

**République Algérienne Démocratique et Populaire**

**Ministère de L'Enseignement Supérieur et**

**De la Recherche Scientifique**

**Université Abderrahmane Mira – Bejaia-**



**Faculté des Lettres et des Langues**

**Département de français**

**Mémoire de master**

**Option : Sciences des Textes Littéraires**

*L'oralité dans Le dernier juif de Tamentit d'Amin Zaoui*

Présentée par :

M<sup>elle</sup> Yousfi Lynda

Le jury :

Mme Benhaimi Loubna, présidente

M<sup>elle</sup> Madi Samia, directrice de recherche

M Slahdji Dalil, examinateur

**-Juin 2017-**

**A mes parents...**

## Dédicaces

Je dédie ce modeste travail à mes parents

A ma mère,

Pour l'affection, la tendresse et l'amour dont tu m'as toujours entourée

Pour le sacrifice et le dévouement dont tu m'as toujours fait preuve

Pour l'encouragement sans limites que tu ne cesses de manifester

Aucun mot ne pourra exprimer mes sentiments

Que ce modeste travail soit un début de mes récompenses envers toi

Puisse le grand puissant te donner santé et longue vie

A mon père,

Pour tes immenses sacrifices, ton courage et surtout ta patience et ta compréhension

Grace à ta bienveillance, à ton encouragement et à ta générosité, j'ai pu terminer mes études dans l'enthousiasme

Toutes les encres du monde ne me suffisent pas pour t'exprimer mon immense gratitude

Que ce travail puisse être le résultat de tes efforts et de tes sacrifices

Puisse le bon Dieu te protéger et t'accorder longue vie.

## Remerciements

En préambule à ce mémoire, je remercie Dieu tout puissant de m'avoir donnée la foi, le courage durant tout mon parcours, la capacité à arriver où j'en suis aujourd'hui.

A l'issue de ce travail, je remercie mon encadreur Mlle Madi Samia pour m'avoir aimablement offert l'opportunité de travailler et de réaliser mon mémoire sous sa direction et fait confiance malgré les très légères connaissances que j'avais.

Je remercie tous les membres du jury pour avoir accepté de référer et d'évaluer mon travail.

Je tiens à remercier mes très chers parents, qui ont toujours été avec moi, par leur amour inconditionnel et leurs encouragements, mes beaux-parents, mon beau-frère et mon mari.

Je souhaite adresser également mes remerciements à tous ceux qui m'ont aidé à la réalisation de ce modeste travail sans oublier naturellement ceux et celles qui ont contribué de près ou de loin parmi mes amis Kenza, Biba, Mina, ma cousine Rayane. A ceux-ci et ceux-là je dis ma reconnaissance et ma gratitude les plus profondes.

## **Introduction**

La littérature algérienne d'expression française des années quatre-vingt-dix est née d'une situation d'urgence. Ces écrivains ont le besoin d'écrire d'où l'appellation « L'écriture d'urgence ». Dès lors « *Ecrire dans l'urgence est un réflexe normal qui naît d'une pulsion, réaction évidente de la conscience de tout intellectuel qui ressent le devoir d'intervenir pour l'écriture et ceci ne concerne que en aucun cas que la génération* ». <sup>1</sup>

L'Algérie de cette époque était marquée par la violence, la terreur, le terrorisme. Les auteurs des décennies 90 puisent leur sujet dans l'histoire du pays et offrent des témoignages contre l'oubli afin de les transmettre aux générations futures « *à une sorte de point zéro de l'émergence de nouvelles littératures : celui auquel on assistait les années cinquante alors que le début des événements au Maghreb faisait découvrir et attendre une littérature descriptive* ». <sup>2</sup>

Cette nouvelle littérature s'appuie sur des réalités c'est-à-dire ces nouveaux écrivains révèlent des vérités non dites, ils n'hésitent pas à briser les tabous et les interdits et à transgresser les règles et les normes. D'ailleurs certains d'entre eux vivent en France afin de se consacrer librement à leur écriture, qui est nommée provocatrice.

A titre d'exemple Rachid Mimouni et Rachid Boudjedra ont été contraint à l'exil car ils étaient menacés de mort, notre écrivain Amin Zaoui a échappé à un attentat en 1992, suite à des menaces de mort d'un groupe d'extrémistes islamistes, il quitte son pays et trouve refuge en France, à Caen.

Le style de Zaoui est assez particulier, quasi toutes ses œuvres parlent de religion, sexe et politique, nous retrouvons également l'écriture du corps féminin dans ses écrits, la femme est présentée comme un être émancipé. Ceci fait partie de la nouvelle écriture, où les thèmes comme l'inceste, l'homosexualité deviennent leur « marque de fabrique ».

Né le 25 novembre 1956 à Bab El Assa (Tlemcen), Amin Zaoui est un écrivain algérien bilingue, il a écrit de nombreux romans tels que : *Sommeil du mimosa* (1997),

---

<sup>1</sup>Zoubida BELAGOUAH, *Le roman algérien de langue française de 1990 à 2000 : troisième génération*. Les cahiers du Slaad. N° 1 : décembre 2002, p. 77.

<sup>2</sup> Charles BONN et Farida BOUALIT (dir), *Paysages littéraires algériens des années 90 : Témoignage d'une tragédie ?*, L'Harmattan, Paris, 1999, ([www.limag.com](http://www.limag.com))

*La razzia* (1999), *Les gens du parfum* (2003) et autres. Ses romans ont été traduits en une douzaine de langues. Ecrivain contemporain, Amin Zaoui écrit en arabe et en français. A ce sujet, il s'exprime ainsi: '*en arabe, j'écris pour libérer la langue et en français, c'est pour me dire*'<sup>1</sup> ce qui explique son style d'écriture, car écrire en arabe, il y a certaines normes à ne pas dépasser, par rapport à la religion par exemple, il écrit donc en arabe pour lui rendre sa liberté car selon lui elle est « empoisonnée », « paralysée », écrire en français lui permet de briser les interdits.

Le roman *Le dernier juif de Tamentit* relate en cent cinquante-six pages l'histoire d'une Algérie multifonctionnelle rapportée par un couple judéo-islamique : Abraham et Barkahoum.

L'histoire relatée se passe dans le Touat, sud d'Adrar où l'arrivée en masse de différentes tribus s'est multiplié notamment la communauté juive, cette dernière finira par être chassée et exterminée par la communauté musulmane.

Nous tenons à préciser que l'œuvre d'Amin Zaoui semble être un terrain vierge, peu de recherche ont été faites sur ses œuvres.

A travers l'œuvre intitulée *Le dernier juif de Tamentit*, nous décelons une part d'oralité dans cet écrit. Cela nous pousse à montrer que le livre traite de l'oralité.

Pour répondre à notre problématique, nous étudierons de plus près notre texte, puis nous essayerons d'alimenter nos suppositions.

A cet effet, nous supposons que l'oralité est omniprésente dans notre œuvre. Dans un premier lieu, nous avons relevé des caractéristiques appartenant à un conte, après de nombreux points relevés à ce sujet, nous avons réalisé que notre corpus est plus conte que roman, dans un second lieu, nous enregistrons la présence d'éléments intertextuels, le texte semble être réalisé selon l'esthétique des mille et une nuits, les récits s'emboîtent et se confondent, le lecteur se perd et s'embrouille et dans un troisième lieu, nous constatons la présence de plusieurs conteurs, la multiplication du pronom « je » confirme multiplicité de voix (polyphonie), en plus de cela, nous avons relevé aussi la présence du discours, ce dernier est considéré comme l'un des points appartenant à l'oralité.

---

<sup>1</sup> Interview donnée au journal liberté

Dans le premier chapitre, nous essayerons de définir notre sujet de recherche l'« oralité », puis, nous essayerons de relever les traces d'oralité figurantes dans le texte. Dans le même chapitre, étant donné que notre corpus correspond à un conte oral, nous nous permettrons de l'approcher, de le définir, de voir si notre texte correspond à une structure d'un conte.

Dans le deuxième chapitre, nous étudierons le discours, autre point de l'oralité, nous essayerons de le définir et de voir les différents types de discours existants et puis nous analyserons le type de discours employé dans notre texte.

Dans le troisième chapitre, nous aborderons deux autres notions : intertextualité et polyphonie, deux procédés de l'oralité, nous tenterons également de les définir et de relever la présence d'éléments intertextuels et présence de polyphonie aussi. Dans le même chapitre, nous analyserons aussi les éléments du paratexte.

Notre étude intitulée : L'oralité dans *Le dernier juif de Tamentit* d'Amin Zaoui nous conduit en premier lieu à définir notre sujet de recherche et à en préciser son rôle au niveau de l'écrit.



## **CHAPITRE 1 : L'oralité**

## 1- Présentation du sujet

Le terme « littérature orale » fut créé selon certains par Paul Sébillot et selon d'autres par Georges Sand en 1885 dans l'avant-propos de ses *Légendes Rustiques*<sup>1</sup>, Paul Sébillot l'introduit dans la terminaison folklorique en l'utilisant dans le titre de l'un de ses ouvrages *Littérature orale de la Haute- Bretagne*<sup>2</sup>.

Oralité est tous ce qui se transmet de bouche à oreille afin d'alimenter une mémoire ancestrale, le terme est aussi appelé *littérature orale, tradition orale, narration orale,...* Le terme semble changer d'appellation mais le sens véhiculé reste le même.

A l'expression *littérature orale*, Jack Goody préfère celle de « *formes orales standardisées* »<sup>3</sup> afin d'éviter l'implication du mot « *lettre* » qui est incrusté dans le concept « *littérature* ». L'appellation littérature orale désigne une culture transmise de génération en génération au sein d'un peuple. C'est la transmission orale d'un savoir ancestral par le biais de la fiction<sup>4</sup>.

La tradition orale est considérée comme un héritage dont le but est conçu à faire perdurer dans le temps *la tradition orale représente la somme des données qu'une société juge essentielles, retient et codifie, principalement sous forme orale, afin d'en faciliter la mémorisation, et dont elle assure la diffusion aux générations présentes et à venir.*<sup>5</sup>

Amadou Hampâté Bâ, quant à lui définit la tradition orale en se basant sur sa principale fonction qui est la transmission aux générations jeunes : *Il est peu de choses dans la tradition africaine, qui soient purement récréatives et gratuites, dépourvue d'une visée éducative ou d'une fonction de transmission de connaissance*<sup>6</sup>

La littérature orale est constituée par un imaginaire collectif, quand le conteur commence à narrer, il touche l'imaginaire d'une personne, cette personne comprend l'histoire et se l'approprie à sa manière. Les récits transmis par l'oralité ont donc un potentiel de

---

<sup>1</sup> Ouvrage paru en 1885

<sup>2</sup> Paru en 1881

<sup>3</sup> Jack GOODY, *Entre l'oralité et l'écriture*, Paris, Presses universitaires de France, (Ethnologies), 1994, p10 FF voir aussi Jack GOODY, *La raison graphique*, La domestication de la pensée sauvage, Éditions de Minuit 1979.

<sup>4</sup> Voir à ce sujet Pascal Boyer, « La tradition comme genre énonciatif » (Poétique éditions du Seuil, n° 58, avril 1984) pp. 233-251 : p.235

<sup>5</sup> Raphaël NDIAYE, « *La tradition orale : de la collecte à la numérisation* », Congrès de l'IFLA, Bangkok, Thaïlande, du 20 au 28 août 1999.

<sup>6</sup>Hampâté Bâ, écrivain et ethnologue malien (1900-1991), qui s'est consacré sur la collecte et sur l'étude des traditions orales d'Afrique de l'Ouest.

suscitation de l'imaginaire suffisamment fort pour s'ancrer dans la société. Cette adaptation contextuelle change ce que l'on veut transmettre, mais en profondeur : seule la forme change, l'essentiel est immuable.<sup>1</sup>

*La narration orale primitive [...] se modèle sur des structures fixes, comme sur des éléments qu'on pourraient dire préfabriqués, qui permettent cependant un nombre immense de combinaisons [...] L'imagination populaire n'est donc inépuisable comme un océan ; mais il ne faut pas pour autant la concevoir comme un réservoir d'une capacité déterminée : à un même degré de civilisation, les opérations narratives [...] ne peuvent pas beaucoup différer d'un peuple à l'autre; en revanche, ce qui est construit sur la base de ces processus élémentaires peut présenter des combinaisons et des transformations illimitées.<sup>2</sup>*

### 1-1- Typologie des traditions orales

Honorat Aguessi dans son œuvre : *la tradition orale : source de la littérature contemporaine en Afrique*<sup>3</sup> distingue cinq domaines dans la tradition orale :

\*le premier domaine concerne les contes, les proverbes, les dictons, les chansons, les légendes...

\*le deuxième domaine est celui de la toponymie et de l'anthroponymie avec les litanies de familles, de personnes ou de groupes familiaux.

\*le troisième domaine est celui de l'art, de l'artisanat, de la cuisine, de la peinture, du théâtre.

\*le quatrième domaine est celui de la psychothérapie.

\*le cinquième domaine est celui des mythes, des récits religieux, le langage des tambours.

La littérature orale est un monde culturel de communication. Elle prend différentes formes : conte, mythe, légende, fable... Dans notre recherche, nous nous intéresserons qu'au premier domaine cité dans l'ouvrage ci-haut de Honorat Aguessi, car le texte semble être un conte.

<sup>1</sup>Alain BOUREAU, « Plis, replis et surplis du conte. *L'argent, l'Amour et la Mort en pays d'Oc (Emmanuel Le Roy Ladurie)*, in *Communications*, n° 39, 1984 : pp. 247-255.

<sup>2</sup> Italo Calvino, *La machine littéraire*, traduit de l'italien par Michel Orcel et François Wahl (Paris éditions du Seuil, collection « La Librairie du XXème siècle », 1993) : « cybernétique et fantasme » pp.723, pp.8-9.

<sup>3</sup> Honorat AGUESSI, *La tradition orale, modèle de culture. La tradition orale, source de la littérature en Afrique*. Dakar : Nouvelles Editions Africaines, 1984, pp. 44-54.

La présence du conte dans notre corpus relève de l'oralité, car celui-ci appartient au champ de l'oral, tentons de le définir.

## 2-Le conte

Le conte est un récit de faits, d'événements imaginaires, il entasse une quantité d'aventures, il est conçu dans le but d'enseigner ou de distraire. Il se présente sous différents types : conte de fées, conte philosophique... Il est caractérisé par son côté bref et son côté évolutif. Il offre une difficulté sémantique dans laquelle le sens diffère toujours, il est présenté comme une matière virtuelle d'événements qui peuvent évoluer dans le temps. L'enrichissement et l'appauvrissement, l'actualisation du conte sont conditionnés par la mise en relation du conteur et de son public.

*Genre littéraire narratif assez mal défini qui peut prendre des formes très diverses, du conte de fées au conte philosophique. Sa seule caractéristique est sa brièveté. Aussi est-il parfois difficile de le différencier de la nouvelle [...] Du moyen âge à nos jours, le terme a changé de sens. S'il désigne un récit véridique du douzième siècle au quinzième siècle, il est aujourd'hui synonyme de récit fictif, après avoir revêtu un double au sixième et dix-septième siècle, comme l'atteste le Dictionnaire de l'académie (1964) : 'Récit de quelques aventures, soit vraie, soit fabuleuse, soit sérieuse' .*

*Le conte populaire a une origine, souvent marquée formellement par la présence du narrateur dans le récit, qui interpelle le lecteur, comme jadis le conteur le faisait pour l'auditoire (et comme il le fait encore aujourd'hui dans certaines régions d'Afrique et du Proche-Orient).*

*La plupart des contes populaires empruntent leurs thèmes à un fond folklorique commun, ce qui explique leur structure archétypale que les travaux de Propp ont formalisée. Toujours irréaliste, le conte met en scène, dans un passé intemporel [...] et dans un lieu imaginaire, des personnages de toutes conditions<sup>1</sup> [...]*

Un conte ne peut exister qu'à partir du moment où un auditoire l'ayant apprécié décide de le mémoriser et de le communiquer.

*Le conte proprement dit vient de se placer à côté de la poésie même. Au premier abord, cela peut sembler étrange. Mais on peut voir que le conte a précisément pour caractère propre d'intéresser tous les hommes quels que soient leur pays, leur race, leur développement*

---

<sup>1</sup> Joëlle GARDES –TAMINES, Marie-Claude Hubert, *Dictionnaire de critique littéraire*, Coll. Coursus, Série « Dictionnaires », Ed. Armand Colin/ Masson, Paris 1996 [1993], pp. 46-47.

*intellectuel, la qualité technique de leur civilisation [...] Le conte exprime par des moyens très simples et très frustrés les images et les sentiments dont vit l'humanité toute entière<sup>1</sup>*

Le conte suit un déroulement chronologique, souvent avec des reprises de schémas ou de répétitions pour un objectif assez précis : la *mémorisation*.

### 2-1- Structure du conte :

Jolles a noté que le conte est «*événement dont la totalité constitue la forme*». <sup>2</sup>Pour sa part Edgard Sienaert explique que, le conte, comme toute narration, met en scène dans un certain cadre des personnages qui agissent d'une certaine façon, et qu'en fait «*tout dans le conte – structure narrative, situation spatiotemporelle et actants – est fonction de la morale implicite merveilleuse*». <sup>3</sup> Il fait remarquer que le caractère linéaire ou inconditionnel de l'intrigue du conte découle directement de sa nature même, qui est *un récit à foyer d'intérêt unique et dont la construction à partir d'une fin heureuse obligatoire exclut tout véritable conflit. [...] Ces différents millions de la chaîne unique ne sauraient, par l'absence de l'un ou de l'autre, mettre en péril l'existence de la chaîne entière*<sup>4</sup>. Selon cet auteur, l'aboutissement logique de tout conte est la fin heureuse, que la structure du conte est : «*toujours concentrique puisqu'on y retourne invariablement à la situation initiale où fut d'abord enlevé, puis remis, l'élément marquant*»<sup>5</sup>.

Vladimir Propp fait constater que «*les contes merveilleux possèdent une structure absolument particulière, que l'on sent aussitôt et que définit cette catégorie [de contes], même si nous n'en avons pas conscience*» <sup>6</sup>

Vladimir Propp est considéré comme l'un des précurseurs de l'analyse structurale du récit. En 1928, il publie *Morphologie du conte* dans lequel il a étudié cent contes merveilleux russes, il a dégagé les «*variables*» (noms et attributs du personnage) et les «*constantes*» (les fonctions qu'ils accomplissent).

<sup>1</sup> Van GANNEP, *La formation des légendes*, Paris, Flammarion. 1910. p. 19-20.

<sup>2</sup> André JOLLES, *Formes simples*, Paris, Seuil, 1972, p 194.

<sup>3</sup> Edgard SIENAERT, *Les lais de Marie de France : du conte merveilleux à la nouvelle psychologique*, Paris Librairie Honoré Champion, 1978, p. 30.

<sup>4</sup> Edgard SIENAERT, *Les lais de Marie de France: du conte merveilleux à la nouvelle psychologique*, Paris, Librairie Honoré Champion, 1978p, p. 36.

<sup>5</sup> Edgard SIENAERT, *Les lais de Marie de France : du conte merveilleux à la nouvelle psychologique*, Paris, Librairie Honoré Champion, 1978, p. 39.

<sup>6</sup> Vladimir PROPP, *Morphologie du conte*, Paris, Seuil, 1970, p.13.

Au terme de son analyse, il dégage trente et une fonctions. Ces fonctions-là, selon lui, s'enchaînent dans un ordre identique et constituent le schéma canonique du conte merveilleux russe. Sa méthode d'analyse se concentre sur les actions des personnages, qu'il dénomme « fonctions », « *Par fonction, nous entendons l'action d'un personnage, définie du point de vue de sa signification dans le déroulement de l'intrigue.* »<sup>1</sup>

Il avait découvert qu'un certain nombre d'actions figuraient dans tous les contes et que la succession de ces actions suivait toujours le même schéma :

*L'action de tous les contes de notre corpus, sans exception, et celle de très nombreux autres contes originaires des nations les plus diverses, se déroule dans les limites de ces fonctions. [...]. De la même façon qu'on applique un tissu à un mètre pour déterminer sa longueur, on peut les contes à ce schéma pour les définir.*<sup>2</sup>

Claude Bremond reprend les travaux de Propp en proposant un modèle séquentiel qui s'adapte aux récits en général et non à un ensemble de récits particuliers d'un même genre. Il organise en trois fonctions :

Fonction (1)	Fonction (2)	Fonction (3)
-Situation ouvrant possibilité	-Actualisation de la possibilité  OU  Non actualisation de la possibilité	-Succès  OU  échec

Ce modèle séquentiel établi par Bremond fait découvrir l'enchaînement logique de l'ensemble des événements de l'intrigue.

A-J Greimas établit un schéma actantiel qui met en évidence les « fonctions » des protagonistes, les « actants » qui se déroulent à travers des programmes narratifs, ce dernier allant, d'une situation initiale à une situation finale.

<sup>1</sup> Vladimir PROPP, *Morphologie du conte*, Paris, Seuil, 1970, p.31.

<sup>2</sup> Vladimir PROPP, *Morphologie du conte*, Paris, Seuil, 1970, p. 79-80.

Les relations entretenues entre les divers actants correspondent à la « quête ». Différents éléments sont dégagés : « performantes » (les épreuves), « contractuels » (établissement et accomplissement/violation d'un contrat, récompense/punition) et « disjonctionnel » (séparations, départs) ou « conjonctionnel » (retours, réunions)

Le schéma actantiel est présenté en six facettes et en trois axes :






**Axe du vouloir** (désir) : sujet (le sujet est ce qui est orienté vers un objet), /objet (sujet de la quête).

**Axe du pouvoir** : adjuvants (aident à la réalisation de la jonction souhaitée entre le sujet et l'objet), /opposants (ce qui nuisent à la quête).

**Axe de la transmission** : destinateur (le destinateur est ce qui est demande que la jonction entre le sujet et l'objet soit établie) /destinataire (le destinataire est ce pour qui la quête est réalisée).

### 2-2- Représentation du Schéma actantiel élaboré par Greimas

Le schéma actantiel se présente comme suit :

Destinateur		Objet		Destinataire
				
Adjuvants		Sujet		Opposants

L'histoire de ce conte est relatée par les deux conteurs principaux, ils nous racontent leur histoires et celle de leur ancêtres à tour de rôle mais aussi leur généalogie, en jumelant entre réalité et fiction, à travers ces récits, ils font raviver l'histoire, ils donnent une seconde vie à ces événements passés, ce récit se passe par le témoignage, la mémoire est une grande partie de l'oralité.

Paul Larivalle constate que tout ce qui précède l'événement provoque l'action, autrement dit, les éléments fournies sur l'identité du personnage, espace spatio-temporel de l'histoire forment la situation initiale.

Il propose un schéma général du récit :

Avant les événements	Les événements	Après les événements
Etat initial	Processus de transformation Provocation/action/sanction	Etat final

Barthes dégage trois niveaux d'analyse : les fonctions, les actions et la narration. Il opère une distinction entre les « fonctions » qui concernent le « faire » des acteurs (action) et les « indices » qui concernent l' « être-avoir ».

Parmi les fonctions, il distingue des prépositions narratives « noyaux » ou « cardinales » (propositions purement narratives responsables de l'intrigue) des propositions narratives « secondaires » ou « catalyses » (qui viennent combler l'espace entre deux noyaux).

Parmi les « indices », il oppose les « indices » proprement dit qui nous donnent des informations sur les personnages et les « indices » qui nous donnent des informations sur l'intrigue.

### 2-3- Le personnage dans le conte :

A partir des schémas que nous avons cités ci-haut, nous allons étudier la notion du personnage.

Le conte comme le souligne Jean-Michel Adam est constituée de détails comportant la description des lieux et des personnages.

*Le personnage est un segment de l'univers représenté. Un nom propre, un pronom personnel, un syntagme nominal à valeur anaphorique renvoyant à un acteur anthropomorphe suffisent pour constituer un « personnage ». On a vu que dans le conte merveilleux, le personnage est l'agent (ou le patient) d'une série d'actions, mais qu'il n'est pas un caractère. Si l'un est « gentil » et les autres « méchants », on a vu qu'il s'agit moins d'un déterminisme caractériel que de valeurs socioculturelles<sup>1</sup>.*

Pour sa part Vladimir Propp décrit les attributs et la nomenclature des personnages du conte comme des « valeurs variables » c'est-à-dire que selon lui, un personnage peut remplacer un autre.

<sup>1</sup> Jean-Michel ADAM, *Le texte narratif*, Paris, Editions Nathan, 1994, p.72



*la volonté des personnages, leurs intentions, ne peuvent être tenues pour des signes consistants quand il s'agit de la définition de ces personnages. Ce n'est ce qu'ils veulent faire qui est important, ce ne sont pas les sentiments qui les animent, mais leurs actes en tant que tels, définis et évalués du point de vue de leur signification pour le héros et pour le déroulement de l'intrigue<sup>1</sup>.*

Propp remarque que les acteurs/personnages sont indissociables de l'ensemble des fonctions qui constituent leur sphère d'action ; c'est pour cette raison que les fonctions de Propp se répartissent entre sept « sphères d'action »

*si un personnage est défini, du point de vue des fonctions, comme un donateur, par exemple, ou un auxiliaire, etc., et qu'on inscrit dans les différentes rubriques tout ce qu'il est dit de lui, on peut faire des observations extrêmement intéressantes<sup>2</sup>.*

Cette sphère de sept actions proposée par Propp est composée de : l'agresseur, le donateur, l'auxiliaire, le personnage recherché, le mandateur, le héros et le faux-héros.

Quant à Greimas, il établit une sphère de six composantes : sujet-héros, objets-valeurs, destinataires, destinataires, adjuvants et opposants.

Tout au long de notre corpus, nous avons affaire à deux personnages principaux : Abraham et Barkahoum qui narrent, les personnages sont peu décrits, l'auteur s'appuie de prime abord à leur appartenance religieuse, jugée différente, lui juif et elle musulmane, l'histoire se basera sur des récits qu'ils auront rapportés.

Nous tenons à faire une remarque, dans notre étude nous avons relevé des extraits écrits en italique et ceux en graphie normale, cela se justifie à notre texte de base car dans notre texte, nous trouvons des passages écrits en italiques et ceux qui ne le sont pas écrits.

## **2- 4- Caractéristiques du conte :**

-Le conte est connu pour avoir différentes histoires relatées, notre texte est d'ailleurs organisé sous différentes chapitres, chaque chapitre est titré et raconte une histoire, qu'elle raconte la suite d'une histoire précédente ou carrément une histoire totalement différente de l'autre.

-l'histoire est construite sous forme des *mille et une nuits*, les récits s'emboîtent et se confondent. *Les mille et une nuits* sont un ensemble de contes imbriqués les uns les autres, les

<sup>1</sup> Vladimir PROPP, *Morphologie du conte*, Paris, Seuil, 1970, p 99

<sup>2</sup>Algirdas GREIMAS, *Du sens*, Paris, Editions du Seuil, 1983, p.253.

personnages sont nombreux et participent à la narration tout comme *Le dernier juif de Tamentit*.

-Enregistrerons, que dans le conte, le héros rencontre souvent des protagonistes ou des opposants qui l'orientent ou les désorientent. Dans notre texte, le couple rencontre des protagonistes qui les orientent dans leur quête. En effet, le récit du couple n'est qu'un prétexte pour fouiner dans l'histoire.

-Notre texte semble avoir la même structure qu'à un conte, c'est le couple judéo-islamique qui ne font une rétrospective sur les événements passés, un retour en arrière.

-Dans un conte, nous relevons également des redondances tout comme notre corpus

-utilisation de phrases types « ... il était une fois »<sup>1</sup>, « Il est midi et vingt-trois minutes »<sup>2</sup>, « ce matin-là »<sup>3</sup>, « Cette nuit-là »<sup>4</sup>, « comme à chaque début d'automne »<sup>5</sup>, « Par une nuit glaciale d'hiver »<sup>6</sup>. Nous retrouvons les mêmes types de phrases utilisés dans un conte.

Il existe différents types du conte : conte de merveilleux, conte philosophique, conte étiologique...

Notre corpus est un conte philosophique car il met en scène des situations et des personnages presque réels. En effet, les événements narrés ont déjà vus le jour dans le passé, l'auteur en mélangeant entre fiction et réalité a réussi à reconstituer les faits d'une manière moins dramatique.

En plus de cette présence du conte dans l'espace de notre roman, nous retrouvons plusieurs traits caractéristiques de l'oralité.

La répétition, procédée de l'oralité, nous retrouvons ces phrases citées dans différents chapitres, elles se répètent d'un paragraphe à un autre, d'une page à une autre et d'un chapitre à un autre.

« Moi, Ibrahim, Abraham ou Ephraïm, peu importe ! »<sup>1</sup>, « (...) Abraham, Ibrahim ou Abraham, qu'importe ! (...) »<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Page 32

<sup>2</sup> Page 36

<sup>3</sup> Page 98

<sup>4</sup> Page 84

<sup>5</sup> Page 85

<sup>6</sup> Page 82

« Elle a perdu la tête le jour de l'assassinat de son père, tout en exposant à ma vue, avec fierté, ses trois dents recouvertes d'or jaune. »<sup>3</sup>, « La femme aux trois dents d'or recouvertes d'or n'a pas tardé à me rejoindre. »<sup>4</sup>, « La femme aux trois dents d'or recouvertes d'or s'est dirigée vers le carré le plus lointain, (...) »<sup>5</sup>, « Soudain, la femme aux trois dents dorées s'est arrêtée devant une tombe qui ne ressemblait pas aux autres tombes ! (...) »<sup>6</sup>, « - Mais c'est quoi, cette verdure qui pousse à profusion sur la tombe de ma mère et de mon grand-père ? Ai-je demandé à la dame aux trois dents dorées. »<sup>7</sup>

« La femme aux trois dents dorées suivait chacun des mouvements de Barkahoum avec attention. »<sup>8</sup>, « La femme aux trois dents couvertes d'or s'est retirée. »<sup>9</sup>

« ... Époustouflant, ce pénis bien taillé ! Circoncis selon la tradition sacrée judéo-islamique. »<sup>10</sup>, « ... Époustouflant, ce pénis circoncis selon la tradition sacrée judéo-islamique ! »<sup>11</sup>, « Époustouflant, ce pénis parfait, circoncis selon la tradition sacrée judéo-islamique ! »<sup>12</sup>

L'intrusion de mots arabes : « le chef de la *katiba* »<sup>13</sup>, « Autour de la meida »<sup>14</sup>, « je l'accompagnais au hammam », «, je lui ai préparé son *berrad* de thé à la menthe », <sup>15</sup>« Elle m'a offert un louis d'or, une *louisa*. »<sup>16</sup>, « le hachich »<sup>17</sup>

L'usage de l'ironie, le narrateur se moque de son père, le point d'exclamation l'atteste « Mon père fut le premier de notre village – événement inouï - à porter une paire de lunettes ! Des lunettes ! »<sup>18</sup>, « Le garçon de la pizzeria *Dolce Vita* ne me quitte pas de ses yeux sans couleur, embusqués comme deux radars derrière sa nouvelle paire de lunette chic. Dernier cri

---

<sup>1</sup> Page24

<sup>2</sup> Page 121

<sup>3</sup> Page 142

<sup>4</sup> Page 143

<sup>5</sup> Page 144

<sup>6</sup> Page144

<sup>7</sup> Page 144

<sup>8</sup> Page 146

<sup>9</sup> Page147

<sup>10</sup> Page9

<sup>11</sup> Page 156

<sup>12</sup> Page 127

<sup>13</sup> Page 13

<sup>14</sup> Page 21

<sup>15</sup> Page 22

<sup>16</sup> Page23

<sup>17</sup> Page 145

<sup>18</sup> Page 12

de la contrefaçon ! Hier, il portait une autre paire de myope. Il a changé sa manière de mâcher son chewing-gum et, avec sa nouvelle coiffure, il paraît plus âgé qu'hier de dix ans. »<sup>1</sup>, « (...) les chercheurs s'appliquent à mettre au point un vaccin qui prendra le nom de notre pays : le virus.DZ ! Une grande fierté nationale ! »<sup>2</sup>

La narratrice s'étonne des obscénités qu'elle a pu lire dans ce livre religieux qui est censé pour elle comporter des choses saines « Mon Dieu, que d'obscénités dans ce livre, le préféré de mon grand-père ! Je n'ai jamais imaginé que mon grand-père, qui avait fait les pèlerinages à Jérusalem et à la Mecque, pût lire des choses aussi scabreuses. Un livre qui parle des femmes qui couchent avec d'autres femmes, d'hommes qui font l'amour à d'autres hommes. Tromperies de femmes qui font l'amour avec des imams, ces hommes qui font les cinq prières et apprennent par cœur le livre d'Allah ! Des femmes de rois et de sultans qui font l'amour à leurs serviteurs. Quel monde. »<sup>3</sup>

-l'utilisation du langage oral : « Bakahouuummm ne reviendra pas aujourd'huiiiii. »<sup>4</sup>

-L'intrusion du chant dans notre corpus fait partie de l'oralité

« Ce soir-là, seul, abattu, accablé, face à sa bouteille *mahia*, l'Eau de la vie des figes, Daoud chantait *El Baghi*, la Désirée, de Cheikh Raymond :

*Aujourd'hui ma raison m'a quitté*

*Et l'exil intérieur a détruit mon âme.*

*A l'écoute de mes lamentations, les corbeaux blanchiraient de vieillesse*

*En vain j'ai cherché un guérisseur*

*Afin que ses sortilèges me libèrent.*

*Qu'il me guérisse*

*Avec l'aide de Dieu qu'il me guérisse.*

*J'ai été ensorcelé.*

---

<sup>1</sup> Page 16

<sup>2</sup> Page 76

<sup>3</sup> Page 33

<sup>4</sup> Page 76 (le passage est écrit ainsi)

*J'ai été ensorcelé*

*Par le tatouage de sa jambe.*

*Comme l'amoureux succombe à un regard*

*Comme l'infortuné blessé par un dard.*

*On m'a décoché une flèche fatale dont je ne peux guérir*

*Son bracelet doré a fait naître mon désir»<sup>1</sup>*

- faire appel à l'intertextualité fait partie de l'oralité. Dans notre corpus, on rencontre la présence de plusieurs textes différents qui dialoguent les uns les autres. Imran se retrouve un peu dans le personnage de William Shakespeare Shylock.

*« Entre la musique de la friture, la chaleur du four et les arômes des pâtes, le lisais et relisais Le Marchand de Venise. Comment suis-je tombé sur la pièce de William Shakespeare ? (...). Dans cette pièce, le personnage de Shylock, l'usurier juif, m'interpelle. Me dérange. Me dérouté. Moi qui m'appelle Imran, en lisant Le Marchand de Venise, j'ai décidé de changer de nom. (...). Ce personnage Shakespeare me ressemble. Plutôt, je lui ressemble. (...). Moi, Imran, alias Shylock, je me retrouve dans ce personnage. Certes, je ne parle pas la langue de cet écrivain raciste, ni celle de ses personnages haineux et venimeux. Je parle l'arabe, le zenati, l'hébreu maghrébin et le français algérien (...) »<sup>2</sup>*

-intrusion de récits mythiques font partie de la tradition orale

La plus ancienne histoire d'amour se trouve présente dans le corpus, celle de kays et Laila : « Par cette aventure, ma mère, la folle, avait décidé de partir sur les traces de mon père. Son époux ! Elle l'aimait à la folie. Ensemble, ils ont vécu une belle histoire d'amour. Le dernier duo de fous de ce temps terne venimeux ! Kays et Leila! »<sup>3</sup>

Abdel Karim Al Maghili figure mythique, considéré comme un prédicateur il émigrera dans le Touat où il combattait les juifs qui contrôlaient et s'excellaient dans le commerce transsaharien.

---

<sup>1</sup> Page 48-49

<sup>2</sup> Page 89-90

<sup>3</sup> Page 10-11

« Je suis la descendante du mystique et guerrier appelé Abdel Karim Al Maghili. C'est dans des manuscrits trouvés entassés au fond des puits désaffectés, dans le patio de notre ancienne maison, que j'ai découvert l'histoire de ma famille. Et c'est l'œil d'Abraham, ou celui de garçon de la pizzeria Dolce Vita, qui m'a poussé à raconter cette histoire. (...) »<sup>1</sup>

Tin Hinane est le nom donné à l'ancêtre originelle des Touaregs nobles du Hoggar, personnage féminin que nous connaissons aujourd'hui à travers la tradition orale.

« ... Je suis la fille targuie. Descendante de la reine Tin Hinane, celle qui a fondé le royaume de Tam... »<sup>2</sup>

Kahina connue aussi sous le nom de Dihya est une reine berbère Zénète des Aurès

« ... *Il y' a plus de quatorze siècles, cette montagne, dont le sommet ressemble à un doigt levé vers le ciel en geste d'un serment ou de prière, déployait deux grandes ailes. Jadis, elle était plantée dans la terre promise, au cœur du désert divin du Sinaï. Puis vint le jour où Okba Ibn Nafi a tué la Kahina, fille de la tribu de Djeraoua. (...) »*<sup>3</sup>

-la culture orale :

Selon nos traditions, il y' a toujours ceux qui croient aux chouyoukhs, ces derniers semblent guérir certaines maladies ou corriger certaines anomalies« Ma sœur Barkahoum-la-grande a vécu une vie de chienne. Vraiment, une vie de chienne. Dès qu'elle a eu fait ses premiers pas, on a découvert une anomalie dans sa démarche : elle trainait le pied droit. Elle le sentait comme mort, complètement séparé de son corps. Malgré les multiples visites à la tombe du Cheikh Al Maghili, aux différentes mausolées de la région, la consommation de dizaine de plantes recommandées par les médecins et les centaines de talismans écrits pas les *fkis* qui entouraient son cou et sa cuisse morte, ma mère a fini par admettre la déformation physique de sa fille aînée. »<sup>4</sup>

Dans certaines régions notamment dans le sud font appel aux pleureuses pour lancer des cris et quand une fille décède vierge, on lance des youyous « Et ma mère demandait aux pleureuses d'élever un peu leurs voix. Je n'ai pas compris pourquoi. Au moment de la levée du corps de ma sœur Barkahoum *Al Kebira*, ma mère a lancé un longyouyou. Les neuf

---

<sup>1</sup> Page 17

<sup>2</sup> Page 25

<sup>3</sup> Page 54

<sup>4</sup> Page 18

pleureuses aussi. Des années plus tard, j'ai appris que les jeunes filles, celles qui décèdent vierges, sont toutes enterrées sous les youyous : elles seront mariées aux anges ou offertes en cadeau dans l'au-delà pour partager la couche des bons croyants. Des houris ! ». <sup>1</sup>

-référence à la religion et la traduction de versets coraniques :

Dès qu'il pressentait que j'étais tombée sur une histoire d'amour, du sexe, d'infidélité ou de viol, il interrompit ma lecture en me disant : *Tourne la page !*

Et je sautais la page, en le signalant par un morceau de feuille de figuier ! Plus tard, une fois seule, je reviendrais à sa lecture. De temps à autre, mon père me disait : *Je t'ai envoyée à l'école pour apprendre à lire et non pas pour rire d'un texte écrit dans la langue d'Allah (QSSL) <sup>2</sup>a dit : 'Il n'y a pas de honte dans la religion' <sup>3</sup>*

Le prophète (QSSL) a recommandé aux croyants cet art, dans un hadith très connu : '*Apprenez à vos enfants à nager, à tirer à l'arc et à monter à cheval' <sup>4</sup>*

---

<sup>1</sup> Page 20

<sup>2</sup> Relevé ainsi dans notre corpus (QSSL)

<sup>3</sup> Page 75

<sup>4</sup> Page 98

## **Deuxième Chapitre : Le discours**



Nous avons vu que dans le premier chapitre, le conte faisait partie de l'oralité et que notre corpus semble correspondre à une structure d'un conte. Dans ce deuxième chapitre, nous étudierons le discours, car comme nous le savons ce dernier fait partie de l'oralité. Il est nécessaire de tenter de définir le terme « discours » mot ambigu que nous essayerons de définir selon certains spécialistes.

### 1-Le discours

Benveniste le définit ainsi « [...] *le discours est le langage mis en action, est nécessairement entre partenaires* ». <sup>1</sup>

En linguistique, la notion du discours a connu un essor fulgurant. Charaudau et Maingueneu remarquent que

« *La prolifération terme discours est le symptôme d'une modification de parole dans la façon de concevoir le langage* ». <sup>2</sup>

#### 1-1- Types de discours

##### 1-1-1 Discours Direct

Selon le Dictionnaire de la linguistique et des sciences du langage, le discours est direct quand un narrateur répétant les paroles de quelqu'un, les reproduit telles qu'elles ont été dites

C'est le fait de prendre mot par mot ce qu'un autre a dit, et qui se manifeste par la reproduction formelle et fidèle d'un propos.

Sur le plan syntaxique, le discours direct préserve les coordonnées énonciatives de l'énoncé cité (personne citée, l'univers spatio-temporel), valeurs pragmatiques des occurrences (interrogations, exclamations....)

Dans la langue écrite, le discours direct se détache nettement du discours citant par la typographie qui introduit une discontinuité visible (deux points, des tirets éventuels indiquant les différents tours de parole liés au changement du locuteur).

<sup>1</sup> Emile BENVENISTE, *Problèmes de la linguistique générale*, Paris, Ed Gallimard, T.1, p.258.

<sup>2</sup> Dominique MAINGEUNEU, Patrick CHARAUDAU, *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Ed Seuil, 2002, p.187

### 1-1-2 Discours Indirect

Le discours est indirect quand la phrase répétée est non reproduite telle que dans le récit, mais introduite par un subordonnant, généralement « que ». Cette transformation entraîne aussitôt la disparition des marques d'énonciation.

### 1-1-3 Discours Indirect Libre

« *On parle de discours indirect libre pour les fragments qui sont interprétés comme du discours direct, en l'absence de toute indication qu'il y' a discours rapporté.* »<sup>1</sup>

Le type de discours employé dans notre texte est un discours indirect libre et ceci pour plusieurs raisons : la présence des marques typographiques (tirets, guillemets, le deux-point, italique...).

-la présence de marque d'oralité (hésitation, répétition.....)

-la présence de phrases de types exclamative, interrogative, impérative.

Tels que la présence des marques typographiques (les tirets, les guillemets, le deux-points, écriture en italique.....) Exemple :

« Assis, face à face, sa main dans la mienne :

-Tu as une petite main ! lui a-t-il dit.

-C'est plutôt la tienne qui est grande, lui a-t-elle répondu. »<sup>2</sup>

« ...Petit, tout le monde me surnommait *Jarw Al Jabal*, chiot des montagnes(...) »<sup>3</sup>

« ... Les moudjahidine parlaient des batailles menées contre l'armée coloniale (...)

Mon père était content de voir ma mère rejoindre le maquis... »<sup>4</sup>

« Toul le monde se réjouissait de cette nouvelle créature débarquée dans notre maison : la machine à coudre Singer *made in Usa*. »<sup>5</sup>

(L'emploi des tirets, guillemets prouve la présence du style indirect libre.)

-la présence de phrases types interrogative : Exemple :

« -C'est quoi, ce jour de la machine à coudre de la arque Singer ? »<sup>6</sup>

« La toupie ! Le vertige ! J'en ai la tête qui tourne »<sup>7</sup>

-l'écriture en italique

<sup>1</sup> Nolke, Flottum & Norèn, Cité dans « l'acte de colloque de Cerisy ». Sous la direction de Jacques Bres, Patrick pierre Haillet, Sylvie Mellet, Henning Nolke, Laurence Rosier. Dialogisme et Polyphonie. Ed Duclot, Bruxelles, 2005, p.113.

<sup>2</sup> Page 9

<sup>3</sup> Page 10

<sup>4</sup> Page 13

<sup>5</sup> Page 37

<sup>6</sup> Page 36

<sup>7</sup> Page 33

*« A Séville, en 1492, une émeute populaire dirigée contre les musulmans et les juifs entraîna la mort de deux mille personnes. Le père d'Ephraïm, convaincu de pratiquer en secret le judaïsme, fut arrêté, jugé et brûlé vif. Hémorragie ! Un mardi, le 31 juillet 1492, plus de deux cent mille personnes s'expatriaient... »*<sup>1</sup>

-La présence de marque d'oralité telle que la répétition : (exemple relevé ci-haut)

---

<sup>1</sup> Page 42

## **Chapitre 3 : Intertextualité et polyphonie**

L'intertextualité et la polyphonie sont deux autres marques d'oralité. Pour justifier cela, nous allons d'abord définir les deux notions, puis relever les différents indices prouvant cela.

### 1- L'intertextualité

Le concept d' « intertextualité » fait son apparition dans les années 1968-1967 sous l'influence du groupe Tel Quel et de la revue homonyme et par le biais de deux publications : le 1<sup>o</sup>) ouvrage *Théorie d'ensemble*, ouvrage collectif signé par Foucault, Derrida, Sollers et le 2<sup>o</sup>) ouvrage signé par Kristeva *Sémiôtiké, Recherche pour une sémanalyse*.

Dans son ouvrage *Sémiôtiké, Recherche pour une sémanalyse*, l'auteure là définit ainsi « (...) le mot (le texte) est un croisement de mots (de textes) où on lit au moins un autre mot (texte) ». <sup>1</sup>

Le texte est toujours au croisement des autres textes, les textes se croisent, s'acheminent entre eux.

Philippe Sollers déclare que « *Tout texte se situe à la jonction de plusieurs textes dont il est à la fois la relecture, l'accentuation, la condensation, le déplacement et la profondeur* » <sup>2</sup>.

Pour Roland Barthes « *tout texte est un intertexte ; d'autres textes sont présents en lui, à des niveaux variables, sous des formes plus au moins reconnaissables : les textes de la culture antérieure et ceux de la culture environnante* » <sup>3</sup>.

Les textes dialogueraient avec d'autres textes, ils seraient en communication

Quant à Laurent Jenny, « *l'intertextualité désigne non pas une addition confuse et mystérieuse d'influences, mais le travail de transformation d'assimilation de plusieurs textes opéré par un texte centreur qui garde le leadership du sens* » <sup>4</sup>.

L'intertextualité joue un rôle important dans le texte centreur. Elle n'est pas là par hasard, mais, au contraire pour renforcer le texte pour qu'il soit mieux assimilé.

Les éléments intertextuels sont facilement identifiables dans le texte, notre texte se construit selon l'esthétique des mille et une nuits car il y a des histoires qui s'imbriquent, s'emboîtent, se confondent avec d'autres histoires.

<sup>1</sup> Julia KRISTEVA, *Sémiôtiké, Recherche pour une sémanalyse*, Seuil, coll. Points, Paris, 1999 p.84.

<sup>2</sup> Philippe SOLLERS, *Théorie d'ensemble*, Coll. tel Quel, Paris, Seuil, 1968, p.75.

<sup>3</sup> Roland BARTHES, *Encyclopaedia universalis*, « Texte (théorie du) », 1973

<sup>4</sup> Laurent JENNY, « *La stratégie de la forme* », Poétique N° 27, 1976.

Dans *Les mille et une nuits*, la conteuse Shahrazade ne termine jamais ses contes avant l'aube, et le roi l'épargne pour connaître la suite de l'histoire.

Les deux textes *Les mille et une nuits* et *Le dernier juif de Tamentit* offrent la même particularité au lecteur, qui est cette continuité dans l'écriture. Le fait de suspendre l'histoire, le lecteur par curiosité, aura l'envie de lire la suite de l'histoire, mais aussi tout le livre.

Dans notre corpus, l'histoire n'est jamais relatée jusqu'à la fin, la suite est toujours suspendue soit par des points de suspension ou par des fragments pudibonds.

Dans ces extraits-là l'histoire est suspendue par des points de suspension, on ignore le début et la fin de l'histoire, le narrateur rentre directement dans le vif du sujet.

« ... Les moudjahidine parlaient de batailles menées contre l'armée coloniale. Depuis notre arrivée dans ce maquis, le chef de la *katiba*, Si Moussa Laâwar, ne détachait pas son regard de la poitrine de ma mère. Loup. Je me demandais pourquoi cet homme nous fixait de cette façon. Mon père était content de voir ma mère rejoindre le maquis... (...) Pourquoi racontais-je cela à Barkahoum ? Elle était captivée par la vigueur de mon sexe bien entendu (...), soudain, a perturbé le fil de mon histoire ». <sup>1</sup>

« ... Mon arrière-arrière-arrière-grand-mère, la reine Tin Hinane, après avoir vécu une histoire d'amour avortée, décida de quitter les siens installés dans le grand Sahara, à Tafielt (...) » (...) ! Soudain, Barkahoum a perdu le fil du récit de Tin Hinane et de ses hommes égarés dans les sables et les vents. » <sup>2</sup>

« Sénégal ou *Saligane*, qu'importe ! Elle n'était pas sûre du nom du pays de son histoire. Le délire qui ranime le désir ! J'aime les histoires quand les faits démangent, se mélangent, se nouent et se dénouent. J'adore les confusions, se démêlant et s'enchevêtrant sur sa langue ! Plaisir du délire ! Mes caresses à perdre le fil de son histoire.

Elle m'marmonnait : ... Il était une fois deux tribus, et une guerre atroce entre elles. Une victoire et une défaite... des morts et des deuils ; des joies et des musiques dansantes ; l'une des tribus a décimé tous les mâles de l'autre. Leurs femmes habillées en hommes ont vengé leurs males... elles n'ont pas gagné mais elles ont célébré leur honneur...

---

<sup>1</sup> Page 13

<sup>2</sup> Page 25-26

Ces deux histoires décousues et incomplètes de Tin Hinane et de la tribu des femmes sénégalaises m'ont rappelé un vieux livre (...) »<sup>1</sup>

Autre élément intertextuel, L'auteur est influencé par Henry Miller, ses livres comportent aussi des scènes scabreuses car l'auteur dans *Tropique du Cancer* s'exprime dans un ton audacieux, obscène volontairement scandaleux et provocateur. « *Après une quinzaine de jours où nous restâmes pétrifiés dans ce silence troublant, j'ai décidé de briser ce mur aveugle entre nous. Je lui ai acheté chez Rodriguez, le bouquiniste d'origine espagnole, le roman Tropique du Cancer d'Henry Miller. Lorsque je lui tendis le livre, elle retint ma main dans la sienne pendant un long moment. Une chaleur subtile a ranimé mon cœur et mon corps. Grâce à Henry Miller, cet écrivain incroyablement dérangeant, le mur s'était écoulé ! (...) Ensemble, nous lisions les passages scabreux du livre, déjà soulignés au crayon ou marqués au stylo rouge par des lecteurs et lectrices qui, avant nous, l'avaient eu entre les mains (...) Louba s'enfonçait, jour après jour, dans la folie. Seul mon nom revenait sur sa langue, mêlé à quelques passages érotiques de Tropique du Cancer, et des poèmes en zenati* »<sup>2</sup>

Le personnage cité dans le livre de Zaoui « Imran » se retrouve dans le personnage cité dans *Le Marchand de Venise* appelé « Shylock »

« *Entre la musique de la friture, la chaleur du four et les arômes de pâtes, je lisais et relisais Le Marchand de Venise. Comment suis-je tombé sur la pièce de William Shakespeare ? J'ai toujours imaginé cet auteur en Messie, (...). Dans cette pièce, le personnage de Shylock, l'usurier juif, m'interpelle. Me dérange. Me dérouté. Moi qui m'appelle Imran, en lisant Le Marchand de Venise, j'ai décidé de changer de nom. Ainsi tout le monde a oublié mon vrai nom. Ici, à Djerba, on m'appelle Shylock(...). Ce personnage de Shakespeare me ressemble. Plutôt, je lui ressemble (...). Moi, Imran, alias Shylock, je me retrouve dans ce personnage (...)* »<sup>3</sup>

## **2- La polyphonie**

La polyphonie relève également de l'oralité, la présence de plusieurs voix, la multiplicité du pronom personnel « je » atteste cela, avant de relever des exemples du texte, nous allons d'abord définir le terme « polyphonie ».

---

<sup>1</sup> Page 32

<sup>2</sup> Page 81-82

<sup>3</sup> Page 89-90

Mickael Bakhtine a introduit la notion polyphonie en linguistique à la fin des années 70 pour désigner le fait que le discours, en particulier le discours romanesque, fait intervenir plusieurs voix.

Dans les années 80, un linguiste du nom d'Oswald Ducrot a continué les travaux de Bakhtine, il explique qu'on peut relever d'autres voix dans l'énoncé qui ne sont pas celles d'un locuteur, elles sont celles d'énonciateurs *qui sont censés s'exprimer à travers l'énonciation, sans que pour autant on leur attribue de mots précis, s'ils « parlent »*. *C'est seulement en ce sens que l'énonciation est vue comme exprimant leur point de vue, leur position, leur attitude, mais non pas, au sens matériel du terme, leurs paroles*<sup>1</sup>.

En effet, dans notre texte, nous détectons plusieurs voix qui participent à la narration du récit.

Le dialogue fait partie de la polyphonie, à part les deux conteurs principaux du récit, nous retrouvons d'autres voix qui se rajoutent au récit.

La multiplication du « je » dans l'histoire montre la présence de la polyphonie, autrement dit, d'autres voix, d'autres conteurs qui se rajoutent eux-aussi au récit.

« Je m'appelle Barkahoum *Al Saghira*, Barkahoum-la-petite. »<sup>2</sup>

« Moi, Ibrahim, Abraham ou Ephraïm, peu importe ! La religion ne me dit rien. Je n'avais pas la tête à écouter l'histoire ennuyeuse de Barkahoum. »<sup>3</sup>

« *Je ne savais pas que vous aviez acquis un phonographe, il ressemble à ceux qu'on trouve dans les chambres du bordel du Souika de Constantine*, a commenté Daoud »<sup>4</sup>

« ...Bien que je suis originaire de la ville de Tlemcen, j'aime cette terre élue appelée le royaume de Touat(...)

J'ai soixante-neuf ans. En réalité, j'en ai soixante-seize. Mon père n'enregistrait ses enfants su l'état civil que lorsqu'ils atteignaient l'âge de sept ans. »<sup>5</sup>

« *En regardant, pour la première fois, la splendeur du visage illuminé de Louba, je me suis dit : 'Dieu est une femme 'Dieu ne sera qu'une femme' (...), je n'ai jamais aimé ma*

---

<sup>1</sup>Osland DUCROT, *Le dire et le dit*, Ed Minuit, Paris, 1984, p.204.

<sup>2</sup> Page 17

<sup>3</sup> Page 24

<sup>4</sup> Page 57

<sup>5</sup> Page 58



voix. (...). *Je ne sais pas comment je me suis retrouvé planté devant la porte, lui barrant le passage (...)* ». <sup>1</sup>

« *En sortant du cimetière, il a crié bien fort : Je suis le pauvre serviteur d'Allah, je m'appelle Mohamed Ibn Abdel Karim Al Maghili, fils de la cité maudite de Tlemcen(...)* ». <sup>2</sup>

### **3- Le paratexte**

Quand nous voulons lire une œuvre ou l'acheter, nous regardons d'abord ce qui l'entoure (titre, image, préface, quatrième du livre). Ces éléments là nous renseignent sur le contenu. Et à partir de cela, nous déciderons par la suite de lire ou de l'acheter, en fait, les éléments du paratexte est le premier contact entre l'œuvre elle-même et le lecteur.

A ce propos Gérard Genette dit « *Un texte se présente rarement à l'état nu, sans le renfort de l'accompagnement d'un certain nombre de production* ». <sup>3</sup>

Les éléments entourant le livre orientent le lecteur

« *Il existe autour du texte du roman, des lieux marqués, des balises qui sollicitent immédiatement le lecteur, l'aident à se repérer, et orientent presque malgré lui, son activité de décodage* » <sup>4</sup>

Qui est-ce que nous voulons dire par « paratexte », quels sont les éléments du paratexte ?

Pour répondre à ces questions, nous tenterons de définir la notion et d'énumérer les différents éléments du paratexte.

Gérard Genette dans son ouvrage *Seuils* distingue entre deux sortes de paratexte : le péri-texte désigne tous ce qui est détaché du texte (titre, préface, chapitre, sous-titre, image, quatrième du livre, image..) et l'épi-texte tous ce qui est à l'extérieur du texte (entretien, interview, journal intime...).

Le paratexte oriente le lecteur « *le paratexte, en donnant des indications sur la nature du livre, aide le lecteur à se placer dans la perspective adéquate* ». <sup>5</sup>

Dans notre analyse, nous nous intéresserons au péri-texte et aux éléments suivants : le nom de l'auteur, le titre, l'image, le résumé.

#### **3-1- Analyse du péri-texte**

##### **3-1-1 L'auteur**

---

<sup>1</sup> Page 80-81

<sup>2</sup> Page 97

<sup>3</sup> Gérard GENETTE, *Seuils*, Ed. Seuil, Paris, 1987, p.7.

<sup>4</sup> Henri MITTERAND, « *Les titres des romans de Guy Des Cars* », in Duchet, Sociocritique, Nathan, Paris 1979, p.86.

<sup>5</sup> Vincent JOUVE, *Poétique du roman*, deuxième édition, Armand Colin Paris, 2007, p.7.

Certains auteurs se voilent derrière des pseudonymes, notre auteur publie ses œuvres sous sa véritable identité ‘Amin Zaoui ‘, nous le retrouvons mentionné en haut de la première page de couverture écrit en caractère gras.

### **3-1-2 Le titre**

L'étude du texte commence d'abord par l'étude du titre. Le titre nous renseigne sur le texte, nous donne un avant-goût du contenu. Le choix du titre est important car c'est le premier élément qui attire le lecteur, et qui doit éveiller chez lui une curiosité.

Pour le trilogie Léon Hoek « *Le titre désigne, appelle et identifie un texte* ». <sup>1</sup>

Nous comprenons, que le titre est utilisé pour identifier le texte lui-même.

Selon Barthes, le titre serait : « *un apéritif* » c'est-à-dire que le titre est considéré comme un appât qui inciterait le lecteur à lire le texte, le titre est considéré comme une entrée du texte.

Quant à Gérard Genette, dans l'un de ses articles, il souligne l'importance du titre face au lectorat.

« *Le titre est une construction et une chose, construites dans le but de la réception et de la connotation.* ». <sup>2</sup>

Le titre de notre corpus sonnerait comme une énigme, une question que lectorat peut se poser : En quoi l'auteur prend-il comme héros un juif de Tamentit? Ou alors pourquoi ce titre ? Ou encore y reste-il des juifs à Tamentit ? Titre assez interpellant qui met en haleine le lecteur.

### **3-1-3 L'image**

L'image est une « *représentation d'une chose ou d'un être par les arts graphiques, plastiques ou photographiques* » <sup>3</sup>

L'image de notre corpus occupe la première page de couverture. Elle met une scène une architecture qu'on retrouve dans le sud saharien.

### **3-1-4 Le résumé**

La quatrième de livre offre généralement une citation et un résumé.

---

<sup>1</sup> Léo H HOEK, *La marque du titre*, La Haye, Mouton, 1981, p.292.

<sup>2</sup> Gérard GENETTE, « *La structure et les fonctions du titre dans la littérature* » in critique n=14, 1988.

<sup>3</sup> Dictionnaire encyclopédique 2005, Ed. Philippe Auzou, Paris, 2004, p.960.

Le résumé est une « *présentation de l'essentiel d'un texte, d'un ouvrage, d'une théorie.* »<sup>1</sup>

Notre quatrième de livre commence par une citation signée par l'auteur lui-même, sous ses initiales A.Z.

« Le délire qui ranime le désir !

J'aime les histoires quand les faits déménagent, se mélangent, se nouent et se dénouent.

J'adore les confusions, se démêlant et s'enchevêtrant sur sa langue !

Plaisir du délire !

Mes caresses à peine effleurées lui faisaient perdre le fil de l'histoire. »

A.Z.

Le résumé mentionné commence ainsi :

« Un couple d'amants se parle et se dévoile. Barkahoum et Ibrahim dansent la danse de la séduction, sensuelle et érotique, mais aussi – d'abord ? – celle du récit : l'art de raconter des histoires.

Chacun en alternance relate sa propre histoire, invente sa généalogie, évoque ses ancêtres, entre péripéties réelles ou fantasmées. (...) »

Dès le début, l'auteur nous met directement dans le bain, il nous annonce les personnages principaux « Barkahoum et Ibrahim »

Dans la quatrième du livre, nous retrouvons également une courte biographie de l'auteur Amin Zaoui enseigne la littérature à l'université d'Alger. Il a été, entre autres, directeur général de la Bibliothèque nationale d'Algérie de 2003 à 2008.

---

<sup>1</sup> Dictionnaire encyclopédique 205, Ed. Philippe Auzou, Paris, 2004, P.1700.



## **Conclusion**

Nous avons donc choisi pour notre étude une œuvre récente d'un auteur contemporain, comme nous l'avons résumé ci-haut de manière brève, le texte nous parle de Tlemcen des mosquées, de Tlemcen des synagogues, de l'entité juive touatienne. Notre œuvre est composé de vingt-deux chapitres où plusieurs personnages participent à la narration.

Comme nous l'avons également remarqué, Amin Zaoui est connu pour être auteur sulfureux et provocateur, presque dans toutes ses œuvres nous retrouvons les mêmes thématiques: liberté, fornication et provocation.

Dans une interview donnée Babedd'Art Magazine, l'auteur représente son œuvre comme étant « *un roman d'amour charnel où le corps vit sa liberté sexuelle dès qu'il se sent en paix avec son passé. Le corps est libre parce qu'il a un rétroviseur qui lui envoie sans perdre le présent* ». <sup>1</sup>

Dans l'un des entretiens il dit « *A mon sens, un écrivain n'a uniquement la fonction d'écrire un beau texte, car au-delà de la littérature, il a un rôle sociologique à jouer, notamment dans la construction du lecteur* » Et encore « *Je crois que la littérature est la sœur jumelle de la liberté. Les auteurs qui ont des commissariats ou des mosquées dans leurs têtes, ne peuvent produire un texte où le lecteur se retrouve* ». <sup>2</sup>

Rappelons que l'intitulé de notre thème est l'oralité, nous l'avons définie selon certains spécialistes, nous avons constaté que l'oralité est importante dans le rôle de la transmission et la diffusion, elle est considérée comme l'un des moyens de remémoration de l'histoire. L'oralité demeure encore vivante dans certaines sociétés africaines notamment le Maghreb.

Notre étude de l'oralité dans l'œuvre d'Amin Zaoui, nous a conduits dans un premier temps à définir le thème central de notre recherche.

Rappelons que notre premier chapitre, intitulé l' « oralité » est dédié à la notion, et au conte, autant que genre littéraire, puisque d'après notre analyse, notre roman traite de l'oralité, de plus des caractéristiques relevés, il correspond à ce genre, notre deuxième chapitre est dédié au discours, autant que procédé d'oralité, à la lecture et relecture du roman, le texte dans sa globalité correspond au style indirect libre, nous avons pu y arriver à cela, grâce aux éléments appartenant à ce type de discours et dans le troisième chapitre, nous avons pu traiter deux notions, la première est l'intertextualité et la deuxième est la polyphonie, deux théories

---

<sup>1</sup>Babedd'Art Magazine dans Littérature fait le 25 septembre 2012

<sup>2</sup> Léon -Marc LEVY01.11.12 dans [La Une Livres](#), [Les Livres](#), [Recensions](#), [Maghreb](#), [Roman](#)

distinctes, la première théorie se repère à la présence de d'autres textes d'auteurs différents dans un texte d'un autre auteur, le cas de notre livre, nous retrouvons la présence d'intertextualité entre un ancien conte *Les mille et une nuits*, le fait que les textes s'emboîtent, les histoires qui rentrent dans d'autres histoires, le fil est à chaque fois interrompu, le lecteur ne sait plus où se donner de la tête, l'envie suscitée est la même : le suspense .

Du même, que pour le roman *Le Marchand de Venise* de William Shakespeare, le personnage appelé « Imran » dans l'œuvre de Zaoui s'identifie au personnage « Shylock » de Shakespeare. Et on qui concerne, la notion « polyphonie », la pluralité du pronom « je » dans le texte, prouve la présence de polyphonie, toujours dans le même chapitre, nous avons aussi parlé des éléments du paratexte, à savoir le titre, quatrième du livre ...

De ce fait, ayant traité la notion d'oralité dans notre modeste travail, nous sommes arrivés à conclure que notre écrivain Amin Zaoui ne se contente pas seulement d'emprunter à sa culture d'origine et à son patrimoine, mais nous le voyons aussi s'inspirer de la culture livresque *Les mille et une nuits, et de sa langue maternelle*.

L'utilisation de l'oralité dans des œuvres maghrébines ou africaines permet aux écrivains d'exprimer leur origine.

Cette présence du conte révèle aussi le rôle accordé à la parole dans le roman, puisque tout au long du récit, les personnages se feront que proférer des paroles, la parole occupe une place capitale dans l'écriture de ce texte « *La parole est l'image de l'homme* »<sup>3</sup>.

La tradition orale occupe ainsi une place importante dans l'histoire africaine, comme le souligne Hampâté Bâ « *La tradition orale est au cœur de l'histoire de l'Afrique, de l'héritage de connaissance de tous ordres patiemment de bouche à oreille et de maître à disciple à travers les âges* », à ce sujet il ajoute qu' « *En Afrique, chaque vieillard qui meurt est une bibliothèque qui disparaît* »

---

<sup>3</sup>Hampâté Bâ, défenseur de la tradition orale

## Références bibliographiques



## 1/Notre œuvre :

-Zaoui Amin, *Le dernier juif de Tamentit*, Barzah, 2012.

## 2/ Les ouvrages théoriques

-ADAM Jean-Michel, *Le texte narratif*, Paris, Edition Nathan, 1994.

-AGUSSI Honorat, *La tradition orale, modèle de la culture. La tradition orale, source de la littérature en Afrique*, Dakar : Nouvelles Editions Africaines, 1984.

-BENVENISTE Emile, *Problèmes de la linguistique générale*, Paris, Ed Gallimard, T1.

-BOYER Pascal, « *La tradition comme genre énonciatif* », (Poétique, éditions du Seuil n ° 58, avril 1984).

-CALVINO Italo, *La machine littérature*, traduit de l'italien par Michel Orcel et François Wahl (Paris éditions du Seuil, collection « La Librairie du XXème siècle », 1993= : « Cybernétique et Fantasma ».

-DUCROT Oswald, *Le dire et le dit*, Ed Minuit, Paris, 1984.

-GANNEP Arnold Van, *La formation des légendes*, Paris, Flammarion, 1910.

-GENETTE Gérard, *Seuils*, Ed. Seuil, Paris, 1984.

-GENETTE Gérard, « *La structure et les fonctions du titre dans la littérature* » in critique n= 14, 1988.

-GREIMAS Algirdas, *Du sens*, Editions du Seuil, Paris, 1983.

-GOODY Jack, *Entre l'oralité et l'écriture*, Paris, Presses universitaires de France, (Ethnologies), 1994, p. 10 FF voir aussi Goody Jack, *La raison graphique*, La domestication de la pensée sauvage, Editions de Minuit 1979.

-JOLLES André, *Formes Simples*, traduit de l'allemand par Antoine –Marie Buguet [1<sup>ère</sup> édition : *Einfach Formen*, Max Niemeyer, Verlag, Tübingen, 1930], Paris, Le Seuil, coll. « Poétique », 1972.

-JENNY Laurent, « *La stratégie de la forme* », Poétique N° 27, 1976.

-JOUVE Vincent, *Poétique du roman*, deuxième édition, Armand Collin, Paris, 2007.

-H HOEK Léo, *La marque du titre*, La Haye, Mouton, 1981.

-KRISTEVA Julia, *Sémiotiké. Recherche pour une sémanalyse*, Seuil, 1968.

-MITTERAND Henri, « *Les titres des romans de Guy des Cars* », in Duchet, Sociocritique, Nathan, Paris, 1979.

-PROPP Vladimir, *Morphologie du conte*, Seuil, Paris, 1970.

-SIENAERT Edgard, *Les lais de Marie d France : du conte merveilleux à la nouvelle psychologique*, Paris, Librairie Honoré Champion, 1978.

-SOLLERS Philippe, *Théorie d'ensemble*, Coll. Tel Quel, Paris, Seuil, 1968.

### 3- Les dictionnaires :

-Dictionnaire encyclopédique, Ed. Philippe Auzou, Paris, 2004.

-GARDES -Tamines Joëlle, HUBERT Marie-Claude, *Dictionnaire de critique littéraire*, Coll. Cursus, Série « Dictionnaire », Ed. Armand Colin / Masson, Paris 1996 [1993].

-MAINGUENEU Dominique, CHARAUDAU Patrick, *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Ed Seuil, 2002, p. 187. Nolke, Flottum&Norèn, Cité dans « l'acte de colloque de Cergy ». Sous la direction de Jacques Bres, Patrick, Pierre Haillet, Sylvie Meillet, Henning Nolke, Laurence Rosier. *Dialogisme et Polyphonie*. EDDuclot, Bruxelles, 2005.

### 4- Les revues et les articles :

-Babedd'Art Magazine dans Littérature fait le 25 septembre 2012.

-BARTHES Roland, « *Théorie du texte* », in Encyclopoedia Universalis, XV, 1973.

-BELAGOUAH Zoubida, *Le roman algérien de langue française de 1990 à 2000 : troisième génération*, Les cahiers du Slaad N°1, université de Constantine, décembre 2002.

- BOUREAU Alain, « Plis, replis et surplus du conte. *L'argent, l'Amour et la Mort en pays d'Oc (Emmanuel Le Roy Ladurie)*, in *Communications*, n° 39, 1984.

- LEVY Léon -Marc 01.11.12 dans [La Une Livres](#), [Les Livres](#), [Recensions](#), [Maghreb](#), [Roman](#)

-NDIAYE Raphaël, « *La tradition orale : de la collecte à la numérisation* », Congrès de l'IFLA, Bangkok, Thaïlande, du 20 au 28 août 1999.

### 5- Les sites :

<http://www.limag.com>

## Table des matières

Introduction .....	1
<b>Chapitre 1 : L'oralité</b>	
1. Présentation du sujet.....	4
1.2-Typologie de la tradition orale.....	5
2. Le conte.....	6
2.1. Structure du conte.....	7
2.2 Représentation du schéma actantiel élaboré par Greimas.....	9
2.3Le personnage dans le conte.....	10
2.4 Caractéristiques du conte.....	12
<b>Chapitre 2 : Le discours</b>	
1- Le discours.....	18
1-1-Types de discours .....	18
1-1-1 Discours direct.....	18
1-1-2 Discours indirect.....	19
1-1-3 Discours indirect libre.....	19
<b>Chapitre 3 : Intertextualité et Polyphonie</b>	
1- L'Intertextualité.....	21
2- La Polyphonie.....	23
3-Le paratexte.....	25
3-1- Analyse du péritexte.....	25
3-1-1 L'auteur.....	25
3-1-2 Le titre.....	26
3 1-3 L'image.....	26
3-1-4 Le résumé.....	26
Conclusion .....	28
Références bibliographiques .....	30

