

II.2. Etre et devenir des personnages

«La notion de personnage est assurément une des meilleures preuves de l'efficacité du texte comme producteur du sens puisqu'il parvient, à partir de la dissémination d'un certain nombre de signes verbaux, à donner l'illusion d'une vie, à faire croire à l'existence d'une personne douée d'autonomie comme s'il s'agissait réellement d'êtres vivants... »⁶³.

II.2.1. Personnages et leurs noms

« Un récit, c'est d'abord, une voix qui s'adresse à nous »⁶⁴

Le récit a une orientation déterminée par les intentions des personnages, les objectifs qu'ils se donnent et le destin que l'auteur leur fait subir.

Cette notion de personnage relève de deux traditions ; la plus ancienne, née dans le cadre du théâtre et du conte, va dans le sens de la fiction et de la schématisation. L'autre, liée au développement de la notion d'individu, va dans le sens de la personnalisation.

Une autre tendance, plus récente, dans la constitution du personnage littéraire va au contraire, vers une identification à un individu réel. Elle semble due à l'influence, sans cesse grandissante, des récits biographiques et autobiographiques qui se réclament fidèles à la réalité vécue.

Dans le récit littéraire, le personnage est un être fictif, certes, mais construit à partir d'éléments pris à la réalité, empruntés à des personnes réelles, à l'histoire, aux différentes activités d'une époque,

63-G. VIGNER, *Lire du texte au sens*, Ed. Clé International, Paris, 1992, pp. 88- 89.

64- Ibid.

c'est-à-dire auquel on a attribué des traits plus ou moins nombreux et précis appartenant d'ordinaire à la personne, à l'être humain de la réalité. Le plus important dans cette construction semble résider dans l'imitation et les effets du réel. Cette conception du personnage – personne s'accompagne de phénomènes d'identification, de l'auteur au personnage et du lecteur au personnage (le lecteur ne manque pas de s'identifier à ces figures de fiction par des ressemblances qu'il se découvre avec elles ou qu'il découvre entre elles et telles personnes qu'il connaît d'où l'intérêt d'affection ou d'hostilité qu'il leur porte).

L'attribution de traits personnels, physiques, sociaux, psychologiques, affectifs et idéologiques de l'écrivain à ses personnages est une pratique courante, mais le personnage n'en est pas moins le résultat de sa construction : une création de papier, un être de fiction pure, une composition à partir de plusieurs modèles.

Personnages réels et personnages fictifs ne coïncident pas, le personnage est toujours construit dans le cadre de la fiction et comme un effet de lecture même si les romanciers l'inscrivent dans une sorte de dimension supra réelle qui lui confère un statut de vérité, de représentativité d'un type social et même s'il est traité comme un être humain réel, représenté parlant, pensant, agissant et suscitant des réactions affectives (sympathie, répulsion) et même lorsqu'il lui arrive de recevoir un nom d'un être réel (peut-être d'un personnage historique). Cette illustration de vie réelle du personnage fait partie du pacte de lecture.

Comme l'être humain, le personnage est révélé dans la durée, dans divers lieux et circonstances où il est placé, selon les rencontres ou déplacements qu'il effectue.

L'évolution des sciences humaines ainsi que les diverses nouvelles théories reflètent la cohérence de l'être humain et la notion

de personne, elles considèrent à plus forte raison ce produit qu'est le personnage comme un signe à l'intérieur d'un système de signes. Il devient une unité diffuse de significations manifestée par un ensemble de signes. « *Il est une étiquette sémantique, vide au départ, et qui se construit progressivement par l'accumulation d'informations et surtout par leur mise en système : c'est la fonction de l'effet personnage qui importe dans le système plus vaste du texte* »⁶⁵.

Pour Todorov, les éléments du récit sont organisés à partir du personnage, et le personnage lui-même est à étudier dans ses relations avec les autres personnages créant ainsi une situation « *d'action* » et de « *réaction* ».

Le personnage est un conducteur du récit, il est inscrit dans le temps, c'est un repère en constant devenir « *un composant textuel pris dans le courant de la mutation* »⁶⁶. Il acquiert un rôle sans point commun avec celui qui peut-être un individu réel dans la vie réelle, dans cette machinerie narrative. Et se trouve ainsi enserrer et insérer à l'intérieur du roman dans un réseau de dépendance. Henri Mitterrand en distingue deux sortes :

1^{ère} dépendance : tient à la distribution des personnages en classes (non pas au sens social mais du point de vue plus général de leur traits caractéristiques).

2^{ème} dépendance : tient à la place et à la fonction de chacun dans le processus narratif du roman qui est aussi indissolublement un processus créateur de sens.

65-J. MILLY, *Poétique des textes*, Ed. Nathan université, Paris, 1992.

66- F. RULLIER – THEURET, *Approche du roman*, Ed. Hachette Supérieur, Paris, 2001, pp. 77 -79.

«*La chrysalide* » raconte l'histoire des personnages, riches de multiples interprétations possibles ; ils pourront selon les préoccupations de chacun, donner lieu à tous les commentaires psychologiques, religieux, moraux, sociaux ou politiques.

Chaque personnage choisi porte en lui une idéologie apparaissant dans un milieu déterminé légitimant la prise en compte de la structure historique et sociale qui l'engendre. Dans la «*chrysalide* », il est déterminé avant tout par la manière dont il s'apparente et/ou s'oppose aux autres à l'intérieur d'un ensemble plus large regroupant des personnages dénommés et décrits et des personnages restés dans l'anonymat ou ayant d'eux un bref aperçu. Chacun est à étudier comme une pièce d'un système car chaque personnage, pris à part, n'est à vrai dire qu'une silhouette, sinon une caricature. En revanche l'ensemble des personnages « *comme rouage d'un récit construit devient un discours au second degré sur la société, donc le véhicule d'un savoir et d'une mythologie* »⁶⁷.

Notre romancière place les personnages de son roman en fonction du sens qu'elle veut produire : cette distribution organise la progression de l'histoire et ses étapes et avec elle la découverte des caractérisations de chacun d'eux ainsi que les traits de la société coloniale au début et post coloniale après. Ceci élucide l'univers de référence supposé par le texte et explique son choix de composition et d'organisation de l'histoire.

Les personnages ne sont jamais complètement imprévisibles sinon ils basculent dans l'invraisemblable. Ils sont toujours accompagnés d'un système de signes presque imperceptibles, qui ne se comprennent qu'après coup, mais qui préparent le devenir et les éventuelles mutations.

67- H. MITTERRAND, *Le discours du roman*, Ed. PUF écriture, Paris, 1980, pp. 60-61.

Ils se comportent en fonction de leurs possibilités telles que l'auteur les a définies. En effet, les humeurs des personnages sont en réalité des amorces discrètes, d'habiles préparations du romancier, visant à instaurer une cohérence entre l'action et celui qui est programmé pour l'accomplir. De la première à la dernière page, le personnage porte les marques plus ou moins voyantes d'un projet global : ses qualités et ses défauts dépendent du sens que le roman veut lui donner (les défauts de Khadîdja pour les villageois et son mari sont en fait des qualités pour le projet de l'émancipation de la femme).

Le roman comprend deux univers de personnages : un monde de femmes et un monde d'hommes. L'établissement d'une hiérarchie entre les personnages et la mise en avant de l'un d'entre eux (en effet l'auteur favorise le monde des femmes dès la première page : la femme est fortement socialisée), aident à éviter l'imbroglio en détachant de la masse des figurants et de seconds rôles, un petit nombre de protagonistes qui assureront la continuité et l'homogénéité de la narration.

L'œuvre à analyser est centrée sur la représentation des personnages ; or cette représentation se fait d'abord à travers un nom propre. Selon Barthes : « *le nom propre est lui aussi un signe, et non bien entendu, un simple indice qui désignerait sans signifier (...) comme signe, le nom propre s'offre à une exploitation, à un déchiffrement...* »⁶⁸.

68- R. BARTHES, *Nouveaux essais critiques*, Ed. Du Seuil, Paris, p. 125.

Un personnage doit avoir un nom propre à lui, double si possible : nom de famille et prénom. Il doit avoir des parents, une hérédité, une profession ; enfin, il doit posséder un caractère, un visage qui le reflète, un passé qui l'a modelé. Son caractère dicte ses actions, le fait réagir de façon déterminée à chaque événement. Ce qui permet au lecteur de le juger, de l'aimer ou de le haïr « *il faut que le personnage soit à la fois unique et se hausse à la hauteur d'une catégorie. Il lui faut assez de particularité pour demeurer irremplaçable et assez de généralité pour devenir universel* »⁶⁹.

Pour faire « *exister* » le personnage, le romancier commence par lui donner un nom. Le nom a une « *étymologie* », il signifie d'abord par sa sonorité et les associations d'images qui peuvent s'établir. La création d'un nom propre relève consciemment ou non d'une phonétique symbolique : lorsqu'un écrivain crée un nom propre, il s'inspire d'un modèle phonique. Ainsi, nous retrouvons, à travers le pouvoir poétique du nom propre ce lien indissoluble entre langue et littérature.

Le nom a des implications narratives ; nommer, c'est donner un rôle, c'est imposer sa destinée au personnage. Il n'est pas seulement un moyen de repérage ou une marque d'unité qui rattache une série d'informations dispersés à un ancrage unique, mais encore un moyen d'imiter la réalité. Dans son fonctionnement mimétique, le nom paraît vrai, il sonne juste et, par lui, la fiction se rend crédible. A lui seul, il suffit à reproduire « *l'effet personnage* ».

69-A. ROBBE - GRILLET, *Pour un nouveau roman*, Ed. De Minuit, Paris, 1961.

Le nom du personnage du roman n'est jamais indifférent, il est à la fois conditionné par l'image que le romancier veut donner de celui qui le porte et en même temps déterminé par la cohérence du texte (où les noms entrent dans des relations d'inclusion ou d'exclusion : Mouloud est né au moment où le PPA a émergé, Faiza est née au moment de la mort de la femme passive, tuée par la révolte de Khadîdja qui prépare la venue de la nouvelle femme algérienne. Adil est né pour rendre justice au combat de deux femmes contre l'injustice des hommes et rétablir l'ordre rompu par la naissance de Hania).

Donc, les prénoms choisis par Aïcha Lemsine assurent la cohérence textuelle, ce qui nous fait croire que chaque personnage porte bien son prénom, c'est-à-dire que cet accord de sons et de sens n'est pas le résultat du hasard mais la volonté délibérée de la romancière : chaque prénom suggère des mots connus et s'ouvre à des évocations d'un autre texte (L'habitude d'amour de Guy des Cars, Nedjma de Kateb Yacine) ou d'autres mondes : « *les personnages eux même gardent du mythe d'êtres déchiffrés comme des cryptogrammes, essentiellement leurs noms propres qui sont de véritables programmes mythologique* »⁷⁰.

Nommer, c'est situer dans un espace social, tel que le roman l'a construit. Et l'œuvre une fois qu'elle dessine (caractérisations descriptives) et nomme un personnage, ne peut pas faire n'importe quoi, elle doit définir sa finalité.

70- B. CHICKI, *Problématique de l'écriture dans l'œuvre romanesque de M^{ed} Dib*, Ed. OPU, Alger, 1989, pp. 204 – 205.

Le nom est porteur d'informations car, il est lui aussi un signe qui s'offre à une exploitation, à un déchiffrement : « *il est à la fois « un milieu » (au sens biologique), dans lequel il faut se plonger, baignant indéfiniment dans toutes les rêveries qu'il porte* »⁷¹. Et à ce propos, Proust disait : « *ne pensons pas aux noms comme à un idéal inaccessible, mais comme à une ambiance dans laquelle j'irai me plonger* »⁷².

Le nom est un objet précieux, embaumé, qu'il faut ouvrir comme une fleur. « *C'est un signe volumineux, toujours gros en épaisseur, touffue de sens, qu'aucun usage ne vient aplatir* »⁷³. S'avancer peu à peu dans les significations du nom, c'est s'initier au monde, c'est apprendre à déchiffrer ses essences : c'est s'ouvrir à l'imaginaire et le signifier. C'est là la place de l'imaginaire : « *la vertu des noms, est d'enseigner* » disait Platon.

Inscrire le caractère ou l'avenir des personnages dans leurs noms ou prénoms devient un procédé courant, utilisé par beaucoup d'écrivains. La psychanalyse a montré que l'inconscient peut manifester dans le langage, à travers les signifiés sans que la volonté de l'écrivain ne soit engagée, des combinaisons de lettres et de nombres signifiants, une réalité cachée que seuls les initiés peuvent déchiffrer. Et en se référant aux travaux de Jacques Lacan, on découvre avec une satisfaction semblable à celle de Aicha Lemsine, tout un univers de significations dissimulées dans les noms et prénoms comme d'ailleurs dans l'ensemble du discours.

71- R. BARTHES, *Le degré zéro de l'écriture, suivi de nouveaux essais critiques*, Ed. Du Seuil, Paris, 1972.

72-M. PROUST, *Du côté de chez Swan*, Ed. Gallimard, Paris, 1929, Tome II, p. 233.

73-R. BARTHES, Op. Cit.

Déjà, d'un point de vue phonétique, la formule de Bope affirme : « *le son doit sembler un écho du sens* »⁷⁴.

Aicha Lemsine dote ses personnages de prénoms dépourvus de noms car comme le souligne Farid Mammeri : « *la force du prénom, cette importance du prénom, je l'attribue à ces deux dernières années où à travers une pratique militante et dans le mouvement des femmes, les femmes ont compris qu'elles n'avaient plus à se définir socialement, que cette définition d'elle-même risquait de mutiler quelque chose. Je me rappelle de femmes que je n'ai jamais connu que par leurs prénoms. Chacune d'entre nous se retrouvait dans une nomination minimale qui la posait en tant que sujet individuel...une pratique de l'exclusion de l'autre masculin...* »⁷⁵.

Ces personnages sans patronyme se réfèrent à une identité pré coloniale où l'individualité de la personne est marquée par le prénom. Même dans la pratique de la littérature coloniale noms et prénoms sont donnés aux personnages européens et prénoms seulement aux personnages colonisés, pratique nominative, reflet de l'exclusion coloniale ne reconnaissant pas d'existence effective aux colonisés.

Les prénoms arabes donnés aux héroïnes et aux héros sont souvent fonction de la valeur attribuée au personnage. Leur contenu est non seulement esthétique mais laisse deviner le caractère de celle ou celui qui le porte dans une certaine mesure. Il porte le rôle et le destin du personnage, le contenu renvoie également à une instance morale ou idéologique.

74- BOPE, cité par R. JAKOBSON, in *Essai de linguistique générale*, Ed. De Minuit, Paris, 1963.

75-Entretien à la chaîne III avec FARID MAMMERI, cité par CH. ACHOUR in *Diwan d'inquiétude et d'espoir, la littérature féminine algérienne de langue française*, Ed. ENAG, Alger, 1991, p. 180.

La chrysalide, est un roman divisé en deux parties, où dans chacune, prédomine un personnage féminin : le personnage de Khadîdja, ensemble d'éléments traditionnels prédomine dans la première. Le personnage de Faiza, ensemble d'éléments modernes prédomine dans la deuxième.

Khadîdja, héroïne du roman, porte le prénom d'une femme illustre et célèbre ayant son ancrage dans la réalité historique des musulmans, mère de tous les croyants : « *el seida Khadîdja* », femme préférée du prophète Mohamed, comme l'est notre héroïne pour Mokrane. Khadîdja, prénom à « *son fort* », héroïne de l'énergie, porte en elle une grande force de caractère (c'est le lecteur qui est amené à privilégier la psychologie des personnages. Alain Robbe Grillet remarque que le lecteur attend généralement d'un vrai romancier qu'il crée des personnages dotés de caractères, c'est-à-dire paraissant à la fois unique et universel donc l'auteur situe son personnage par rapport au lecteur), de fermeté et de révolte : dès les premières pages du roman, elle apparaît comme un personnage problématique qui n'arrive pas à s'adapter au milieu dans lequel il vit.

Khadîdja, nom dérivé de l'Arabe « *El khudj* » signifie, enfant prématuré, né avant son terme, nom d'une plante qui n'a pas terminé sa germination. Pré-natale, Khadîdja l'est, elle est celle qui n'est pas née à sa vraie époque, femme révoltée, portant en elle des idées d'émancipation, de libération. Elle est née prématurément, à une époque où les idées et le comportement passif ne sont pas siens, une époque qui n'est pas en conformité avec ses croyances, ses aspirations et ses positions vis-à-vis de l'émancipation des femmes et leur épanouissement. Khadîdja, devrait être née à l'époque de Faiza : elle est la projection sur l'avenir de cette dernière.

Faiza, en Arabe, la victorieuse, est prédisposée dès sa naissance au succès. Comme son prénom l'indique, elle remporte et obtient le salut pour toutes les femmes de sa génération. C'est celle qui gagne « *tafouz* » son émancipation, sa liberté, son combat mené contre les tabous, les traditions rigides en vainquant les croyances révolues, le respect de son père et surtout des villageois après la mort de Fayçal, et son retour au village avec le petit Fayçal, enfant illégitime, l'amour et le soutien de Khadîdja, de Mouloud, de Fayçal et de tous ceux qui l'entourent, gagne un héritier qui va perpétuer les traditions du village et par là ceux de L'Algérie profonde.

Mokrane, est un nom d'origine berbère qui signifie « *le grand de son peuple* ». N'est-il pas le chef de la famille ? Mokrane est « *Grand* » dans ses décisions, « *Sage* » dans son comportement vis-à-vis de la révolte de Khadîdja, possédant une grandeur d'âme en plus de sa Sagesse envers l'erreur de Faiza

Akila, la sage, la docile est celle qui accepte toutes les contraintes familiales (remariage de Mokrane) et sociales (l'injustice de la famille de son oncle et sa soumission aux traditions). De l'Arabe « *aakila* », femme généreuse, bonne, possédant une grande sagesse, un bon raisonnement.

Mouloud, nom donné à l'occasion de la naissance du prophète « *Mohamed* » veut dire : enfanté, engendré, après tant d'attente et de souffrances pour Khadîdja. Un nouveau né comme l'était la révolution algérienne. Sa naissance coïncide avec la formation du PPA (parti populaire algérien) en 1937, parti qui va mener au FLN, parti libérateur du pays. La naissance de Mouloud va apporter un changement nouveau pour l'Algérie et lui donner un nouveau statut comme l'était la naissance du prophète Mohamed qui a créé un changement radical dans le monde en apportant à l'humanité un

souffle frais avec l'apparition de l'Islam. Avec Mouloud, c'est la naissance d'une nouvelle génération d'intellectuels algériens qui vont libérer, unir et construire l'Algérie future.

Malika, dérivée de l'Arabe « *El malika* » qui veut dire reine qui possède « *tamlík* » : la joie, la bonne humeur, le bonheur, le bon raisonnement (discours qu'elle tient devant son mari, sa sœur, mà Khadîdja, et ses cousins sur la polygamie), la justesse des mots, l'amour de sa famille et surtout de son mari et sa belle famille.

Hania, de l'Arabe « *El hana* », vivant dans la plénitude, heureuse, réjouie, tendre, affectueuse, pleine de sollicitudes, ne sait pas que, à cause de sa naissance, des conflits vont naître et que sa famille risque de se disloquer si elle n'est pas sauvée de justesse par :

Adil, le juste, l'équitable, source d'équilibre familial et national (il est né dans la période préluant à la véritable justice sur notre terre à savoir l'approche de la date de l'indépendance de l'Algérie car il est né en 1961). Sa naissance engendre une plénitude et quiétude au sein de son foyer et empêche un quatrième mariage qui allait briser toute sa famille. Cette naissance établit enfin la justice divine, il est une récompense de Dieu pour la patience des deux femmes : Akila et Khadîdja.

Yamina, mot venant de l'Arabe « *El yumn* » c'est-à-dire main droite. Dans les traditions sémitiques, la droite « *El yumna* » est particulièrement honorée. Elle est du côté qui porte chance, qui est source de bénédiction et de bonheur. Dans la religion musulmane, les bonnes actions seront transcrites du côté droit et soulevées par la main droite ; avant d'entrer dans un lieu, on doit entrer avec le pied droit en premier. Yamina vient de « *Yumn* » synonyme de « *baraka* », qui a une influence bénéfique ; femme de bon augure,

heureuse, chanceuse, très favorisée, bénie, fortunée et prospère (bon augure sur l'avenir de Faiza, c'est en sa présence qu'elle a connu son amour Fayçal, c'est grâce à elle et ses conseils que Mouloud a pris parti pour sa sœur contre les traditions et l'a soutenue). Elle a apporté le bonheur à Mouloud et à toute la famille Mokrane ainsi qu'à sa famille à elle (n'est ce pas elle qui s'occupait de la maison, de son père et de son frère après la mort de sa mère ?).

Fayçal, celui qui tranche de manière décisive entre les gens et les choses, est un obstacle contre toute forme d'injustices. En Arabe, c'est l'un des noms donnés à l'épée. C'est le juge, l'arbitre entre la justice et l'injustice. « *El Fayçal* » de l'Arabe « *le seigneur* »

« *Dans une autre vie, Fayçal aurait été un seigneur, un fier guerrier régnant sur la civilisation méditerranéenne ...* » (chry p228). En Arabe « *El tafcil* » c'est « *El tabyin* », c'est-à-dire « *La distinction* » et « *la coupure* » entre le bien et le mal.

Jamel, personne possédant une grande bonté d'âme et un grand courage, n'a-t-il pas combattu le colonisateur, ne s'occupe-t-il pas de ses deux sœurs après la mort de leur mère ? Mais c'est une personne déçue, désespérée qui en veut à tous à cause de ses problèmes conjugaux, ses remariages successifs et ses amours déçus comme le poète Jamil qui passait son temps et sa vie à chanter, dans ses poèmes, son amour pour Boutheina.

Karim, noble et généreux. C'est un des noms coraniques du prophète « *Mohamed* », « *Al Karim* », bienfaisant de « *Karem* » générosité. Ses qualités de noblesse font de lui une personne aimée et appréciée par tous dans le village ; sa générosité le pousse à faire don de ses connaissances, de son savoir aux villageois en quittant la ville et revenant au village pour devenir le maître, l'enseignant : « *il désirait disait-il, rester ici, après la guerre enseigner à l'école du*

village » (chry p147). Personne Sage, ayant un grand sens de la responsabilité et du respect des traditions : « *j'ai le sentiment que c'est ici qu'est ma vie et le sens de mon travail* » (chry p147)

Kamel, le parfait, fils, ami (de Mouloud), mari (de Malika), dirigeant, n'est-il pas le maire parfait du village qui se modernise et connaît une grande expansion sous son règne. Il est le parfait défenseur de la cause des femmes lors de sa discussion avec sa femme et Faiza sur la polygamie, les divorces injustes et les problèmes engendrés, où femmes et enfants se retrouvaient brusquement jetés à la rue: « *Kamel trouva qu'il y avait malheureusement du vrai dans le tableau brossé par la jeune fille, ...la situation familiale se détériorait dangereusement dans les couches populaires* » (chry p 248.

Kamel, de l'Arabe « *El Kamil* », l'universel, le total, l'accompli, il est l'un des noms du prophète « *Mohamed* ».

Aicha, la vivante, personne pleine de joie et de vitalité qui égaye l'assemblée de ses plaisanteries, meilleure tisseuse de la région, est celle qui transmet un métier ancestral aux filles du village, gardant et préservant *vivante* dans toutes les mémoires une tradition manuelle, « *le tissage* ».

II.2.2. Description des personnages

« *La description est un mode d'énonciation tendant à représenter les objets (au sens le plus général : choses, personnes, états et situations) par l'énumération de leurs propriétés. La description intervient souvent à l'intérieur du récit pour l'étayer et l'expliquer* »⁷⁶.

La description est liée à un discours qui explique et enseigne, qui interprète et transfigure. Elle est à la fois un réservoir d'indices et d'informations pour la suite du roman et le réceptacle d'un certain discours sur le monde.

Les écrivains ont fait de la description une forme malléable et raffinée. « *Ils profitent de ce qu'elle est inévitable, puisque la littérature parle du monde, pour l'orienter et la charger de sens symbolique, lui faire exprimer des horizons d'attente* »⁷⁷.

Selon Henri Mitterrand : « *la description n'est ni innocente, ni contingente, elle est le premier élément posé dans la réalisation d'un programme narratif* »⁷⁸. Les détails descriptifs sont choisis en fonction de la fin.

La description des personnages est souvent attribuée au portrait, cas particulier de la description, bien qu'il ait été souvent considéré comme un type de discours littéraire à part. C'est la description d'un être humain réel ou fictif donc plus complexe que les choses, plus varié dans ses aspects, plus mobile dans le temps et l'espace.

76-J.MILLY, Op. Cit., p. 52.

77- Ibid.

78- H. MITERRAND, Op. Cit., P. 67.

Pour analyser le roman, on doit se référer à beaucoup d'analyses de description : la maison, la décoration, l'ameublement, les vêtements, les conditions d'habitat, le nombre des membres de la famille, leur aspect physique, leur langage, les relations mutuelles, les sujets de conversation, leur mode d'insertion dans la société. En somme et pour résumer : le corps et le mode de vie. Chacun de ses aspects peut faire l'objet d'une analyse plus fine. Dans notre étude, nous nous intéresserons plus à la description physique des personnages c'est-à-dire au portrait des personnages du roman.

Le portrait n'est pas seulement physique ou comportemental, il se prolonge en un portrait psychologique, social et moral visant à fonder le caractère du héros, lequel déterminera ses faits et gestes dans la suite des événements. Il existe : « *une relation fonctionnelle et génétique entre le système des portraits et le programme narratif. Entre le système des actants (personnages) et la série des prédicats (leurs actions)* »⁷⁹. (Ainsi l'union de Ouarda et Mokrane crée un déséquilibre ; par contre celle de ce dernier et de Akila rétablit l'équilibre rompu). C'est à travers le portrait que se manifeste une conception du personnage romanesque et donc du roman.

Les caractérisants de portrait constituent ainsi une sorte de code c'est-à-dire de signification « à *nombre restreint d'unités, dont chacune peut se répartir en traits pertinents* »⁸⁰. Les traits pertinents de signification sont par exemple les notions de : couleur (sombre qui s'oppose à clair « *châtain ou blond* »), de densité (épais qui s'oppose à rare, gros qui s'oppose à maigre), de chaleur (chaleureux qui s'oppose à froid, calculateur qui s'oppose à spontané).

79- Ibid, p.54.

80- Ibid.

Pour Henri Mitterrand « *ce code renvoie à une anthropologie, puisque son fonctionnement allié à celui d'autres codes du même genre (celui des actes par exemple), permet à l'auteur de distinguer deux espèces d'êtres du point de vue de leur comportement physiologique, psychologique, social, professionnel et sexuel. C'est aussi un code mythique puisque ses signes, outre leur signification brute, outre leur valeur anthropologique, sont exploités pour opposer symboliquement l'existence ou l'inexistence* »⁸¹. Ce qui nous permet d'organiser notre étude descriptif en deux classes de valeurs *positive* et *négative*. Ce sont les variants de physionomie, système dénoté dans le langage descriptif, qui engagent un autre système de significations c'est-à-dire connotées, selon l'objectif de l'auteur. Et qui apparemment permettent cette classification de valeur.

Barthes applique à ce système de signification la terminologie de « *matrice signifiante* » qui associe trois éléments :

- 1)-La désignation du personnage (Khadîdja par exemple)
- 2)-La désignation du support de caractérisation (le corps)
- 3)-Le variant de caractérisation (par exemple : Svelte, longue)

Ainsi Khadîdja est svelte, longue, possédant des hanches étroites, un ventre plat, une peau fine et brune, des cheveux noirs et épais ramassés en une épaisse tresse descendant jusqu'à la taille. Elle est dotée d'un tempérament fougueux, coléreux, audacieux, têtu, orgueilleux, sûr de soi, ayant foi en sa personne. Elle est résignée, combative, courageuse, a du caractère, du cran, possédant une grande vitalité. Belle diablesse, révoltée qui n'admettait pas le partage.

81- Ibid.

A « *svelte* » s'oppose « *gros* ». Indiquons que cette opposition sémantique devient une opposition signifiante, à un second palier de la signification, rapportée à la totalité de l'œuvre, elle connote l'existence de deux significations opposées. Svelte qui renvoie à Khadîdja signifie agilité, vitalité, personne active qui va agir pour aboutir à un résultat positif (à savoir lutter pour élever la parole féminine et libérer cette dernière des chaînes de la tradition), et s'oppose à *gros* renvoyant à Ouarda (aux joues rebondies, aux bras blancs, paraissant monstrueux, se prélassant sans cesse, visage aux traits réguliers, à la bouche inexpressive, aux yeux bleus sans éclat. Jeune, belle et fragile, marche lentement en se dandinant) qui avec sa lourdeur, sa lenteur, sa passivité a freiné le processus de libération en se faisant complice de l'homme, l'enlisant encore plus dans ses comportements injustes et rétrogrades, en acceptant d'être la seconde épouse. Ses lourdeurs excessives ont provoqué sa mort, mais avec sa mort, c'est la fin de la femme passive, soumise à la volonté des hommes et aux traditions injustes. C'est le triomphe de la femme courage, combative qui va aller de l'avant combattre d'une part les traditions façonnées par les hommes et d'autre part le colonisateur. C'est la victoire de celle qui n'admet pas de partage, ni de compromis.

(Barthes avance à ce propos : « *un système connoté est un système dont le plan d'expression est constitué lui-même par un système de significations* »⁸². Il est clair donc que le système des personnages devient de ce point de vue un système connotant par lequel l'œuvre produit ses propres significations).

82- R. BARTHES, cité par H. MITTERAND, Ibid.

Akila la troisième femme de Mokrane, nièce de si El Tadjer, orpheline (la cendrillon de la famille après la mort de son père), vivait déjà à l'ombre de son oncle riche et de sa femme. Jolie, mince, dévouée, bonne fille, travailleuse, docile, sage, prévenante, sa passivité n'aide pas la cause des femmes mais pousse Khadîdja à l'action et à la révolte qui vont mener à l'équilibre familial.

Si Mokrane, c'est le père et le chef de famille. Lors de son mariage avec Khadîdja, c'était un jeune homme plein de vitalité, joyeux, fougueux, robuste et beau. Il avait un teint clair, une bouche aux lèvres frémissantes, des cheveux noirs et des yeux verts. C'était un être droit avec une grande générosité du cœur et de l'esprit « *mais en lui vivaient fanatiquement les traditions et la puissance certaine du sexe masculin* » (*chry p70*). Il avait le désir d'avoir des héritiers mâles, d'où son désir incessant de se remarier malgré l'amour profond qu'il portait à Khadîdja avec qui il eut un seul fils « *Mouloud* » garçon élevé différemment des enfants de son village par sa mère.

Mouloud était chétif, mou, fragile, élancé, d'une minceur excessive, aux traits trop fins, trop beau (comme une fille), aux cheveux étonnamment noirs et bouclés, aux grands yeux verts craintifs. De santé précaire, il était un enfant bizarre, de personnalité étrange. Etranger à tout ce qui l'entourait, il avait un regard blessé, une démarche nonchalante, il avait le goût de la solitude, toujours plongé dans ses livres, coupé de la réalité mais il était élève intelligent qui dévorait les livres fiévreusement, doté d'une mémoire surprenante. Il était rêveur (*il rêvait de quoi ? D'une Algérie libre ?*) Il avait quelque chose de brûlant (dans le regard) qui le consumait. On sentait chez lui comme une grande colère perpétuelle et refoulée. Contre qui ? Il ne semblait nulle part à sa place ; où était réellement

sa place ? Au maquis ? Il vivait comme une ombre à la maison, il était trop calme et secret pour son âge (c'est la préparation à la révolution en secret : la révolution a besoin d'hommes secrets pour assurer sa survie). Après la guerre, Mouloud parlait calmement avec assurance, il possédait plus de force sereine dans ses gestes. Il avait acquis des valeurs nobles le mettant en harmonie avec lui-même et surtout avec les autres, en particulier avec sa sœur Faiza.

Faiza, première fille de Mokrane, est née de son union avec Akila. Elle ressemblait aux asiatiques avec ses pommettes hautes. Elle était trop grande pour son âge, trop mince et trop brune. Elle ressemblait à Khadîdja (elle paraissait plus sa fille que celle de Akila, elle avait sa démarche, ses gestes et sa voix. Elle brûlait du même feu qu'elle). Elle avait des cheveux longs, lourds, ramassés au village puis libres sur ses épaules en ville. Elle était obstinée, fière, d'un caractère impulsif. Quelque chose d'indéfinissable, d'insaisissable se dégageait de tout son être. Elle était ensevelie dans les rêves où les réalités du monde ne l'affectaient pas ; ses idées demeuraient son unique existence. Curieuse, elle posait trop de questions, elle avait les mêmes goûts, la même manie du transistor et des livres que son frère Mouloud. Elle avait soif de Savoir et d'information, ce qui fit d'elle une personne très cultivée et avancée dans ses études. Devenue grande, Faiza acquiert plus d'assurance, de manière et de raffinement. Au contact de la ville, elle devint une femme authentique : modeste, prévenante, silencieuse et présente à la fois. *Ne possède t-elle pas la beauté tranquille du Sphinx !* (Qui possédait toutes les caractéristiques de la race dont il était issu). *Faiza n'était-elle pas la parfaite musulmane recevant chez elle ?* (Chry p 204), *l'archétype de la femme Arabe et la parfaite algérienne défendant comme sa consœur jadis « sa liberté » et celle*

de toutes les femmes ? Subissant des métamorphoses multiples l'élevant au rang supérieur, Faiza est comme le sphinx qui renaît de ses cendres.

Malika, deuxième fille de Mokrane et de Akila, était fragile, gracieuse, grande, débordante d'énergie et d'exubérance. Elle aimait vivre, chanter et le vagabondage du bavardage léger avec les autres femmes. Insouciante, elle était un véritable modèle de gaieté qui ne pensait pas aux ombres et possédant un perpétuel humour. Visage oval, nez droit, un regard aux yeux verts espiègles, pétillants de malice, cheveux noirs en relief, bras blancs, dodus, formes épanouis, Malika, était plus femme, plus jolie que Faiza. Elle rêvait de mariage avec des pétards, des chansons et de jolies gandouras en velours brodées d'or et bien sûr d'un mari et d'enfants à choyer.

Tante Aicha, sœur de Mokrane et mère de Jamel, est une personne adulée et en même temps méprisée. Elle assistait à tous les événements de choix, petite, nerveuse comme seuls le sont les gens minces : elle était sans cesse en mouvement. Elle ne ressemblait pas à sa sœur ni à ses frères qui étaient beaux et bien faits, mais elle possédait d'étranges pouvoirs d'illuminer par sa présence l'assistance. Elle semblait toujours s'amuser follement, elle était friande de bons mots. Meilleure tisseuse de la région, artiste raffinée, elle était inimitable.

Yamina, femme de Mouloud, était sympathique et jolie ressemblant à une poupée avec ses petites mains, ses cheveux blonds soyeux, bouclés, ses grands yeux marrons très clairs, un regard sans secret de par sa franchise. Elle avait des membres fuselés et harmonieux, des bras et des chevilles fins et racés : un corps de geishas. Jeune et naïve, elle possédait une nonchalance féminine, des gestes vifs, une voix qui révélait un humour irrésistible. Intelligente,

avec un sens de l'observation aigu, elle avait de l'intuition mais manquait de sens pratique : c'est une enfant de luxe et d'amour. Elle était légère, fine et sociable ; une bonne citadine en somme.

Fayçal, ami de Mouloud, connu en URSS, l'amoureux de Faiza et le père du petit Fayçal, avait un drôle de sourire en coin, avec les traits d'un Don Juan. Il avait un nez bien ciselé, un dessin ferme de la bouche et du menton, des cheveux châtain indisciplinés, des yeux clairs au regard ingénu, un regard de quelqu'un qui refusait de voir du mal sur terre. Il était beau, avait une peau claire et fine. Il était presque aussi grand que Faiza, il avait l'allure et le raffinement. Tenant la tête haute comme un défi, il aurait été un seigneur ou un fier guerrier, dans une autre vie. Il possédait les bonnes manières et la Sagesse alors qu'il était orphelin.

Marielle, infirmière française et femme du médecin du village, avait soigné et aidé Khadîdja à mettre Mouloud au monde. Elle avait un regard doux, elle était petite de taille, menue avec un air de fragilité ; frêle, elle possédait des traits fins et une beauté naturelle. Elle était délicate, attentionnée et émouvante avec ses beaux cheveux blonds.

Garmia, vieille femme qui faisait partie des anciennes pierres du village, mit au monde tous les enfants des familles « *bien* » du village (elle se faisait aider par deux femmes qui tremblaient sous ses ordres) : ses paroles faisaient aussi autorité sur tous les habitants de la région (riches ou pauvres) sauf sur Khadîdja (elle ne l'aimait pas depuis l'avènement de la roumia « *Marielle* »).

Femme rabougrie au visage sillonné de milles rides, aux yeux perpétuellement larmoyants et sans cils qui lui donnaient l'air d'une maigre chèvre des montagnes arides. Faiseuse d'amulettes de tout genre, elle excellait dans l'art des cartes.

A la description de Mokrane, Khadîdja, Akila, Mouloud, Faiza, Malika, Yamina et Fayçal sont associés des caractérisants positifs, signifiants selon l'occurrence, la couleur, l'activité, la chaleur, le mouvement, le dynamisme (manifeste ou retenu) de la sensualité et de la vie tandis qu'au reste des personnages cités (tante Aïcha, Ouarda, Garmia) et non cités (Nora, femme de Fouad, frère de Yamina, de Si El Tadjer et de sa femme El Hadja, parents de Ouarda) sont associés des caractérisants négatifs, par la disparition ou l'absence de toute forme, de toute couleur.

Parmi les caractérisants positifs, nous prendrons l'exemple des cheveux. Pourquoi les cheveux ?

Car ils représentent *le point commun* entre les membres de la « *famille Mokrane* » et démontrent bien cette classification de valeur citée par Barthes. Partie vitale et vivace du corps humain, les cheveux jouent un rôle symbolique important. Ils sont conducteurs d'énergie et de vie formant la matière des liens (unissant la famille « *Mokrane* » à leur terre, à leur village, à leur pays, aux traditions de leurs ancêtres et surtout aux origines). *En tant que « garniture » des extrémités par lesquelles, le corps humain émet et reçoit de l'énergie, ils sont dotés d'une force vitale mise en relation avec l'essence de l'homme*⁸³.

Depuis l'antiquité, la chevelure est investie d'un pouvoir de puissance, de protection (*puissance face au colonisateur, protection des traditions et de la mémoire collective de la perte. Khadîdja et Faiza ne sont-elles pas protectrices des traditions ?*).

83- C. PONT – HUMBERT, Op. Cit., pp. 102- 105.

Une notion de provocation sexuelle est liée à la chevelure dénouée et exposée (toute apparence physique correspond à une attitude mentale et une situation sociale). Faiza subit un changement « *subtil* » au contact de la ville et face à sa nouvelle situation sociale : « *elle percevait un subtil changement en Faiza...d'abord cette nouvelle coiffure, les cheveux lourds de la jeune fille jouant librement sur ses épaules au lieu d'être ramassés comme avant, sur la nuque...toute la retenue des gestes de sa fille semblait s'être usée au contact de la ville* » (chry p235)

Chevelure relâchée, libre sur ses épaules, Faiza acquiert « *une liberté* » de tout genre mais surtout une liberté sexuelle. Ses cheveux dénoués ne sont-ils pas un appel sexuel envers Fayçal ? (Car cette manière de les porter a pris forme depuis sa connaissance avec Fayçal).

En Islam, les cheveux représentent une médiation entre le visible et l'invisible !

Khadîdja : cheveux noirs, épais, ramassés en une épaisse tresse jusqu'à la taille donc noirs, épais et longs.

Mokrane : cheveux noirs.

Mouloud : cheveux noirs bouclés.

Faiza : cheveux noirs, épais et longs.

Malika : cheveux noirs en relief

Yamina : cheveux blonds, bouclés et soyeux.

Fayçal : cheveux châains et indisciplinés.

Pour Ouarda, Akila, Aicha et Garmia, il n'y a pas de description de cheveux.

A travers cette description, nous relevons aisément les traits pertinents autour desquels s'ordonnent les variants textuels, explicites ou implicites, dans la caractérisation des cheveux de ces

personnages. Ce sont la couleur, la longueur ou le volume, l'épaisseur et la disposition.

Le paradigme de la couleur est noir qui s'oppose à châtain et blond (à travers qui s'oppose le groupe noir et le groupe châtain/blond)

Le paradigme de l'épaisseur s'oppose à la non épaisseur : long/ non long. Du volume au non volume : épais / non épais.

Le paradigme de la disposition oppose bouclés, indisciplinés à long, soyeux et en relief.

Pour simplifier cela, nous dirons que : blond et châtain sont des couleurs franches, nettes symbolisant l'union, la pureté comme le sont Fayçal et Yamina. Noir est une couleur qui renvoie aux origines et au commencement, à l'élégance et au luxe. En effet, l'auteur nous invite à travers cet acquis (cheveux noirs) de la famille « *Mokrane* » à retourner vers les origines en remontant jusqu'au commencement, c'est-à-dire dès l'apparition du premier mouvement national en 1916 date de naissance de Khadîdja et celle du mouvement national de l'Emir Khaled, descendant de l'Emir Abdel Kader pour reprendre le flambeau de ce dernier et continuer le combat inachevé ; il nous pousse aussi à retracer l'itinéraire du combat de l'Algérie et de le revivre à travers ses personnages pour retrouver cette mémoire collective et la graver dans nos esprits. Pour cela, il faut un retour vers cette terre fertile, ce village agricole (*yeux verts*), (*premier lieu de dépossession et de réappropriation aussi*), qui n'enfantent que des héros.

Les familles « Mokrane », celle de Fayçal et de Yamina sont marquées d'un signe positif (présence d'une qualité, d'un trait valorisant) alors que les autres personnes citées dans le texte (Aïcha,

Garmia, Ouarda, Akila) sont marquées par un signe négatif (du à l'absence de traits : non description de cheveux).

Ces trois traits n'appartiennent pas au même ordre de caractérisation. La couleur et le volume sont de l'ordre de la caractérisation naturelle, innée tandis que la disposition est de l'ordre de l'acquis, du culturel. Le propre du texte est de confondre les deux et d'attribuer une fonction commune au trait naturel et au trait culturel (cheveux ramassés au village, représentant le côté villageois, traditionnel de Faiza. Cheveux libres à la ville, représentant la modernité) donc l'opposition tradition/ modernité est perçue même à travers l'apparence physique : la coiffure et le port. Cette opposition justifie le statut culturel, l'appartenance à une classe (*tresse : jeune villageoise / libre sur les épaules : femme émancipée, libre et instruite*).

Les personnages ne sont personnages que parce que le récit existe et que c'est eux qui en assurent la marche, le déroulement et le font vivre. C'est à travers cinq personnages et six combinaisons que se déroule notre œuvre : deux héros (Mouloud et Fayçal) et deux héroïnes (Khadîdja et Faiza) entre eux se trouve Mokrane. Ces six combinaisons sont :

- 1)- Khadîdja - Mokrane
- 2)- Khadîdja – Mokrane – Mouloud
- 3)- Khadîdja – Mouloud- Faiza
- 4)-Faiza - Mouloud – Fayçal
- 5)-Faiza - Mokrane – le petit Fayçal
- 6)-Faiza - Le petit Fayçal (en maths le six « 6 » est un nombre « parfait », Faiza et son fils ne sont-ils considérés comme des êtres parfaits ?)

Khadîdja est présente dans les combinaisons $1/2/3=6$: elle est la *clé* qui *ouvre* l'histoire.

Faiza prend la relève de Khadîdja, continue et termine l'histoire dans les combinaisons $4/5/6=15=1+5=6$: *clé* qui *close* le roman mais pas l'histoire car cette clé ouvre vers l'infini l'histoire à deviner à travers le petit Fayçal qui assurera la continuité. Khadîdja assure le commencement de la révolte féminine, Faiza la poursuit.

L'œuvre fonctionne à partir de situations triangulaires mais s'ouvre par une situation binaire (Khadîdja- Mokrane) et se termine par une seconde situation binaire (Faiza – le petit Fayçal) assurant ainsi la promotion de la notion de couple et de l'amour.

Ces combinaisons binaires ou triangulaires démontrent et sous-tendent les relations existant entre les personnages de notre roman.

Entre Mokrane et Khadîdja existe une relation d'amour : elle était sa préférée, elle était dans sa peau, elle le subjuguait, le noyait dans un flot d'extases. Mokrane était impatient de l'avoir auprès de lui chaque nuit, c'est lui qui allait vers elle et la quémandait par ses caresses. Khadîdja semblait être née, portant en elle l'art de l'amour (même si elle n'avait pas ce comportement féminin fait de tendresse câline, elle était fière comme un homme), elle le comblait parfaitement et pleinement en dépit de leur conflit (remariages successifs).

Mokrane entretenait avec ses autres femmes des relations d'intérêt, pour lui donner d'autres enfants mâles et assurer sa lignée (même si avec Akila, il y avait une affection muette : il l'aimait bien Pour sa docilité pleine de sagesse. Elle était prévenante envers lui et s'inquiétait de ses moindres désirs).

Mouloud étant jeune, entretenait des relations difficiles avec son père. Mokrane était déçu par la tournure physique (Mouloud

était beau comme une fille) et psychologique de son fils, il semblait se désintéresser de lui car ce fils était étrange, bizarre. Il voulait un autre fils. Mouloud quant à lui respectait son père mais n'avait pas d'affinité avec lui, il n'y avait que de rares échanges de politesse entre eux. Etant petit, il l'avait haï de toutes ses forces « *quand j'étais petit...j'avais haï de toutes mes forces notre père !...je l'avais détesté en silence parce qu'il s'était remarié. Il voulait un autre fils ! Je ne lui suffisais pas ! Il me trahissait !* » (Chry p190).

De retour du maquis, les relations du père et du fils changèrent : Mokrane était fier de lui, il renaissait à la vie, il avait oublié ses obsessions, il songeait avec satisfaction au retour de son fils du maquis car il serait un vrai mâle.

Mais Mouloud entretenait de très bonnes relations avec Khadîdja, elle lui vouait un grand amour qu'il sentait dans chacun de ses gestes, il la sentait s'attacher au son de ses pas. Sa mère l'a éduqué à sa guise, il était sa seule raison de vivre. Pour le protéger, elle le tenait à l'écart des autres enfants du village. C'est elle qui favorisait son goût pour la lecture.

Faiza adorait ce grand frère (Mouloud) car il lui apprit à lire, il lui parlait comme une grande fille, elle avait le même goût pour les livres que lui. C'était grâce à Mouloud que Faiza fut la première fille à franchir les pas de l'école et ceux de la ville. Elle veillait avec lui en écoutant ses mots magiques, elle lui réclamait chaque nuit une histoire et il lui racontait des histoires fabuleuses. Pour Mouloud, Faiza était unique, elle ne ressemblait à personne. Il l'aimait comme un amoureux « *elle était sa chose...il l'avait façonnée comme un sorcier* » (chry p271) « *durant ses années au maquis et en URSS, il se souvenait de sa soif de sortir vivant, de lutter pour revoir Faiza* »

(chry p271) « *mais il l'aimait, oui ! Plus que n'importe quoi au monde...plus que tous, plus que tout !...* » (Chry p271)

Faiza entretenait des relations très profondes avec Khadîdja. Elle semblait plus sa fille que celle de Akila. Khadîdja était fière d'elle, la défendait et détournait l'attention de Mokrane contre la manie de sa fille car c'est elle qui l'encourageait dans ses lectures : pour Khadîdja, une femme sachant lire et écrire se débrouillerait mieux dans la vie. Faiza le lui rendait bien en lui lisant des histoires d'amour fantastiques qui faisaient renaître la vieille dame (Colomba, Jeanne Eyre, les filles du docteur March...). Elle intervenait souvent pour faire à sa place les travaux de la maison mais il naissait entre elles des antagonismes à cause du caractère passionné de l'une ou de l'autre (scène de la Touiza). Par contre, Akila, sa mère était méfiante quant à la personnalité de sa fille. Pour elle, sa fille s'empoisonnait l'esprit avec les livres en oubliant même de manger et de boire. Sa mère avait peur de la magie des livres. Elle rêvait de la marier avec un garçon honnête.

Mokrane, lui, était irrité du comportement de sa fille vis-à-vis des études. Il disait qu'un lecteur de livre passe mais une liseuse dans la famille, c'était le comble. Son comportement changea envers sa fille après la mort de Fayçal, lorsqu'il apprit qu'elle était enceinte. Il établit avec elle des relations de compréhension et de respect mutuels : « *après de si longue années, ils venaient de se comprendre* » (chry p273)

Les présupposés culturels et idéologiques de ce récit peuvent être aussi découverts dans les images descriptives du village, de la maison, du champ et de la ville.

La disposition des lieux, la décoration des intérieurs en plus de la forme des habits sont des signes sociaux ou caractériels contenus

dans chaque élément (les gandouras portées par Malika lors de son mariage déterminent le caractère social de la famille Mokrane : riche). Khadîdja, à travers son apparence vestimentaire dans ce passage, est perçue par l'auteur comme une victime : « *sa gandoura bariolée formait autour de sa taille, un large pétale fané. La femme se frappait la figure...ses mains punctuaient son chagrin, s'abattaient sur ses cuisses...on ne distinguait pas bien son visage, mais ses cheveux teint au henné telles des flammes apeurées, s'échappaient de son foulard à ramages* » (chry p12)).

Le décor représente l'image de l'homme ; chacun des murs, des meubles de la maison représente un double du personnage qui l'habite (riche ou pauvre). La description des objets et des choses immobiles peut aussi bien agir sur le lecteur que celle des personnages et de façon satisfaisante.

La description de Aicha Lemsine est enracinée dans la culture et le vécu de son époque : elle démontre le rapport de l'écrivain à ce qu'il décrit.

I.2.3. Rôle de l'espace dans le devenir des personnages

« Toute œuvre, écrit G. Durand, est démiurgique⁸⁴ : elle crée, par des mots et des phrases « une terre nouvelle et un ciel nouveau » »⁸⁵.

M. Bakhtine avait emprunté à la physique le concept de « *chronotope* » c'est-à-dire « *temps espace* », mot grec, qui rend compte de la forte cohésion du monde de l'œuvre, où l'aventure individuelle prend sens dans un destin social et dans une topographie signifiante⁸⁶.

Ce concept vise la matérialisation sensible du temps dans l'espace et la valeur émotive qui s'en dégage.

Dans l'exploration du monde de la fiction, l'originalité de Bakhtine est d'avoir insisté sur les lieux dominants et les qualités temporelles associées tout au long de l'histoire du roman.

Au fond de la notion « *d'univers fictif* », on trouve donc l'espace représenté sous toutes ses formes, du lieu qui donne son unité au décor symbolique à cette spatialité qui met en évidence l'importance des descriptions.

L'espace semble être donc une notion essentielle pour tenter une approche globale du roman. Mais, il n'y a pas si longtemps, l'espace romanesque était « *un domaine assez peu ou assez mal exploré par l'histoire littéraire, par la narratologie et par la sémiotique aussi, qui ont privilégié, ces dernières années, les travaux sur le personnage, sur la logique narrative, sur le temps et sur l'énonciation (...)* »⁸⁷.

84- Démiurgique : nom donné par les Platoniciens au Dieu architecte de l'univers

85- G. DURAND, cité in mémoire de Maîtrise de G. GOYON, *Etude littéraires de l'Infante Maure de M^{ed} Dîb*, université de Lyon, Sep 2003.

86-M. BAKHTINE, « esthétique et théorie du roman », cité in *Poétique*, introduction à la théorie générale des formes littéraires, Ed. Nathan, Paris, 1993.

87- B. M. TABTI, *Espace algérien et réalisme romanesque des années 80*, thèse de doctorat, 2001.

Ce même constat est établi depuis un certain temps par ceux qui se sont intéressés au problème de l'espace, élément important du récit : « *le lieu, est (...) nécessité de la narration (...) tant que le « où ? » n'est pas inscrit, impossible d'entamer, d'inventer l'aventure. Le récit se fonde en se localisant* »⁸⁸.

En 1978, Issacharoff remarquait : « *la spatialité, par opposition à la temporalité littéraire, constitue un domaine relativement neuf : pour l'instant, les études demeurent embryonnaires et les conceptions souvent vagues et confuses* »⁸⁹. Pour J.P. Goldenstein : « *la littérature sur l'espace est particulièrement pauvre* »⁹⁰.

Malgré cette insuffisance d'études sur l'espace, il demeure une composante essentielle du récit, il contribue fortement à inscrire la fiction dans la vraisemblance dont se réclament la plupart des auteurs : « *tout roman (...) a partie liée avec l'espace* »⁹¹.

Seulement, M. Issacharoff estime qu'il faut reconsidérer la relation « *entre l'espace et les autres éléments du récit* »⁹² c'est-à-dire ce que Bourneuf propose d'étudier : « *l'espace dans ses rapports avec le personnage et les situations avec le temps, avec l'action et le rythme du roman* »⁹³.

88- Ibid.

89- Ibid.

90- J. GOLDENSTEIN, *Pour le lire le roman* Ed. Duculot, Bruxelles, 1983, p. 101.

91- M. RAYMOND, « L'expression de l'espace dans le nouveau roman », positions et oppositions dans le roman contemporain, *Colloque de Strasbourg*, Klincksieck, 1971, p. 181.

92- M. ISSACHAROFF, *l'espace et la nouvelle*, Ed. Carte, Paris, 1976, p. 18. Cité in thèse de doctorat de Tabti, OP. Cit.

93- Bourneuf, « L'organisation de l'espace dans le roman », *études littéraires*, Québec, 1970, p.77. Ibid.

Issacharoff admet alors que « *l'espace du récit signifie la description ou la représentation verbale d'un lieu physique dont la fonction peut-être celle d'éclairer le comportement des personnages romanesques* »⁹⁴.

L'étude de l'espace nous conduira à une lecture idéologique du roman car la description de l'espace y sert de révélateur : « *on voit mal, écrit H. Mitterrand, qu'une réflexion sur la fonction du lieu romanesque ne débouche pas sur un repérage des présupposés implicites, c'est-à-dire sur une idéologie...* »⁹⁵. Les espaces sont chargés de significations plus ou moins transparentes, plus ou moins constantes d'une œuvre à l'autre : ils n'en ont pas moins une très forte fonction symbolique. La description de l'espace est porteuse de sens comme le souligne Ph. Hamon : « *le décor introduit une annonce (...) pour la suite de l'action* »⁹⁶.

« *En littérature, écrit J.P.Mourey, décrire un lieu, c'est l'écrire* »⁹⁷. « *La description remplit une fonction esthétique importante, elle est garante de la littérarité du texte qui s'exprime au-delà de l'observation réaliste du monde qu'elle donne à voir, par une recherche dans l'expression de la beauté des lieux dont le narrateur veut rendre compte* »⁹⁸. La description, en se faisant lieu de création, cherche à dépasser la simple « *expression* » du réel en le transformant.

94- M. ISSACHAROFF, *ibid.*

95- H. MITTERRAND, « le roman et ses territoires », l'espace privé de *Germinal*, *Article, RH, LF*, 1985, N°3, p.413.

96- PH. HAMON. In « Qu'est ce qu'une description ? » *Article, Revue poétique* 12, p.483.

97-J. P. MOUREY, « Microcosme et labyrinthes chez J. L. Borges : l'espace au fil de l'écriture », *Espace en représentation, CIEREC, université de Saint Etienne*, p.37.

98- B. M. TABTI, *Op. Cit.*

La chrysalide s'ouvre sur la description du village. Cet espace (le village) est le plus important du roman car c'est celui où se passent la plupart des événements, où sont dits, commentés et jugés ces faits. Le village, cet espace vert et profond, est une œuvre fragile et grandiose à la fois (chry p11). Cette profondeur, cette grandeur et cette fragilité offrent le spectacle moral de « *majesté* », de ce village blanc, porteur d'innocence et d'espoir pour tous ses habitants et pour tout le peuple. Un tel spectacle ne reste jamais entièrement extérieur : il implique une entrée en « *profondeur* ».

Le village blanc entouré de verdure communique un sentiment de quiétude, de magnificence capable de défier le temps. Cette force tranquille, calme qui assemble l'effort des hommes (bois, pierre et terre) « *Là, régnaient le bois, la pierre et la terre. Un village, un assemblage d'efforts après de l'homme sans moyens* » (chry p11), véhicule le prestige, la noblesse, l'orgueil et l'héroïsme. Le monde du village devient alors dépositaire de toutes les aspirations à la grandeur.

Cette fragilité du moment décrit (fragilité de Khadîdja, fragilité de l'Algérie) sous le joug colonial va se transformer au fil des temps en une action grandiose grâce à la volonté, au courage, à l'effort des hommes, à la profondeur de leur amour, à leur attachement et à leur croyance en cet espace vert : cette terre qui leur permettra de défier les temps. Un petit village blanc d'un nombre réduit de gens honnêtes, sérieux dotés d'une pureté d'âme que leur confère le blanc qui vont combattre cette force gigantesque qu'est le colonialisme.

« *La nature* » peut-être liée à la nature humaine, à l'action des hommes. Cette nature constitue le lieu reliant entre l'esprit et les choses : la croyance en « *une Nature* » se révèle comme la source de

tout humanisme. Ce n'est pas l'effet du hasard si « *la nature* » s'est trouvée chargée de vocabulaire « *anthropomorphique* »⁹⁹.

La description de cet espace, de ce qui s'y fait, s'y dit contribue à la mise en place de l'univers de ces villageois. Cette description ne semble pas gratuite, au contraire, elle montre que c'est là que va s'enraciner la révolution. Elle permet aussi de faire apparaître la maîtrise d'hommes qui, sur les lieux du travail (travail de la terre), là où s'exerce leur compétence, prennent une dimension différente. Leur « *savoir faire* » signifie symboliquement leur capacité à prendre en main leur vie « *depuis son jeune âge, Mokrane labourait avec eux, semait les entrailles de la terre...il faisait corps avec ses hommes, propriétaires et fellahs unis dans la même ferveur de la terre...* » (chry p83).

Cette nature décrite par Aicha Lemsine est en même temps « *en nous et en face de nous* »¹⁰⁰ selon Alain Robbe Grillet. Elle représente l'âme et le cœur de tout villageois (Cette relation étroite entre la terre et l'homme est exprimée par l'attachement et l'amour de Mokrane à sa terre qui le pousse jusqu'au remariage pour avoir d'autres héritiers mâles qui continueront son œuvre c'est-à-dire le travail de la terre).

Le village est lieu de combat, lieu de mort de ses fils en héros mais aussi de vie, de germination car la terre du village porte en elle une grande énergie et capacité à « *reproduire* » éternellement la végétation et pourquoi pas de futurs héros, à travers ses champs de blé « *à partir d'un modeste champ de blé et, grâce à sa ténacité...il avait triplé la superficie de ses terres* » (chry p83).

99- C'est : attribuer aux êtres et aux choses des apparences et réactions humaines

100-A. ROBBE – GRILLET, Op. Cit.

(En effet, le blé né de la fécondité de la terre, est un aliment qui amène la bénédiction, protège des maladies et de la foudre celui qui s'en sert), et ses arbres fruitiers « *les amandiers, les figuiers et oliviers lui suffiraient désormais* » (*chry p177*).

Ces derniers sont des arbres bénis par le coran « *wa eltini wa el zaytouni wa touri sinine...* » (*Sourate El Tin 95 verset1*). « *Une ancienne tradition veut que l'olivier porte sur chacune de ses feuilles un des noms de Dieu* »¹⁰¹. L'olivier produit ce liquide « *doré* » qu'est l'huile d'olive présent à l'occasion des grandes étapes de la vie : de la naissance jusqu'à la mort. Sa couleur « *solaire* », sa douceur en font une source bénéfique « *en Afrique du Nord, le soc de la charrue est huilé avant qu'il ne creuse le premier sillon de la terre : offrande d'une matière solaire qui favorise la fécondation* »¹⁰².

L'olivier est donc symbole de paix, de force et de fécondité (il est attribué dans la mythologie grecque à Minerve, déesse qui représentait la pensée élevée, les Lettres, les arts, la Sagesse et l'intelligence). Ces arbres, piliers du monde par leurs racines, touchant *la terre* et l'eau, par leur feuilles atteignant le ciel, l'air et le *soleil*. Ces symboles de fertilité et de reproduction, ces arbres, transmission des ancêtres, conservés et tant gardés par Mokrane « *les amandiers, figuiers et oliviers qui lui suffiraient désormais, le reste composé de champs...il le vendrait à Hocine...il était décidé à vendre pour ne plus s'occuper que de ses arbres fruitiers* » (*chry p177*), témoignent de l'acharnement et de l'endurance des hommes.

101- C. PO NT- HUMBERT, Op. Cit., P. 231.

102- Ibid.

Ces vergers (arbres fruitiers), espace fortement valorisé par toute la culture Arabe musulmane, s'opposent aux vignes et à leur culture en terre algérienne (à l'époque, désir des Français pour en faire des vignobles et produire du vin, production qui s'oppose à la religion musulmane. Les surfaces consacrées à la vigne s'accroissent considérablement entre 1929 et 1935 de 226000 à 400000 hectares, la production moyenne double environ). La vigne dans l'entre deux guerres, devient le premier revenu de l'Algérie, la base de l'économie coloniale¹⁰³: « (...) le résultat, c'est que la vigne a chassé et pollué tout le reste, elle a chassé le blé, elle a chassé la forêt et le palmier. Elle a pollué la rivière, où l'on jette les ronces, les lies des déchets »¹⁰⁴ mais « là haut dans le village blanc, les amandiers, oliviers et figuiers fleurissent à l'envi... » (chry p193).

Témoignage d'un passé prestigieux, le village est le lieu d'une prise de conscience des hommes comme des femmes, d'une maturité politique qui les conduit tous à accepter l'idée de lutte et de s'y engager (lutte pour se libérer du colonisateur, lutte pour se libérer de l'exploitation et de l'asservissement des hommes). C'est la préparation à la révolution qui s'est essentiellement faite à la campagne à laquelle est attribué un rôle moteur (qui s'en trouve valorisée par rapport à la ville).

Il y a donc une liaison entre le travail de la terre et la politique (cette terre où se forge dans les difficultés quotidiennes la connaissance du monde).

103- B. STORA, *Histoire de l'Algérie contemporaine de 1830 à 1988*, Ed. Casbah, Alger, 2004, p.51.

104- M. LAUNEY, *Paysans algériens*, Ed. Du Seuil, 1963, p.51. Cité par R. CH. AGERON, in *Histoire de l'Algérie contemporaine*, Coll. Que sais- je ? n°400, Ed. PUF, Paris, 1964.

L'espace village fait intervenir un autre lieu en cette période de guerre : le maquis (mais de façon moins importante), est un lieu positivement connoté car il est le lieu de la liberté. Il caractérise le réel et sa représentation par la littérature le rend sacrilège : c'est une positivité solidement ancrée dans la mémoire de l'imaginaire collectif.

Le village, cette terre, sont l'espace maternel, celui des racines, et des traditions. Lieu où sont conservées les valeurs sûres du passé et leur transmission d'une génération à une autre (de Khadîdja à Mouloud, à Faiza puis au petit Fayçal). Le village appartient au passé des personnages : il est lié au passé de Mouloud et de Faiza : *« où que l'on aille, si différents et lointains que soient les lieux connus, dans son village on redevient l'enfant du pays sans transition. Aussi grandioses et brillants qu'aient été les horizons, notre enfance nous happe et nous fait tout oublier...je suis heureux à chaque retour dans notre village »* (chry p192).

Devenant lieu du changement s'opérant du mouvement symbolisé par le déplacement incessant des personnages qui est à la fois déplacement dans l'espace et marche vers l'avant, le village devient aussi lieu où l'on rêve de construire le futur. On comprend dès lors qu'il soit perçu comme lieu privilégié où sont concentrées à la fois valeurs du passé et celles de l'avenir qui est en train de se construire à travers ses enfants (la guerre aura permis en particulier de découvrir la véritable Fatma : femme combattante, la villageoise, symbole de courage). La guerre va transformer l'espace village, mais l'indépendance elle-même va accentuer le changement. En effet, elle contribue d'une certaine façon au dépeuplement du village après 1962, mais après 1965, on assiste à un retour au village (lieu protecteur où ceux qui sont partis reviennent inéluctablement).

Ce retour à la terre a été préparé tout au long de la seconde moitié du roman par le retour de Karim, enseignant et directeur de l'école du village, de Kamel, jeune et actif maire et enfin de Faiza, futur médecin. En somme, un instituteur, un médecin solidement épaulé par un politicien.

L'émancipation et le développement intellectuel des enfants du village (Faiza, Mouloud, Karim et Kamel) commencent par un couple d'instituteurs Français, dirigeant la seule école du village (l'école est un lieu fortement valorisé par notre auteur, c'est un lieu magique, de rêves, qui a permis l'ascension sociale de Mouloud et de Faiza. Ce lieu de Savoirs va briser, rompre la clôture et l'enfermement de la femme surtout, permettant ainsi l'accès au dehors, l'éclatement des frontières que tentent d'instaurer les murs de la maison familiale, qui étaient pour Faiza lors de son enfance, un lieu heureux, auquel sont associés les contes, les soirées chaleureuses avec Khadîdja. Mais, il devint par la suite lieu d'enfermement qu'il fallait quitter pour d'autres horizons plus vastes et plus libres. La maison familiale fut lieu de malheur, de tristesse et d'humiliation pour Mouloud à cause de l'indifférence et de l'injustice de son père), initiant ainsi Mouloud et Faiza à l'amour des livres, les poussant à l'instruction et un couple de médecins Français ont eux aussi aidé à la naissance d'un futur intellectuel (Mouloud) et d'un jeune homme juste, instaurant par sa naissance l'équilibre familial rompu par la polygamie du père (Adil)

L'histoire se termine par le retour au village d'un instituteur (Karim), d'un médecin (Faiza), future génération de jeunes algériens reprenant le flambeau et prenant la relève (exerçant des métiers qui représentent la base de toute société). Le village présente alors la garantie d'un monde équilibré et harmonieux où chacun à sa place.

« *Le rapport à l'espace est révélateur d'une conception du monde et les différences entre les personnages sont en particulier rendues par leurs façons différentes d'occuper un lieu* »¹⁰⁵.

En se servant d'éléments considérés comme matériaux de notre univers, l'auteur ne risque-t-il pas de décrire sa conscience ? Confondre sa pensée, ses sentiments, ses aspirations avec ceux de la description du paysage ? Selon A. Robbe Grillet, *admettre ce lien entre description de la nature et celle de notre conscience comme non superficiel, c'est reconnaître que sa vie présente une certaine prédestination.*¹⁰⁶ L'accord de l'homme avec la nature le fait vivre en harmonie avec tous les êtres vivants. Cette « *Nature* » décrite par Aicha Lemsine (de l'espace vert du village) est reliée à la « *Nature* » humaine. La relation entre les deux « *Nature* » n'est-elle pas en fin de compte une conséquence logique : *la revendication d'une liberté.*

Histoire et Nature s'accordent, dans notre roman ; dans un premier temps, la nature représentée à travers les paysages du village, aide l'homme à se libérer, à retrouver sa voie : l'homme s'approprie la nature pour se révolter, combattre le colonisateur car c'est dans cette « *Nature* » (forêts, montagnes, villages) d'accès difficile que la guerre de libération s'est déclenchée. Dans un second temps, l'homme aide la nature à s'épanouir, à embellir, à devenir moins sauvage, moins isolée en libérant ses villages des traditions et du colonisateur qui les opprimaient et enfin à s'émanciper.

La révolution algérienne fut en grande partie celle des campagnes : l'espace rural se trouve alors chargé d'historicité.

105-Thèse de doctorat de B. M. TABTI, Op. Cit.

106- A. ROBBE – GRILLET, OP. Cit.

Immuable, le village se dressait fièrement sur les collines. Il semblait coupé du monde, il ignorait le tourment des villes. A l'opposé du village, se situait la ville qui conquiert Faiza dès son arrivée : paralysée de bonheur, elle se répétait : « *Oui ! Oui ! Je te sens...je savais que j'étais née pour toi ! Et ton vacarme, ta pierre, ton acier, le grondement de tes moteurs de voitures, le scintillement de tes lumières, tes trottoirs pavés, tes chaussées de macadam m'appelaient depuis si longtemps déjà...Me voici je suis à toi !* » (chry p175).

Le passage d'un espace à un autre, d'un temps à un autre marque le passage du passé au présent, chacun appartenant à un espace donné : le village, lieu du passé, des traditions, la ville espace du futur, de la modernité. « (...) un lieu quelconque ne peut –être saisi qu'en le fixant par rapport à un lieu autre (...) »¹⁰⁷ écrit Greimas.

Mouloud et Faiza s'installent en ville après l'indépendance. Ce passage s'avère difficile au début pour Faiza malgré son émerveillement à la vue de la ville pour la première fois mais d'accès facile pour Mouloud déjà initié par sa vie en URSS (lieu de passage, pour l'Algérie, du stade de lutte à celui de contribution à la construction de l'avenir et de la nation). Ce pays est l'espace qui avait contribué à l'éducation sentimentale et sexuelle de Mouloud, impossible au pays à cause des multiples contraintes familiales et sociales. C'est aussi le lieu de la formation intellectuelle ; en effet, Mouloud revient en Algérie, après l'indépendance, nanti d'un diplôme d'ingénieur.

107- A.J. GREIMAS, cité in thèse de doctorat de B. M. TABTI, OP. Cit.

Pour Mouloud, la ville est un espace privilégié, puis qu'il occupe un poste de responsabilité enviable, habite un bel appartement équipé de tout « *salon plein de chaises et de tables de toutes formes. Une grande table avec des fleurs dans un vase. Une autre plus petite semblable à une meida entourée de sièges ventrus...des étagères partout contre les murs chargées de livres...un réfrigérateur, une cuisinière...lits avec draps fins, blanc et frais* » (chry pp 173-174), symbole de sa réussite et de son ascension sociale : « *quant à l'appartement de Mouloud ! Avant d'y arriver...on s'élève dans les airs !* » (chry p173) et « *du vaste balcon, Faiza contemplait la ville s'étalant sous ses pieds, la mer bleue au fond, qu'elle voyait pour la première fois comme une immense tache détachée du ciel pour embrasser la ville* » (chry p174).

Le balcon revêt pour beaucoup d'auteurs (en particulier Camus) une grande importance : c'est l'ouvert, le haut, l'ascension sociale et la lumière. Il est aussi ce lieu à partir duquel le monde s'offre à la vue, au sens : Faiza, du balcon de l'appartement de Mouloud, contemple l'immensité de la mer et la ville qui s'étendait sous ses pieds. C'est le lieu de possession et de domination des autres.

La ville, en elle-même, n'est pas vraiment décrite : « *Alger offrait toute sa splendeur aux yeux éblouis de la jeune fille comme si la ville coquette déployait tous ses charmes pour mieux la conquérir : « regarde moi ! semblait-elle lui murmurer, mes jardins verdoyants, mes maisons blanches de toutes les tailles, capricieuses et fières, mes collines amoureuses se dressent pour me garder des jaloux et ma mer couleur d'espoir. Dieu a réuni en moi toutes les beautés de l'univers !* » (chry p174). Mais certains lieux y sont privilégiés, c'est-à-dire ceux où les personnages vivent (appartement de Mouloud), étudient, travaillent et passent leurs loisirs (comme le

restaurant : « *le restaurant était une sorte de grande cave restaurée, blanchie à la chaux avec de grosses poutres brunes au plafond. Le long de la rampe d'escalier menant à une autre salle à manger on pouvait voir se déployer sur le mur des posters de Che Guevara, de Joan Baez et de la militante noire américaine Angéla Davis. Les tables recouvertes de nappes à carreaux rouges et blancs conféraient un air campagnard* » (chry p224) et la mer).

Nos personnages sont animés d'un désir de posséder la ville, de se l'approprier et ce désir de possession est converti en un désir sexuelle (la mère fait partie du monde rural, donc l'amour maternel, pour Mouloud, appartient à ce monde), la ville devient alors objet sexuel qu'il faut posséder (la relation sexuelle de Mouloud avec Maria en URSS et son mariage avec Yamina, fille de la ville : une vraie citadine en somme). Le fantasme de sexualisation de la ville date déjà de la période coloniale où le colonisé rêvait de posséder la ville et la femme du colon. F. Fanon remarquait : « *le regard que le colonisé jette sur la ville du colon est regard de luxure, un regard d'envie ; rêves de possession. Tous les modes de possession : s'asseoir à la table du colon, coucher dans le lit du colon, avec sa femme si possible !* »¹⁰⁸.

Pour Faiza, cette quête de l'espace commence d'abord par une évocation de l'espace maison –village qui la cloîtrait et opprimait sa liberté. Ensuite, La ville, au contact de Faiza, se métamorphose en symbole féminin, sexuel portant en elle le désir de posséder, devenant alors l'espace de son éducation sexuelle (la ville s'approprie de Faiza pour parfaire son éducation sexuelle et l'initier à l'amour pour enfin s'offrir à Fayçal).

108-F. FANON, *Les damnés de la terre*, Ed. Maspéro, Paris, 1961, p.206.

« *Alger offrait toute sa splendeur aux yeux éblouis de la jeune fille comme si la ville coquette déployait tous ses charmes pour mieux la conquérir* » (chry p 174). « *Regarde moi !...Ouvre bien tes sens, imprègne- toi de mes odeurs car jamais tu ne te lasserai de mes charmes...chaque jour j'en inventerai de nouveaux pour toi...car je suis toutes les villes du monde...j'ai tout !* » (chry p174). « *Me voici je suis à toi !* » (chry p 175)

Pour Ch. Bonn, la ville est aussi lieu maternel vers lequel les personnages retournent toujours afin de renouer avec la perte (perte, pour les algériens, de ce premier lieu d'appropriation de la conquête coloniale). Il ne faut pas oublier que le problème de la colonisation s'est posé en terme d'espaces perdus par les uns (ville) et spoliés par les autres (terres du village). *Pourrait-on parler alors de « Nostalgie » pour Mouloud ? Ce départ de Mouloud vers la ville, n'est-il pas la réappropriation de l'espace du colon (jadis espace des algériens), qui en avait fait un lieu de dépersonnalisation, de perte des origines et de l'identité ?*

La ville est appréciée dans le présent par Faiza. Elle s'ouvre à cet espace qui l'a accueilli à bras ouvert : c'est la cité qui envahit et supprime le règne des valeurs de l'ombre qui l'écrasaient de tout leur poids. En effet, le village était un espace fermé où les hommes se sont enfermés dans leurs mentalités et croyances révolues.

Ce départ vers la ville est pris dans un devenir, dans un temps historique qui débouche sur un changement et qui finit par introduire dans la modernité : Mouloud et Faiza aspirent à la clarté, au progrès, « *à la civilisation* ». À un moment ou à un autre, ils se détachent de leurs racines pour regarder vers un ailleurs, mais sans pour autant rejeter ces racines : « *je suis heureux à chaque retour dans notre village...j'y puise mes forces pour retourner dans la ville...* » (chry p

192). Ils gardaient toujours contact avec leur village et chaque retour est une joie renouvelée. On dira comme Tahar Djaout : « *cette sorte de mouvement (...) pendulaire, qui balance les personnages entre village jamais oublié et un extérieur (ville) jamais réellement assumé* »¹⁰⁹.

C'est le double thème du départ et du retour qui coïncide avec la mort (départ de Mouloud et de Faiza vers la ville, puis retour de cette dernière au village après la mort de Fayçal). La ville, ce lieu d'attraction devient lieu de répulsion. Perçu par un curieux détournement du récit, le retour de Faiza à son village, lieu d'énonciation de Khadîdja, nous assisterons à ce que Jean Déjeux souligne : « *un détour pour un retour* », car l'espace citadin est blessure pour Faiza (c'est le lieu de séparation).

Le temps qu'elle a passé ailleurs (en ville) paraît à Faiza comme un rêve. Un rêve bon ou mauvais, mais la réalité, la vérité n'est présente, n'est retrouvée que chez elle, dans sa maison, dans son village. La mère et la terre sont les garants de l'ancienne loi mais aussi celle de l'éternel recommencement qu'elles symbolisent (*ne sont-elles pas source de procréation et lieu de germination ?*).

C'est le lieu des origines ; Ch. Bonn dit que retourner à la terre, c'est retrouver son identité perdue car quelque soit le temps qu'elle a passé dans la ville, quelque soit par ailleurs, sa réussite matérielle, sociale ou sentimentale, la ville devient irréelle pour Faiza.

Terre et cité sont deux univers complémentaires pour Mouloud, mais pour Faiza, toute tentative d'harmoniser, de réconcilier ces deux univers est vouée à l'échec.

109- T. DJAOUT, note de lecture

La seule harmonie possible n'est réalisable qu'avec la mort de Fayçal c'est-à-dire l'enterrement mélodieux de ce dernier dans la terre du village en une sorte de mort- retrouvailles.

« *Personnage et décor en une sorte de « gymnastique » sémantique (...) entrent en redondance : le décor confirme, précise ou dévoile le personnage... »¹¹⁰. Le lieu est en accord avec celui qui l'occupe ; en effet, Faiza est en parfaite symbiose avec la mer. Dès son entrée dans l'espace ville, elle est subjuguée et ensorcelée par l'immensité de la mer, lieu qu'elle visite en premier avec Mouloud et ses parents : « *ce furent des jours fantastiques pour les parents. Mouloud les amena sur les plages, ce n'était plus la saison des baignades mais elles purent toucher le sable fin...elles s'abreuvèrent à l'eau de mer » (chry p 175).**

Les plages, lieu de plaisir, adoptent dès lors Faiza et les autres femmes (Yamina, Zozo, Nora) « *quelque fois quand il faisait beau, ils s'en allaient le dimanche à la plage...ils passaient la journée à se baigner ou à jouer. » (chry p216). « Leurs réunions à la plage avec Zoza...faisaient de la mer une arène de liberté insouciant » (chry p230). La mer, image de l'infini, « *espace de liberté absolue »¹¹¹, elle à qui on attribue des vertus purificatrices acquiert une fonction corruptrice dans notre roman : elle a corrompu Faiza et l'a poussée à commettre un acte contre l'honneur. Faiza, produit de la terre se mélange à l'eau qui l'altère, la nourrit : « *c'est que ce mélange est toujours mariage. En effet, dès que deux substances élémentaires s'unissent, dès qu'elles se fondent l'une à l'autre dans l'eau, elles se sexualisent ...si le mélange s'opère entre deux matières à tendance***

110- PH. HAMON, Op. Cit.

111- A. MIQUET, *Sept contes des milles et une nuit*, Paris, Ed. Sindbad, 1981, p. 138.

féminine, comme l'eau et la terre. Eh bien ! L'une d'elle se masculinise légèrement pour dominer sa partenaire »¹¹². « Elle renversait les rôles. De quel droit ? Elle était le regard, elle aurait dû être l'objet de ce regard. Elle (Faiza) était l'homme avec son visage avide de passion... » (chry p233).

L'eau recouvrant cette mer immense est-elle une eau amoureuse ou maternelle ? Pour Faiza, elle réunit les deux : une eau amoureuse qui l'a poussée à l'erreur et une eau maternelle qui a engendré et conçu dans ses profondeurs le petit Fayçal : « la terre berceuse, tendre et profonde, et la mer autour d'elle agenouillée regardait vers leur enfant »¹¹³ car « la mer est pour tous les hommes l'un des plus grands, des plus constants symboles maternels »¹¹⁴.

L'eau, source de vie, symbole de féminité évoquant la mère chaude et enveloppante, est l'élément primordial parce que l'espèce humaine est issue d'un milieu liquide, parce que sperme et sève sont eau : « l'eau fécondante est valeur de sève, de sang de la terre »¹¹⁵. L'origine de l'homme est liée à l'eau : nous sommes engendrés au milieu de l'eau et durant neuf mois nous y demeurons (dans les eaux amniotiques). L'eau symbolise le pouvoir de la femme, pouvoir qu'aucun homme, pour parfait qu'il soit, ne peut atteindre. Dib disait : « sans la mer, sans les femmes, nous serions restés définitivement des orphelins, elles nous couvrirent du sel de leur langue, et cela, préservera maint d'entre nous »¹¹⁶.

112- G. BACHELARD, *L'eau et les rêves*, Ed. José Corti, 1942, p.112.

113- M. DIB, *Qui se souvient de la mer*, Ed. Du Seuil, Paris, 1962, p.25.

114- M^{me} BONAPARTE, cité par G. BACHELARD, Op.Cit., p. 367.

115- CH. BONN, *Littérature algérienne de langue française et ses lectures, imaginaire et désaccord d'idées*, Ed. Naamane, Ottawa, Canada, 1974, p.51.

116-M. DIB, Op. Cit., p.19.

«Le frémissement ondulé de la mer fleurissait de traits d'écume et elle se sentait libre, en harmonie profonde avec les autres et elle-même » (chry p219). La mer est libératrice ; l'eau signifie changement ; lors de son premier contact avec la mer, Faiza subit une grande mutation, d'abord sociale en préparant des études de médecine. Ensuite, sexuelle en acquérant une liberté « sexuelle » nouvelle qui elle-même provoque un changement physique et un nouvel accoutrement : « elle avait remarqué le nouvel accoutrement de celle-ci. Elle percevait un subtil changement en Faiza...d'abord cette nouvelle coiffure...les formes moulées savamment, dans une robe éclatante de couleurs...toute la retenue des gestes de sa fille semblait s'être usée au contact de la ville. Et sa démarche ! Akila sentait avec son profond instinct de mère et de femme que cette démarche là connaissait l'homme et ses étreintes. Quelque chose change dans le comportement d'une fille ayant goûté aux caresses de l'homme » (chry p235).

« Si le « héros », s'attarde à contempler des paysages dominés par la présence de l'eau, c'est que la mer ménage une ouverture vers un ailleurs potentiel et invite sans cesse au départ »¹¹⁷. D'abord, départ vers la libération, le modernisme puis un nouveau départ (en un retour) vers le passé, les traditions : l'eau représente la transition (comme chez les indous), c'est-à-dire le passage d'un monde à un autre, le passage de la ville vers un retour au village, et aux origines car l'eau symbolise le retour à la matrice, elle renvoie à la création et c'est en entrant dans ses profondeurs qu'on atteint les origines (d'où le retour de Faiza au village avec Fayçal, même mort, après son entrée dans la mer, en sa compagnie).

117- A. KASSOUL, *Devoir d'histoire et pouvoir d'écriture*, OPU, Alger, S D, p. 115.

« *L'eau centre de régénérescence : c'est l'immersion dans l'eau qui symbolise cette vertu, l'immersion est en effet un retour aux sources, par lequel on puise de nouvelles énergies* »¹¹⁸.

L'eau est porteuse de toutes les promesses de développement, elle devient alors nécessaire au jaillissement de la vie. Symbole de fertilité, elle est pulsion, fécondation : « *la mer est maternelle, l'eau est un lait prodigieux, la terre prépare en ces matrices un aliment tiède et fécond* »¹¹⁹ : c'est la venue au monde du petit Fayçal qui va prendre la relève de son héros de père. La mer sera le lieu où il va se ressourcer, reprendre force pour aller de l'avant, vers le village, lieu d'apprentissage pour s'initier aux valeurs traditionnelles qui vont le pousser à aller de l'avant, construire sa nation car il est le symbole d'une génération d'hommes nouveaux libres, libéraux et libérateurs.

L'eau représente le miroir qui renvoie une image de soi, un soi individuel et collectif. Le petit Fayçal, produit de l'eau, reflète la société à venir : « *l'Alchimiste connaissait la légende de Narcisse, ce beau jeune homme qui allait tous les jours contempler sa propre beauté dans l'eau d'un lac. Il était si fasciné par son image qu'un jour il tomba dans le lac et s'y noya. A l'endroit où il était tombé, naquit une fleur qui fut appelée narcissé. Mais ce n'était pas de cette manière qu'Oscar Wilde terminait l'histoire. Il disait qu'à la mort de Narcisse les Oréades, divinités des bois, étaient venues au bord de ce lac d'eau douce et l'avaient trouvé transformé en urne de larmes amères. « Pourquoi pleures-tu ? Demandèrent les oréades. – Je pleure pour Narcisse, répondit le lac. – Voilà qui ne nous étonne guère, dirent-elles alors.*

118- V. ABAD, J. COMPEIGNE, Op. Cit., p.12.

119-MICHELET, cité Par G. BACHELARD, Op. Cit., p.115.

Nous avons beau être toutes constamment à sa poursuite dans les bois, tu étais le seul à pouvoir contempler de près sa beauté. – Narcisse était donc beau ? demanda le lac. – Qui mieux que toi, pouvait le savoir ? répliquèrent les oréades, surprises. C’était bien sur tes rives tout de même, qu’il se penchait chaque jour ! Le lac resta un moment sans rien dire. Puis : « je pleure pour Narcisse, mais je ne m’étais jamais aperçu que Narcisse était beau. Je pleure pour Narcisse parce que, chaque fois qu’il se penchait sur mes rives, je pouvais voir au fond de ses yeux, le reflet de ma propre beauté »¹²⁰.

Le roman de Aïcha Lemsine, emploie un discours romanesque qui n’ignore pas l’historicité et s’inscrit alors dans un discours nationaliste. L’Algérie est bien présente d’un bout à l’autre dans ce roman dont le cadre est un espace vert –agricole (village) et pour souligner que l’histoire est à la lutte nationale et non plus régionale ; le nom et le lieu exact de cet espace vert n’ont pas été précisés (même quand on précise que Khadîdja est du sud et que Mokrane est du nord, sans précision de la région, ce sont les prénoms qui orientent la lecture). C’est ce mariage entre le nord et le sud qui unifie la lutte nationale sans différenciation.

Le sud, espace non décrit dans le roman, mais mentionné à travers Khadîdja, héroïne du roman, est l’espace du désert, des rêves et de l’imagination : c’est un espace de liberté sans limite tandis que le nord est l’espace des limites, de l’oppression (de qui ? De Mokrane ? Du colonisateur ?). « *L’imaginaire est convoqué au désert (...) pour rendre possible des conduites* »¹²¹. *Quelles conduites ? Prise de conscience ? Révolte ? Lutte ?*

120- P. COELHO, *L’Alchimiste*, Ed. Casbah, Alger, 2001, pp. 13-14.

121- J. J. WUNENGURGER, cité in thèse de doctorat de B. M. TABTI, Op. Cit.

Khadîdja, du sud, espace nomade, joue le rôle de gardienne de cette tradition éthique nomade et la transmet à ses descendants (*la marche des nomades du sud à travers le désert ne suffit-elle pas à livrer ces gens à la liberté de l'esprit ?*) Selon Deleuze et Parnet : « *le nomadisme, ce n'est pas forcément bouger, mais c'est secouer le modèle de l'appareil de l'Etat, l'idole ou l'image qui pèse sur la pensée, monstre accroupi sur elle* »¹²².

Cet esprit de révolte, de lutte, Khadîdja l'a hérité de son appartenance à la grandeur du sud et à l'immensité du désert, lieu où se réfugie l'authenticité, où naissent les révélations. En effet, cet espace uniforme : « *est l'occasion d' (...) une découverte intermédiaire du « tout autre » (et) devient un partenaire essentiel d'une traversée du miroir où l'on atteint les limites de soi-même* »¹²³.

Certes, le désert est un miroir brillant par sa luminosité qui symbolise l'être pur, régénéré qu'est Khadîdja, enfin sorti des « *ténèbres* » mais qui n'a pas de limites sur elle, sur ses actions, ni sur les autres, tout au contraire.

Le désert, lieu de soleil et d'espaces vierges, le désert et son immensité de sable sont symboles de cette lumière « *divine* », des éclats, des reflets flamboyants (comme celle du miroir) de leur couleur jaune, dorée, qui représentent cet accès à la connaissance, à la prise de conscience. *N'est ce pas le premier lieu qui a fasciné le colon ?* qui a voulu s'approprier cette virginité qui offrait l'éternité à son possesseur.

122- DELEUZE et PARNET, cité in thèse de doctorat de B. M. TABTI, Ibid.

123- Ibid.

Puis que la virginité et l'éternité de cet espace sous tendent, le sentiment de vérité absolue, et de suprématie. Détenir ce lieu, n'est ce pas asseoir sa suprématie sur ce lieu pur et lumineux et à travers lui tout le pays. Pour le colon, s'approprier le désert, c'est s'approprier le pays et pour quoi pas les valeurs Islamiques car le désert joue un rôle vital dans la mystique islamique. J. C. Vatin note que « *le désert est quelque fois perçu comme la matrice de la civilisation islamique* »¹²⁴.

Cette notion qui s'étend tout au long du roman revêt une importance capitale pour notre romancière car elle est liée à la notion de « *jour* » qui elle-même est liée à celle de l'éveil, en rapport avec l'aube, *la naissance*.

Naissance de la Nation ? D'une nouvelle génération d'hommes ? De femmes ?

Comme le soleil, Khadîdja et Faiza progressent vers la connaissance. *Quelle connaissance ? Connaissance de soi ? De ses Capacités pour aller vers l'avant ?* Lieu de ressources, *le désert « est un espace fondateur de la parole »*¹²⁵. Le désert, interprète de tout le groupe, unit Khadîdja à la nature profonde devient représentante des femmes, pouvoir conféré par la lumière du désert, symbole de mémoire, de la transmission des traditions et de la culture. Ce qu'affirme Malika MokkaDEM, fille du désert : « *le désert est un espace où le naturel rencontre le culturel, l'émotionnel et l'intellectuel* »¹²⁶. Cet espace est un agent de la culture collective, un lieu qui unit les générations pour un meilleur devenir.

124- J. C. VATIN, « désert construit et inventé, Sahara perdu ou retrouvé : le jeu des imaginaires », in *ROOM*, ibid.

125- A. BEKKAT, « L'image du désert dans les romans de M. Dib », *Site Internet* Litt p / www/ planet. tn / ercilis / arg. co htm. Le 10/03/2006.

126-M. MOKKADEM, cité in thèse de doctorat de B. M. TABTI, Op. Cit.

Ce changement que subit l'espace est le résultat des comportements des personnages. Dans la chrysalide, le changement du lieu d'énonciation (avant et pendant la guerre au village, en ville après la guerre) crée la rupture du récit romanesque en deux récits parallèles, celui de Khadîdja et celui de Faiza, deux femmes dont la formation et le destin sont différents mais pourtant unies par la même lutte, les mêmes aspirations à la liberté.

La description de l'espace, nous met en présence de ce que Susan Suleiman appelle « *l'histoire parabolique* »¹²⁷ dont elle dit qu'elle n'existe que pour donner naissance à une interprétation : l'espace est porteur de valeurs, il converge vers la glorification du pays et des hommes c'est-à-dire que l'espace décrit (le village, lieu de déclenchement de la guerre) sert à dire la gloire, la richesse du passé détruites par la conquête de la colonisation et comment se réapproprier ce passé en affirmant son existence et son identité.

Pour Ch. Bonn, l'espace, pour les pays colonisés, a plus qu'ailleurs valeur culturelle et politique, il est le support d'une définition de la nation comme de l'identité. L'espace semble alors être une notion essentielle pour tenter une approche globale du roman maghrébin.

Dans notre roman, en plus de son rôle joué, dans l'épanouissement des personnages, l'espace est un agent essentiel dans la détermination de l'historicité.

127- S. SULEIMAN, *le roman à thèse*, cité in thèse de B M. TABTI, *ibid.*