent (ce qui ne constitue pas véritablement une réponse à la question que nous avons posée au début : « qui parle dans le texte ?) Que l'appareil énonciatif de notre corpus d'analyse repose sur un acte de parole englobant qui répartit des actes de paroles secondaires, « comme bon lui semble », à des énonciateurs venus « d'horizons idéologiques divers ». Ceci contribue à brouiller les pistes de lecture de notre corpus et confie au texte une relative hétérogénéité énonciative.

A présent, et afin de faire avancer les questionnements que nous avons présentés dans l'introduction générale, il serait intéressant de voir comment est construite la structure séquentielle globale de notre corpus d'analyse. Dans cette optique, nous essayerons de confronter le dispositif énonciatif hétérogène que nous avons constaté à la structure compositionnelle pour voir si cette dernière suit le même schéma et devient, elle aussi, hétérogène.

Chapitre II

L'hétérogénéité énonciative à travers une Approche textuelle de la séquentialité

2.1 La typologie séquentielle :

Dans un souci purement méthodologique, il nous a semblé important de donner bon nombre de clarifications concernant le cadre théorique global de l'hypothèse d'une typologie séquentielle des textes, telle qu'explicitée dans les travaux de J.M-Adam. Bien entendu, il ne s'agit-là que d'une typologie parmi d'autres, et cette multitude de tentatives est en elle-même fort révélatrice des nombreuses difficultés que pose ce genre de classement. On a, à titre d'exemple, longtemps cherché à fonder la typologie des discours sur des catégories lexico-sémantiques (Benveniste : 1966 et Weinrich : 1973, notamment) ou sur la base d'une « structure cognitive stéréotypée » (Fayol 1985). Mais ces approches se sont heurtés à « la nature compositionnelle profondément hétérogène de toute production langagière » (Adam 1997:p 16). C'est dire que seule la combinaison de plusieurs méthodologies permet de dépasser les limites de chaque proposition théorique.

L'hypothèse de l'existence de cinq types séquentiels de base (narratif ; descriptif ; argumentatif; explicatif et dialogal) se propose justement de théoriser cette hétérogénéité en adoptant des «catégories culturellement préexistantes» (Idem. p 8).

L'hypothèse des prototypes séquentiels trouve son origine dans les travaux du linguiste Russe Mikhaïl Bathine qui fut parmi les premiers à parler de «genres» du discours, et à exprimer la nécessité de leur classement. Selon lui, il existe «des types relativement stables d'énoncés», présents dans toutes les formes de discours connues, qui permettent de décrire la complexité de ces formes sur la base de «schémas prototypiques». Adam déplace l'étude de ces unités de composition textuelle du champ sociolinguistique propre à l'analyse de Bakhtine, à celui «plus étroitement linguistique de la textualité» (Idem : p13). Définissant le texte comme une «structure composée de séquences» (Idem : p 20), il affirme en outre que ce plan de la textualité est le plus adéquat pour établir une typologie.

Une séquence reconnue comme narrative ou descriptive, bien qu'elle doit être envisagée comme plus ou moins originale, partage avec les autres un certain nombre de caractéristiques linguistiques qui obligent le lecteur-interprétant à les identifier comme

telles. Bien quelle soit une notion abstraite et assez floue, la séquence peut être considérée comme une structure. Ce qui implique qu'elle soit «décomposable», et faisant partie d'un système plus vaste (tout texte étant considéré comme comportant un nombre n de séquences). La séquence est, par conséquent, formée de «paquets de séquences» (ou les macro-propositions), eux-mêmes constitués d'un nombre n de propositions. Autrement dit, « les propositions sont les composantes d'une unité supérieur, la macro proposition, elle-même unité constituante de la séquence, elle-même unité constituante du texte. Cette définition de chaque unité comme constituante d'une unité de rang hiérarchique supérieur et constituée d'unités de rang inférieur est la condition première d'une approche unifiée de la séquentialité textuelle » (Adam, 1997, p.30).

Dans cette optique, Adam définit cinq séquences prototypiques : narrative ; descriptive argumentative ; explicative et dialogale. A chaque prototype séquentiel correspond une articulation des propositions. Prises isolément, ces dernières ne peuvent être pertinentes pour l'établissement d'une typologie. En effet, même s'il est possible de parler de propositions narratives ou descriptives ou autre sur la base d'une caractérisation grammaticale (un thème anthropomorphe associé à un prédicat signalant un évènement pour le récit ; l'imparfait pour la description ; le connecteur mais pour l'argumentation. Etc.) Seule une contrainte globale d'enchaînement, seule son insertion dans une suite de propositions permet à l'interprétant de la définir comme appartenant à tel ou tel prototype séquentiel.

Nous allons procéder, dans ce qui va suivre, à l'application de la typologie séquentielle telle qu'elle a été conceptualisée par J. M-Adam. Le but de cette application est de mettre en valeur la forme fortement hétérogène de l'étage invisible. En effet, parallèlement à l'hétérogénéité énonciative que nous avons relevée au chapitre précédent, se développe une hétérogénéité séquentielle marquée par la présence, au sein du même texte, de séquences de types distincts. Adam insiste beaucoup, à juste titre, sur la complémentarité entre les modules énonciatif et séquentiel comme bases de typologisation. Il dit à ce propos que « les modules énonciatif et séquentiel sont complémentaires, et aucun ne constitue, à lui seul, une base de typologie susceptible de

rendre compte intégralement de tous les aspects de la textualité et de tous les aspects de textes » (Adam, 1997, p. 16). Il était donc normal que l'on s'intéresse, pour conforter nos dires sur l'axe de l'énonciation et les questionnements qui en découlent, à la structure compositionnelle de notre corpus.

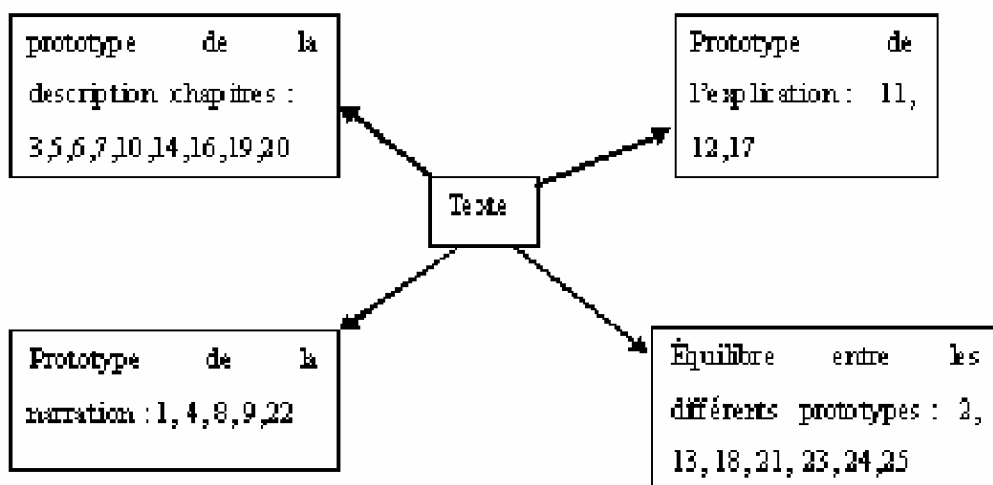
Dans ce genre de typologies, l'hétérogénéité est une donnée préalable à toute approche. Il ne peut exister de récit sans un minimum de description, un récit peut n'être qu'un moment dans une argumentation et ainsi de suite. Néanmoins cette hétérogénéité est tout à fait théorisable. Elle peut être envisagée de deux façons différentes : soit en terme d'insertion ; ou bien en terme de dominante séquentielle. Dans le premier cas de figure apparaît « une relation en séquence insérante et séquence insérée » (Adam, 1997 : p31). Ainsi l'exemple que donne J-M Adam (1994) à propos de la fable du 'loup et l'agneau' de la Fontaine qui est, en dépit de la longueur du dialogue, un récit, parce que son encadrement est narratif. Le deuxième type d'hétérogénéité séquentielle correspond au mélange de séquences de types différents, ce qui nous conduit à considérer le tout textuel comme plus ou moins narratif, descriptif...etc. c'est à ce deuxième cas de figure que correspond notre corpus d'analyse. En effet, chaque chapitre est formé d'une suite de séquences de types distincts (narratives ; descriptives et explicatives dans la grande majorité des cas) avec la dominance d'un prototype au détriment des autres. Ce principe a eu, toutefois, l'inconvénient de nous laisser perplexe devant bon nombre de chapitres (7 en tout) où il était difficile de 'trancher' sur la dominance d'un prototype. En effet, ces chapitres contenaient des séquences de types différents, mais elles étaient à la fois indépendantes (elles n'étaient pas régies par un principe d'insertion), et assez équilibrées par rapport à l'espace textuel qu'elles occupent. Aussi avons-nous seulement indiqué qu'il s'agissait d'un état 'd'équilibre' (entre narration et description ; ou entre narration et explication ; ou bien entre les trois), sans inscrire le chapitre tout entier dans un seul prototype.

S'agissant de l'application proprement dite de cette grille d'analyse, et avant de présenter ses résultats, il convient de justifier le choix méthodologique qui nous a conduit à prendre en considération la répartition en chapitres de notre corpus. Appliquer

n'importe quelle approche à un texte littéraire suppose la prise en considération des spécificités de ce dernier. Ce qui conduit inévitablement le chercheur à 'remodeler' ou, pour utiliser un autre mot moins métaphorique, à adapter l'approche aux 'réalités du texte'. Tout au long de cette analyse nous avons tenté de répondre à l'un des problèmes que nous avons soulevés dans l'introduction : déterminer la structure compositionnelle globale de l'étage invisible. Une telle entreprise ne peut manquer de lacunes et surtout de zones d'ombre qu'il convient de clarifier. La première et la plus importante est sans conteste celle relative au parti pris méthodologique qui nous a conduit à considérer que chacun des 25 chapitres qui forment l'étage invisible appartient à un prototype séquentiel déterminé. Cette manière de procéder était inévitable, et ce pour deux raisons au moins :-la première a trait à la forme très segmentée de l'étage invisible, dans la mesure où les 25 chapitres qui le composent n'entretiennent entre eux aucun rapport logique. Chaque chapitre acquiert de la sorte une certaine autonomie qui le met en évidence, et permet de l'envisager indépendamment des autres ; -la deuxième concerne les deux types d'opérations de composition qui « mènent à la construction et à la reconnaissance d'une suite comme tout textuel : la planification et la structuration. » (Adam, 1999 : p69). La première opération permet d'asseoir l'organisation globale d'un texte, et traduit l'état historique d'un genre ou d'un sous-genre de discours. « Que l'on songe, par exemple, [...] à la division romanesque en chapitres qui se met progressivement en place avec l'apparition de la prose, division qui va devenir de plus en plus signifiante, etc. » (Adam, 1999 : 69). La deuxième aboutit à l'élaboration d'un plan de texte occasionnel (unique), et s'appuie, entre autres, sur les données péritextuelles (intertitres ; Changement de parties où de chapitres). Adam insiste beaucoup sur l'importance de la division en chapitres dans la production et l'interprétation d'un texte donné. En effet, la répartition en chapitres du roman est l'indice à la fois d'un travail fait en amont (la production du texte) et guide l'interprétation du lecteur (travail en aval). Chose qui signifie son importance, et les limites de toute étude qui ne s'appuierait pas sur elle.

Après cette mise au point méthodologique, il convient de présenter maintenant les résultats de l'analyse séquentielle de l'étage invisible. L'application de cette grille d'analyse à notre corpus nous a permis d'arriver à un certain nombre de constatations

sur la structure compositionnelle globale de notre roman. L'essentiel de ces constatations peut être résumé par le schéma suivant :



La structure compositionnelle de l'étage invisible.

Le schéma ci-dessus montre que, quantitativement, et sur les 25 chapitres qui forment le roman, 9 s'inscrivent dans le prototype de la description ; 5 appartiennent à la narration ; 3 à l'explication et seulement un chapitre au dialogue. Les chapitres restants, c'est à dire 7, traduisent l'état d'équilibre dont nous avons parlé ci-dessus. Les chapitres qui appartiennent à la description sont les suivants : les chapitres 03 « Janus » ; 05 « Chimère » ; 06 « pavé sur vide » ; 07 ancienne grimace ; 10 « chauffeurs et standardistes » ; 14 « deux mots écrits au charbon » ; 16 « le saint patron » ; 19 « une tunisienne » ; 20 « nuits ». Quant au prototype narratif, nous relevons les chapitres suivants : 01 « la boule et la bosse » ; 04 « renversement de vapeur » ; 08 « Delenda » ; 09 « batailles » ; 22 « architecture ». Et pour l'explication : 11 « géographie » ; 12 « attaches » ; 17 « le carré blanc ». En outre, nous avons un chapitre qui appartient au prototype du dialogue (15 « recettes ») qui a peu d'importance dans la structure compositionnelle du roman. Concernant les chapitres équilibrés entre les différents prototypes, nous pouvons les définir comme suit : chapitres 02 « chevrons » (équilibre entre description et narration) ; 13 « la pièce de monnaie » (narration / explication) ; 18 « costume de la mer » (dialogue / explication) ; 21 « migration » (explication / narration) ; 23 « les petits enfants de Soltana » (description

et dialogue) ; 24 « Socrate, football et bigourdis » (explication / narration / description) ; 25 « rayons obliques » (narration / explication).

Après cette présentation, il convient d'ores et déjà de faire deux remarques d'une grande importance : - tout d'abord, le fait d'avoir inscrit un chapitre comme appartenant « entièrement » à prototype séquentiel donné ne signifie nullement qu'il contient des séquences appartenant à ce seul prototype. En effet, un chapitre qui appartient par exemple au prototype de la description, et même si cette dernière est « dominante », ceci n'empêche pas l'existence de séquences appartenant à l'explication ou à la narration, etc., dans ce même chapitre. Donc, ce principe de « dominante séquentielle » fait qu'un chapitre donné doit être considéré comme plus ou moins descriptif, narratif...etc.

Ensuite, et malgré le rendement d'un tel principe (le principe de dominante), nous avons constaté qu'il était incapable de rendre compte d'un certain nombre de chapitres. Faute de dénomination appropriée, nous les avons appelés « chapitres équilibrés ». Équilibrés certes, mais certainement pas homogènes. Bien au contraire, cet équilibre est la preuve tangible de l'hétérogénéité compositionnelle du roman. De ce fait, il est nécessaire de prendre le mot « équilibre » avec beaucoup de précaution, et éviter de le confondre avec d'autres principes comme l'homogénéité.

Pour revenir sur les résultats de nos analyses, disons que le schéma ci-dessus permet de donner un aperçu général de la structure compositionnelle du roman. En effet, il permet d'esquisser une « carte textuelle » qui montre la grande place que prend la description par rapport à la narration et à l'explication. Il est vrai que cette dominance du prototype de la description par rapport aux autres prototypes, notamment celui de la narration, n'est pas très convaincante si l'on tient compte du fait que la description n'est considérée que comme une simple « pause », un simple « auxiliaire du récit » (Genette, 1966, p. 163). Mais nous sommes arrivés à la conclusion que la description dépasse ce rôle de simple pause et devient l'un des principaux enjeux du roman. Pour étayer cette constatation, nous allons passer en revue les trois prototypes dont il est question, à savoir : le prototype descriptif, narratif et explicatif. Pour des raisons de lisibilité et afin

d'éviter une exhaustivité inutile, nous ne prendrons qu'une seule séquence de chaque chapitre. Nous tiendrons compte des chapitres équilibrés, notre but étant de montrer l'extrême hétérogénéité compositionnelle du roman, et de voir aussi l'impact que pourrait avoir une dominance du prototype descriptif sur l'énonciation ; nous nous intéresserons aussi à « l'attitude de locution » de Weinrich qui permet de distinguer les valeurs temporelles des verbes à l'intérieur de chaque prototype.

2.1.2 Le prototype de la séquence descriptive:

Notre analyse ayant démontré sa dominance dans la structure compositionnelle globale du roman, nous nous attacherons, dans ce qui va suivre, à actualiser un certain nombre de séquences relevant du prototype de la description. Cette présentation n'est pas exhaustive. En effet, seulement une ou deux séquences descriptives seront prises de chaque chapitre appartenant au prototype dont il question, notre but étant de donner un aperçu général de la place qu'occupe la description, et son impact sur l'énonciation et sur le discours du roman. Le statut typologique de la description a fait l'objet d'incessantes controverses parmi les théoriciens qui l'ont étudiée. Historiquement, elle a fait l'objet d'un « rejet presque général », notamment de l'esthétique classique. En effet, on a toujours considéré que le problème majeur de la description « réside dans le fait qu'elle ne comporte ni ordre, ni limites et semble dès lors, soumise aux caprices des auteurs » (Adam, 1997, p.76), chose qui rendait son étude difficile. On l'a considérée aussi comme une simple « pause » dans le mouvement du récit, voire un ensemble désordonné de propositions dont la longueur ne dépend que de l'auteur. Ce regard quelque peu méfiant à l'égard de la description n'a pas disparu au XX siècle, malgré la naissance de la linguistique et l'apport de quelques auteurs comme Proust et Gide qui ont été à l'origine d'une rupture avec l'esthétique classique. En témoigne André Breton qui, dans son premier *manifeste du surréalisme* (1924), considère que « rien n'est comparable au néant » de la description, et ce même si le mouvement dont il chef de file est réputé avoir révolutionné le langage poétique et l'art en général. Il a fallu donc attendre jusqu'à l'élaboration de nouvelles disciplines comme la linguistique textuelle pour que cette composante du texte soit considérée comme un ensemble qui répond à une structuration très stricte. Nous pouvons citer dans cette optique l'ouvrage de P. Hamon *analyse du descriptif* (1981), ou encore celui de Adam et Petitjean *le texte descriptif* (1989). S'agissant du prototype de la séquence descriptive, nous pouvons le résumer par le schéma proposé par Adam :

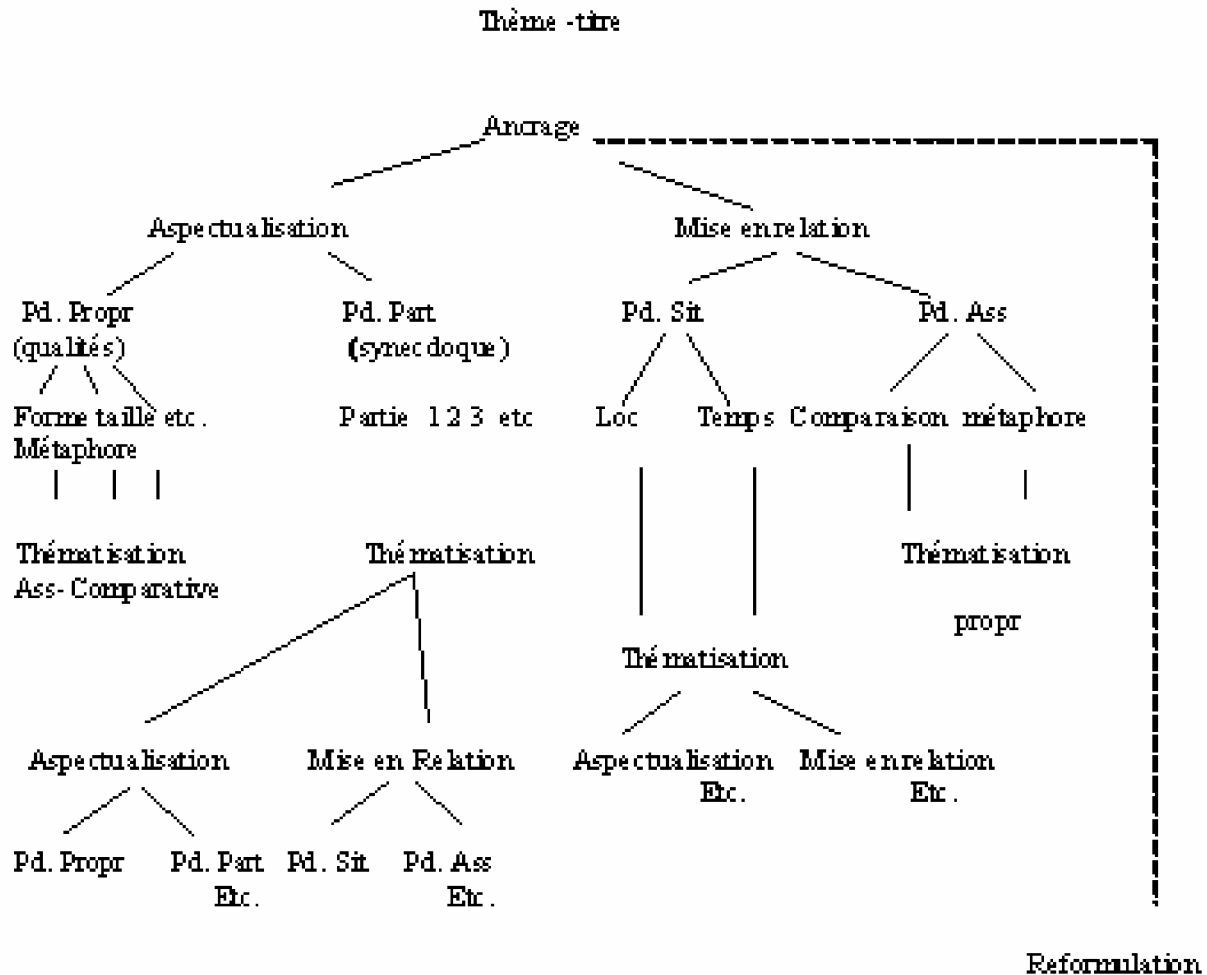


Schéma prototypique de la séquence descriptive (Adam, 1997, p 84)

Comme l'a clairement montré Adam (1993), la description est régie par un nombre restreint d'opérations qui sont :

L’ancrage : toute description doit s'ancrer dans un «thème titre», c'est-à-dire qu'elle doit porter sur une entité référentielle déterminée (que va-t-on décrire ?). Cette dernière est soit signalée dès le début de la séquence (ancrage proprement dit), ou bien en fin de séquence de qui /quoi il s'agissait (affectation), ou encore «elle reprend en le modifiant le thème titre initial (reformulation)» (Adam, 1997 : p 85).

L’aspectualisation : il s'agit d'évoquer les parties et /ou les propriétés de l'entité référentielle dont il est question;

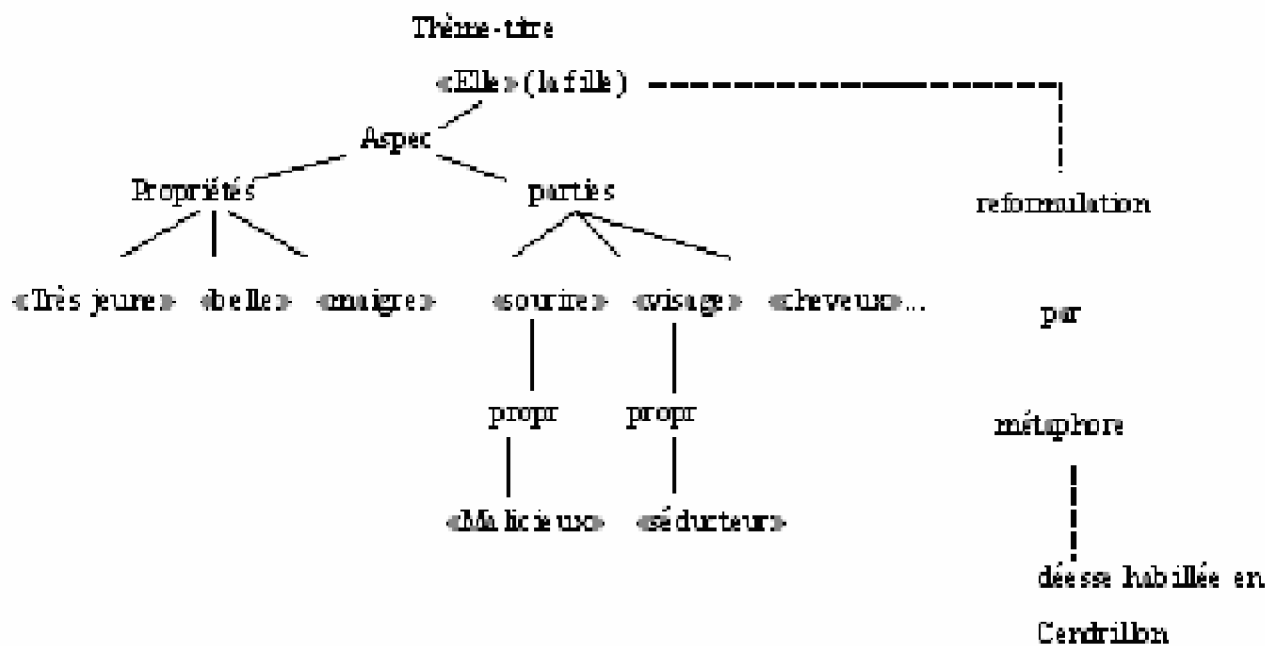
La mise en relation : le thème-titre est souvent assimilé, par comparaison ou par métaphore, à d'autres entités;

La thématisation : elle garantit à la description une expansion infinie en permettant de nouvelles procédures d'aspectualisation ou de mise en relation. Telles sont les opérations qui sont à la base du prototype de la séquence descriptive.

S’agissant des résultats de notre analyse, le premier chapitre que nous avons inscrit dans le prototype de la description est le chapitre trois « Janus ». Dans ce chapitre Nous pouvons relever une suite de séquences descriptives qui sont liées à deux moyens de transport :le métro; et la voiture. En effet, nous assistons dans un premier temps à une description du «métro», moyen de transport grand public par excellence (« Dès qu'il monte (p.19) ...le fastidieux (p.20)*). Le premier thème-titre, à savoir «le métro», donne lieu à trois propriétés que l'on retrouve dès la première phrase : «une substance diffuse, protéiforme, peu organisée». Quand aux parties, elles nous sont communiquées par une relation métonymique (le contenu pour le contenant). Il s'agit là de tout un mélange hétéroclite de parties qui appartiennent tantôt aux passagers, tantôt au métro lui même. Néanmoins, on peut les regrouper en quatre catégories principales : des couleurs; des objets; des bruits et des odeurs.

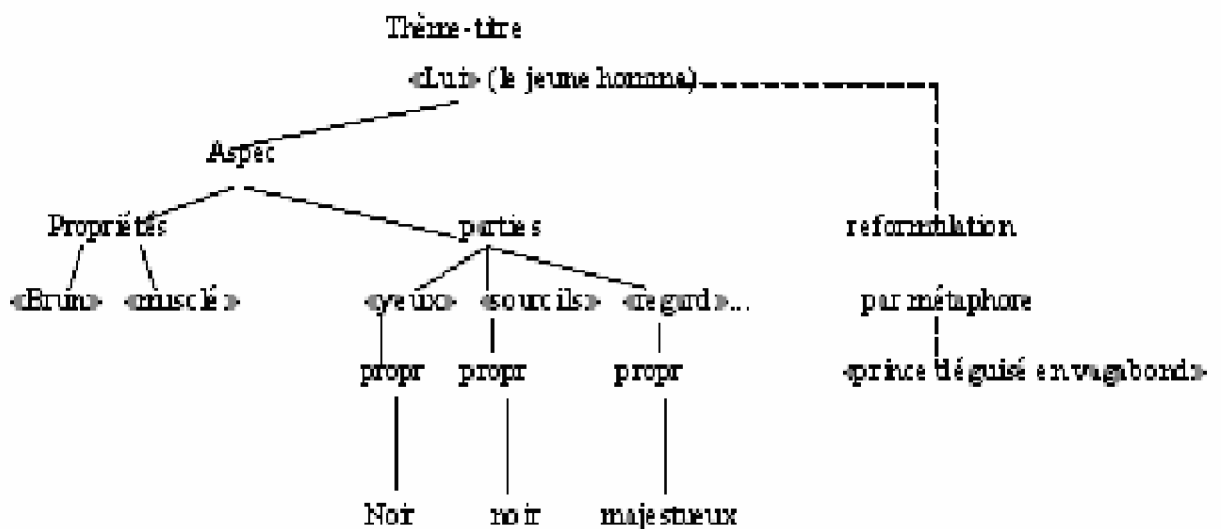
* Tous les renvois qui figurent dans ce chapitre sont pris de l'étage invisible, 1996, Cérès éditions (voir bibliographie).

Il est à noter ici l'importance du regard focalisateur de Yacine. Genette donne le nom de « focalisation interne » (Genette, 1972, p.206) à ce procédé qui consiste à rendre compte du monde représenté dans le roman par le biais de la vision des personnages. La vision de Yacine est omniprésente dans ce chapitre et, on le verra, dans tout le roman. Elle permet d'introduire la description d'un couple qui se trouvait dans « le métro ». En effet, un jeune homme et une fille ont retenu l'attention de Yacine. Chose qui donne lieu à deux séquences descriptives (« Dans cette atmosphère (p.20)...que la leur (p.21) »). L'ancrage de la première séquence est assuré par le pronom personnel «elle». Ce portrait donne le schéma suivant :



En dépit du fait que son ancrage n'est assuré que par un pronom personnel («elle»), nous constatons toutefois que cette séquence est parfaitement conforme au prototype de la description. Cette fille est décrite comme étant (propr) «très jeune»; «belle»; et «maigre». Même chose pour les parties, qui dénotent à la fois sa beauté et sa simplicité («un visage séducteur»). Le thème-titre est reformulé par un rapprochement métaphorique («une déesse habillée en cendrillon »).

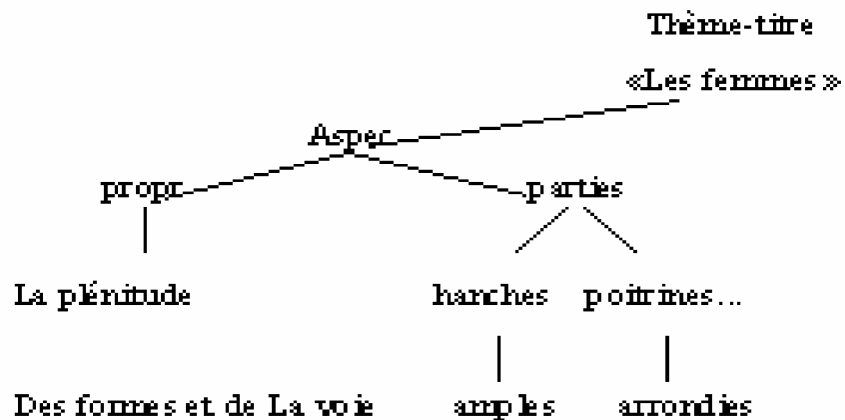
La deuxième séquence descriptive, établie en parallèle avec la séquence précédente, concerne le jeune homme qui accompagnait la fille. Encore une fois, l'ancrage de cette séquence n'est assuré que par le pronom personnel : «lui». Mais en somme, l'on peut dire que son portrait est établi de la façon suivante :



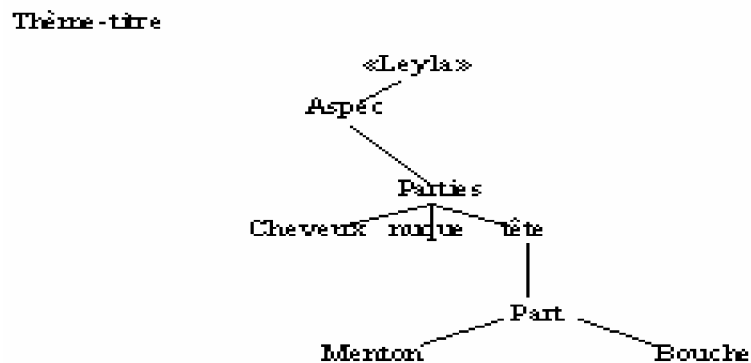
Un premier constat s'impose : en comparant les deux séquences descriptives précédemment citées, nous constatons qu'elles ont la même forme prototypique. Encore une fois, l'ancrage de la séquence n'est assuré que par le pronom («lui»). Par la procédure d'aspectualisation, le narrateur caractérise ce jeune homme comme étant «brun»; «musclé» (prop) ; et ayant un «regard majestueux» (parties)... Une procédure

de reformulation, identique à celle qu'on a vue dans la première séquence, fait assimiler ce jeune homme à «un prince déguisé en vagabond». Ce chapitre contient aussi d'autres séquences descriptives qui sont introduites par le regard focalisateur de Yacine. Le titre du chapitre est très révélateur à ce sujet. En effet, « Janus » est l'un des dieux les plus anciens de la mythologie romaine. Il est représenté comme ayant deux visages, l'un regardant devant, l'autre derrière. Et par là, l'auteur semble annoncer un « roman du regard », un roman où le monde passe par la conscience des personnages, par leurs subjectivités, aussi contradictoires soient-elles.

Cette orientation se trouve confirmée dans d'autres chapitres relevant du prototype descriptif. Au chapitre 05 « chimère », Yacine dresse deux portraits : celui des femmes qui l'ont profondément marqué durant son enfance ; et de sa femme Leyla. Mais la spécificité de ces portraits c'est qu'ils sont le fruit de souvenirs évoqués. En effet, Yacine se remémore une partie de son enfance, et essaye de rendre compte des images qui l'ont le plus marqué et dont il garde souvenance. Ces réminiscences donnent lieu à une première séquence descriptive («Yacine (p.33)...à leur contact (p.35)») qui a pour objet «les femmes». Bien entendu, cet ancrage est quelque peu vague, mais le narrateur le précise en disant «les femmes de son enfance» (en parlant de Yacine). La procédure d'aspectualisation nous livre une seule propriété : «la plénitude des formes et de la voix». Quand aux parties, Yacine s'intéresse à tour de rôle aux «hanches»; les «poitrines»...nous ne relevons enfin aucune procédure de reformulation du thème-titre dans cette séquence qu'on peut résumer par le schéma suivant :



Yacine passe de la description des femmes en général, à la description de sa femme Leyla. (« Les sentiments (p.34)...énigmes (p.36) »). Cette séquence est précédée d'un petit passage (bien distingué de l'ensemble du texte par les deux espaces blancs), où Yacine évalue la quinzaine d'années de mariage avec sa femme Leyla. Quand à la séquence descriptive qui le suit, nous pouvons la résumer par le schéma suivant :



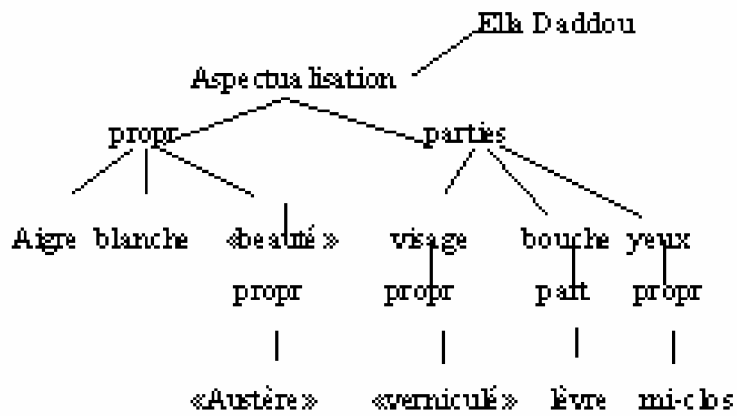
Cette séquence se limite elle-aussi à la seule procédure d'aspectualisation. Une aspectualisation se limitant à citer uniquement quelques parties : « cheveux » ; « nuque » ; etc. chose qui ne diminue en rien l'importance de cette femme pour Yacine, ce dernier l'aimant avec « humour et indulgence ».

En plus du regard focalisateur de Yacine qui assume une grande partie des séquences descriptives, il existe d'autres personnages dans ce roman qui assument le même rôle.

Au chapitre 06 « pavé sur vide », nous relevons une séquence descriptive assumée par le regard de Aïda. Cette séquence (« Dans (p42)...desséchée (p43) ») concerne les différents genres de pavés qui ornent la ville de Tunis.

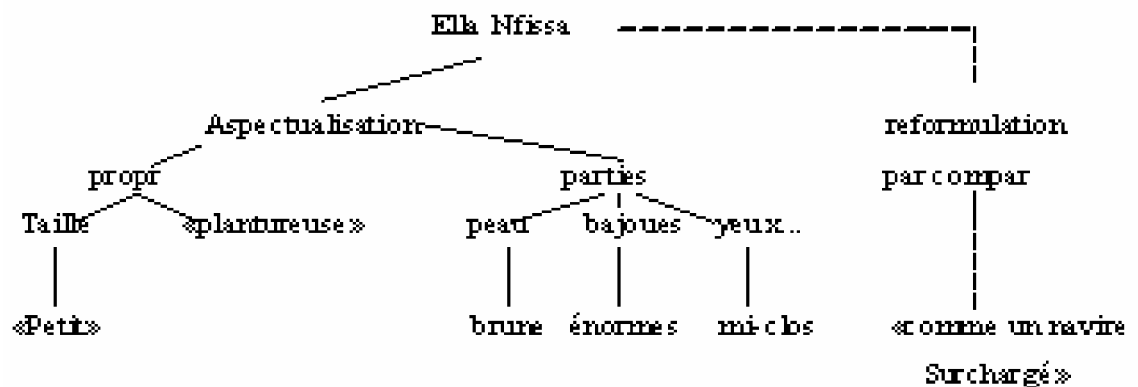
Ainsi Aïda confère à chaque type de pavage des propriétés spécifiques. Nous avons, à titre d'exemple, « les pavés hexagonaux (propr) qui ornent avec une élégante sévérité les trottoirs de l'ancienne ville européenne ... (p42) » la rue Kamel Ataturk où l'on trouve des « pavés minuscules aux entailles zigzagés » (p42). C'est dire que chaque rue de la capitale Tunis se caractérise par un type de pavage, lui donnant ainsi une touche de beauté. Cette séquence est marquée en outre par une chaîne reformulations métaphoriques. Les pavés, ou le thème-titre initial, sont d'abord vus par Aïda comme des 'pains de ménage' (p42); ensuite comme un 'grand tapis macadamisé'.

Mais Aïda, contrairement à son frère Yacine, n'évoque pas uniquement le côté sublime des choses. En effet, au chapitre 07 « ancienne grimace », Aïda fait un portrait totalement négatif d'Ella Daddou (la grand-mère paternelle de Aïda) et son amie Ella Nfissa (« lorsqu'elle (p.52)... Yacine (p.54) »). La première séquence, qui concerne Ella Daddou, est centrée en grande partie sur le visage de cette dernière. Le mariage de Aïda avec «Wajdi», et tous les malheurs qu'elle eût à cause de cette décision sont expliqués par cette séquence. Aïda voulait en fait se «venger» d'une «grimace» d'Ella Daddou, qu'elle a gardée dans sa mémoire toute sa vie. En somme, l'ensemble de la séquence peut être résumé de la façon suivante :



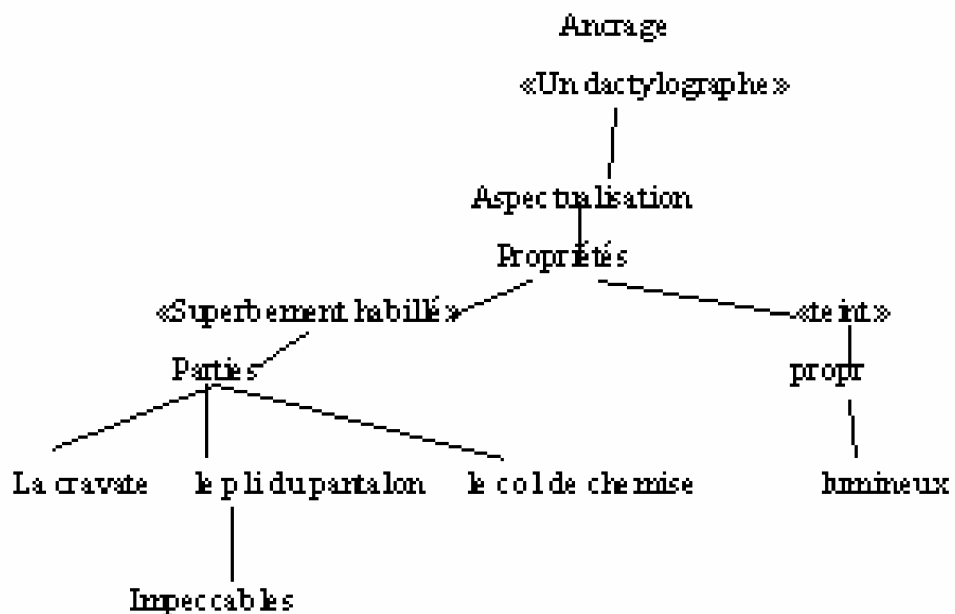
Cette séquence, qui se limite à la seule aspectualisation, caractérise Ella Daddou comme étant « maigre » ; « blanche » et d'une « beauté austère ». Elle énumère en plus quelques parties de son visage (bouche ; yeux...).

Concernant « Ella Nfissa », nous retrouvons un portrait beaucoup plus détaillé par rapport au précédent. Mais ce qu'on peut en dire de façon très générale c'est qu'il converge avec celui de Ella Daddou au niveau des yeux (mi-clos), «qui décortiquaient en fait les êtres et les choses» (p.53)

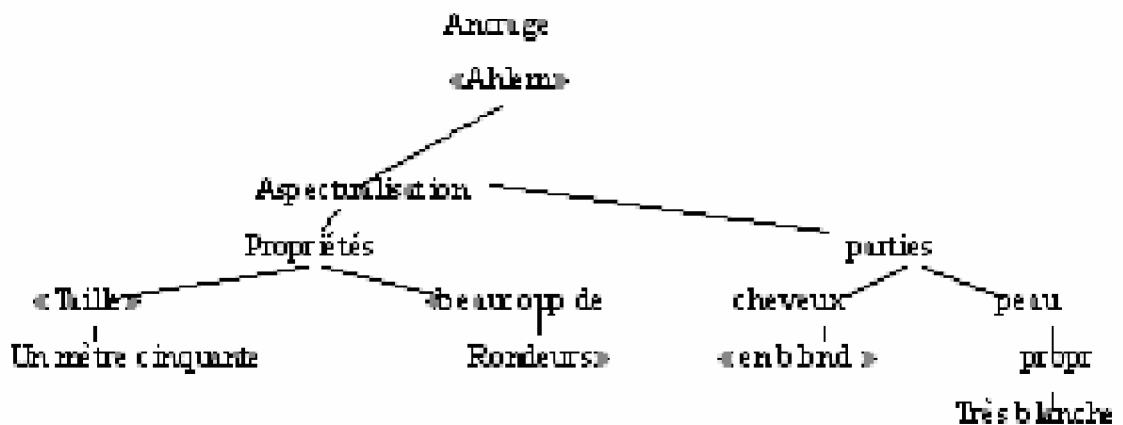


Cette séquence contient elle aussi une reformulation du thème-titre. Ella Nfissa est assimilée, par une procédure de reformulation comparative, à « un navire surchargé ».

Le chapitre dix « chauffeurs et standardistes » s’insère lui aussi dans le prototype de la description. Nous pouvons citer, à titre d’exemple, deux séquences assumées par le regard de Yacine, et qui concernent un dactylographe et une fille appelée Ahlem (« armé (p.72)...des cieux (73) ») :

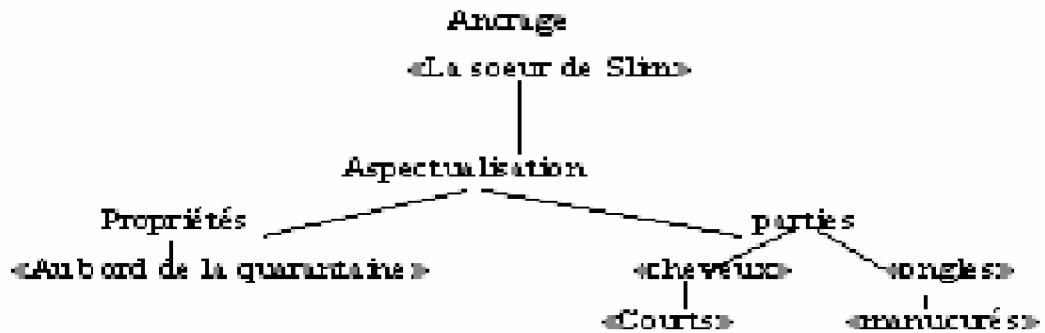


Comme le montre le schéma ci-dessus, la première séquence descriptive concerne «un dactylographe». Elle se limite à la seule procédure d'aspectualisation, elle-même limitée aux seules propriétés. Cette description insiste surtout sur la façon qu'a ce personnage de s'habiller, et ne se préoccupe nullement de son physique. Concernant la deuxième séquence, elle peut être schématisée de la façon suivante :

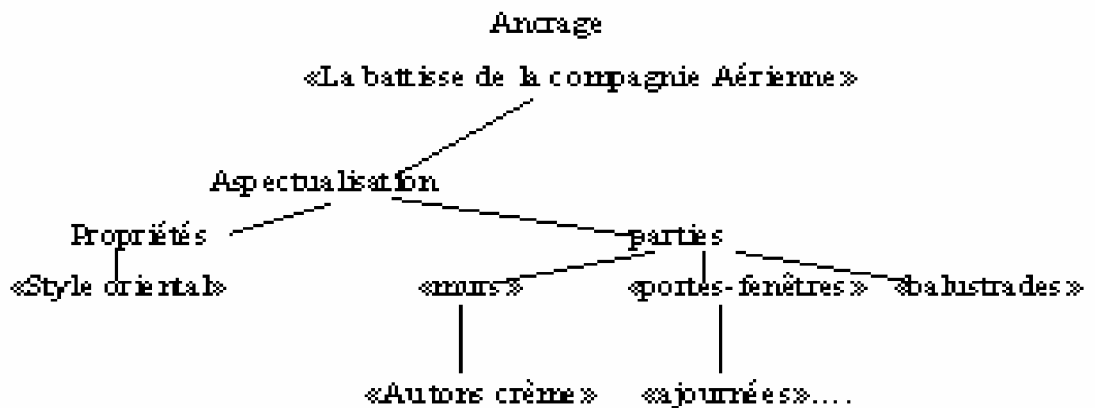


Contrairement à la première séquence, où l'ancrage n'est assuré que par «la fonction» de la personne décrite (dactylographe), on retrouve un nom propre (Ahlem) comme ancrage de la deuxième séquence. En outre, cette description s'attache exclusivement aux propriétés physiques de cette fille, («cheveux», «peau») et exclut tout ce qui concerne sa façon de s'habiller.

En plus de Yacine et de Aïda, nous avons un troisième personnage, « Slim », qui assume lui aussi un certain nombre de séquences descriptives. Au chapitre 14 « deux mots écrits au charbon » Nous retrouvons une suite de séquences descriptives qui nous sont communiquées par le biais de la vision de Slim («Slim observe...»). La première séquence («Slim...larme (p.95) a comme ancrage la soeur de Slim :



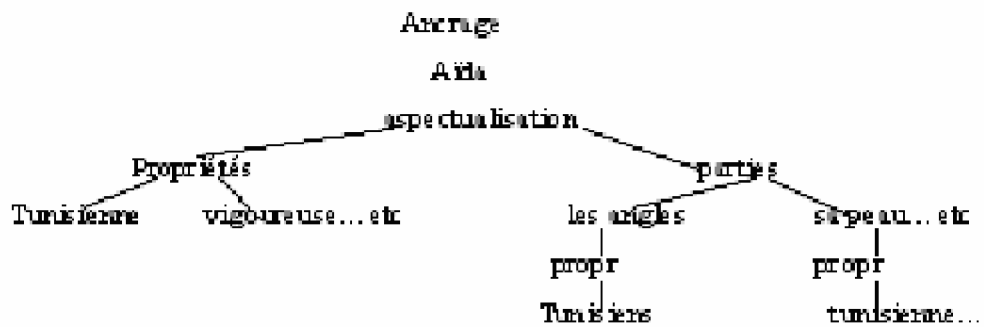
La séquence en question se limite à la seule aspectualisation. Comme propriété, l'on ne retrouve que l'âge de cette femme («au bord de la quarantaine»), en plus de quelques parties qui concernent sa tête («cheveux» (parties) → «court» (prop)…). La deuxième séquence descriptive concerne «la battisse de la compagnie aérienne» («Tunis...quartiers» (p.95))



Suivant le même modèle de celle qui la précède, cette séquence se limite, elle-aussi, à la seule aspectualisation. On ne relève qu'une seule propriété de la battisse : «son style oriental». Quand aux parties, on trouve «les murs» «au tons crème» (propriété); les portes-fenêtres...etc.

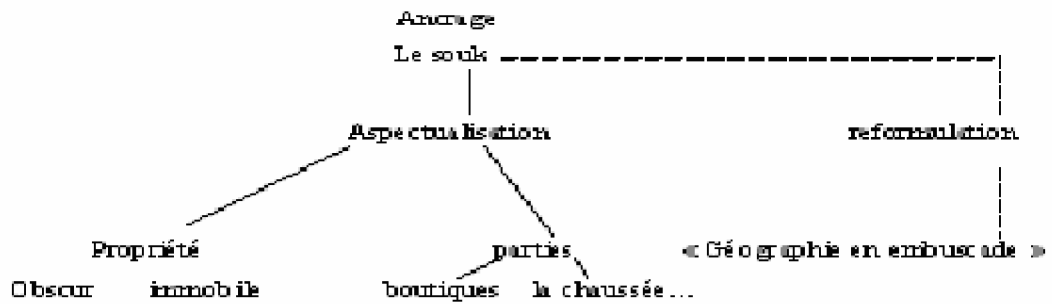
Au chapitre 16 « le saint patron », nous retrouvons une description très intéressante qui concerne la ville de Tunis (« Yacine (p108)...coule (p110) »). On s'intéressera plus particulièrement à cette description dans l'analyse des catégories spatiales construites par l'auteur de l'étage invisible. Mais on peut dire de façon très générale, que ce qui est marquant dans cette description c'est le nombre assez important de reformulations du thème-titre « Tunis ». Ce dernier est associé, par une reformulation métaphorique, à une « ruche » : « Tunis était pour lui cette ruche » (p108). Ensuite à un bain : « pour Yacine, Tunis est ce bain[...] » (p109), et ainsi de suite. On retrouve aussi, par une procédure d'aspectualisation réservée aux seules parties, quelques constituants de cette ville : (« les rue » ; « les trottoirs » ; « les vitrines »...etc.

Le regard focalisateur des personnages peut porter aussi sur d'autres personnages. C'est ce que l'on retrouve au chapitre 19 « une tunisienne » où Aïda est décrite par Slim (« Aïda (p128) ...la plaine (p129) »).



Comme le montre le schéma ci-dessus, cette séquence se limite à la seule aspectualisation. Mais ce qui est intéressant à noter c'est que Aïda, qui constitue l'ancrage de la séquence, est principalement défini par rapport à son appartenance à la Tunisie, son pays d'origine. Aussi Slim attribue-t-il à chacune de ses parties (la peau ; ongles...) la propriété d'être 'tunisien'. Par ailleurs, ce même personnage semble reproduire fidèlement l'image que Aïda se fait d'elle-même : « elle se dit qu'elle est vigoureuse et pleine d'élan. Elle se dit aussi qu'elle est folle » (p129).

Il arrive aussi qu'une même description soit assumée par le regard de deux personnages à la fois. C'est ce que l'on retrouve au chapitre 20 « nuits », où pour un même tableau (« le souk ») deux visions sont associées :



En plus de l'aspectualisation, où l'on énumère les propriétés du souk (ancrage) Visité par Aïda et Slim ('obscur'...), en plus de ses parties, nous notons l'existence d'une reformulation de l'ancrage par assimilation métaphorique. « Géographie en embuscade » (p137).

Vers la fin de cette présentation du prototype de la description, il convient de s'arrêter un moment sur les valeurs des temps verbaux contenus dans ce prototype tels que distingués par Weinrich. Dans son « attitude de locution », Weinrich distingue en fait entre les temps du commentaire (le présent ; le passé composé et le futur) et les temps du récit (le passé simple ; imparfait ; et le plus que parfait). En plus de la dominance, somme toute normale, de l'imparfait (temps du récit) dans bon nombre de séquences, nous relevons l'existence de séquences qui se basent plutôt sur le présent (temps du commentaire), comme la description du couple au chapitre trois « Janus » et de nombreuses autres séquences assumées par Yacine. Quand aux séquences assumées par le regard de Aïda, seulement deux se basent sur le présent : la description des différents types de pavages au chapitre 06 « pavés sur vide », et la description d'un homme au chapitre 17 « le carré blanc ». Ces constatations sont importantes. Elles nous serviront à l'analyse des catégories spatiales et à l'analyse des personnages.

2.1.1 Le prototype de la séquence narrative

La notion de récit est sans doute celle qui a mobilisé le plus grand nombre de recherches. Son «universalité», et sa forme fort complexe qui se cache derrière une apparence qui dénote la simplicité, ont poussé plus d'un à se demander s'ils ne doivent pas «conclure à son insignifiance?» (Barthes; 1966 : p.7).

Néanmoins, plusieurs approches ont vu le jour, parmi lesquelles celle de Bremond qui a proposé une définition minimale du récit où il énumère trois premiers constituants : « un sujet » ; «une temporalité»; et des prédicats transformés entre un «état initial» et un «état final» (Bremond; 1966 : p. 68). Se basant sur cette définition, Adam (1994; p 93) propose «six constituants [qui] doivent être réunis pour que l'on puisse parler de récit».

Tout d'abord, il faut qu'il y ait une «succession temporelle d'actions» ; ensuite une «unité thématique» résultant de la présence d'au moins un acteur-sujet ; et des «prédicats transformés» au cours d'un «procès». Enfin, il ne peut y avoir de récit sans une «mise en intrigue» sous la forme d'un «schéma quinaire» (voir schéma ci-dessous), et une «évaluation finale» (implicite ou explicite).

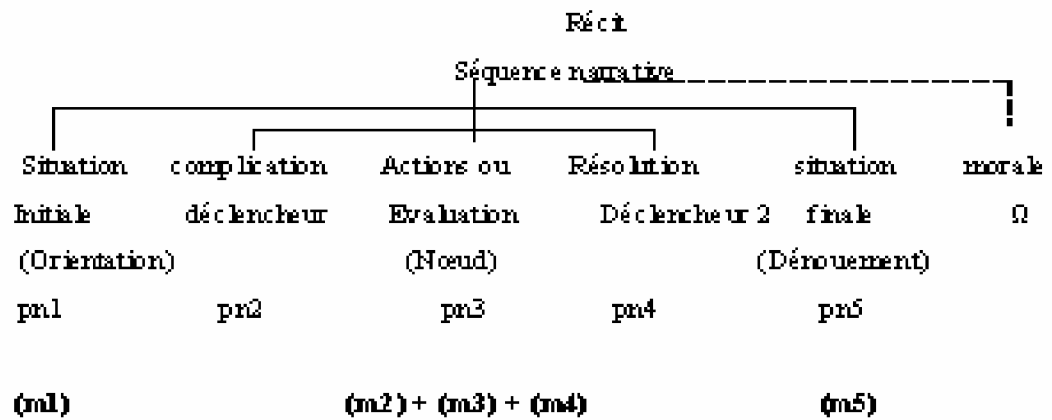


Schéma prototypique de la séquence narrative (Adam, 1994, p 104)

Le schéma ci-dessus représente les cinq moments (m) de tout procès à l'intérieur d'une séquence narrative. Mais pour transformer cette suite linéaire et temporelle de moments (m1, m2, m3, m4, m5) en un récit il faut adopter une logique temporelle assez singulière, basée essentiellement sur une problématisation événementielle qui correspond à deux macro-propositions narratives : la complication (pn2) et résolution (pn4). La première est insérée entre la situation initiale (pn1) et le début du procès ; la seconde entre le procès et la situation finale (pn5). « L'ordonnance narrative peut schématiquement s'analyser comme une suite de relations d'état entre lesquelles s'inscrivent les transformations » (Courtès, 1976, p.74).

Concernant notre corpus d'analyse, le premier chapitre que l'on peut inscrire dans le prototype de la séquence narrative est le chapitre 01 « la boule et la bosse ». Dans ce chapitre, on relève l'existence de deux séquences narratives qui sont juxtaposées (règle d'enchaînement). Le titre de ce chapitre confirme ce découpage, et se présente sous une forme énigmatique qui ne sera appréhendée que vers la fin du chapitre. La première séquence: « quatre garçons (p.5)... sur ses feuilles (p.8) », concerne les préparatifs de la fête d'anniversaire de Tahar, fils de Yacine. Nous avons bien affaire ici à une « succession temporelle d'actions », condition première de tout récit, où trois acteurs, en

l'occurrence A1 (Yacine); A2 (Aïda); A3 (Tahar) veulent célébrer une fête. «La problématisation» de cette suite événementielle passe par une mise en intrigue dont rend compte le schéma quinaire suivant :

- PN1: orientation-exposition (ou situation initiale): «quatre garçons (p.5)...devant le lycée (p.7)». Il faut souligner qu'il y a, dans ce premier moment du récit, une nette dominance des propositions descriptives. Mais ce qui les rend au service de la narration est le fait qu'ils introduisent les acteurs de cette séquence ; leurs intentions; ainsi qu'une certaine stabilité des évènements.

- PN2: complication: «soudain, Tahar...d'un moment à l'autre (p.7)», l'opérateur narratif «soudain» introduit une perturbation qui change la tension du récit. En effet, la présence d'un cheval sur les rails du train, qui pouvait venir d'un moment à l'autre, suscita la colère de Aïda. Chose qui pouvait gâcher la fête de Tahar. Une seconde complication intervient au moment où Hind, la fille de Yacine, explique la remarque qui lui a été faite par la surveillante. « Pas de fête...au moins » (p.7).

- PN3: Action: «Aïda sursauta...le gâteau» (p.7). Elle est complètement négative, et concerne le conflit qui éclata entre Tahar et Aïda (un faire en dire).

- PN4: résolution: « Yacine (p.7)...à bon port » (p.8). Le conflit ne prend réellement fin qu'avec le démarrage de Yacine, surtout après la deuxième complication (voir-dessus) qui pouvait gâcher la journée. Cette macro-proposition est, en outre, accompagnée d'une évaluation.

- PN5: état final (elliptique). Cette Macro Proposition est déductible de la proposition suivante: « le cheval galopant sur la voie ferrée oublié, le chagrin de Hind au sujet de sa jupe effacé, la séance de la fête terminée, Aïda rentra chez elle ... » (p.8).

Pour ce qui est de la deuxième séquence narrative (« le lendemain (8)...Mabrouk (p10) »), notons qu'elle se caractérise par une forme qui semble, de prime abord, «atypique». En effet, l'état initial (PN1), qui d'habitude présente un état de stabilité,

comporte déjà une «pseudo-complication» qui n'est pas déterminante pour la suite des évènements. Le découpage donne la forme suivante:

PN1: état initial : « le lendemain ...et sortit » (p.8). Nous avons l'introduction d'un sujet-acteur (Aïda), des indications spatio-temporelles, ainsi que les intentions (entamer une journée de travail) du sujet-auteur.

PN2: complication: « Arrivée... était absente » (p.8).L'absence de la fille qui s'occupait d'habitude du service du café et du thé posa un problème à Aïda qui s'est vue obligée de subvenir elle-même à ses besoins.

PN3: actions: « elle posa (p.8)...un arrosoir » (p.9). Aïda essaya de préparer, toute seule, son café. Mais sans succès.

PN4: résolution: « principes...du mauvais pied » (9). Elle décida enfin de sortir pour aller acheter un café d'un Bistrot, ce qui met fin à ce problème qui l'empêchait d'entamer son travail.

PN5: état final (elliptique) : il est déductible de l'énoncé suivant: « de retour au bureau » (p.10). Ce qui suppose qu'elle est effectivement allée au bistrot.

PN Ω : évaluation finale-morale. « Là...Mabrouk » (p.10). Elle est inhérente aux deux séquences narratives, et permet de lever l'équivoque et l'ambiguïté du titre du chapitre. « La boule de l'âme [...] la bosse de Mabrouk (p.10) ».

Au chapitre 04 « renversement de vapeur », chapitre qui relève lui aussi de la narration, nous assistons à un retour dans le passé de Aïda. En effet, on évoque la relation qu'elle entretenait avec son grand-père «Cheikh Mustapha» lorsqu'elle était petite, et sa tentative de déracinement. L'état initial de cette séquence (PN1: «Yacine et Aïda (p.27)...de fête (p.28)») est mis en évidence par la forte présence de l'imparfait. Il est un peu particulier dans la mesure où il relate un lointain souvenir de Aïda qui passait des moments pleins de bonheur avec son grand-père. Mais cette relation stable ne durera point. La complication (PN2) est introduite par l'opérateur «mais» («mais un jour la

vapeur se renversa (p.28)»). On ne peut déterminer avec précision les causes de la métamorphose du caractère de Aïda. Néanmoins, la troisième Macro Proposition (PN3 - évaluation) nous pousse à supposer qu'elle a adopté dès son enfance une vision machinéenne du monde: «son imagination se mit à déborder, à grossir le bien et le mal, le juste et l'injuste...» (p.28). Ce revirement a conduit Aïda à changer son attitude avec tout son entourage, y compris son grand père (PN4-résolution: «la vapeur...là où elle partait (p.28)»), et à chercher de nouvelles perspectives, outre-mer (état final PN5).

Au chapitre 08 « Delenda », on note la dominance du prototype de la narration. Parmi les séquences narratives qu'il comporte, séquences dans lesquelles on évoque les souvenirs de Aïda et de Yacine, nous relevons une séquence qui résume l'expérience de Aïda avec son ex-mari « Wajdi ». En effet, la relation entre Aïda et Wajdi était vouée à l'échec, et ne pouvait avoir comme résultat que le divorce. L'état initial de cette séquence est mis en évidence grâce à la forte présence de l'imparfait. Nous y retrouvons les intentions qui ont poussé Aïda à se marier avec Wajdi: «se venger de la grimace d'Ella Daddou et du regard d'Ella Nfissa» (p.55). Mais une complication intervient quand elle se rend compte de la faute qu'elle a commise (PN2. complication: «Mais au fil des semaines...de consistance» (p.55)). Cette complication est introduite par l'opérateur «mais», et indique uniquement que Aïda, tout en ayant réussie à concrétiser les intentions qui l'ont poussée au mariage avec Wajdi, s'est retrouvée dans une situation désavantageuse où elle risquait gros. La troisième Macro proposition (PN3) est une évaluation («elle sentait (p.55)...de famille» (p.56)). Il est important de signaler que cette dernière est constituée en grande partie de propositions descriptives. A titre d'exemple, la transformation que Aïda subissait était comparée à la «putréfaction» d'un «morceau de viande»...etc.

Devant une telle situation, une seule chose pouvait sauver Aïda: «le divorce» (résolution). L'état final de cette séquence nous montre comment Aïda, avec l'aide de son frère Yacine, a pu dépasser cet échec, surtout auprès de sa famille. (« Quelques jours (56)...toute seule» (56)).

Au chapitre 9 « batailles » on peut relever, entre autres séquences narratives, une séquence qui fait la présentation de Béchir, l'un des cousins de Leyla. Ce personnage marque dans ce chapitre sa première apparition dans l'histoire. C'est au travers d'une petite séquence narrative (« l'aîné...ils veulent (p.63) ») que le narrateur nous fait découvrir son caractère, et surtout la relation qu'il entretenait avec Aïda. Cette dernière, à chaque fois qu'elle entamait avec lui une discussion, voulait toujours « lui prouver qu'il avait tort », et que ses idées ne tiennent pas la route (état initial). C'est pourquoi, dès qu'elle le voyait, elle se mettait à critiquer ce qu'elle appelait « ses positions » (complication). Il faut dire que Béchir aimait beaucoup défendre « ses positions », même s'il pensait ne pas en avoir (actions). Et c'est ainsi que ces deux personnages entament une longue polémique, où chacun d'eux fait de son mieux pour prouver que ses positions sont les meilleures (résolution). Ce genre de discussion ne plaisait pas beaucoup à Yacine. Néanmoins, il ne faisait rien pour les arrêter (état final).

Nous retrouvons vers la fin de ce chapitre une dernière séquence narrative qui présente un cas singulier d'insertion d'une séquence explicative. Cette séquence relate un conflit qui éclata entre Béchir et Aïda. L'état initial présente Aïda en état de colère. Survient ensuite une complication lorsque Béchir raconte la punition qu'il a infligée à sa fille. Chose qui donne à Aïda une bonne raison pour éclater en invectives. Mais Yacine intervient pour défendre Béchir, et c'est là où l'on retrouve une séquence explicative, soigneusement séparée de la séquence narrative par deux espaces blancs, qui explique le comportement de Yacine. Ce dernier n'aime pas critiquer les gens de façon violente. Contrairement à sa sœur, qui exprime crûment tout ce qu'elle pense sans se soucier de la réaction d'autrui, « il tente d'amortir le choc » et fait preuve de retenue tant qu'il peut. Mais les deux belligérants semblaient décidés à mener jusqu'au bout de leur discussion (résolution)...On note enfin l'ellipse de l'état final.

Nous retrouvons ce cas d'hétérogénéité dans d'autres séquences narratives. En effet, nous identifions une séquence narrative qui présente un cas typique d'hétérogénéité : (« Aïda (p148)...ses savoirs (p152) »). L'état initial de la séquence (PN1) met en scène deux acteurs, à savoir Slim et Aïda, qui étaient en train de se promener dans la banlieue de la capitale Tunis. Cette première Macro proposition est marquée par la forte présence

de verbes conjugués au présent, ce qui donne une certaine stabilité dans les actions dans ce passage. La complication (PN2) concerne l'état de stupéfaction qui frappa Slim en remarquant l'existence d'un assemblage de baraques dans un terrain vague entre une faculté de droit et l'agence nationale pour la promotion de l'habitat. Le noyau du récit (PN3) est constitué de trois séquences descriptives qui concernent : les baraques ; la faculté ; et l'A.N.P.H (l'agence de promotion de l'habitat) enfin. Mais malgré l'espace non négligeable qu'occupent ces trois séquences, il faut dire qu'elles sont mises au service de la narration. Nous sommes donc en présence d'un cas d'insertion de séquences descriptives dans une séquence narrative. La résolution survient au moment où Aïda lui fit la proposition de prendre des photos de cet « assemblage surréaliste ». Cette séquence s'achève avec une évaluation (PN Ω).

Un dernier mot concernant « l'attitude de locution », et la répartition des temps verbaux dans ce prototype. Tout au long de nos analyses, nous avons remarqué l'hétérogénéité qui caractérise la distribution des temps verbaux dans le prototype narratif. En effet, en plus du passé simple, « pierre d'angle du récit », nous avons relevé l'existence d'un nombre assez important de verbes à l'imparfait (notamment dans l'état initial des séquences) et même au passé composé (temps du monde commenté).

2.1.4 Le prototype de la séquence explicative :

Pour ce qui est du prototype de la séquence explicative, il faut noter qu'il pose le même problème puisque l'explication est souvent confondue avec les textes expositif et informatif. Disons tout simplement que son prototype se caractérise par la présence de deux opérateurs : «pourquoi» et «parce que» (Adam 1997 : p132). Le premier assure le passage d'une première macro-proposition (souvent elliptique) à une deuxième macro proposition qui pose «le problème», le second opérateur introduit une troisième Macro Proposition qui apporte une «réponse» au problème posé, avant d'arriver à une conclusion ou une évaluation finale. Le schéma ci-dessous proposé par Adam résume la structure de cette séquence :

0.	Macro-proposition explicative 0	:	Schématisation initiale	
1.	Pourquoi x? (Ou comment ?)	Macro-proposition explicative 1	:	Problème (question)
2.	Parce que	Macro-proposition explicative 2	:	Explication (réponse)
3.		Macro-proposition explicative 3	:	conclusion. Évaluation

Schéma prototypique de la séquence explicative (Adam, 1997, p 132)

Il va sans dire que l'explication ne s'accapare pas de la même place qu'occupe la description ou la narration dans l'étage invisible. Néanmoins, nous avons relevé trois chapitres où le prototype de l'explication domine. Le premier de ces chapitres est le chapitre 11 « géographie ». Nous relevons dans ce chapitre, entre autres séquences, une séquence («Yacine (p.77)...ou de froid (p.78)») dont l'objet problématique concerne le désintéressement de Yacine vis-à-vis des « idéologies offrant en perspective un monde perfectionné » (p.77). Nous notons l'absence dans cette séquence de deux opérateurs « pourquoi » et « parce que ». Ce désintéressement est dû (explication) à son milieu familial, où chacun de ses membres évite de rentrer en «conflit avec le pouvoir» (p.75), ce qui explique comment Yacine a pu garder ses distances avec le monde de «l'engagement politique» (conclusion).

Le chapitre 12 « attaches » se caractérise, quand à lui, par une suite de séquences explicatives. La première séquence explicative qui explicite les « deux formes d'exotismes » qui existent à Tunis. (Il existe (p.81)...l'emportement (p.82)»). Une première macro proposition explicative pose l'objet problématique de la séquence : les deux formes d'exotismes sont les «Souks» et «les touristes qui y débarquent», et la nature de l'échange qui se fait entre les deux. Il s'agit là d'une incongruité entre les deux formes d'exotismes, et qui est due essentiellement à «la tenue vestimentaire des touristes» (p.81) (réponse). Cette dernière suscitait parmi les passants dans les rues tantôt de l'admiration, tantôt des injures, mais ne les laissait point indifférents. Mais les rues de Tunis parvenaient toujours à englober toute cette contradiction de couleurs et de tenues venues d'outre mer (conclusion). Faisant suite à celle qui la précède, nous retrouvons plus loin une deuxième séquence explicative qui s'intéresse au point de vue de Béchir concernant la tenue vestimentaire des européennes. Il est à souligner le fait que cette séquence («pour (p.82)...au siens» (p.83)) est intimement liée à la première séquence. Le narrateur part du général (l'avis des parents) au particulier (l'avis de Béchir, avant d'arriver à l'avis de Aïda). Béchir, contrairement à ce qui est généralement admis dans son entourage, a un point de vue plutôt «original». Il considère «qu'il aurait beaucoup moins de respect pour les femmes si, arrivant ici [à Tunis], elles se sentaient

obligées de cacher et de couvrir un corps que, chez elles, elles laissent à l'air libre» (p.82).

De par cette vision des choses, Béchir pense qu'il défend l'image de ses compatriotes, qui sont taxés de «machines à désir» (conclusion). Aïda, quand à elle, adopte «une toute autre explication» («pour Yacine (p.83)... des idées (p.84)»). Cette nouvelle séquence explicative est construite sur le modèle d'un commentaire de l'avis de Béchir, tel qu'explicité dans la séquence qui précède (objet problématique). Aïda pense, en effet, que Béchir adopte cette idée «pour se rincer l'œil» dans les Souks de temps à autre, et qu'il oublie dans cette histoire sa femme et sa fille auxquelles il a tout interdit (explication). Mais Yacine prend la défense de Béchir et démontre que l'explication de Aïda «ne tient pas» (évaluation).

Cette dernière «évaluation» lance une autre séquence explicative («il sent (p.84)...l'adversité (p.85)»), qui concerne «le lien mystérieux» qui unit Yacine à Aïda (objet problématique). Cette séquence est à mettre en rapport avec le titre du chapitre: «Attaches». Malgré la grande différence qui existe entre-eux, Yacine et Aïda se complètent en quelque sorte. Yacine se sent responsable de chaque malheur qui arrive à sa sœur et essaie d'y remédier. Ce qui explique la force de ce lien et de ces attaches (explication).

Le dernier chapitre qui s'inscrit dans le prototype de la description est le chapitre 17 «le carré blanc». Ce chapitre s'ouvre sur une séquence explicative: («Des sa première (p113) ...cachette (p114)»), qui nous fait remonter à l'un des souvenirs de Aïda. Cette dernière était toujours l'objet des regards d'hommes quand elle passait dans la rue (objet problématique). Ce comportement est expliqué comme faisant partie d'une habitude que ces hommes-là ont prise comme étant une «fonction naturelle». Devant cette situation (conclusion), Aïda était obligée de «rester froide, ne donner aucun signe de vie et avoir une forteresse intérieure où l'on prend refuge» (p113).

2.2 Vers l'écriture du paradigme descriptif :

Ainsi le premier point que cette application a fait ressortir est l'extrême hétérogénéité séquentielle de l'étage invisible. Malgré la dominance du prototype de la description, nous avons relevé l'existence de trois autres prototypes : celui de la narration ; de l'explication et du dialogue, qui peuvent occuper presque la totalité d'un chapitre ou encore figurer dans des chapitres appartenant à d'autres prototypes (par ex. une séquence explicative dans un chapitre relevant de la narration). Les chapitres équilibrés sont, dans cette optique, très représentatifs de cette tendance. Ces chapitres sont de véritables mélanges hétérogènes qui confrontent les différents prototypes, sans donner la primauté à l'un au détriment des autres.

Cette hétérogénéité n'est pas uniquement séquentielle puisqu'à l'intérieur d'un même prototype, se fait sentir l'hétérogénéité énonciative dont nous avons parlé au chapitre premier. En effet, et pour ne prendre que le prototype qui nous intéresse le plus, nous avons vu que toutes les séquences descriptives sont introduites via le regard focalisateur des personnages. Cette multitude de vision ne fait que confirmer et accentuer l'hétérogénéité énonciative qui caractérise notre corpus. A la multitude de voix, ou polyphonie, correspond une multitude de visions qui a pour effet de déstabiliser le lecteur, lui présentant la société tunisienne avec toute sa complexité.

S'agissant de la dominance du prototype de la description, il serait intéressant de voir à présent le rapport qu'elle entretient avec le prototype narratif car, nous l'avons dit tout à fait au début, la description n'est généralement perçue que comme un simple « auxiliaire » du récit.

Parmi les rares chercheurs qui se sont intéressés au fonctionnement et aux modes d'insertion des descriptions dans le récit, Philippe Hamon est sans doute l'un des plus illustres. Consacrant son « introduction à l'analyse du descriptif » (Hamon, 1981), terme que l'auteur préfère à celui de description, au texte lisible-classique (naturaliste, notamment), P. Hamon considère que la description assure, entre autres fonctions, la cohérence narrative et, par conséquent, la 'lisibilité' du tout textuel. Il dit à ce propos que « toute description, qu'elle soit focalisée sur le personnage, sur un milieu, ou sur

une relation de deux, peut donc être un opérateur de lisibilité fondamental du texte » (Hamon, 1981: P113-114). C'est pourquoi, « récit et description passent donc leur temps à se justifier mutuellement » (Idem. p 185), tout en étant contraints à la fois à conserver les frontières qui les séparent, et de justifier, ou « naturaliser », ces frontières, ces derniers étant pris en charge par l'énoncé au travers du regard, de la parole ou du faire des personnages (narrateur ou acteurs).

Nous avons noté que bon nombre (pour ne pas dire la plupart) de séquences que nous avons identifiées comme appartenant au prototype de la description sont introduites par la vision des personnages. Mais, contrairement à ce que dit Hamon lorsqu'il étudie le texte lisible-classique, ceci ne constitue nullement un facteur de 'lisibilité' dans l'étage invisible. Narration et description semblent constituer des 'îlots textuels' tout à fait autonomes, qu'on peut permuter ou même supprimer sans qu'il ait incidence sur la trame narrative (même si cette dernière paraît trop réduite : elle se limite à la série de transformations de Aïda). Prenons comme exemple le chapitre 3 « Janus ». Il s'agit d'un chapitre que nous avons inscrit dans le prototype de la description.

Il contient, entre autres séquences, une description du 'métro', et la description d'un couple qui se trouvait dans ce moyen de transport. Mais ces séquences ne sont pas indispensables pour l'algorithme narratif, malgré les espaces textuels importants qu'ils occupent (presque la totalité d'un chapitre). On peut donc facilement changer leurs places, ou même les 'ignorer'. Narration et description semblent constituer des 'paradigmes' qui poussent le lecteur à s'interroger sur leur signification profonde, car le narrateur, voulant rendre compte d'un espace sociologique (la Tunisie post-indépendante), 'abandonne' (au moins partiellement) l'idée d'écrire une histoire. Et, pour reprendre les termes de P. Hamon, il ressort de ce que l'on a vu que les frontières entre 'narration' et 'description' sont certes conservées, voire mises en relief (les espaces blanc), mais jamais 'naturalisées'.

Nous pouvons dire sur cette base que l'impact de la dominance du prototype descriptif sur notre corpus se trouve manifesté à travers une écriture paradigmatique, une écriture qui implique une écriture en profondeur, une écriture qui manifeste la confrontation de plusieurs idéologies, ou « visions du monde », dans un même espace

sociologique. Et il serait intéressant de voir à présent les effets sémantiques que peut avoir l'hétérogénéité séquentielle sur les catégories de l'espace, du temps et des personnages.

Chapitre III :

Les effets sémantiques de l'hétérogénéité séquentielle

3.1 Introduction :

Nous avons vu dans ce qui précède que, parallèlement à une hétérogénéité énonciative qui met en scène une multitude d'énonciateurs venus d'horizons idéologiques divers, se développe une hétérogénéité séquentielle basée sur la présence, au sein de notre corpus, de prototypes descriptif, narratif et explicatif. Ces deux hétérogénéités (énonciative et séquentielle) sont intimement liées. On a vu que le regard focalisateur des personnages est derrière toutes les séquences descriptives (qui sont dominantes dans le roman). Ce qui nous permet de dire que, en plus de la polyphonie qu'ils installent dans le texte, les énonciateurs jouent aussi un rôle prépondérant dans les « visions du monde » que l'on retrouve dans l'étage invisible ; visions et non pas vision puisque le roman présente une réalité brute, sans parti pris (du moins explicite). Dans ce qui va suivre, nous allons voir les effets sémantiques de l'hétérogénéité séquentielle sur les catégories du temps, de l'espace et des personnages. Vu leur importance, nous allons nous atteler dans ce qui va suivre à voir de près comment sont construits le temps et l'espace dans le prototype descriptif, l'analyse séquentielle ayant démontré sa dominance dans notre corpus l'étage invisible. En effet, « dans le roman en général, le temps et l'espace ne relèvent pas uniquement d'un procédé descriptif et esthétique. Ils peuvent être des indicateurs du sens profond de l'œuvre. L'espace s'associe aux personnages et à leurs actions, reflète leur psychologie et complète des renseignements non dits explicitement dans le récit »³. C'est pourquoi nous allons aussi ajouter une étude des personnages, notre objectif étant de démontrer l'intrication et le chevauchement entre ces trois composantes du récit.

Dans un premier temps, et s'agissant de l'étude du temps, nous commencerons par donner des éclaircissements sur le cadre théorique global où nous situons nos analyses. Ces précisions concernent notamment la distinction introduite par Genette (1972) entre « temps de l'histoire » et « temps du récit », qui est indispensable pour mettre en exergue les différentes « anachronies » existant dans l'étage invisible. Ces dernières peuvent être des prolepses (anticipations), ou des analepses (rétrospection), et de façon

³. Ahrazem Abdelouahid, *l'image de l'occident dans le roman marocain*, Paris III, 1993, p.14

générale, notre roman semble plutôt privilégier la deuxième forme d'anachronie, d'où la grande importance accordée au souvenir et à la mémoire. Nous ferons ensuite un rappel des principaux résultats de l'étude des temps verbaux que nous avons fait en parallèle de l'étude séquentielle. « L'attitude de locution », telle qu'elle a été conceptualisée par Weinrich, va nous permettre de séparer, dans les différents prototypes, les séquences où il y a une prédominance des « temps du commentaire » et des « temps du récit ». Cette étape nous permettra de relever quelques séquences importantes, qui nous permettraient d'envisager la question de l'espace. Concernant ce dernier, nous allons nous intéresser tout d'abord aux catégories spatiales qui fondent l'ancrage réaliste de l'histoire. La ville de Tunis, qui constitue le cadre même de l'histoire, est dans ce sens l'une des catégories les plus fidèles à la réalité au vu de la précision de tous les renvois à des noms de rues et autres lieux très connus. A côté de ces catégories spatiales réalistes, nous retrouvons d'autres catégories qui s'éloignent de cette esthétique comme la « mer » qui devient dans cette histoire un lieu très symbolique et non pas un simple espace géographique, et d'autres lieux comme le « métro ». Ce va et vient entre ancrage réaliste et non réaliste permet de brouiller tous les repères au lecteur. Mais paradoxalement à cela, ce qui permet de poser des repères fixes à toute l'histoire ce sont deux chapitres (chapitre 06 « pavé sur vide » ; et 17 « le carré blanc ») où Aïda vit une expérience avec le « vide ». Il s'agit là de deux étapes très importantes dans sa vie que l'on s'efforcera de rendre compte. Et c'est justement à partir de ces repères que l'on pourra effectuer l'étude des deux principaux personnages de cette histoire, à savoir Yacine et Aïda.

Manifestement, ces trois composantes sont liées et on ne peut envisager l'étude de l'une d'entre-elles sans tenir compte des deux autres. Bakhtine (1978) dit à ce propos : « en art ou en littérature toutes les définitions spatio-temporelles sont inséparables les unes des autres » (Bakhtine, 1978 :p.384). il emploie le terme de chronotope pour désigner cette unité au sein des textes littéraires. Mais notre roman a ceci de particulier qu'il associe le destin de ses personnages (surtout Aïda) à des éléments spatio-temporels, ce qui prouve, d'ores et déjà, que leur fonction n'est pas uniquement de fonder le cadre général de l'histoire, mais dépassent ce rôle pour constituer un thème à part entière.

3.2 Analyse du temps :

3.2.1 Anachronies et (dés) ordre temporel :

L'étude du temps d'un récit implique, comme préalable théorique, d'opérer une distinction entre « temps de l'histoire » et « temps du récit » ou, en d'autres termes, entre temps du signifié de la chose-racontée et temps du signifiant. On réserve généralement le terme « d'anachronie » aux différents décalages entre ces deux entités temporelles. Ces décalages, qui paraissent comme des anomalies au sein du récit, sont monnaie courante dans la plupart des productions romanesques, classiques ou modernes. La reconstitution de la référence temporelle suppose, après le repérage de ces anachronies bien évidemment, d'étudier « l'ordre » temporel du récit, qui consiste à « confronter l'ordre de disposition des événements ou segments temporels dans le discours narratif à l'ordre de succession de ces même événements ou segments temporels dans l'histoire, en tant qu'il est explicitement indiqué par le récit lui-même ou qu'on peut l'inférer de tel ou tel indice indirect ». (Genette, 1972 :p78-79).

En ce qui concerne notre corpus d'analyse, nous nous sommes résolus à n'aborder la question du temps que de façon très partielle. En effet, l'on s'intéressera uniquement au problème de « l'ordre », sans aborder, comme c'est le cas dans la grille d'analyse proposée par G. Genette (1972), ceux de la « durée » et de la « fréquence ».

La durée, ou encore la vitesse d'un récit, mesure le rapport entre, d'une part, la durée (temporelle : secondes ; minutes ; heures ...etc.) de l'histoire, et la longueur (spatiale) du texte (« mesurée en lignes et pages »), d'autre part. Cette étude est pertinente au niveau macrostructural, «celui des grandes unités narratives » d'après Genette (1972 :p142), dans la mesure où elle peut être un indicateur du « rythme du récit ». Ce dernier n'est jamais constant, puisque tous les récits comportent des « anisochronies » (arrêts ; ellipse ; accélérations et ralentissements) plus ou moins marquées. Genette

identifie quatre « formes canoniques du tempo romanesque » (I.D :p129) : 1/ la pause descriptive, où à une longueur textuelle quelconque correspond une durée diégétique nulle ; 2/ la scène, où il y a une égalité de temps entre le récit et l'histoire ; 3/ le sommaire, qui est caractérisé par sa brièveté (le temps de l'histoire est plus large que celui du récit), et enfin 4/ l'ellipse, dans laquelle un segment nul de texte correspond à une durée quelconque de l'histoire. Or, Hamon l'a bien démontré (1981), la description ne peut se réduire à une simple « pause » dans le mouvement du récit, surtout si elle est rapportée par la vision des personnages et donc narrativisée. Dans la même optique, l'analyse séquentielle du chapitre précédent (voir récapitulation) a démontré, elle aussi, l'importance du prototype descriptif dans notre corpus. De ce fait, il serait tout à fait ridicule de vouloir envisager la description comme une simple « pause ».

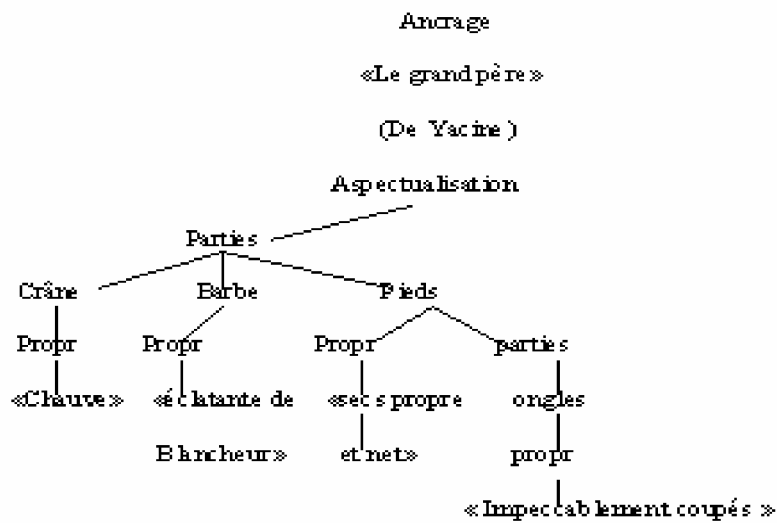
Non seulement à cause de la dimension textuelle assez importante dont elle s'accapare, ou de son rôle important dans le projet sociologique de l'auteur, mais à cause surtout de la quasi-absence d'une histoire dans notre corpus l'étage invisible. Et là, l'analyse de la durée ou la vitesse du récit, telle que proposée par Genette, aura perdu beaucoup de son utilité. Même chose pour la « fréquence », qui mesure la relation entre le nombre d'occurrences d'un événement et le nombre de fois qu'il est raconté. On voit mal comment on pourrait mesurer la fréquence « d'évènements » aussi rares. Dans un roman où l'absence d'histoire est le seul événement susceptible d'être cité. Nous nous consacrerons donc uniquement aux problèmes de l'ordre. Une telle analyse permet déjà de démontrer l'importance du souvenir dans le roman d'Emna Belhadj Yahia.

3.2.2 Analepses et Prolepses :

L'analepse est sans doute l'une des anachronies les plus répandues dans les textes littéraires. Elle correspond, selon Genette, à « toute évocation après coup d'un événement antérieur au point de départ de l'histoire où l'on se trouve » (Genette, 1972 : p 82). Pour ce qui est de l'étage invisible, nous avons remarqué une prédominance quasi totale des analepses extérieures, c'est à dire celles qui restent extérieures au récit premier selon Genette (par opposition à analepse interne). Chose qui fait de notre roman un va et vient incessant entre passé et présent. En témoigne le deuxième chapitre du roman, « chevrons », qui s'apparente à une démonstration de ce que nous venions de dire. En effet, ce chapitre est entièrement basé sur une série de réminiscences de Yacine, qui se trouvait en parfaite symbiose avec la mer. Parmi ses nombreuses réminiscences on peut citer, à titre d'exemple, le souvenir de son grand père :

« Le souvenir de ce grand père paternel, disparu il y a une dizaine d'années à l'âge de quatre-vingt-seize ans, lui revient à présent »[...] (E.I : p12).

Ce souvenir constitue une amorce pour une séquence descriptive complète (« le souvenir (p.12)... et d'ingratitude (p.13) ») qui se chargera d'établir un portrait du grand-père paternel de Yacine. Loin de se préoccuper de donner une description minutieuse des traits de son visage, le narrateur (par le biais de la vision de Yacine) semble donner beaucoup plus d'importance à ses pieds... Néanmoins, cette description dénote le noble caractère de cet homme.



Ce schéma rend compte d'une séquence très elliptique où l'on ne retrouve que la seule procédure d'aspectualisation, elle-même limitée aux seules parties sans citer les propriétés. Mais ce qui retient l'attention, parmi les parties citées, est «le luxe» de détails qui caractérisent les pieds du grand père.

Et Yacine passe de cette manière d'un souvenir à un autre, en interrompant constamment le flux des images par des retours soudains à « la réalité » :

« Puis il (Yacine) tourna carrément la page du grand-père dont il avait gardé souvenance, [...] comme on tourne la page d'un, album lorsque quelqu'un nous rappelle à la réalité » (E.I :p13).

Nous pouvons relever d'autres analepses qui sont introduites par le regard de Yacine. Au chapitre cinq « chimère », Yacine évoque l'histoire de l'un de ses oncles, Tahar, et ce par le biais d'une séquence descriptive assez longue («son fils (p.37)...se redormir (p.40)»). Ce souvenir est motivé par son fils :

« Son fils, Yacine a tenu à l'appeler Tahar, en souvenir du plus ancien de ses grands oncles, mort avant d'atteindre la cinquantaine et qui le prenait régulièrement avec lui à ses parties de pêches. »[...] (E. I p.37).

Quant à la séquence descriptive en question («son fils (p.37)...se redormir (p.40)»), nous remarquons que son thème-titre, c'est à dire Tahar, donne lieu à une procédure d'aspectualisation où l'on énumère deux parties: la peau (propr) «presque noires»; et les yeux (propr) «bleus». Mais l'originalité de cette séquence réside dans les nombreuses et successives procédures de reformulation qu'elle comporte : le thème-titre est assimilé tout d'abord à un «vagabond, contrarié» (propr). Cette assimilation n'a rien de péjoratif et dénote seulement le caractère solitaire et mystérieux de cette personne, d'où la deuxième reformulation: « une mystérieuse idole (p.39) ».

Une dernière reformulation semble annuler les deux précédentes: «le bartoumiou au burnous» (p40). L'article défini «le», ainsi que l'italique font assimiler «Tahar» au mystérieux personnage de «bartoumiou», une figurine en argile qui sert à décorer les arbres de Noël en Aix-en-Provence. Ces nombreuses reformulations sont l'indice de l'imprécision des réminiscences de Yacine. La mémoire de ce dernier est constituée de bribes de souvenirs, et Yacine est obligé de plonger au plus profond de lui-même pour rendre compte d'images et de tableaux aussi éloignés par rapport au moment d'énonciation où il se place. En plus, il est utile de noter que ces souvenirs (comme beaucoup d'autres) ne jouent aucun rôle décisif dans les événements de cette histoire. Ces derniers, c'est à dire les événements, constituent une chaîne d'anecdotes (comme celle de Tahar) qui ne semblent entretenir aucun rapport entre-elles. Cependant, ces souvenirs contribuent à présenter les personnages, et à situer leur rôle dans cette histoire :

« Le grand-oncle [...] occupe encore, dans le Coeur de Yacine, la place d'une mystérieuse idole. C'est lui qui lui a appris à rire de beaucoup de choses, à mettre un brin de frivolité dans les situations amères, à envelopper de farces les décisions les plus graves, à faire des clins d'oeil à la vie et à ne pas prendre au sérieux ceux dont la profession déclarée est d'être des sages » (E. I. P. 39).

mais ces souvenirs ne sont pas toujours un facteur de bien-être pour les personnages et peuvent s'apparenter à de véritables cauchemars, comme le montre une séquence explicative qui ouvre le chapitre 17 « le carré blanc » (« Des sa première (p113) ...cachette (p114) »). En effet, ce souvenir, qui concerne Aïda, nous montre que cette dernière était toujours l'objet des regards d'hommes quand elle passait dans la rue (objet problématique). Ce comportement est expliqué comme faisant partie d'une habitude que ces hommes-là ont prise comme étant une « fonction naturelle ». Devant cette situation (conclusion), Aïda était obligée de « rester froide, ne donner aucun signe de vie et avoir une forteresse intérieure où l'on prend refuge » (p113). Cette séquence montre que les deux principaux personnages de l'histoire, à savoir Yacine et Aïda, n'entretiennent pas le même genre de rapport avec la dimension du souvenir. Chose que nous allons expliquer avec plus de détails plus loin. Reste à noter que la portée de ces analepses n'excède généralement jamais l'âge de Yacine et de Aïda, les principaux personnages qui permettent d'introduire ce genre de réminiscences, puisqu'il s'agit toujours d'évoquer leurs souvenirs d'enfance. Quant à leur amplitude, elle reste impossible à déterminer, la plupart de ces passages étant des descriptions (avec une durée temporelle nulle). Mais ce qui est sûr, cependant, c'est que ces analepses ont pour conséquence de briser la linéarité de l'histoire, et impliquent un travail plus attentif de la part du lecteur, qui sera appelé à reconstituer, comme les parties d'un puzzle, les événements de cette histoire selon leur ordre « objectif ». Concernant les prolepses, ou anticipations, on se bornera à noter leur rareté excessive. Le seul passage qui s'apparente à une prolepse est le suivant :

« - tu vois, regarde là-bas, dans vingt ans. Et il (Yacine) tendit le bras vers la fenêtre ouverte et l'horizon étoilé. Moi je vois la petite fille de Soltana, qui a été sauvée par Feryel grâce aux soins fournis dans le dispensaire, devenir médecin » [...] (E.I : p158).

Ainsi les anachronies, notamment les analepses, jouent un rôle prépondérant dans l'étage invisible. Elles contribuent à brouiller l'image du texte pour la rendre énigmatique et ambiguë. Les analepses permettent de dérouter les pistes de lecture pour le lecteur qui perd totalement ses repères habituels face à cette juxtaposition d'époques

et de temps. Elles permettent aussi d'accentuer le caractère paradigmatique de l'écriture inhérente à l'étage invisible dont nous avons parlé dans l'étude séquentielle et, par ricochet, favorisent le projet sociologique entrepris par l'auteur. Ces souvenirs évoqués, ces tableaux venus d'époques différentes ne sont en fait qu'un prétexte pour le survol de l'Histoire de la Tunisie et de son espace socio-politique. En effet, la disposition d'ensemble même de ses analepses est faite de telle manière à épouser l'itinéraire social tunisien, avec toutes ses tensions et ses conflits. Une société en effervescence qui vit mal l'affleurement de visions du monde et d'idéologies « venues d'horizons divers ».

3.2.3 Attitude des personnages face aux souvenirs :

Les différentes anachronies que nous avons vues (notamment les analepses) produisent un effet de rupture dans la chaîne narrative, perturbent l'ordre temporel et ne permettent pas à l'histoire d'avancer. Ces multiples retours en arrière font voler en éclats la fameuse « linéarité » liée au roman traditionnel, et donne lieu à un certain nombre de micro-récits, tous produits de souvenirs évoqués. Dans l'étage invisible le temps est suspendu, présent et passé ne font qu'une seule chose puisque tous les souvenirs sont généralement motivés par l'instant actuel, par tout ce que perçoivent les personnages de l'histoire et Il serait intéressant à présent de voir comment chacun des deux principaux personnages du roman, à savoir Yacine et Aïda, définit ses rapports avec la dimension du souvenir. Autrement dit, il s'agit d'examiner « l'appréciation » que porte ces personnages sur les objets, événements ou autres personnages, telle que représentée dans leurs souvenirs. Pour ce faire, il convient d'analyser toutes les unités « axiologiques » qui se trouvent dans les différents passages relevant de l'analepse dont nous avons parlé. Les termes axiologiques sont des « unités linguistiques qui reflètent un jugement d'appréciation, ou de dépréciation, porté sur l'objet dénoté par le sujet de l'énonciation » (Kerbrat-Orecchioni, 1983 :p.110). en effet, selon Kerbrat-Orecchioni, « lorsqu'un sujet d'énonciation se trouve confronté au problème de la verbalisation d'un objet référentiel [...] il a en gros le choix entre deux types de formulations : - le discours 'objectif', qui s'efforce de gommer toute trace de l'existence d'un énonciateur individuel ; - le discours 'subjectif' dans lequel l'énonciateur s'avoue explicitement (« je trouve ça moche ») ou se pose implicitement (« c'est moche ») comme la source évaluative de l'assertion » (1980, p.71). Le discours véhiculé par notre corpus est foncièrement subjectif, et ce même si les marques de l'énonciation sont effacées dans une large mesure, au profit d'une énonciation historique. Cette subjectivité a comme source les nombreux énonciateurs qui s'attribuent un discours évaluatif que l'on retrouve tout au long du roman. Ainsi Yacine et Aïda, les principaux énonciateurs de cette histoire, manifestent tout au long de l'histoire leurs appréciations par rapport aux souvenirs enfouis dans leurs mémoires. Des souvenirs qui, au delà de l'histoire

personnelle des personnages, sont le vecteur de l'Histoire de tout un peuple, de tout un pays.

Nous remarquons tout d'abord que Yacine voit toujours ses souvenirs sous un angle positif. Ces derniers constituent pour lui un facteur des plus importants pour son harmonie avec le monde, et tout ce qui l'entoure :

« Ce qui compte à ses yeux pour rehausser les couleurs du monde, [...] c'est un souvenir lointain qui englobe de sa douceur l'ivresse de l'instant présent » (E.I : p80)

Yacine trouve non seulement un refuge dans ses souvenirs, mais surtout une explication, explication des comportements de sa sœur et de Habib, et des grandes mutations de la société tunisienne par ricochet. C'est pourquoi, ils font partie intégrante de lui, et leur reniement lui inflige beaucoup de tristesse. Comme le démontre une petite scène où, après une dispute avec sa sœur qui critiquait avec véhémence les paroles d'une ancienne chanson qu'il récitait aux enfants, « Yacine eut mal à ses souvenirs comme si on venait de les gifler » (E.I : p16). Nous prendrons un seul exemple pour démontrer ce que nous avons dit, celui des fêtes de mariage dont Yacine a eu souvenance au chapitre 05 « chimère » :

« Il imaginait (Yacine) le décor, les tréteaux montés dans la grande cours intérieure recouverte, à l'occasion, d'une épaisse bâche marron ou vert militaire, le parterre ondoyant de femmes parées dont se dégagent des effluves de parfums qui se mélangent aux odeurs d'encens montant des braseros cachés dans le coin de l'immense salle. » (E.I : p32).

des termes comme 'grande' ; 'parterre ondoyant' ; 'des effluves de parfums'...etc., dénotent un jugement appréciatif de la part du sujet d'énonciation, et permettent de construire une description euphorisante qui permet de 'positiver' en quelque sorte ce souvenir enfoui dans la mémoire de Yacine. Plus problématique est l'attitude de Aïda face aux souvenirs. Nous reviendrons en détail sur cette attitude dans la partie réservée à

l'analyse des personnages, mais on peut dire, d'ores et déjà, qu'elle est instable et connaît des phases d'évolutions allant du négatif au positif. Mais ce qui est sûr en tout cas c'est que la dimension du souvenir ne joue pas uniquement le rôle d'un simple décor, mais semble constituer le thème majeur de tout le roman. Quant aux anachronies, et même si elle brouillent quelque peu les repères au lecteur, elles assurent néanmoins la richesse d'information et offre un grand plaisir de reconstruction de l'axe temporel au lecteur.

3.2.4 Temps du « commentaire » et temps du « récit » :

Les temps verbaux permettent non seulement de caractériser la temporalité d'un texte, mais dépassent ce rôle pour signaler le genre de discours ou de texte où ils sont insérés. Cette constatation a permis à Weinrich (1973), qui a pris comme base solide l'apport de Benveniste et de Kate Hamburger, d'asseoir une solide terminologie, apte à rendre compte de bon nombre de textes aussi distincts les uns des autres, et ce en dépit de toutes les critiques qui ont été formulées à son encontre (on lui reproche, notamment, d'avoir complètement négligé la dimension référentielle des temps verbaux). Selon Weinrich, les temps verbaux sont « les signes obstinés » d'une « attitude de locution ». Ce qu'ils signalent au lecteur/auditeur, c'est la manière qu'il doit adopter pour engager sa relation au locuteur. Il distingue dans cette optique deux groupes de temps verbaux. Le premier comprend : le présent ; le passé composé ; et le futur. Et le second : le passé simple ; l'imparfait ; le plus que parfait. Le dernier groupe de temps signale le commentaire (ou monde commenté) qui se manifeste essentiellement dans les discours politiques, les rapports scientifiques...etc. Il engage une « attitude tendue » entre les deux partenaires de la communication, et permet de manifester l'appréciation que le locuteur porte sur son dire. Le deuxième groupe signale le récit (ou monde raconté). Il engage une « attitude détendue » de la part du lecteur, l'information principale qu'il transmet étant qu'il s'agit uniquement d'un récit, et donc il peut l'écouter avec un certain « détachement ».

En considérant de près le système des temps verbaux tel qu'il est construit dans l'étage invisible, nous avons mis en évidence, parallèlement à l'analyse séquentielle, le chemin que l'auteur de notre corpus veuille nous obliger à emprunter dans la sélection et le déchiffrement des passages (qu'il juge) « importants ». Pour ce faire, nous nous sommes intéressés tout particulièrement aux différentes transitions entre temps du commentaire et temps du récit dans tout le roman, et à l'intérieur du prototype descriptif notamment.

Nous avons remarqué tout d'abord l'hétérogénéité qui caractérise la distribution des temps verbaux dans les trois prototypes que nous avons définis. Le prototype explicatif, même si on y trouve parfois les temps du commentaire, qui garantissent la richesse d'information des séquences, se base en général sur l'imparfait et le conditionnel. Même chose pour les séquences narratives où l'on trouve parfois, associé au passé simple et à l'imparfait, un nombre assez important de verbes au passé composé. Le cas du prototype descriptif est sans doute le plus intéressant à étudier. En effet, à côté de la prédominance de l'imparfait, temps du monde raconté, dans bon nombre de séquences descriptives, nous avons relevé d'autres séquences où la prédominance est plutôt accordée à un temps du commentaire, à savoir le présent. Cette constatation confirme ce que nous avons dit sur l'importance des séquences descriptives, et prouve la nécessité d'un traitement particulier de ces séquences.

Une grande partie des séquences où le présent prédomine est assumée par le regard de Yacine. On peut citer, comme exemple, les séquences qui ont pour objet « le métro » et « le couple » tous deux compris dans le chapitre trois « Janus ». Quant à Aïda, nous constatons que son regard n'assume que très peu de séquences descriptives où les temps du commentaire prédominent. Deux chapitres peuvent, néanmoins, être cités. Il s'agit du chapitre 6 : « pavés sur vides », qui relève du prototype de la description et où l'on retrouve des descriptions des différents types de pavage qui existent dans la ville de Tunis; ajouté au chapitre 17 : « le carré blanc ». Où l'on a relevé la description d'un homme qui conduisait derrière Aïda alors qu'elle était au volant de sa voiture. On s'intéressera particulièrement à ces séquences dans l'analyse de l'espace et des personnages que l'on effectuera ci-après.

3.3 Analyse de l'espace :

3.3.1 Le roman comme va et vient entre ancrage réaliste et non réaliste :

Il est tout à fait clair que la fonction première de l'espace construit par le texte est de susciter chez le lecteur une impression de vérité (ou effet de réel) assez suffisante pour gagner son adhésion aux choses qu'il lit. En effet, selon Yves Reuter, « les lieux vont d'abord fonder l'ancrage réaliste ou non réaliste de l'histoire. Ainsi, ils peuvent ancrer le récit dans le réel, produire l'impression qu'ils reflètent le hors texte » (Reuter, 2000 :p35). En considérant les catégories spatiales construites par le l'auteur de l'étage invisible, nous remarquons tout d'abord qu'une grande partie des lieux évoqués est relative à la ville de Tunis. C'est ainsi que nous assistions tout au long du roman à plusieurs renvois à cette ville : « les souks » ; « des rues et boulevards » ; « une région appelée Sanya »...etc. Ces renvois sont d'une grande précision et permettent donc de donner un aspect réaliste au texte. Mais notre roman fait appel à d'autres catégories de lieux beaucoup moins réalistes que la précédente. En évoquant un lieu aussi symbolique que « la mer » (espace géographique), ou des lieux marqués par leur fermeture (décrire l'intérieur d'un métro), notre roman réclame une esthétique largement répandue dans les romans avant-gardistes (nouveau roman), qui fait alterner ancrage réaliste et non réaliste de l'histoire, des renvois très précis et d'autres vagues, et ce dans le dessein de brouiller les repères au lecteur.

Cependant, le seul repère que l'auteur semble décidé à sauvegarder dans le roman est l'image du vide. En effet, on est particulièrement frappé par la récurrence de l'image du vide et du néant tout au long du roman, qui assume un rôle de « fixité », parallèlement au bouleversement de tous les repères. Cette image du vide est, nous allons le voir, intimement liée à Aïda qu'on trouvera, à chaque étape décisive de sa vie, confrontée à des situations où elle se met directement en contact avec le néant. Nous examinerons dans ce qui va suivre les différentes catégories spatiales que nous avons définies plus

haut, à savoir : Tunis (ancrage réaliste) ; la mer (espace géographique) ; le métro (lieux clos), et enfin le problème de cette image du vide dont nous avons parlé.

3.3.2 Tunis :

Il est à noter que tous les renvois à la ville de Tunis que nous avons relevés dans notre roman sont d'une grande précision, et font de ce dernier, pour reprendre les termes de Sainte-Beuve, « un miroir que l'on promène le long d'un chemin ». Considérons les passages suivants :

« Tunis était en train d'embellir les routes qui desservent son aéroport. On venait d'y planter beaucoup d'arbres et de fleurs, des palmiers, des oliviers, hibiscus, des bougainvilliers. La compagnie aérienne nationale s'était dotée d'une grande battisse non loin de l'aéroport, au bord de la route qui mène vers la capitale » (E.I : p 95)

« En s'approchant peu à peu de la rue du miel où habitent ses parents, il observait (Slim) les grandes transformations dans le paysage, les stations de métro qui ont surgi ça et là, un nouvel échangeur, une nouvelle horloge » [...] (E.I : p 96).

On voit comment l'auteur, via le regard de Slim, s'attache à décrire dans les détails la battisse de la compagnie aérienne de Tunis, et la rue du miel où Slim habitait auparavant. Même chose pour « les souks » qui sont un élément typique du décor de la ville :

« Parce qu'ils sont couverts, les souks sont généralement frais. Slim et Aïda aiment bien s'y perdre de temps en temps. Ce jour-là, les tuyaux de

narguilés était suspendus à l'extérieur d'une des boutiques tout près de la porte d'entrée, le long du mur blanc » [...] (E.I :p162).

La ville de Tunis n'est pas uniquement un simple cadre, mais dépasse cette fonction pour être un élément déterminant dans la conscience de Aïda :

« Aïda est bien tunisienne[...]. Elle est tunisienne jusqu'au bout des angles, dans chaque intonation de sa voix, [...] dans ce qu'elle dit d'elle, de son histoire personnelle et dans ce qu'elle n'en dit pas. Et cette histoire personnelle qui est la sienne est un fragment réfléchissant de l'histoire du pays : la tradition, le conservatisme familial, les choix radicaux d'une certaine jeunesse, la quasi rupture avec la famille, l'erreur dans le mariage, le divorce enfin et puis maintenant un autre genre de liberté sans emphase et sans projets » (E.I : p 128).

Même s'il ne s'agit pas de la ville de Tunis mais de toute la Tunisie dans le passage précédent (d'ailleurs toute la Tunisie peut de résumer, d'une certaine manière, à la ville de Tunis), nous remarquons que l'auteur associe chacune des parties de Aïda à la Tunisie (cette dernière étant prise comme propriété) plus loin dans le même passage, l'auteur identifie l'histoire personnelle de Aïda à celle de tout le pays. Aïda, représenterait-elle la Tunisie ? Cette hypothèse est tout à fait plausible et nous essaierons de la confirmer plus loin.

3.3.3 La mer :

La description de cet espace géographique est rapportée via le regard de Yacine (« Yacine observe longuement ce mouvement d'ensemble » (p11)). Nous avons insisté, dans l'analyse séquentielle de notre corpus, sur la complexité de cette description, formée d'une chaîne de reformulations et associant, dans la Macro Proposition d'aspectualisation, des propriétés assez contradictoires :

«Par ce jour de vent subtil, la mer semblait agitée dans ses profondeurs, mais son immense surface était calme. Elle était brisée en une infinité de miroirs minuscules, et reflétant chacun le petit rayon de soleil qu'il a capté pour son propre compte » [...]

« Cette masse bruissante et silencieuse, une et multiple, si libre dans ses mouvements et pourtant si acculée à suivre la direction des vents »

(E.I :p11).

Il est à noter ici la récurrence de l'idée de l'harmonie dans toutes les descriptions assumées par le regard de Yacine.

3.3.4 Le métro :

Il faut préciser tout d'abord que le métro n'est pas le seul lieu marqué par sa fermeture que l'on retrouve dans le roman. Il existe, en effet, d'autres descriptions (comme l'appartement de Aïda par ex.), et nous n'avons retenu celle du métro qu'à titre d'exemple, et pour son importance aussi. Cette dernière est manifeste dès les premières lignes du chapitre (numéro 3 : « Janus ») où l'on relève ce tableau :

« Afin d'éviter les embouteillages et la grande circulation, Yacine laisse souvent sa voiture à côté de la station et descend à Tunis en métro. Ce partage de chemin entre deux moyens de locomotion lui sied à merveille, non pas seulement pour des raisons de commodité pratique, mais surtout parce qu'il lui donne l'occasion d'aller à la rencontre de deux univers distincts qui, d'une part se répondent et de l'autre, s'harmonisent avec deux côtés aussi distincts de sa personnalité »

(c'est nous qui soulignons) (E.I :p19).

tout en évoquant l'idée « d'harmonie » qui fait, à présent, partie intégrante de la vision qu'a Yacine du monde qui l'entoure, « le métro » est représenté comme un univers qui coïncide avec une partie de sa personnalité, celle qui lui permet de dépasser toutes les contradictions du monde. Tout comme la conscience de Yacine, « le métro » renferme et harmonise « des objets de tous les aspects et de toutes les couleurs ».

3.3.5 Image du vide et son impact sur l'harmonie de l'histoire :

Nous avons insisté plus haut sur la récurrence du champ lexical du vide tout au long du roman. En voici quelques exemples :

« Elle (Aïda) alla s'asseoir sur le Cosy, regarda le vide, écouté le silence [...] » (E.I :p 59).

« il (Yacine) s'en aperçut le jour où il sentit en lui une légère difficulté à déglutir qui semblait venir d'un oubli, d'un vide [...] » (E.I :p 78).

« L'idéologie du progrès, hier implantée dans quelques fiefs, battait de l'aile. Le temps semblait suspendu. Dans les jeunes esprits, le vide était à occuper » (E.I :p87).

Les exemples sont nombreux et l'on ne s'amusera pas à les citer tous. Deux passages ont, cependant, retenu notre attention (tous les deux relèvent du commentaire), et ce puisqu'il mettent en scène un contact direct entre ce vide et Aïda. Il s'agit en premier lieu de séquences descriptives que l'on retrouve au sixième chapitre « pavé sur vide ». Comme on le voit, la problématique du vide et du néant est évoquée dès le titre du chapitre. Ce dernier met en scène Aïda qui, après sa séparation d'avec Nébil, pensa sérieusement à terminer ses études en Tunisie. Mais les vacances qu'elle passa cet été là lui firent changer d'avis totalement, et marquèrent sa rupture quasi définitive avec tout ce qui pouvait la lier à son espace d'origine. En effet, une fois à Tunis, elle « retrouva sa manie d'observer la chaussée, de lire le pavage, d'examiner les trottoirs » (E.I :p42). Il

est à noter ici que la description des différents types de pavés introduite via le regard de Aïda se présente avec un luxe de détails, et une grande précision dans les indications, ce qui donne un ancrage réaliste à tout le passage :

« les pavés hexagonaux qui ornent avec une élégante sévérité les trottoirs de l'ancienne ville européenne devant la cathédrale et l'ambassade de France ; les pavés minuscules aux entailles zigzagüées se pénétrant en queues d'aronde de la rue Kamel Atatürk ; [...]. Mais ceux qu'elle préfère, ce sont les grands pavés qui revêtent le sol de la rue des tanneurs, de la rue des fabricants de chéchia, ou des rues qui montent vers la mosquée de l'olivier [...] » (E.I :p42).

Cette description est construite sur un mode euphorique puisqu'à chaque type de pavé correspond une propriété positive (« une élégante sévérité » ; « d'un asphalte plus brillant et plus raffiné »...etc.). Ajoutons à cela l'idée d'harmonie qu'elle exalte (« ...qui étale à vos pieds une harmonie préétablie » (p42)). Le dernier type de pavage, « ceux qu'elle préfère », donne lieu à une procédure de reformulation par assimilation métaphorique : «[...] comme si des mains de femmes avaient pincé ces gros pains de ménage avant de mettre la pâte au four pour la ressortir quelque temps après, avec une jolie croûte dorée. Et Aïda avait, quelques instants, la saveur d'un pain généreux, épais et fumant » (p42). Ce qui ressort en tout cas de cette description c'est la grande place qu'accorde Aïda à tout ce qui représente son milieu d'origine. En témoigne la grande précision avec laquelle elle décrit chaque type de pavage de chaque rue de la capitale Tunis. Sans oublier aussi bon nombre de reformulations (« gros pain de ménage », « ce grand tapis macadamisé ».etc.) qui mettent en exergue le poids des traditions dans la représentation qu'elle se fait des choses. C'est pourquoi, il n'est pas étonnant que les pavés qu'elle aime se trouvent dans les anciennes rues de la capitale (« rue des tanneurs » ; « la rue des fabricants de chéchia » ; ou ceux qui « montent vers le mosquée de l'olivier »).

Nous avons relevé dans l'analyse séquentielle deux autres séquences descriptives qui surviennent après cette séquence. Elles ont pour objet, respectivement, la scène de

« l'arroseur gaspilleur » et « les cireurs ». Ces séquences s'éloignent du mode euphorique que nous avons remarqué dans la première séquence. La première séquence met en scène « un chaouch » qui s'acharnait dans le nettoyage de voitures appartenant à une grande administration. Ces voitures étaient propres et « impeccables », pourtant le chaouch gaspillait d'énormes quantités d'eau en les arrosant à jet épais « comme pour enlever une saleté qui n'existait pas ». Ce comportement suscita le courroux de Aïda qui commence à prendre de la distance par rapport à ce qui était naguère source de jouissance pour elle, à savoir les traditions, comme le montre l'extrait suivant :

« Ces véhicules qui ne portaient ni l'ombre d'un grain de poussière, ni celle d'une tâche de boue, [...] la firent penser à de grosses mariées immobiles qu'on a gavées pendant des mois pour que leur peau se distendit sous l'effet de l'embonpoint et portât la marque de la prospérité » (E.I :p44) (c'est nous qui soulignons).

La reformulation que nous avons soulignée dans ce passage (reformulation du thème titre par rapprochement comparatif : « la firent penser ») s'apparente à une critique explicite que Aïda porte sur la condition de la femme dans la société « traditionnelle ». Selon elle, la femme n'est perçue dans ce genre de société que comme un simple « objet », tout comme un véhicule qu'on a intérêt à bien astiquer pour le donner, sous prétexte du mariage, au plus offrant. Et sans doute l'immobilité (« mariées immobiles ») traduit au mieux un état de soumission de sa part.

Deux autres scènes vont dans le même sens de cette description, celles « des cireurs de chaussures », et du « grand lycée Sadiki » qui a perdu son prestige d'antan, et ont manifestement pour fonction de préparer la rupture de Aïda d'avec son espace d'origine et tout ce qu'il représente. En effet, dans un passage délimité par deux espaces blancs, le narrateur nous montre comment Aïda perdit sa préférence instinctive pour les grands pavés rectangulaires :

« Sa préférence instinctive pour les grands pavés rectangulaires, de tailles inégales, Aïda la perdit cet été là le jour où, en redescendant de la kasba vers le centre ville, elle s'était trouvées devant un petit trou, une cassure

dans la chaussée qui ressemblait à une cassure dans le relief. Ce fut alors comme si ses pieds ne foulaient plus le sol ferme ou comme si ce dernier se dérobaît à elle. A travers la cassure elle eut, de biais et comme du fond d'un mirage, la vision d'une couche superficielle d'enduit recouvrant une petite pierre elle-même coulée dans le vide par un artifice de construction qui pouvait céder à n'importe quel moment sous l'effet d'une charge ou d'un déboîtement ou d'une rupture des barres sur lesquelles la pierre était probablement posée ».

La surface du pavé tatoué, semblable à un pain de ménage dissimulerait-elle le vide ? [...] » . (E.I :p45).

La dernière phrase en style indirect libre auquel appartient tout le reste du paragraphe, a le narrateur comme locuteur mais non comme énonciateur. Cette question est attribuable sans doute à Aïda qui se pose la question de savoir si les pavés qu'elle a toujours aimés, qui sont « alourdis de traditions » ne sont qu'un artifice bâti sur une béance, ce qui renvoie à l'épineuse question de « l'authenticité des traditions ». Aïda se trouva ainsi face à un néant qui allait annoncer une future errance. Et en l'absence de tout repère elle se trouva contrainte de chercher d'autres horizons en suivant les discussions ardues sur la gestion du monde, les courants théoriques et idéologiques, les terminologies et les polémiques » (E.I : p 47).

La seconde séquence qui a retenu notre attention se trouve chapitre 17 « la carré blanc ». Il s'agit en fait d'une séquence descriptive où l'on assiste à la réconciliation de Aïda avec son espace d'origine, et ce à travers une scène symbolique à plus d'un titre. En effet, le narrateur présente Aïda en train de conduire quand soudain elle regarda derrière elle dans le rétroviseur. « Cette surface magique lui renvoya nettement l'image de celui qui était au volant, derrière elle » (E.I :p116). La portrait de l'homme ne question, auquel on assiste plus loin, insiste surtout sur sa moustache et ce qu'elle avait de particulier. Aïda, qui la considère généralement comme « une coupure dans l'harmonie du visage, une barrière qui en ferme l'entrée, un éloignement de vérité » (p116), la voit plutôt « folasse, féline et bon enfant ». Cette vision ne fut pas sans conséquence sur Aïda, puisqu'elle « ressentit un appel du vide et qu'elle vit se dessiner

au fond de sa rétine un grand carré blanc sur un fond noir » (p116/117). Et le même vide qui fut à l'origine de son errance, la réconcilie avec elle même, et avec son espace d'origine. La preuve : tout de suite après cet incident, « elle ressentit l'envie de pénétrer dans un jardin sentant le jasmin et muguet d'Arabie, et d'écouter une chanson de Hédi Jouini » (p117), un des plus illustres représentant de la chanson tunisienne traditionnelle. Et pour marquer encore plus cette réconciliation, elle demanda à son frère Yacine de l'accompagner au Hammamet pour visiter des sites historiques. Et Aïda (ou la revenante) réintègre son espace d'origine.

Nous pouvons dire enfin, sur la base de ce nous avons vu jusqu'ici, que l'étage invisible (d'ailleurs même ce titre confirme nos dires : « invisible »→ qui évoque la même idée de vide) est construit autour de l'expérience que Aïda face au vide, la seule indication qui assure la fixité du roman, comme nous allons le voir dans l'étude des personnages que nous allons proposer plus loin.

3.4 Analyse des personnages :

3.4.1 Personnages « statiques » et personnages « dynamiques » :

Il est différentes manières d'envisager l'analyse des personnages de roman. Beaucoup de théoriciens se sont intéressé à la question et on trouve une littérature abondante sur le sujet. Chose qui nous oblige, inéluctablement, à nous positionner par rapport à toutes les typologies de personnages qui ont vu le jour avant d'entreprendre une quelconque analyse.

Jean-Marie Schaeffer distingue, à la suite de Todorov, les typologies de personnages qui « s'appuient sur des relations purement formelles et celle, substantielle, qui postulent l'existence de personnages *exemplaires* se trouvant tout au long de l'histoire littéraire » (1995, p. 759). Seule la première typologie peut nous intéresser, et ce puisqu'elle permet d'opérer une distinction entre personnages « statiques », c'est-à-dire qui conservent les mêmes traits tout au long du récit, et personnages « dynamiques », ceux qui changent. La deuxième typologie, ou typologie substantielle, définit le personnage au niveau de sa fonction narrative. (Greimas, par ex., parle de modèle actantiel rendu possible grâce à l'interaction de six actants : sujet ; objet ; destinateur ; destinataire ; l'opposant ; adjuvant.). L'objet d'analyse d'une telle typologie ne peut être par conséquent que la diégèse. Cependant, nous avons vu jusqu'ici que l'étage invisible se rapproche beaucoup d'une esthétique moderniste qui remet en question toutes les conventions du roman traditionnel comme le personnage ; l'intrigue...etc.

On ne relève aucun portrait des deux principaux personnages du roman, à savoir Yacine et Aïda. L'auteur de l'étage invisible a choisi le sens de la vue pour ses rapports avec le monde pour permettre aux lecteurs de regarder, en même temps que les personnages, les choses avec les yeux et non avec l'esprit qui est déjà une préposition morale ; psychologique, etc. Nous sommes donc dans l'obligation de définir le statut de ces personnages via leur regard, au travers des appréciations qu'ils portent sur tous les objets ; les endroits ou les autres personnages qu'ils voient. Cette manière de procéder va démontrer que Yacine est un personnage « statique », et ce dans la mesure où sa

vision du monde qui l'entoure ne se trouve, à aucun moment de l'histoire et à travers toutes les descriptions qui sont introduites par son regard, changée. Par contre, la vision de Aïda est en constante effervescence, et connaît beaucoup de changements tout au long de l'histoire. Et ce en prenant comme repère les deux chapitres où elle se retrouve en face du néant dont nous avons parlé dans l'analyse de l'espace, et l'opposition de Weinrich.

3.4.2 Personnage, évaluation et effet-idéologie :

Toujours concernant la mise au point théorique que nous avons entamée plus haut, et qui concerne les différentes typologies de personnages, et parmi les travaux incontournables dans ce domaine nous pouvons citer l'essai de Philippe Hamon « textes et idéologie » (1984). Dans cet ouvrage, l'auteur entreprend de décrire le rapport qu'entretient le texte littéraire avec l'idéologie. Dans la troisième partie de cet ouvrage, intitulée « personnages et évaluation », P. Hamon soutient l'idée selon laquelle « l'effet-idéologie » (terme qui permet d'exprimer la problématique idéologique en termes textuel), qui se manifeste essentiellement à travers un certain nombre de points névralgiques, « passe par la construction et mise en scène stylistique d'appareils normatifs textuels incorporés à l'énoncé » (Hamon, p. 20, 1984). Ces derniers peuvent s'apparenter à des évaluations, c'est à dire à l'affleurement d'une compétence appréciative, attribuée au narrateur ou à l'un de ses personnages, énonçant des jugements (positif/négatif ; excès/défaut. Etc.), et ce en se référant à des normes explicites ou implicites. « Évaluer être et procès de ses personnages (pour un narrateur), évaluer les autres personnages ou s'évaluer (pour les personnages) c'est donc installer et manipuler des échelles, des normes, des hiérarchies » (idem, p. 104) et c'est évidemment le personnage qui sera le support privilégié de ces normes et, par ricochet, de ces « effets-idéologies ». Ce discours évaluatif, qui se manifeste essentiellement au travers des personnages, est à priori « non localisable ». Mais P. Hamon considère qu'il accompagnera de préférence le regard ; le langage ; l'activité technologique (le travail) et le « savoir-vivre » des personnages. Le discours évaluatif peut accompagner la vision qu'ont les personnages sur les objets et les spectacles du monde, il peut accompagner aussi les paroles et dialogues des personnages, tout comme son travail (son savoir-faire)

ou la relation sociale qu'il entretient avec les autres personnages. Ces quatre systèmes d'évaluation existent simultanément dans les textes littéraires en général, mais à des degrés divers. Dans l'étage invisible par exemple, le regard est sans aucun doute le support évaluatif le plus important, mais sans qu'il exclut pour autant les trois autres. Dans ce roman « du regard », la réalité passe par la subjectivité de Yacine et de Aïda, et chacun d'eux tente de rendre compte de la même réalité tunisienne, mais en utilisant des systèmes de valeurs différents, de telle manière que tout le roman devient, selon l'expression de Hamon, « carrefour normatif », où les différentes orientations idéologiques qu'a connu le pays après son indépendance se trouvent évoquées et confrontées.

3.4.3 Yacine comme personnage statique :

Parmi les séquences descriptives qui ont particulièrement retenu notre attention figure celle qui se trouve tout au début du chapitre deux « Chevrons », et qui a pour objet la « la mer » (séqu : 05). Bien entendu, cette description est introduite via le regard de Yacine : (« Yacine observe longuement ce mouvement d'ensemble... » (p. 11) et, de ce fait, elle est révélatrice à plus d'un titre de l'espace « évaluatif- normatif » de ce personnage.

Il est intéressant de noter tout d'abord la prédominance de l'oxymore comme principale figure de style dans cette séquence. En voici quelques exemples :

« [...] et puis il sent l'appel de la mer comme un magnétisme et ne résiste pas à l'envie de plonger dans cette masse bruissante et silencieuse, une et multiple, si libre dans ses mouvement et pourtant si acculée à suivre la direction des vents.

(E. I. :p.11).

La forte présence de l'oxymore a pour principal objectif de problématiser, pour le lecteur, « le commentaire évaluatif » que Yacine porte sur un des éléments du monde qui l'entoure (la mer). En effet, l'association de termes contradictoires comme : « cette masse bruissante et silencieuse ». Etc., met le lecteur dans une situation où il ne peut

trancher sur le jugement qu'il doit rendre concernant l'appréciation de Yacine par rapport au tableau qu'il contemple (positive ou négative), et par conséquent sur l'aptitude même de ce dernier à rendre des jugements (peut-il apprécier, à sa juste valeur, le beau ? etc.). En outre, nous avons vu dans l'approche textuelle que nous avons effectuée au chapitre deux que la seule propriété que cette description attribue à la mer est « l'harmonie » : « Yacine observe longuement ce mouvement d'ensemble, d'une harmonie parfaite[...] » (E.I p.11). Cette propriété (l'harmonie), faut-il le rappeler, suit pratiquement toutes les séquences descriptives qui sont introduites via le regard de Yacine. C'est comme si l'auteur veuille associer cette façon toute particulière qu'a Yacine de voir les choses les plus contradictoires, les plus antagoniques, au bien être inépuisable qui le différencie de sa sœur Aïda. La même idée d'harmonie se trouve évoquée dans une autre séquence descriptive qui a pour objet un couple (chapitre 03 (séqu : 11 et 12). En effet, cette description a la particularité d'être totalement positive, et ce malgré l'existence de l'oxymore comme principale figure de style.

« [...] elle, très jeune, seize ou dix-sept ans, d'une beauté inouïe dans sa maigreur, dans le charme de son sourire malicieux, de ses traits d'une extrême finesse, dans son maquillage bleu, rose, très mal appliqué, mais qui relève l'immense séduction de son visage[...] » (E. I. p.20).

« Et lui, dix ans de plus qu'elle peut-être, presque aussi beau dans un tout autre genre. Brun, musclé, les yeux et les sourcils d'un noir d'ébène[...] » (E. I p.20).

Nous remarquons dans ces deux passages les nombreuses propriétés positives que Yacine voit dans ce jeune couple. La jeune fille est décrite comme ayant « une beauté inouïe », « un visage séducteur » et des traits « d'une extrême finesse ». Même chose pour le jeune homme (« presque aussi beau » ; « les yeux et les sourcils d'un noir d'ébène »...etc.). Quant à l'idée d'harmonie, elle se trouve évoquée dans le passage suivant :

« Une vie qui a pu réunir dans la fluette harmonie de cette jeune fille ce qu'il y a de plus parfait et de plus modeste, de plus fascinant et de plus simple » (E. I. p.20) (c'est nous qui soulignons)

Ce petit passage concerne, bien entendu, la jeune fille, mais on peut dire de façon générale que cette description insiste sur la parfaite harmonie qui résulte de la rencontre de ces deux jeunes personnes, et que Yacine a eu tout le plaisir de décrire. Cette harmonie se trouve davantage confirmée quand on compare les deux schémas que nous avons dégagés dans l'approche textuelle que nous avons effectuée. En effet, nous avons remarqué que les deux séquences avaient la même forme prototypique avec deux reformulations construites sur le même modèle. Dans les deux séquences, l'ancrage n'est assuré que par deux pronoms « lui » et « elle », avec les deux reformulations suivantes :

« Car c'est plutôt là qu'on trouve des déesses habillées en cendrillons [...] des princes déguisés en vagabonds »

La jeune fille est comparée à une déesse habillée en cendrillon, tandis que le jeune homme est associé à un prince déguisé en vagabond. Cette vision qu'a Yacine du monde qui l'entoure ne se trouvera, à aucun moment de l'histoire, modifiée. Les deux exemples que nous avons donnés dans ce qui précède ne sont donnés qu'à titre d'exemples. On trouve, en effet, d'autres exemples tout aussi intéressants à étudier parce qu'ils mettent l'accent sur ce qui rend Yacine, contrairement à sa sœur, invulnérable à toutes les images incompréhensibles qu'il voit.

3.4.4 « Aïda » comme personnage dynamique :

Après l'analyse du personnage de Yacine à travers la vision ou le jugement qu'il porte, dans différentes séquences descriptives, sur des paysages ou des personnages objet de son regard. Analyse qui nous a permis de conclure que Yacine est un personnage statique puisque sa vision ne connaît aucun changement, nous tenterons

d'adopter la même démarche avec Aïda. Cette dernière peut être considérée comme un personnage dynamique, sa vision connaissant différentes phases d'évolution. Pour confirmer cette hypothèse, nous allons passer en revue un certain nombre de séquences descriptives assumées par son regard, et ce en prenant comme repère les deux chapitres dont nous avons fait l'étude ci-dessus (étude de l'espace). En effet, malgré l'absence d'une référence temporelle stable dans *l'étage invisible*, principalement manifestée par une linéarité brisée entre les 25 chapitres qui forment le roman, ces deux chapitres (06 et 17) permettent de distinguer au moins deux phases dans l'évolution de Aïda : la première, qui survient après sa découverte de la béance en dessous des pavés (chapitre 06) est marquée par le début de son déracinement et de son engagement dans la voie d'une idéologie progressiste. La deuxième sa désillusion et son retour à son état originel. Commençons par quelques séquences descriptives qui relèvent de la première phase :

« Wajdi ne ressemblait pas à sa famille. Sa personnalité se distinguait de la leur. Chez aucun d'eux Aïda n'avait trouvé cette vanité, cette impatience, cette prétention à la fois moralisatrice et cynique. » (E.I. p.49).

Dans cette séquence descriptive, Aïda dresse un portrait totalement négatif de son ex-mari Wajdi avec qui elle a eu une vie très difficile. En effet, Wajdi fut pour elle la première erreur qu'elle a commise après avoir voulu mener un changement radical dans sa vie.

« Chaque fois qu'elle ne trouvait pas une personne, une tournure ou une allure à son goût, les stries, les plis et les faux plis que l'habitude de grimacer en fonçant la bouche avait sculpté autour des lèvres de cette grand-mère, se creusaient un peu plus. » (E.I. p.52)

« Ella Daddou était très maigre, très blanche et son a austère beauté prenait des allures particulières les jours où sa cousine et amie Ella Nfissa lui rendait visite. Ella Nfissa avait la peau très brune, d'énormes bajoues, de grandes poches violettes sous les yeux. Elle était plantureuse, et marchait à petits pas, les pieds en V, [...]. Elle voguait lentement comme

un navire surchargé qui arrive enfin à bon port, s'asseyait lourdement et avait toujours, en devisant avec Ella Daddou, les yeux mi-clos. » (E.I. P. 52, 53).

Le second tableau, totalement négatif lui aussi, concerne sa grand-mère Ella Daddou et son amie Ella Nfissa. Il s'agit là du souvenir qu'a gardé Aïda avec ces deux personnes avec lesquels elle n'a pas eu de très bons rapports. Comme le montre le passage ci-dessus, on insiste beaucoup sur le visage de Ella Daddou, mais uniquement sur tout ce qui lui enlève toute beauté (« les stries, les plis et les faux plis »etc.), ou plutôt la rend austère (« son austère beauté.. »). Quand à Ella Nfissa, on retrouve les mêmes traits négatifs (petite ; plantureuse), avec en plus, une reformulation qui ne déroge pas à la règle, la faisant ressembler à « un navire surchargé qui arrive enfin à bon port ».

« Il (Habib) était grand, droit et maigre. Il avait un visage émacié, un air ascétique, des yeux et des cheveux noirs, des joues portant l'ombre foncée d'une barbe qui, si elle n'avait pas été rasée, eût été très dure. » (E.I. p 98).

« Dans vingt ans, il (Habib) aura immanquablement grossi se disait-elle. Il aura les joues plaines, le front bouffi d'orgueil, le regard enfoncé, tantôt sévère tantôt arrogant [...] Aïda voyait se profiler en lui le spectre de l'absolue servitude pour tous ceux qui ne partagent pas ses points de vue. » (E.I. p. 98, 99).

Le même traitement est réservé à Habib, mais d'une façon un peu différente par rapport à ce qu'on vient de voir. En effet, on relève une première séquence descriptive qui fait un portrait assez objectif de Habib, et ce en donnant un certain nombre de ses caractéristiques physiques qui n'ont rien de négatif. Aïda voit Habib « grand, droit et maigre » entre autres qualificatifs. Jusque-là elle ne porte aucun jugement sur ce personnage. Mais avec la deuxième séquence, qui concerne toujours Habib mais dans

« vingt ans », on relève beaucoup de termes évaluatifs qui traduisent un jugement de valeur (« le front bouffi d'orgueil, le regard [...] tantôt sévère, tantôt arrogant »etc.).

On voit donc que de façon générale, toutes les séquences descriptives assumées par le regard de Aïda et qui appartiennent à cette phase sont caractérisées par la prédominance d'une vision négative. Et là, on peut facilement établir le rapport avec l'engagement de Aïda dans la voie d'une idéologie progressiste. Aïda pensait pouvoir « améliorer » son vécu, celui de son entourage (et par ricochet celui de toute la Tunisie) par cette idéologie, mais elle s'est vite rendue compte qu'elle n'a fait que compliquer sa vie, d'abord après son mariage avec Wajdi qui partageait avec elle cette vision du monde mais qui lui a infligé d'énormes souffrances, ensuite avec sa famille : à part Yacine, Aïda avait de très mauvais rapports avec les membres de sa famille (en témoigne les portraits de Ella Daddou et Ella Nfissa), qu'elle voyait comme les pires ennemis de ses convictions.

Dans une deuxième phase, que l'on peut placer après le chapitre 17 (le carré blanc), on assiste à un revirement dans la vie de Aïda. Cette transformation qu'elle a subie a eu un impact considérable sur sa vision des choses. Prenons quelques exemples :

« Malgré ses soixante-cinq ans, elle (Soltana) se tient toujours droite. Ni l'âge, ni les travaux, ni les sept enfant qu'elle a eus ne l'ont voûtée. Elle n'a aucune manie, aucun défaut, aucun tic [...] elle n'a presque pas de dents mais un sourire plein de charme, des yeux pleins de couleurs, des joues fermes creusées de petites fossettes, des hanches solides et des mollets bien galbés [...], un front strié de rides horizontales profonde, régulières, dessinant un large escalier d'honneur ». (E.I. p.155)

Ce passage, pris de la séquence [108], illustre très bien le changement qu'il y a eu dans la vision de Aïda. Cette séquence, qui a pour objet « Soltana », est la première description construite sur un mode euphorique et assumée par le regard de Aïda. Cette femme, que « Aïda a eu le sentiment de découvrir brusquement » (E.I. p.156), a un

sourire « plein de charme », des « yeux pleins de couleurs », et un front strié de rides [...] dessinant un large escalier d'honneur ».

Dans une autre séquence, assumée cette fois-ci par Slim et Aïda, on trouve la même vision positive. Aïda, qui n'éprouvait aucun respect pour tout ce qui représente les traditions et le conformisme social, réapprend à apprécier l'atmosphère des « Souks populaires ».

« Slim et Aïda avancent, balancés par leur rythme intérieur et observent les planches successives qui s'offre à eux côté cour, côté jardin. Leur intérêt porte sur l'algèbre qui fait se succéder les planches. A vingt mètres de la boutique aux narguilés, la rue tourne, s'ouvre de manière inattendue, s'élargit et s'éclaire de soleil. Un marchand de légumes, une boucherie, une épicerie, un taxiphone public et même un petit café dont le transistor entame des hymnes lyriques ». (E.I. p.163)

Et pour confirmer encore plus l'existence des deux phases dont nous avons établi la distinction, nous pouvons comparer deux portraits de Aïda : le premier est pris en charge par Yacine et appartient à la première phase, le second par Slim et se trouve dans la deuxième phase :

« Plus Yacine s'émerveille devant ce tableau de maître, moins il aime le visage de sa sœur. Non pas qu'il le trouvât laid. [...] mais le visage de Aïda est uniforme, unilatéral [...] son visage ressemblait à un bloc dégoulinant de colère » (E.I. p.75, 76)

« Envahie en plein jour par une musique qui chante le regard de la nuit, Aïda se surprend maintenant à voler de plus en plus haut. Elle se dit qu'elle est vigoureuse et pleine d'élan. Elle se dit aussi qu'elle est folle. Elle se prend pour un être neuf, pour cette personne qu'elle ne se croyait pas être hier et qui lui ressemble un peu, tout de même [...] à l'appel d'un

printemps secret, sa peau est devenue lustrée, sonore, pétillante » (E.I. p.129).

Dans ces deux passages, on voit clairement le changement qui s'est opéré dans la vie de Aïda, et qui est confirmé par la vision de Yacine et de Slim. Un changement foncièrement lié à son abandon de conviction idéologique.

3.5 Conclusion :

Temps, espace et personnages sont foncièrement liés dans une relation d'intrication complexe. Mais cette relation ne doit pas cependant nous faire oublier que chacune de ces trois composantes est continuellement remise en question tout au long du roman, de telle manière que le lecteur perd tous ses repères habituels, et ne sait quelle attitude faut-il adopter face à ce texte ambigu et polysémique. Nous avons vu que les différentes anachronies que nous avons relevés favorisaient l'éclatement temporel de l'histoire. Les multiples retours en arrière (analepses) auxquels on assiste permettaient d'introduire des bribes de souvenirs qui sont liés à la conscience des personnages et permettent de lire en filigrane l'Histoire de la Tunisie.

En plus, le va et vient entre ancrage réaliste et non réaliste brouillait tous les repères spatiaux au lecteur. La juxtaposition, ou le mélange, d'une esthétique réaliste qui rend compte du vécu tunisien et, à l'antipode de cette esthétique, d'images et de tableaux qui frôlent le fantastique (l'image du vide), provoque l'éclatement de l'espace. En effet, le vide devient dans ce roman une existence réelle qui détermine tout. Loin de le combler, la réalité en devient totalement dépendante. Ce vide qui hante la texture du roman nous livre une réalité qui s'écroule, au point où l'on se demande s'il ne s'agit pas d'une histoire fantastique, cette dernière étant par définition marquée par l'apparition de phénomènes qui échappent à toute explication rationnelle. Quant aux personnages, nous avons vu que l'histoire personnelle de Aïda tend à se confondre avec l'Histoire de la Tunisie. Sans vouloir en tirer des conclusions hâtives, on est en droit de se demander si les choix idéologiques qu'elle a adoptés, notamment l'échec d'une idéologie progressiste, ne sont pas ceux de la Tunisie post-indépendante ? La réponse à la question n'est pas facile à donner, surtout si l'on tient compte de tous les aspects polysémiques de ce roman.

VI. De l'hétérogénéité énonciative à l'éclatement idéologique :

« Pour sortir du monde des illusions critiques, il faut proposer une hypothèse théorique : l'œuvre n'est pas renfermée sur un sens qu'elle dissimule en lui donnant une forme accomplie. La nécessité de l'œuvre se fonde sur la multiplicité de ses sens : expliquer l'œuvre c'est reconnaître, et distinguer, le principe d'une telle diversité. » (Macherey, 1970, p. 96).

La multiplicité de sens, ou polysémie, dont parle Macherey quand il aborde les problèmes de la production littéraire, s'est révélée être l'une des principales caractéristiques de l'œuvre de Emna Belahdj Yahia. Cette polysémie se trouve évoquée dès le titre du roman, et se trouve confirmée derrière chaque mot. Aussi place-t-elle le lecteur (et aussi le critique), malgré lui, dans un univers fait par le conflit de plusieurs sens. Un conflit qui n'est pas (et ne peut être) résolu définitivement, mais simplement montré, car sa résolution signifierait la mort de l'œuvre. L'étage invisible appartient sans doute à une catégorie de romans considérés comme « problématiques » pour les uns, « ouverts » pour les autres, ou encore « scriptibles » (Barthes, 1970, p. 11). Incertains et peu catégoriques dans les messages qu'ils véhiculent en tout cas. Au lieu d'indiquer tout bonnement la voie du salut, la voie qui permettrait de découvrir le « sens » de l'œuvre, ces romans-là font entrevoir une multitude de voies relatives, tout en invitant le lecteur à emprunter l'une d'entre-elles pour aboutir, non pas sur des explications, mais seulement sur des questions.

Dès lors se pose pour nous l'épineuse question évoquée par Suleiman : « comment lire ?; pourquoi lire ? » (Suleiman, 1983, P.281). Faut-il se limiter uniquement à mettre le doigt sur la richesse de l'œuvre ou convient-il de s'aventurer sur l'une des nombreuses voies qu'elle propose ? la réponse à cette question n'est simple qu'en apparence. Si nous choisissons la première solution, notre travail ne fera que déconcerter encore plus le lecteur, et même la deuxième solution risque de ne nous mener nulle part. Nous avons opté évidemment pour la deuxième solution. Nous essayerons de voir plus précisément quel rapport ce roman entretient avec l'histoire de

la Tunisie, et s'il porte, même implicitement, des jugements sur les grandes mutations de la société tunisienne, car l'écriture n'est-elle pas « le rapport entre la création et la société, [n'est-elle pas] le langage littéraire transformé par sa vocation sociale » (Barthes, 1953, p. 14).

Un roman comme l'étage invisible, et même si nous pensons qu'il n'as aucune similitude avec le roman à thèse, nous ne pouvons totalement écarter le fait qu'il puisse viser à démontrer quelque chose. En effet, de par sa forme moderne qui remet continuellement en question les nombreuses conventions du roman traditionnel (intrigue, espace, personnages etc.), notre roman semble se réclamer de cette littérature autotélique, ne communiquant rien d'autre que son propre fonctionnement, mais nous pouvons lire en filigrane, surtout s'il s'agit d'un lecteur « dont l'imaginaire symbolique relève de la tradition séculaire arabo-musulmane ancrée au Maghreb »¹, que là où le roman semble le plus éloigné de toute dénonciation, de toute idéologie, c'est là précisément où il exprime son engagement le plus sincère.

Nous avons vu dans les chapitres précédents, surtout dans l'étude des personnages, qu'en dépit de la quasi-absence d'une « histoire » (au sens traditionnel du terme) dans l'étage invisible, chose qui réconforte nos dires sur la non appartenance de ce roman à un genre comme le roman à thèse, un personnage comme Aïda semble n'être qu'un simple prétexte pour Emna Belhadj Yahia afin d'exprimer ne serait-ce que sa vision propre concernant une partie de l'Histoire de la Tunisie :

« Et cette histoire personnelle (celle de Aïda) qui est la sienne est un fragment réfléchissant de l'Histoire du pays : la tradition, le conservatisme familial, les choix radicaux d'une certaine jeunesse [...] » (E. I. p. 128).

Et on pourrait facilement établir le rapport entre « les choix radicaux » de Aïda qui a opté pour une idéologie progressiste refusant de reconnaître la grande part de conservatisme et de tradition qui pourtant l'ont accompagné tout au long de son enfance, et les grandes orientations politiques qu'a connues le pays après son

¹. Ghellal Abdelkader, étude discursive Espace-temps dans le privilège du phénix de Mohammed Moulessehou, Lyon II, 2001.

indépendance, notamment celles qui ont pris comme fondement des idées progressistes. Mais dans ce cas là, et quand on sait que Aïda n'a pas hésité un seul moment, après une longue période d'errance durant laquelle elle n'a eu que des déceptions, à renouer avec ce qu'elle a naguère renié, ne doit-on pas comprendre que Emna Belhadj Yahia s'exprime également sur ce qui se passe en Tunisie ? Nous ne pouvons donner une réponse définitive à cette question puisque le roman, comme nous l'avons dit, « n'impose » pas une seule voie d'interprétation mais semble en proposer plusieurs.

Hamon considère que cette décomposition-recomposition de systèmes évaluatifs différents, cette écoute du réel comme « polyphonie » (Bakhtine) de voix normatives inaugure une certaine « ère du soupçon » idéologique (Hamon, 1984, p.221) ce qui est sûr en tout cas c'est qu'elle participe à l'enrichissement de l'œuvre et accentue son caractère dialogique.

Conclusion générale :

Au terme de ce travail nous pouvons dire que l'étage invisible est un roman qui donne une vision historique des différentes tendances idéologiques qui ont vu le jour dans la Tunisie post-indépendante. Sans donner un jugement explicite sur l'une de ces tendances, ce roman semble plutôt présenter une réalité brute, sans parti pris (du moins explicite). Textuellement, ces tendances sont tout à fait déductibles. Nous avons vu au chapitre premier que le roman favorise (par le discours rapporté et l'italique notamment) une hétérogénéité énonciative qui implique la présence de plusieurs énonciateurs, venus d'horizons idéologiques divers, dans un même espace textuel. Cette multiplicité des voix implique une multiplication des « visions » sur le monde, et confère un trait d'authenticité à tout le roman. Nous avons vu aussi que parallèlement à cette hétérogénéité énonciative se développe une hétérogénéité séquentielle, marquée par la présence, au sein d'un même texte, de séquences de différents types. En effet, l'analyse séquentielle de notre corpus nous a montré la dominance du prototype de la description par rapport aux autres prototypes. Ceci confirme nos dires sur le projet sociologique de l'auteur de l'étage invisible qui, loin de vouloir écrire uniquement une histoire, veut rendre compte de l'évolution de toute une société. Cette dominance nous montre aussi l'importance donnée au regard focalisateur des personnages qui assument toutes les séquences descriptives. Chose qui fait d'un roman comme l'étage invisible un carrefour de toutes les sortes de subjectivités et visions sur le monde, aussi contradictoires soient-ils.

Et là, le roman de Emna Belhadj Yahia se rapproche beaucoup de l'esthétique réaliste. Cette esthétique ne va pas à l'encontre de la modernité. On pourrait même parler de réalisme moderne. Ce roman est sans doute foncièrement réaliste puisqu'il ne fait finalement que peindre quelques aspects de la réalité et du vécu tunisien. Mais pas à la manière d'un Balzac ou d'un Zola, qui ont voulu prétendre à « l'objectivité », faisant présenter leurs œuvres comme un « vrai-dire », loin de là. Emna Belhadj Yahia a certes voulu certes confirmer son attachement à son pays d'origine la Tunisie, mais par le biais d'une forme et de procédés littéraires qui, loin de chercher cette fameuse univocité, ce

« sens » tant recherché par les auteurs du XIX siècle, ne font que transformer les conflits et les tensions de la société au sein du texte littéraire.

De telle manière que l'écriture en devient le théâtre. Comme nous le montre le passage, dont nous avons essayé de dessiner les contours tout au long de ce travail, d'une hétérogénéité énonciative à un éclatement idéologique.

Nous avons assisté à l'éclatement de la référence temporelle par les multiples retours en arrière qui, à défaut de faire avancer l'histoire, ne font qu'installer un horizon d'attente qui perdurera tout au long du roman. Même chose pour l'espace qui est fait par le mélange d'un cadre réaliste (Tunis), et cette image du vide qui elle aussi prend figure de réalité. Mais le personnage féminin de Aïda est le support le plus approprié pour Emna belhadj Yahia, lui permettant non seulement de rendre compte de la réalité tunisienne, mais aussi et surtout d'exprimer ses aspirations en tant que femme tunisienne qui vit toujours sous le joug de l'incompréhension.

Bibliographie

Ouvrages de Emna Belhadj Yahia :

Romans :

Chroniques frontalières, Cérès éditions, Tunis, 1991.

L'étage invisible, Cérès éditions, Tunis, 1996.

Ouvrages théoriques :

Adam J-M : *linguistique textuelle : des genres de discours aux textes*, Nathan-Université, Paris 1999.

Adam J-M : *les textes : types et prototypes*, Nathan-Université, Paris 1992.

Adam J-M: *le texte narratif*, Nathan-Université, Paris 1997.

Adam J-M et Petitjean A : *le texte descriptif*, Nathan-Université, Paris 1989.

Bakhtine M. : *esthétique et théorie du roman*, Gallimard, Paris, 1978.

Barthes R., « *introduction à l'analyse structurale des récits* », in communications no 8, Seuil, Paris, 1966.

Barthes R: *S/Z*, Seuil, Coll. Points no 70, Paris, 1970.

Barthes R: *le plaisir du texte*, Seuil, Paris., 1973.

Barthes R: *le degré 0 de l'écriture*, Seuil, Paris., 1953.

Benveniste E: *problèmes de linguistique générale*, Gallimard, Paris., 1966.

Bremond C: « *la logique des possibles narratifs* », communications no 8, Seuil., Paris 1966.

Courtès J: *introduction à la sémiotique narrative et descriptive*, Hachette, Paris., 1976.

Ducrot O : « *énonciation* », in nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, de O. Ducrot et J-M Schaeffer, Seuil, 1995.

Ducrot O: *le dire et le dit*, Minuit, Paris., 1984.

- Eco U: *lector in fabula*, Milan, ., 1979 (trd. Fr. Paris, Grasset, 1985)
- Fontaine J: *Histoire de la littérature tunisienne*, tome II, de l'indépendance à nos jours, Cérès éditions, Tunis., 1999;
- Genette G: « *frontières du récit* », communications no 8, Seuil, Paris ., 1966 ;
- Genette G: *Figures III*, Seuil, Paris., 1972.
- Hamon Ph: *Introduction à l'analyse du descriptif*, Hachette., 1981.
- Hamon Ph.: *textes et idéologie*, P.U.F, Paris1984.
- Jendillou, : *l'analyse textuelle*, Armand colin, Paris, 1997.
- Kerbrat-Orrechioni C: *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage*, Colin, Paris., 1980.
- Kerbrat-Orrechioni C: *La connotation*, P.U de Lyon., 1977
- Macherey P: *Pour une théorie de la production littéraire*, Maspero., 1970.
- Maingueneau D: *L'énonciation en linguistique française*, Hachette, Paris., 1999.
- Mitterand H: *les titre des romans des guy des cars*, in sociocritique de Claude Duchet. ., Nathan, 1979.
- Reuter Y: *Le récit*, Nathan, Paris., 2000.
- Suleiman S: *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*, P.U.F, Paris., 1983.
- Schaeffer J-M. : « *Personnage* », in nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, de O. Ducrot et J-M Schaeffer, Seuil, 1995.
- Weinrich H., : *Le temps*, Seuil Paris, 1973
- Thèses :
- Ahrazem Abdelouahid, *l'image de l'occident dans le roman marocain*, paris III, 1993.
- Charles BONN, *Le roman algérien contemporain de langue française : espaces de l'énonciation et productivité des récits*. Thèse de doctorat d'état, université de bordeaux III, 1982.
- Ghellal Abdelkader, *étude discursive Espace-temps dans le privilège du phénix de Mohammed Moulessehoul*, Lyon II, 2001.

Sites Internet et supports multimédia :

www.limag.com

www.fabula.org

CD-ROM Limag : une banque de données bibliographique.

Sommaire :

- Dédicaces.....	1
- Remerciements.....	2
- Liste des abréviations.....	3
Introduction générale.....	4
0.1 Choix du texte.....	5
0.2 Présentation du corpus.....	6
0.3 Résumé de l’histoire.....	6
0.4 Problématique et méthodologie de travail.....	9

Chapitre I : L’hétérogénéité énonciative à travers l’étage invisible

1.1 Introduction.....	11
1.2 « Locuteur » et « énonciateur ».....	12
1.3 Statut hétérodiégétique du narrateur.....	13
1.4 Du discours rapporté à la polyphonie.....	14
1.4.1 Le discours direct.....	14
1.4.2 Le discours indirect libre.....	15
1.5 fonctionnement de l’italique.....	20
1.6 Synthèse.....	23

Chapitre II : L’hétérogénéité énonciative à travers une approche textuelle de la séquentialité

2.1 La typologie séquentielle.....	25
2.1.1 Le prototype de la séquence descriptive.....	32
2.1.2 Le prototype de la séquence narrative.....	47
2.1.3 Le prototype de la séquence explicative.....	54

2.2 Vers l'écriture du paradigme descriptif.....	57
--	----

Chapitre III : Les effets sémantiques de l'hétérogénéité séquentielle

3.1 Introduction	61
3.2 Analyse du temps.....	63
3.2.1 Anachronies et (dés) ordre temporel.....	63
3.2.2 Analepses et Prolepses.....	65
3.2.3 Attitude des personnages face aux souvenirs.....	70
3.2.4 Temps du commentaire et temps du récit.....	72
3.3 Analyse de l'espace.....	74
3.3.1 Le roman comme va et vient entre ancrage réaliste et non réaliste.....	74
3.3.2 Tunis.....	75
3.3.3 La mer.....	76
3.3.4 Le métro.....	77
3.3.5 Image du vide et son impact sur harmonie de l'histoire.....	78
3.4 Analyse des personnages	83
3.4.1 Personnage statique et personnage dynamique.....	83
3.4.2 Personnages, évaluation et effet-idéologie	84
3.4.3 Yacine comme personnage statique.....	85
3.4.4 Aïda comme personnage dynamique.....	87
3.5 conclusion	93
VI : De l'hétérogénéité énonciative à l'éclatement idéologique.....	94
Conclusion générale.....	97
Bibliographie.....	99
Sommaire	102