

Nasser Benamara
Doctorant, Université de Béjaia



Résumé : *La « parole conteuse » chez Malika Mokeddem, dans “Le Siècle des sauterelles”, permet d’insuffler, avec la force d’une « énonciation performative », la tradition orale du désert algérien dans la langue français. Cette tradition orale, n’est pas envisagée en tant que thème mais par ce qui lui est emprunté par le sujet d’écriture, c’est-à-dire le « style oral » de son oralité et non le « style parlé » de son énonciation originelle.*

Mots-clés : *oralité, style oral, style écrit, parole conteuse, énonciation.*

Abstract: *Since our heading “the oral style at Malika Mokeddem or the writing of the tale”, our project while questioning the literary speech of “the Century of the grasshoppers” to read there the inscription of a subject cultural, therefore collective, is to not consider the oral tradition in work as a topic but by what is borrowed to him by the subject of writing, i.e. the “oral style” of its orality and not the “style spoken” about its original stating.*

Keywords: *orality, oral style, writing style, storytelling, enunciation.*

المخلص: انطلاقا من عنواننا "الأسلوب الشفوي عند ملكية مقدم أو كتابة الحكاية" يتمثل مشروعنا في تسجيل الفاعل الثقافي و في نفس الوقت اقتراض التقاليد الشفوية من خلال تساؤلنا للخطاب الأدبي في "عصر الجنادب" و يتمحور تساؤلنا لهذه التقاليد ليس كموضوع أدبي و إنما في ما يتم إعارته له من طرف الفاعل الكاتب أي أن الأسلوب الشفوي للشفوية و لا الأسلوب الكلامي لنطقه رواية عصر الجنادب و بدرجة أقل الرجال الماشيون هما المؤشرين الحقيقيين للأصالة في مشروع الكاتب بتوحيد التقاليد الشفوية في اللغة الفرنسية. ينصب اهتمامنا في هذه لإعادة النصية للتقاليد الشفوية و لاسيما في الحكاية و تحولها إلى قول الكتابة و أكثر من ذلك إلى منبع الكتابة.

الكلمات المفتاحية : الشفهية - الأسلوب الشفوي - الأسلوب الكتابي - الخطاب الحكاوي - التحويل

La littérature maghrébine d’expression française entretient des rapports très complexes avec la tradition orale qui apparaît tantôt comme une source d’inspiration, tantôt comme un stock de modèles et de thèmes à reproduire, tantôt, et c’est le cas qui nous intéresse, comme un élément structurel dont l’auteur Malika Mokeddem, écrivaine algérienne d’origine nomade, tire un puissant argument d’écriture:

« Ma grand-mère et mon père avaient été nomades. Ma grand-mère, elle, a été nomade toute sa vie (...) Elle est devenue sédentaire à un âge tardif de sa vie (...). C'était une femme de l'oralité et moi, je suis devenue quelqu'un de l'écriture. Mais c'est pour ça que l'oralité est quelque chose d'important pour moi, parce que je pense, qu'avant les livres, ma première sensation aux mots m'est venue par elle, dans cette enfance très pauvre ». ¹

Nous nous référons souvent à ce propos de l'auteur mais uniquement pour confirmer ce que l'écriture nous donne à lire et non l'inverse. Ici, par exemple, l'auteur confirme le prolongement en écriture d'une tradition orale; la continuité culturelle double celle des généalogies. En outre, dans cet héritage, ce qui compte ce ne sont pas les «mots» mais une «sensation» inhérente aux mots.

Depuis notre intitulé « Le style oral chez Malika Mokeddem ou l'écriture du conte », notre projet est d'interroger le discours littéraire du *Siècle des sauterelles*² pour y lire l'inscription d'un sujet culturel, donc collectif. La tradition orale est envisagée dans l'œuvre non pas en tant que thème mais par ce qui lui est emprunté par le sujet d'écriture, c'est-à-dire le « style oral » de son oralité et non le « style parlé » de son énonciation originelle.

Le Siècle des sauterelles et à un degré moindre *Les Hommes qui marchent* marquent leur originalité dans le projet de l'auteur d'insuffler la tradition orale dans la langue française. D'où l'intérêt que nous portons à cette « re-textualisation » de la tradition orale, principalement du conte, et sa transfiguration en parole d'écriture, voir en source d'écriture.

Ce qui nous a donc interpellé, en tant que lecteur, c'est d'abord l'omniprésence de cette matière de l'oralité inscrite dans la trame romanesque, et ensuite et surtout, cette volonté de s'appropriier les formes d'énonciation de l'oralité dans le passage en texte de la tradition orale à l'oralité.

De la confusion entre « style oral » et « style parlé »

L'écrivaine, née dans le sud algérien affiche sa marque d'appartenance à un espace d'identité, espace de l'écriture conteuse dans laquelle s'inscrit le substrat de la tradition orale. Cela signifie que la tradition orale n'est pas reprise fidèlement, pour elle-même. Son exploitation par l'écrivain, s'inscrit dans un projet d'écriture et elle est soumise aux contraintes d'ordre esthétique et linguistique. L'initiative passe donc nécessairement par la réappropriation, par l'écriture, d'un objet conçu dans un autre contexte et qu'il est pratiquement impossible de restituer ni dans sa totalité ni dans son dessein (son efficacité symbolique spécifique).

Ce qui importe, dans l'utilisation de ces procédés d'écriture, c'est la création d'un style oral, à travers lequel la tradition orale (caractérisée par le «style parlé») délivre une caution culturelle d'«authenticité» qui confère à l'écriture du livre un cachet d'originalité en même temps que d'origine.

Le roman, *Le Siècle des sauterelles*, en convoquant un monde primitif, en baignant dans une civilisation d'«orature», ici le nomadisme, pendant la première moitié du XIX^e siècle, donne, certes, la primauté à l'oralité sur la

tradition orale, mais il choisit de le faire à un moment clé du temps historique, celui de la rupture provoquée par le début de la colonisation.

C'est cette crise (autrement dit cette rupture historique d'avec le temps plein de la tradition orale) que signifie l'oralité. Dans cet ordre d'idée, nous tenterons d'aboutir à une première explication de ce que signifie l'oralité en convoquant l'archaïsme (cet hétérogène au sens) par le truchement du traditionnel, du moins dans le cas des textes littéraires maghrébins.

La distinction entre le «style parlé» et le style oral» s'inscrit dans le cadre théorique de celle entre la tradition orale et l'oralité. Nous reprenons les termes de cette opposition à Farida Boualit³ qui a développé sa thèse à partir notamment des travaux de Julia Kristeva⁴ et de Claude Hagège⁵.

Ainsi, comme elle le rappelle en préambule de son article, ce qui est désigné par «tradition orale», par les spécialistes de l'analyse du discours poétique, c'est à la fois une *organisation* en récit de certains éléments, une *modalité de transmission* et un *temps* sous sa forme achevée de passé convoqué en tant que tel à travers le substantif «tradition».

F. Boualit indique que de la tradition «orale» à la littérature «orale», tardivement consacrée, le déterminant «orale» du substantif «littérature» met l'accent sur la modalité constitutive de ce type de production: la parole qui sort de la bouche, autrement dit la signification qui passe par la parole qui sort de la bouche. De ce fait, nous avons affaire ici à des productions qui ne sont pas transmises à l'aide de signes écrits mais qui sont désormais données comme des productions comparables à ce que l'on entend par «littérature» dans des cultures écrites.

Cependant, un grand nombre de catégories fondamentales de l'analyse littéraire perdent leur pertinence lorsqu'on tente de les appliquer à cette littérature orale, à commencer par la circonscription même de l'œuvre dont on ne peut fixer ni le commencement ni la fin; l'épopée homérique en est un des exemples les plus célèbres. Il en est de même de la catégorie corrélatrice à celle de cette circonscription à savoir la catégorie de l'auteur.

La littérature orale n'a pas d'auteur, au sens moderne du terme, mais des «récitants» qui ne s'érigent jamais en créateurs. Certes, même s'ils se définissent uniquement comme des agents de transmission, la critique en est arrivée à considérer qu'ils «re-crésent» dans le même temps qu'ils transmettent. En effet, la littérature orale, ou plus généralement la tradition orale n'offre pas de grandes possibilités au sujet (parlant) d'y insérer de façon significative les marques de son énonciation d'autant que, dans sa modalité écrite, elle perd même le support de la voix.

Rappelons, même s'il s'agit d'une évidence, que dans cette situation de transmission orale, le texte de la littérature orale, qui se réalise en situation interactive d'énonciation/réception, acquiert, comme tout discours qui se réalise dans ce type de situation, la valeur d'acte social: c'est un rituel qui passe donc par la voix et dont le message est informatif et surtout pragmatique par sa dimension symbolique.

La valeur sociale de ces récits oraux est d'autant plus attestée que, dans leur passage à l'écrit, comme le précise F. Boualit dans l'étude sus citée, ils ne changent pas de statut: en passant de la phoné à la graphie, la matière reste la même puisque l'objectif de leur écriture est leur conservation. Cependant, ce qui ne peut être attesté c'est la pérennité de son efficacité symbolique qui ne jouit plus du soutien précieux de la voix.

Reproduire et non écrire la littérature orale reste une initiative qui affiche moins sa prétention esthétique que sa fidélité à l'objet qu'elle contribue ainsi à sauvegarder. Il n'en demeure pas moins que la transcription écrite du texte oral est une opération culturelle qui trahit son objet en le «dé-naturant». Mais, pour persister dans les sociétés dites modernes, la tradition orale n'a pas d'autre choix que d'y laisser ce qui fait son essence en entrant dans le temps historique de l'écriture.

A la suite de Claude Hagège, on parlera, pour désigner ces textes transcrits de la littérature orale, de «textes parlés» pour leur rapport initial et structurel avec le «style parlé» entendu comme «l'usage plus ou moins éloigné de la langue écrite qui est fait de la parole en situation d'interlocution» (Hagège, 1985, p.110). Nous ne nous étendons pas sur le phénomène de déperdition qui caractérise le passage de l'oral à l'écrit, ni à sa particularité quand il s'agit du passage à l'écrit dans une langue étrangère, très éloignée de celle, originelle, de la tradition orale ou de la littérature orale. Ce qui nous intéresse davantage c'est de noter que dans les textes littéraires qui affichent leurs marques d'appartenance à un espace d'identité que sont les sociétés fortement marquées par tradition orale, celle-ci y est inscrite comme substrat de l'oralité.

Ce phénomène est au fondement de l'écriture de M. Mokeddem dans *Le Siècle des sauterelles*. Elle y convoque la littérature orale en sa forme de conte entendu comme «récit oral», fabuleux, hérité de la tradition.

Il nous importait donc d'établir la définition du «style parlé» des «textes parlés» (qui restent marqués par cette modalité même quand ils sont transcrits) pour l'opposer au «style oral» de l'oralité qui caractérise une modalité particulière d'inscription de la littérature orale dans certains textes de la littérature maghrébine dont notre corpus n'est qu'un exemple pour étayer cette distinction nécessaire entre le «style parlé» de la tradition orale ou de la parole conteuse et le «style oral» de l'oralité que Julia Kristeva⁶ définit comme «modalité hétérogène au sens».

Et précisément, comme nous tenterons de le démontrer, l'originalité de la pratique scripturaire de M. Mokeddem réside dans le procès sémiotique d'inscription de la littérature orale dans le territoire de cette «chôra», territoire de ressourcement, de «régénérescence» de l'écriture.

Ainsi, il est nécessaire, pour notre propos, de cerner les modalités scripturaires de la littérature orale et leur effet dans *Le Siècle des Sauterelles*. Dans *Les Hommes qui marchent*, Zohra, forcée à la sédentarisation survit en poursuivant sa marche dans ses contes. Elle s'adonne au « nomadisme des mots »⁸ pour raconter le désert jusqu'à ce qu'elle devienne le désert : « Zohra était le désert ».⁹

Zohra, dans *Les Hommes qui marchent*, comme Mokeddem, donne sa définition du conteur :

[...] sachez qu'un conteur est un être fantastique.[...] Il trafique sa propre histoire, la refaçonne entre ses rêves et les pertitions de la réalité. Il n'existe que dans cet entre-deux. Un « entre » sans cesse déplacé. Toujours réinventé. » (p. 12)

Le Souffle irrésistible du conte

Le roman, en convoquant le «vieux» monde, un monde archaïque, un monde primitif, en baignant dans une civilisation d'orature, ici le nomadisme, pendant la première moitié du XIX^e siècle, donne, certes, la primauté à l'oralité sur la tradition orale, mais il choisit de le faire à un moment clé du temps historique, celui de la rupture provoquée par le début de la colonisation.

Dans cet ordre d'idée, nous ne pouvons qu'adhérer à la conclusion à laquelle aboutit F.Boualit dans l'étude à laquelle nous nous sommes souvent référé :

C'est cette crise (autrement dit cette rupture historique d'avec le temps plein de la tradition orale) que signifie l'oralité en convoquant l'archaïsme (cet hétérogène au sens) par le truchement du traditionnel, du moins dans le cas des textes littéraires maghrébins.» (Boualit, 1995, p.26).

Ainsi, on peut même affirmer que la structure narrative, que nous étudions par ailleurs de façon très détaillée, s'apparente à celle d'un conte au sens de V. Propp. Rappelons que V. Propp¹⁰, en analysant quelques dizaines de contes, dont il a cerné le schéma à travers un système de fonctions, a identifié le rôle structurel qu'y joue un manque ou un méfait initial; c'est celui-ci qui détermine les actions du héros qui le répare ou le compense par une série de combats ou d'épreuves qui aboutissent à un équilibre.

Le roman de M. Mokeddem peut, de ce point de vue, fonctionner comme un conte:

- le héros Mahmoud doit d'abord réparer un manque: déterrer la dépouille de l'aïeule et la ramener sur ce qui reste de la terre des ancêtres de la tribu, à Labiod-Sid-Cheikh. La mission n'est pas aisée puisque la tombe se trouve sur ce qui est devenue une ferme coloniale. Mais « poussé par des mots d'outre-tombe, Mahmoud s'était préparé à repartir pour satisfaire aux volontés de son père» (p.33).
- Il doit affronter un certain nombre d'épreuves qui le conduisent, après la réparation du manque, à réparer un méfait: retrouver les assassins de sa femme et se venger.
- Mahmoud ira d'épreuve en épreuve, jusqu'à la fin du roman. Mais après que la fiction réaliste ait enregistré sa mort (il est tué par les gendarmes), il ressuscite par le truchement de la rumeur qui entoure les agissements de sa fille Yasmine: « On murmure même qu'elle aurait retrouvé son père, dans ce *Maghreb* voisin...»¹¹.

Cette homologie de structure, entre le conte et le roman *Le siècle des sauterelles*, n'est pas la seule raison qui nous permet d'avancer que l'œuvre, à l'instar d'ailleurs de *Les Hommes qui marchent*, est très imprégnée de tradition orale. Eu égard à l'importance du phénomène, nous pouvons même aisément constater

que son effet de lecture se traduit comme l'entreprise d'insuffler cette tradition orale dans la langue française en situation d'écriture littéraire.

Le texte se construit sur la textualisation de la tradition orale qu'il gère, au lieu d'être géré par elle comme dans le cas d'une retranscription ou même d'une retranscription-traduction dans une autre langue que la langue d'origine du conte. En d'autres termes, dans le roman de M. Mokeddem, c'est le style oral qui détermine les modalités de l'inscription des textes parlés de la littérature orale.

- L'on conte que du khôl elle farda ses grands yeux (...), guetta l'infâme pour, dans leur guet-apens, le faire tomber (...).

- On dit qu'elle l'abandonna (El Majnoun) à ces hommes (...).

- On dit qu'à son sommet («la dune»), (...) les plaintes de Mahmoud elle a chanté.

- On dit que sa voix a sacré cette dune magistrale(...).

- On dit qu'en cortège (...) un florilège d'échos étincelants a pulvérisé l'indigo des cieux.

- On dit qu'ensuite ses yeux se sont égarés vers les collines du Maroc et que sa bouche a souri comme si elle y avait aperçu Mahmoud.

- D'aucuns prétendent que c'est par là que ses errances l'ont menée, suivie du juif Benichou. (p.278)

Conter : une consigne métatextuelle

Pour clarifier notre propos, quant à cette exploitation, en quelque sorte au second degré, de la tradition orale en général et de la littérature orale en particulier, notre choix s'est porté sur deux passages extraits de *Le Siècle des sauterelles*.

- Le premier passage, que nous qualifierons de méta-textuel, est un passage où s'élabore une théorie, un discours métalinguistique sur la fiction; il n'est pas fortuit que le passage en question soit situé au milieu du roman (pp.156-157) ni que cette écriture réflexive soit assumée par les personnages en situation interactive;

- Le deuxième passage est une illustration, un exercice de la parole conteuse, qui prend en charge les événements diégétiques de la fin du roman. (pp. 276 - 279).

Dans le premier passage, que nous reprenons depuis son introduction car très significative, le père Mahmoud s'adresse à sa fille Yasmine:

Dans la journée, tout en gardant le troupeau, Mahmoud s'occupe de son enseignement, l'ouvre à la poésie. Le soir, il lui dit des histoires et des contes. Il lui dit souvent:

- Tu sais, conter c'est échapper à l'instant. C'est refuser de n'être jamais qu'une borne de sa course. Conter, c'est le saisir en plein, ce temps. C'est le déplier en éventail de mots. Tu t'en éventes et le railles. Puis, tu le replies, fermé dans le nœud de ta narration. Jeté ce temps choisi ! Tu respirez un bon coup. Tu souris à la feuille ou à l'auditoire. Tu en cueilles un autre et tu recommences à l'effeuiller. Ainsi, tu inverses les rôles, en jalonnant le temps de pensées, tu en fais ton objet. ». (p.156), (Nous soulignons)

Ainsi, le conte et le discours réflexif sur le conte sont deux réalités intra-diégétiques. De cette façon, L'exercice du conte s'accompagne de sa théorie, et, l'énoncé de la théorie du conte fait partie de l'énonciation de la fiction. Cela se confirme par le fait que l'énoncé est répétitif: « il lui dit souvent ».

Nous sommes en présence d'un énoncé itératif, une modalité narrative se rapprochant du «sommaire» tel que défini par G. Genette: «on raconte une fois ce qui s'est passé *n* fois»¹².

La modalité de «sommaire» de cet énoncé narratif, au niveau signifiant, conforte la nature définitionnelle de sa substance, au niveau signifié : si le sommaire est une réduction à l'essentiel, une définition, qui consiste à présenter les caractéristiques principales, n'est pas autre chose. Par conséquent, l'énoncé est en même temps ce dont il parle: c'est donc un énoncé total, surdéterminé. De plus, dans cette définition interactive du conte, sont mises en œuvre plusieurs fonction du langage : la fonction phatique, la fonction conative, et la fonction référentielle. L'énoncé, lui même fortement métaphorique, transfigure ce dont il parle à partir d'un rapprochement analogique mais, dans un contexte d'énonciation balisé par un dessein didactique.

Ce dessein didactique de la transmission de la théorie du conte, tout à fait compatible à son identification au discours du père, semble conditionner sa syntaxe.

En effet, après la formule définitionnelle introductive consacrée, «Conter c'est», le père décline d'abord le paradigme des prédicats situés dans l'«a-temporalité» du «temps», en consacrant une unité propositionnelle à chacun d'eux; puis il décline celui de sa traduction en actes, dans le temps historique et en situation interactive.

Ainsi, dans le premier paradigme: « Conter c'est»:

1. Echapper à l'instant.
2. Refuser de n'être qu'une borne de sa course.
3. Saisir en plein temps, le temps.
4. Déplier un éventail de mots.

Il y a reprise de la dimension intemporelle classique du conte, comme parenthèse hors du temps.

Dans le deuxième terme de la définition, ainsi que dans le troisième le conte est défini par rapport au temps qui devient un temps illimité. Dans le quatrième terme de la définition, c'est le temps que l'on remplit de mots. Le temps est ici évalué en tant que durée de mots. Ce quatrième terme de la définition est suivi par une série de consignes qui constituent le second paradigme :

- Tu t'en évites et le railles.
- Tu le replies, fermé dans le nœud de la narration.
- Tu souris à la feuille ou à l'auditoire.
- Tu en cueilles un autre.

Dans « tu souris à la feuille ou à l'auditoire », il y a reprise implicite du conte, oral ou écrit; le «sourire» étant à la fois une ponctuation finale et le signal d'un recommencement, d'une répétition : «tu recommences». Ce qui est visé par l'oral du conte est une initiation de l'élève aux modalités du « conter ». «Conter» est une pratique du soir, à laquelle s'adonne le maître lui-même en présence de l'élève: « Le soir, il lui dit des histoires et des contes. » Notons que

dans le champ de la tradition orale, le conte propose un récit qui requiert un contenu pour sa narration à travers sa (re) transmission. Or, ici, nous constatons que, si la définition du conte s'étend à sa modalité d'énonciation et à sa finalité, son contenu narratif, sa substance ne sont pas évoqués.

Nous pouvons alors en déduire que ce qui est mis au jour dans le texte, c'est ce qui identifie le conte à ce que nous avons retenu de l'oralité ou plus précisément du style oral de cette littérature orale et qui requiert la présence effective d'un sujet. Nous dirons donc, pour clore notre analyse de ce premier passage, qu'ici, «conter» n'est pas une parole anonyme mais un acte fait de mots dans le temps du temps; c'est un acte itératif grâce auquel son auteur n'est plus jouet-objet du temps, mais sujet. En d'autres termes, «conter» c'est se rendre maître du temps grâce aux mots, c'est échapper à la mort.

Quant au second passage, il nous semble que c'est le mieux indiqué pour illustrer l'activité scripturaire d'une parole conteuse qui prend en charge les événements diégétiques clés de la fin du roman .

C'est en effet la parole contée et conteuse qui, ici, gère le texte, dans le passage de l'oral à l'écrit. La parole conteuse, de la «voix anonyme » (sans indication qui la caractériserait) d'un narrateur non moins anonyme, «conte» la fin de l'histoire d'un des personnages principaux, Mahmoud, selon un schéma syntaxique anaphorique: la formule « on dit que » introductive de plusieurs énoncés du discours de la rumeur, en relation de contiguïté de la fin de la page 276 à la fin de la page 279 (la dernière du roman), et que nous citons.

- On dit que le train s'est arrêté en butant contre l'austère du désert(...) ¹³

On dit que dans cette contrée de toutes les hypnoèses, de tous les envoûtements, une mystérieuse histoire les attendait (...).

- On dit que les gendarmes (...) coururent l'imprudence de redescendre (...).

On prétend qu'ils n'étaient pas plus en bas que la tempête de sable se déchaîna (...).

On dit qu'il en fut ainsi et que mal leur en prit. Quand ils s'y montrèrent, le corps n'y était plus (...).

On dit que les soupçons se portèrent ensuite sur El Majnoun.

On dit que pour une fois les belliqueux Douï Minaï et leurs farouches ennemis, les *Ouled Gerrir*, déposèrent leur haine séculaire (...).

On chuchote que, mise au fait de leur projet, Yasmine tient à y participer (...).

remplit sa bouteille de parfum et qu'elle en boit toujours (...).

On dit qu'on la surnomme *Riha*, Parfum, et qu'elle enivre le luth (...).

Certains prétendent que de caravane en caravane, elle a traversé le désert vers la noire source de sa mère (...)

Ils disent que là («la source noire»), dans l'antique Afrique, elle a nourri son chant (...).

- On dit qu'elle va d'amant en amant (...).

- On dit qu'elle s'en console (de son «mal-être») en arguant qu'elle vit en femme libre (...).

- On dit que tous ses bonheurs sont soudés de douleur (...).

- On murmure même qu'elle aurait retrouvé son père. "

Chaque événement inhérent au dénouement de l'histoire (au sens de G. Genette) se présente comme un événement autonome, échappant ainsi à la causalité narrative de la fiction réaliste.

Ainsi, tous sont introduits par la formule «on dit que » relayée par ses équivalents syntaxico-sémantiques comme «On prétend que », «On chuchote que », «L'on conte que », «On murmure que ». Le rapport de similarité, explicitement posé, entre ces équivalents et le verbe «conter» signifie nettement que les événements de la diégèse sont pris en charge par la parole du conte qui introduit la dimension du merveilleux, de l'étrange, l'irrationnel dans le vraisemblable qui perdure néanmoins (dans le même passage) sous forme d'hypothèses explicatives.

Il en est ainsi de celles qui pourraient justifier de la présence de Mahmoud au Maroc, alors qu'il a été tué par les gendarmes:

« D'aucuns se hasardent même (...) à supposer que Mahmoud n'était peut-être pas mort, qu'après leur départ (celui des gendarmes), il a dû simplement recouvrer ses esprits, vaincre la douleur de sa blessure, se lever et se diriger vers le Maroc tout proche.» (p. 277).

De cette façon, l'écriture ne procède pas tout simplement à la substitution d'un type de récit (réaliste) par un autre (merveilleux): les deux se disputent le même espace. Là, nous semble-t-il réside, l'intérêt de cette écriture. Et, c'est la parole conteuse, et non la parole du conte, qui a ouvert la fissure par laquelle s'est infiltré l'insolite, l'irrationnel et s'est installée l'atmosphère d'étrangeté qui est venu se greffer à l'ancrage réaliste de l'histoire qui, en devient lui aussi suspect.

La définition que propose J. L. Austin de «l'énoncé performatif»¹⁴ nous permet de saisir l'enjeu d'une telle pratique discursive. Son postulat de base est de considérer que «dire une chose, c'est la faire (...) ou encore, par le fait de dire ou en disant quelque chose, nous faisons quelque chose».¹⁵ Ce postulat s'applique parfaitement au discours littéraire qui illustre l'équivalence du «dire» et du «faire», dans la mesure où le «faire» est un «dire». Mais pour une analyse ciblée de notre passage, nous allons nous reporter à la signification que J.L. Austin confère à ce «dire» qui est un «faire». Ce sont, d'après Austin, des «énonciations performatives», en tant qu'opposées à des «énonciations constatives», ou encore «par souci de brièveté (des) performatif(s): ce nom dérive du verbe anglais *perform*, verbe qu'on emploie d'ordinaire avec le substantif «action»: il indique que produire une énonciation est exécuter une action»¹⁶. Ainsi, « les énonciations performatives (ou les performatifs) ne sont pas des affirmations vraies ou fausses (des descriptions ou des reportages concernant des faits) ni des non-sens; mais des énonciations visant à faire quelque chose (...)»¹⁷.

A lumière de cette définition, nous pouvons affirmer que les faits de fiction ne se veulent pas une imitation du réel tangible, un «faire semblant», un faux qui prétend être vrai en requérant la «croyance» d'un lecteur, dans une visée mystificatrice (puisque le lecteur «sait bien, mais quand même...»). Ils se donnent pour ce qu'ils sont, ni vrais ni faux, ou tout à la fois, car il importe peu que ce soit vrai ou faux. Ce qui compte c'est que la parole du livre circule avec autant d'efficacité que celle du conte.

On en déduit une définition, certes encore sommaire, de l'écriture: écrire c'est comme dire des contes, c'est-à-dire en reprenant des paroles anciennes, libérer le rêve et l'imaginaire

La gestion scripturaire de la parole conteuse dans *Le Siecle des Sauterelles*

En écrivant un roman sur les traces d'un conte, M. Mokeddem semble occuper, en écriture, le lieu d'énonciation de ces conteurs qu'on allait écouter autrefois sur les places publiques. Le texte est en effet tissé par le conte à travers la distribution des éléments du paradigme du verbe « conter » dont nous relevons ici quelques exemples en les soulignant :

P- 64 : Mahmoud se sentit contraint de se justifier en lui « narrant » son rêve .

P- 121 : Ils « vont encore dire » que c'est lui qui a fait venir la grêle (...).

P- 122 : Ils ont « même dit » que c'est sa malédiction qui a envoyé les sauterelles pour ravager les terres.

P- 127 : Elle (Nedjma) l'écoutait. Seuls les feulements du vent, la fureur des eaux accompagnaient de leur musique hallucinée, le « récit murmuré » de Mahmoud.

P- 131 : Durant toute la journée, ils s'aimèrent et dégustèrent du thé. Ils « se racontèrent ».

P- 156 : Le soir, il lui « dit des histoires et des contes ».

- Un jour, Mahmoud « raconte » à Yasmine la fascinante histoire d'une mer démontée, d'un terrible coup de vent qui avait paralysé les oiseaux migrateurs.

P- 178 : La veillé, en sirotant un thé, Mahmoud « retrouve son rôle de conteur ».

P- 246 : Parmi tous ces « mythes », il en est un que Mahmoud trouve pour le moins ancré dans la réalité (...) « cette histoire » le « prétend » parti, muni de quelques fusils soulever les femmes nomades du désert contre leurs maris .

Précisons que les conditions d'énonciation réglementées du conte dans la tradition orale sont recrées au niveau narratif :

« La veillée, en sirotant un thé, Mahmoud retrouve son rôle de conteur, derrière les hommes, les enfants assis en rang, d'oignons se taisent, subjugués par les histoires de Jeha . Seuls leurs yeux, enfiévrés, brillent dans le noir et reflètent au gré de leurs mouvements, la petite flamme vaillante du quinquet ». (p. 178).

Le conte populaire facétieux, dans cet exemple, à travers le personnage de Jeha, commun à de nombreux contes arabo-musulmans - personnage très présent dans l'imaginaire culturel algérien - est transmis par un lettré, en situation comparable à celle de l'auteur. La narration se fait dans le cadre originel de la tradition orale et de la circulation des contes :

- Le cadre de la réunion : la veillée associée au thé, au quinquet

- Le répertoire : les histoires de Jeha ou le conte facétieux.

- Le narrateur : personne, possédant la faculté ou la vocation narrative du «conteur».

- Le public et sa disposition: hommes, enfants assis en rang d'oignons.

Les conditions d'énonciation des contes, dans la tradition orale, sont réglementées, comme on le sait : elles impliquent des formules narratives stéréotypées, des choix linguistiques et oratoires appropriés et qui contribuent à la dramatisation du récit.

Les conditions d'énonciation assurent un rôle essentiel au niveau de l'imaginaire social: contribuer à la constitution d'une vision du monde propre à une société donnée. C'est cette idée qui est entendue à travers l'exemple que nous avons

déjà exploité : « *Dans la journée, tout en gardant le troupeau, Mahmoud s'occupe de son enseignement, l'ouvre à la poésie. Le soir il lui dit des histoires et des contes* ». (p. 156)

Les conditions d'énonciation sont ici liées à l'organisation de la journée. Mahmoud s'occupe de l'initiation de Yasmine à la poésie. Les trois activités vont ensemble : garder le troupeau, enseigner, s'«ouvrir» à la poésie. L'immédiat et nécessaire processus d'initiation/réception, prend ici valeur d'acte social et revêt une vocation pédagogique sans que l'on puisse établir si «conter» a un lien direct avec l'«enseignement» ou avec l'ouverture à la poésie.

Il n'en demeure pas moins que la réunion, dans un même contexte spatio-temporel et narratif, de l'enseignement, de la poésie et du conte n'est pas fortuite et suggère, pour le moins, leur association à défaut de leur superposition. Précisons que ce passage contenant la définition du conte est suivi immédiatement d'une sorte d'exercice pratique, en conformité avec une consigne pédagogique classique qui commande de passer de l'abstrait d'une définition au concret de son illustration. De cette façon le conte est «enseigné», par l'autorité paternelle, sur le plan théorique et pratique:

Un jour, Mahmoud raconte à Yasmine la fascinante histoire d'une mer démontée, d'un terrible coup de vent qui avait paralysé les oiseaux migrateurs :

- Quand j'étais à Tanger, (...) Imagine,, imagine ma fée (...). Un jour, à Tanger, j'ai assisté à une tempête. La pire du siècle, aux dires des riverains qui, avec fureur, adressaient des suppliques au plus souverain des souverains, Allah. (...) Gibraltar avait chaviré (...). Imagine, mon feu...» (p. 156).

On constate que le texte revient sur la distinction qui avait été établie, dans le passage de la définition, entre le «conte» et l'«histoire», pour proposer une définition de son propre exercice qui n'est en définitive ni l'un ni l'autre, mais une combinaison des deux. L'implication directe du personnage du père en tant que témoin, l'ancrage spatio-temporel référentiel, la vraisemblance que l'on peut accorder à l'événement de la tempête autorisent l'identification de cette «histoire» à ce que nous pouvons appeler une fiction réaliste.

Mais la nature métaphorique de la description, qui procède à une telle «*emphatisation*» des effets de la tempête qu'ils en deviennent littéralement «*incroyables*», l'invitation à *fabuler* adressée à l'auditrice Yasmine à travers la répétition du verbe «*imaginer*», la présence de lexèmes appartenant au champ lexico-sémantique du *fabuleux* (comme «*fée*») autorisent dans le même temps l'identification de l'«*histoire*» à un conte merveilleux. En outre, cet exercice interactif est donc d'abord envisagé du point de vue du locuteur puis de celui de l'allocutaire:

« *Yasmine frissonne aux mots du père (...). Les mots du père glissent, tombent un par un dans les couches successives de son être (...). Avec sa description, le père vient de donner une image vivante de ses sensations. Son ouragan à elle, c'est le silence. Surgi du néant avec deux brigands, il a saccagé sa solitude, emporté sa mère, naufragé*

sa sensibilité, paralysé ses mots dans son tréfonds. Ses mots à elle sont ces oiseaux là, fiévreux et impuissants, plumage aux couleurs de l'arc-en-ciel, ramage ondoyant entre rai et andalou (...). Aussi est-ce avant tout à la sonorité, à la prononciation des mots qu'elle vibre tout entière avec une volupté frustrée ». (p.157)

A travers ce discours au style indirect de Yasmine, est articulée cette «chôra» dont parle J. Kristeva (et que nous avons déjà citée au début de ce chapitre) pour désigner ce lieu pulsionnel et que seule la modalité de signifiante appelée «sémiotique» peut appréhender. Cette connexion des «mots» du père-conteur au territoire de l'oralité, hétérogène au sens, localisé symboliquement dans le «tréfonds» de l'être, le territoire de l'enfance (ici saccagé) a été générée par l'identification de la «tempête» à l'«ouragan» intérieur qui secoue Yasmine. En outre, cette réaction «sensationnelle» a pour origine non pas l'histoire mais ce qui est engagé dans la narration de cette histoire: son oralité, autrement dit son style oral.

C'est en cela que réside la leçon qui se dégage de cet exercice pratique de l'écriture réflexive: «écrire» c'est «conter au style oral», un style dont les mots, au-delà de leur sémantisme, sont envisagés dans leur réalité matérielle de signifiants; car, c'est grâce à cette matérialité, assimilée significativement à de la musique («rai», «andalou») qu'ils se connectent à la «chôra» et se «chargent» de la subjectivité des sujets qui occupent les deux pôles de la communication interactive: le locuteur et l'allocutaire, Mahmoud et Yasmine mais aussi l'auteur et son lecteur.

Cependant, comme nous l'avons déjà expliqué à propos des auteurs maghrébins en général et de M. Mokeddem en particulier, le territoire d'oralité, qui ne se situe pas du côté du signe ni donc de la signification mais du côté de la signifiante, n'est pas un territoire foncièrement individualiste (ni dans son être ni dans l'expression de son être), mais foncièrement dialogique, celui de l'échange. L'échange privilégié, celui qui réalise toujours un consensus et qui a fortement marqué (par son efficacité symbolique) l'imaginaire culturel collectif de la civilisation du Maghreb, qui est une civilisation d'«orature», c'est celui instauré par la tradition orale.

D'ailleurs, dans le cas de *Le Siècle des sauterelles*, l'histoire-fiction ne convoque pas seulement le conte, en matière de littérature orale. La parole conteuse prend en charge en même temps que le conte, d'autres formes d'expression de la tradition orale, comme l'épopée, la légende, le mythe ..., introduisant dans le champ de l'écriture la dimension du fabuleux, du fantastique et de l'étrange qui traverse de part en part le roman.

Effectivement l'histoire fournit au poète épique, par exemple, un cadre narratif malléable, important moins pour les informations qu'il comporte que par l'émotion qu'il provoque. L'épopée n'en est pas moins joie de conter et d'entendre conter. Le long récit d'une vingtaine de pages (p. 115- 137), racontant la traversée de Mahmoud respecte la définition classique de l'épopée comme long récit en prose racontant l'exploit d'un héros légendaire, en donnant un caractère merveilleux à ses actions.

Cependant, il convient de distinguer l'épopée comme forme poétique culturellement conditionnée, donc variable, et l'épique en tant que classe de discours narratifs, relativement stable, définissable par sa structure temporelle, la position du sujet et une aptitude générale à assumer une charge mythique qui «l'autonomise» par rapport à l'événement.¹⁸ Le récit commence après la fuite de Mahmoud qui réussit à échapper à El Majnoun : Mahmoud a un but à atteindre, la ligne bleue de la montagne, il lutte contre le déchaînement apocalyptique des éléments de la nature qui le forcent à arrêter sa chevauchée et à chercher un refuge. C'est la rencontre fantastique entre la légende de «l'homme au cheval bai », «venu avec la tempête » et de Nedjma, l'esclave noire, nommée Bent El Kebba, puis leur marche jusqu'au «seuil du désert », leur entêtement à vivre dans l'hostilité du désert, leur combat acharné jusqu'à la mort, parfois entrevue, souvent désirée qui d'un « doux baiser de délivrance leur fermera les yeux brûlés sur des rêves restés toujours aux limbes de leur vie comme le furent les mirages à leur marche ». (p.137)

Fondamentalement, l'épopée, récit d'actions, narre un combat et dégage, parmi ses protagonistes, une figure hors du commun qui, pour ne pas sortir toujours vainqueur de l'épreuve, n'en suscite pas moins l'admiration. Ainsi, c'est la parole conteuse qui donne une dimension épique à des événements diégétiques et à leur dimension spatio-temporelle :

- 1- Le déchaînement des éléments naturels.
- 2- La traversée épique de Mahmoud reprend les circonstances spatio-temporelles de l'épopée, le déchaînement des éléments de la nature et la narration du combat du héros contre ces éléments.

Nous pouvons nous en rendre compte à travers ces quelques exemples:

- Un but à atteindre : la ligne bleue de la montagne dans laquelle il espérait se fondre (...)
- Toute la nature donnait l'étrange sensation de s'être arc-boutée dans une attente inquiète (...)
- On eût dit l'avancée, noyée de poussière, de quelque fantastique troupeau de dinosaures (...)
- Tout à coup, dévalant la montagne en bramant avec une fureur convulsive, le vent du nord se mit à souffler (...)
- Avec des hurlements déments, il amassait des nuées de sauterelles en tornades compactes et, d'un souffle rageur, les propulsait au loin .
- Au début, couché sur l'encolure du cheval, Mahmoud tenta de continuer sa route vers le but assigné (...) Il y eut un vacarme d'apocalypse comme si, ébranlé dans ses fondements, le monde était en train de s'écrouler (...) . La nature sembla vaciller, sur le point d'être charroyée par un déluge boueux.
- Trempé et aveuglé par le fouet de la pluie, Mahmoud avançait péniblement. - Force lui fut d'admettre qu'il ne pourrait prolonger plus longtemps sa chevauchée (...) buttant contre le déchaînement de l'averse , il se hâta dans cette direction . C'était une petite mechta crépie de boue.

L'excès dans la description permet d'imprimer au récit une dimension épique :

- fantastique troupeau de dinosaures.
- fureur convulsive.

- hurlements déments
- vacarme d'apocalypse
- déluge boueux...

et les catastrophes, comme dans toute épopée, ne sont que prétexte pour héroïsme épique. Le héros fut-il en difficulté, écrasé, transcende la mort. Le récit épique met en jeu, d'une part, comme ici, des forces réputées surhumaines, formes figurales fantasmatiques engendrant la représentation d'un univers senti et voulu comme à jamais différent et d'autre part, de forces réputées humaines. Le chant épique narre le combat contre l'ennemi extérieur au groupe à travers la rencontre idyllique de Nedjma et Mahmoud.

Ce chant cristallise l'hostilité et annonce une fin heureuse:

« D'ou me vient cette merveilleuse sensation d'avoir enfin atteint mon but ? (...), comme si la traversée d'un pays de sauterelles, écumé par un être démoniaque, n'avait été qu'une épreuve obligatoire qu'il me fallait subir pour mériter la plénitude de cet instant, une nymphe noire m'attendait dans un sanctuaire défendu par l'ultime rempart d'une tempête hurlante » (p.118).

Les prémonitions du héros participent du schéma narratif de l'épopée à travers «l'oracle» du devin:

*« Tu es cette étoile qui a éclairé ma fuite en une terrible, terrible ? non, non, pas ! une magnifique nuit de tempête hurlante.
Je dois à présent, révéler la réalité : je suis ce cavalier que tu espérais, même si je n'ai plus mon cheval bai resté seul prisonnier des gendarmes roumis ». (p. 127).*

L'épopée nie le tragique, mais procède par dissémination d'indices affectifs et de métaphores lyriques qui confèrent une tonalité triste, pathétique au chant. Sont également mis à contribution pour marquer le style oral de l'écriture la légende et le mythe de la littérature orale. La parole conteuse prenant en charge des événements diégétiques permet à des personnages comme El Majnoun d'être décrits comme un héros de légende. Le récit légendaire de Mahmoud,

« l'homme au cheval bai, qui revient du passé » forge son itinéraire dans son rapport ambigu avec l'autre figure légendaire, celle d'El Majnoun le « dément », l'homme qui galope dans l'ombre de Mahmoud, « Tantôt doté de pouvoirs magiques, tantôt on lui prête les plus maléfiques ». (p. 127).

Le personnage d'El Majnoun, galopant dans l'ombre de Mahmoud, le précède partout, « essayant de tous les rêves son chemin », lui changeant à souhait ses desseins. El Majnoun agit dans le but de le faire plier. C'est donc ce qui est dit d'El Majnoun, personnage irréel, « errant hors des chemins de la raison », qui participe de la construction de sa légende.

En outre, l'espace du désert, dont les signes s'offrent toujours au déchiffrement, inscrit une réalité complexe, insaisissable, dans le texte qui la signifie. D'où le rôle structurel de l'imaginaire et du mythique dans sa mise en texte. De plus, la sensibilité du poète errant traduit le drame de celui qui se sent étranger dans un

espace qui l'a pourtant vu grandir: Mohamed, le poète, arpente inlassablement le désert pour fuir le temps: « Marcher comme écrire. Ecrire le pas des mots, les mots des pas, sur ces seuils hauts, les plateaux, socle du désert » (p. 114). Cette fuite, ou plutôt cette errance est aussi une quête, la quête d'un désir: désir de langage, désir d'écriture. L'ambiguïté se dessine à partir du moment où la quête de l'espace- refuge devient prétexte à la conquête de l'espace mythique du désert, à travers la rencontre de Nedjma, personnage d'écriture et figure légendaire de la femme aimée.

Ainsi, légende et mythe se greffent à l'histoire pour identifier le désert à un espace d'échange et d'élaboration de discours pluriels. A partir d'événements diégétiques, telle que la rencontre de Mahmoud et Nedjma, la parole conteuse imprime une dimension mythique au texte. La rencontre est ainsi rapportée sur un ton épique.

Nous pouvons multiplier les exemples de même nature, mais il nous semble que celui-ci illustre à lui seul, par ce qu'il a convoqué, la prise en charge d'événements diégétiques par la parole conteuse qui leur confère ainsi une envergure épique. Les « fragments de discours amoureux », à caractère pathétique, intégrés au discours épique, contribuent à sa dimension tragique :

« Elle dit :

- Dès ma conception je suis entrée dans l'exil de ma peau. Je suis née dans une noire solitude, abandonnée même par ma mère. Avec toi, un peu d'amour et de tendresse me sauvera du désespoir.

Il dit :

- *Nedjma, pour que nous soyons deux dans une même solitude, il me faut t'instruire, t'initier à l'écriture. Sinon lorsque la vague de la passion nous aura rejetés dans l'habitude, nous nous échouons loin l'un de l'autre. Loin dans l'isolement. Nedjma lourde de l'indifférence de l'autre, la solitude devient insupportable.* » (p. 131)

Ainsi, comme dans *Don Quichotte* de Cervantès, tel qu'analysé par S. Felman, *Le Siècle des sauterelles* « met à jour un désir qui lui même est en soi déjà langage, texte écrit par les livres. La gageure est de vivre le romanesque, de tenir la promesse des livres »¹⁹. A travers la folie « donquichottesque » de Mahmoud, *Le Siècle des sauterelles* dramatise sa propre lecture, se déchiffre comme désir de lui même : « Il me faut retrouver le seul territoire salubre, mon seul refuge, l'écriture » (p.114) La quête de Mahmoud, quête d'un territoire salubre, quête d'écriture s'incarne dans la rencontre de Nedjma, personnage mourant de ne pouvoir faire coïncider l'ordre des mots avec l'ordre des choses. Nedjma, la femme aimée, l'esclave « sans filiation véritable », finit par être rencontrée pour disparaître. Le discours mythique s'énonce dans l'absence des digressions et des scènes descriptives, au profit du seul récit des faits qui se succèdent pour tenter de remonter au temps primordial, temps fabuleux des commencements.

Nedjma, « la fille de la chienne », raconte l'histoire du bébé noir gardé par une chienne, trouvé près d'une source, qu'une esclave allaitera, autrement dit sa propre légende:

« (...) Non, non ne t'étonne pas. C'est mon nom et mon prénom! (...) Quel besoin de filiation véritable pour une vie vouée tout entière à l'abjection et à l'humiliation? Les esclaves, ils viennent tous de ténèbres maudits. (...). Ils n'ont pas d'histoire. Ils n'ont ni racine, ni espoir. Ils ne sont que ce noir ». (p. 123).

La dimension légendaire de Nedjma est d'autant plus affirmée qu'elle est greffée sur une absence d'identité civile, une non reconnaissance d'un statut social quelconque ; condition qu'elle partage avec la communauté noire des esclaves qui errent ainsi en marge de la société.

De cette façon, la parole conteuse, usant de la modalité d'une tradition orale autour de laquelle s'est réalisé un fondement collectif consensuel, va introduire le refoulé de l'histoire sociale que nul discours historique n'a encore enregistré: la condition d'esclave. Ainsi, l'oralité de la parole conteuse ne se départit pas de sa valeur de transgression.

En outre, comme le conte, la légende et le mythe génèrent leur propre théorie dans des énoncés métalinguistiques:

- « Crois-tu, dit Mahmoud à Nedjma, que cet homme, ce cavalier au cheval bai, ne soit vraiment qu'une légende ?
- Oh ! Que non. Comme l'on ne peut pas revenir de la mort, non plus. Il ne sait d'où il vient ni quel est son but. Quoi qu'il en soit, c'est un homme très fort ou complètement fou. Le reste n'est que besoin de mythes et légendes qui tiennent les hommes debout.
- Parce que nous ne tenons debout que par nos mythes et nos légendes ?
- Oui. La vie elle-même n'est qu'un mythe fait d'illusions plus ou moins grandes, selon les individus, La seule vérité est donc la mort.(...) Le songe est le plus vital des mensonges ». (p. 126).

Le texte (à travers ses personnages), en même temps qu'il définit le mythe et la légende comme «songe»- «mensonge», leur reconnaît une fonction pratico-sociale indispensable à la vie de l'homme.

Au regard de la présence de cette définition de la tradition orale dans un texte littéraire, nous sommes autorisé à penser qu'elle vaut également pour ce texte: la littérature orale, par ses mythes et légendes, serait aussi vitale à l'homme que la littérature qui s'y ressource. Comme c'est le cas pour *Le Siècle des sauterelles*. Cette conclusion est à verser au dossier de la conception mokeddémienne de l'écriture.

Rappelons que *Le Siècle des sauterelles* génère deux récits, avec deux voix, la voix narrative extra-diégétique prenant en charge le récit historique (événements diégétiques), et la « parole » conteuse traduisant « ce temps fabuleux des commencements », c'est à dire le récit mythique. Ainsi, la rencontre diégétique entre Mahmoud et Nedjma est prise en charge par la parole conteuse sur un ton épique, dans un long récit en prose de style métaphorique, où le merveilleux se mêle au vrai, la légende à l'histoire, pour célébrer les deux héros. Tandis que la rencontre entre Mahmoud et le juif Benichou est relatée par le narrateur

extra-diégétique, et incarne le niveau privilégié ici, la fiction réaliste qui porte l'intérêt sur l'événement raconté:

« Invités par Meftah en sa demeure, Benichou et Mahmoud se rencontrent le soir même. Benichou raconte à Mahmoud ses deux entrevues avec sa fille, l'angoisse de celle-ci devient la prison, son étrange requête, les propres justifications de Khadidja » (p. 237).

Cette rencontre entre Mahmoud et le juif Benichou, personnage adjuvant important pour la suite du parcours narratif de Mahmoud et de sa fille Yasmine, appartient à l'univers de la fiction réaliste et sa narration respecte l'enchaînement rationnel de cause à effet des événements diégétiques.

Par conséquent, malgré l'emprunt du roman à diverses formes d'expression de la littérature orale, le conte, l'épopée, le mythe, la légende, la suprématie de la fiction réaliste est incontestable. C'est elle qui en dernière instance organise le signifié narratif, qui occupe une place importante dans le texte:

« Je vais t'éclairer en te contant non pas une légende mais la véritable version des faits Il lui narre sa famille expropriée, son père mort avant sa naissance, sa mère, son séjour au Caire, son retour ... et puis El-Majnoun et sa longue fuite jusqu'à elle ». (p. 127)

Le mythe ne renie pas son origine: Mahmoud explique les racines réelles (sur le plan de la fiction) des figures légendaires du texte. Mais il ne renie pas non plus sa nature: la parole conteuse prend en charge la dimension du fantastique identifiée à sa formule introductive « on dit que » de la voix anonyme, d'une parole fermant l'accès à la recherche de la véracité des faits:

« Ebranlé, Mahmoud pensa à cette prodigieuse spirale de songes fantastiquement entremêlés, son rêve d'incendie, celui d'El Majnoun grugeant le sien, essayant de tous les rêves son chemin. Enfin, les envies d'évasion de cette jeune femme emprisonnée dans sa négritude d'abord, dans sa condition de femme ensuite » (pp.126-127).

Le réalisme de la fiction n'empêche pas, à travers sa convocation de la littérature orale, de créer son propre style oral. Ce style se caractérise par l'oscillation du texte entre le pôle métonymique de la fiction réaliste et le pôle métaphorique du récit de la parole conteuse. Cette oscillation permet au sujet d'écriture d'échapper à l'aphasie qui a symboliquement frappé Yasmine²⁰. C'est ce qui est donné à lire en texte à travers la définition du « mot » par le narrateur extra-diégétique, à la fin du roman:

« Les mots ne sont ici que plaintes élégiaques, qu'odes dérisoires pour conjurer les sortilèges du silence et les oraisons des vents. Et les odyssees de l'imagination qui, tous mythes allumés, labourent la lumière, parcourent furieusement le désert, ne sont que fallacieuses marches quand le corps est contraint à sa plus grande terreur, l'immobilité. Faut-il croire ce que racontent ceux des ksours, alors qu'ils ne sont eux-mêmes que contes et mirages de regs brûlants? » (p.279).

Nous pensons pouvoir dire, que *Le Siècle des sauterelles* étant à la fois une fiction réaliste, enracinée dans l'HISTOIRE, et le discours d'une parole conteuse, contentée à la fois le lecteur amateur d'écriture romanesque classique et

le lecteur amateur de poésie qui imbibe la littérature orale et qui travaille l'écriture française de M. Mokeddem. Il n'est que de relire la citation de Nedjma, à propos des «esclaves» : «Ils n'ont pas d'histoire, ni racine, ni espoir. Ils ne sont que ce noir « pour se convaincre de la tentation poétique de l'écriture à l'équilibre des rimes et sonorités de ce «vers».

Notes

- ¹ M. Mokeddem, 1998, "Eux, ils ont des mitraillettes et nous, on a des mots", in *Algérie/ littérature/ Action / Alger*, Ed.Marsa, n° 22.
- ² M. Mokeddem, 1992, *Le Siècle des sauterelles*, Paris, Ramsay.
- ³ F. Boualit, 1995, « L'ogresse farésienne : de l'oral du conte à l'oralité du texte dans la désécriture/ réécriture de l'histoire », in *Langue et littérature*, n°6.
- ⁴ J. Kristeva, 1977, « Le sujet en procès », in *L'Identité*, séminaire interdisciplinaire, 1974-1975, Paris, Ed. Grasset.
- ⁵ C. Hagège, 1985, *L'Homme de paroles*, Paris, Ed. Fayard.
- ⁶ Tous nos propos se réfèrent au texte de son intervention, intitulé «Le sujet en procès», au séminaire de C. Levi Strauss, publié sous le titre *L'Identité*, Grasset et Fasquelle, 1977.
- ⁷ E. Benveniste, 1966, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard.
- ⁸ M. Mokeddem, 1990, *Les Hommes qui marchent*, Paris, Ramsay, P.11
- ⁹ Ibid.
- ¹⁰ V. Propp, 1970, *Morphologie du conte*, Paris, Seuil, 1970.
- ¹¹ M. Mokeddem, 1992, *Le siècle des sauterelles*, Paris, Ramsay, p.279
- ¹² G. Genette, *Figures III*, Seuil, 1972. L'itératif pour Genette, est ce type de récit, où une seule émission narrative assure l'ensemble plusieurs occurrences du même événement »
- ¹³ Nous soulignons toutes les formules citées dans ce passage.
- ¹⁴ *Quand dire c'est faire*, Seuil, 1970, pour la version française.
- ¹⁵ idem, p.47
- ¹⁶ Idem,
- ¹⁷ Idem., pp. 41- 42
- ¹⁸ P. Zumthor, 1983, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil.
- ¹⁹ S. Felman, 1978, *La folie et la chose littéraire*, Paris, Seuil.
- ²⁰ Réflexion faite en référence aux travaux de R. Jakobson, 1963, «Deux aspects du langage et deux types d'aphasie» in *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit.

Bibliographie

- Austin J. L. 1970. *Quand dire c'est faire*, Seuil, 1970, pour la version française.
- Benveniste, E. 1966. *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard.
- Boualit, F. 1995. « L'ogresse farésienne : de l'oral du conte à l'oralité du texte dans la désécriture/ réécriture de l'histoire », in *Langue et littérature*, n°6, Université d'Alger.
- Felman, S. 1978. *La folie et la chose littéraire*, Paris, Seuil.
- Genette, G. 1972. *Figures III*, Paris, Seuil.
- Hagège, C. 1985. *L'Homme de paroles*, Paris, Ed. Fayard.
- Jakobson, R. 1963. «Deux aspects du langage et deux types d'aphasie» in *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit.

Kristeva, J. 1977. « Le sujet en procès », in *L'Identité*, Séminaire interdisciplinaire, 1974-1975, Paris, Ed. Grasset.

Mokeddem, M. 1990. *Les Hommes qui marchent*, Paris, Ramsay.

Mokeddem, M. 1992. *Le siècle des sauterelles*, Paris, Ramsay.

Mokeddem, M. 1992. *Le Siècle des sauterelles*, Paris, Ramsay.

Mokeddem, M. 1998. "Eux, ils ont des mitraillettes et nous, on a des mots", in *Algérie/ littérature/ Action / Alger*, Ed.Marsa, n° 22.

Propp, V. 1970. *Morphologie du conte*, Paris, Seuil, 1970.

Zumthor, P. 1983. *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil.