



HAL
open science

La polyphonie et le dialogisme dans L'Envers des autres

Yanping Huang

► **To cite this version:**

Yanping Huang. La polyphonie et le dialogisme dans L'Envers des autres. Littératures. 2019. dumas-02325796

HAL Id: dumas-02325796

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-02325796>

Submitted on 22 Oct 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



La polyphonie et le dialogisme dans *L'Envers des autres*

**HUANG
Yanping**

Sous la direction de Pascale ROUX

UFR LLASIC
Littérature & art

Mémoire de master 2 mention « Arts, Lettres, Civilisations » - 27 crédits

Parcours : littérature : Critique et Création

Année universitaire 2018-2019



La polyphonie et le dialogisme dans *L'Envers des autres*

**HUANG
Yanping**

Sous la direction de Pascale ROUX

UFR LLASIC
Littérature & art

Mémoire de master 2 mention « Arts, Lettres, Civilisations » - 27 crédits

Parcours : littérature : Critique et Création

Année universitaire 2018-2019

Remerciements

Je tiens à exprimer ma profonde gratitude à tous ceux qui m'ont apporté leur attention et leur aide et à ceux qui ont contribué à la réalisation de ce mémoire.

En premier lieu, je remercie particulièrement Madame Roux PASCALE, directrice de mon mémoire, qui m'a dirigée tout au long de la rédaction du présent travail et dont les conseils m'étaient précieux et pertinents.

Mes remerciements s'adressent aussi à Monsieur Burnet ANDRÉ, bénévole à Coup De Pouce de Grenoble, qui m'a dirigé, aidée à corriger et à structurer ce présent travail.

J'aimerais exprimer ma reconnaissance à Monsieur Demanze LAURENT, professeur en littérature contemporaine à l'Université Grenoble Alpes, pour les précieux conseils qu'il m'a donné au début de ce présent travail, et à tous les professeurs qui m'ont encouragée durant mes études en master et qui m'ont aidée à réaliser ce mémoire.

Merci à tous mes camarades qui m'ont apporté de l'aide au cours de la rédaction, surtout Abdelsadok RADJAA, qui m'a aidée à améliorer l'expression française, et Jingjing HE, qui m'a partagé sa méthodologie de la rédaction du mémoire afin de réussir mon travail.

Je tiens également à remercier l'Université Grenoble Alpes pour m'avoir donné l'occasion de rédiger ce mémoire.

Enfin, je remercie ma famille et mes amis qui m'ont donné du courage et du soutien au cours de l'élaboration de ce mémoire.

DÉCLARATION

1. Ce travail est le fruit d'un travail personnel et constitue un document original.
2. Je sais que prétendre être l'auteur d'un travail écrit par une autre personne est une pratique sévèrement sanctionnée par la loi.
3. Personne d'autre que moi n'a le droit de faire valoir ce travail, en totalité ou en partie, comme le sien.
4. Les propos repris mot à mot à d'autres auteurs figurent entre guillemets (citations).
5. Les écrits sur lesquels je m'appuie dans ce mémoire sont systématiquement référencés selon un système de renvoi bibliographique clair et précis.

NOM :

PRENOM :

DATE :

SIGNATURE :

Sommaire

| | |
|--|-----------|
| Remerciements | 3 |
| RÉSUMÉ | 8 |
| ABSTRACT | 9 |
| Introduction | 10 |
| 1. La théorie polyphonique de Bakhtine et L'Envers des autres | 17 |
| 1.1 La théorie polyphonique | 18 |
| 1.1.1 La conception de l'auteur sur le personnage..... | 19 |
| 1.1.2 Le dialogisme bakhtinien | 22 |
| 1.1.3 L'histoire et les fonctions politiques de la théorie..... | 29 |
| 1.2 L'introduction de L'Envers des autres..... | 32 |
| 1.2.1 L'analogie de la musique | 32 |
| 1.2.2 La structure du roman..... | 34 |
| 1.2.3 La présentation détaillée des monologues | 37 |
| 2. La présence de l'auteur | 44 |
| 2.1 L'absence de la synthèse | 44 |
| 2.1.1 Une ambiance ambiguë du texte | 45 |
| 2.1.2 L'objectivité de l'auteur : le jeu de « je »..... | 47 |
| 2.2 Une structure contrepunt grâce au thème qui lie les personnages | 48 |
| 2.2.1 La liberté par rapport à la tradition..... | 49 |
| 2.2.2 Le thème du manque d'argent | 54 |
| 2.2.3 Le thème de l'amour..... | 56 |
| 2.2.4 Le thème de la beauté par rapport à la laideur..... | 59 |
| 2.3 La vision dialogique de l'auteur | 62 |
| 3. Le microdialogue | 65 |
| 3.1 L'hétérogénéité énonciative marquée | 66 |
| 3.1.1 Le mot d'autrui emprunté marqué | 66 |
| 3.1.2 Le discours direct | 67 |
| 3.1.3 Le discours indirect | 69 |
| 3.1.4 L'introduction de dialogue | 71 |
| 3.2 L'hétérogénéité énonciative non marquée | 74 |
| 3.2.1 Le discours indirect libre | 74 |
| 3.2.2 L'absence du discours d'autrui..... | 77 |
| 3.2.3 Le mot à deux voix dans des gestes et de mouvement de visage du héros .. | 80 |

| | |
|---|-----------|
| 3.3 La résonance fait sortir l'unité de l'impression générale liée au thème | 82 |
| Conclusion | 87 |
| Bibliographie | 89 |

RÉSUMÉ

Dans *L'Envers des autres*, il y a en tout neuf personnages de même importance. Les personnages racontent chacun leurs vies et leurs attentes sur l'avenir, cette structure permet de présenter un visage d'un quartier d'Alger, la capitale de l'Algérie. Pourtant, une telle structure semble aller à l'encontre de la structure des romans traditionnels qui sont étroitement liés par des histoires. En fait, Kaouther Adimi a créé une unité de dialogisme pour lier les éléments. Étant donné l'importance de la théorie polyphonique et l'analyse jamais réalisée selon cette théorie, cette présente étude a pour but de discuter la technique d'écriture de Kaouther Adimi dans *L'Envers des autres*, en ayant comme appui de la théorie de Bakhtine.

Ce travail se divise en trois chapitres. Dans le premier chapitre, en montrant les grandes principes de la théorie de Bakhtine, nous analyserons les caractéristiques polyphoniques de ce roman. Dans le deuxième chapitre, nous nous pencherons sur la relation créée par l'auteur : le grand dialogue, en vue d'éclairer la structure d'apparence désordonnée de ce roman. Dans le troisième chapitre, la découverte du microdialogue permettra de consolider la structure, mais par ailleurs donne l'impression chaotique. Cette ambiance chaotique reflète l'intention de l'auteur qui a la volonté d'exposer le chaos intérieur de personnages et par conséquent, celui de toute une société.

MOTS-CLÉS : polyphonie, dialogisme, la conception, chaos, tradition.

ABSTRACT

In *L'Envers des autres*, there are totally nine equally important characters. The whole structure of the book is constitutive of each character's statement of their life and expectations about the future separately and their words together allows to present a face of one district in Algiers, the capital of Algeria. Although such a structure seems to run counter to the structure of traditional novels that are closely linked by consecutive stories, in fact, Kaouther Adimi created a unit of dialogism to link all the elements. Considering the importance of polyphonic theory but few analyses were performed according to this theory, this study aims to discuss the writing technique that Kaouther Adimi used in *L'Envers des autres* based on the theory of polyphonic proposed by Bakhtin.

This work is divided into three chapters. In the first chapter, the polyphonic characteristics of this novel will be analysed right after briefly introducing the main principles of Bakhtin's theory. The second chapter will focus on great dialogism created by the author, which implies the relations among each character, to illuminate the seemingly disordered structure of this novel. In the last chapter, a deep exploration will be conducted on how the mini dialogism consolidated the structure but at the same time brings some chaotic impressions, which reflects the intention of the author to expose the inner chaos of each character and the chaos of the society.

KEYWORDS : polyphony, dialogism, design, chaos, tradition.

Introduction

Née en 1986 à Alger, titulaire d'une licence de langue et littérature françaises obtenue en Algérie, Kaouther Adimi est diplômée en Master en management international des ressources humaines à Paris où elle vit depuis 2009. Dès l'âge de quatre ans, elle voyage souvent entre Alger, Oran et Grenoble. Lorsqu'elle revient à Alger en 1994, son pays se trouve justement dans la décennie noire où des affrontements sanglants entre les forces de sécurité nationales et les rebelles sont à leur comble et ont entraîné la mort de quelques 200 000 personnes¹. Cette période l'a profondément marquée. Au sujet de cette décennie, elle dit :

On comptait le nombre de morts, de disparus, après des années de couvre-feu avec la crainte que notre voisin vienne nous tuer. On a fait grandir toute une génération, qui est la mienne, dans quelque chose d'effrayant. L'idée de la mort m'a habitée depuis que je suis petite, moi qui ai 30 ans et qui ai grandi en Algérie. Tous les journaux s'ouvraient sur des morts. On a grandi avec beaucoup d'enterrements. Quand je construis mon modèle algérien, il y a toujours un mort².

La crainte, la mort, la méfiance la hantent et dans une certaine mesure influencent le choix des thèmes de son premier roman *L'Envers des autres*. En parlant de ce roman, elle explique ainsi pourquoi elle l'a écrit : « Je trouvais ça assez effrayant, triste. C'est à ce moment que je suis partie en France. J'ai voulu raconter ce qu'était Alger pour moi³. » Ainsi, elle ne cesse de réfléchir dans ses œuvres à l'avenir du peuple dans un pays sans rêves où les règlements de compte sont omniprésents.

Elle a publié trois romans dont *L'Envers des autres*, son premier roman, paru en 2011, et a obtenu le Prix littéraire de la Vocation. La structure de ce roman peut être qualifiée de polyphonique⁴, les personnages se juxtaposant dans le récit et relatant chacun à leur tour

1

« En Algérie, près de 55 000 personnes ont été poursuivies pour terrorisme », France 24, Liberté de la presse. <http://www.france24.com/fr/20161228-algerie-55-000-personnes-terrorisme-justice-guerre-civile-decennie-noire-islamistes>

2

<http://www.jeuneafrique.com/mag/472825/culture/nos-richesses-kaouther-adimi-letrangere/>

3

Ibid.

4

Caminade, Emmanuelle. « L'envers des autres, de Kaouther Adimi », article publié sur *la Cause littéraire*, 2014.

leur vie à Alger. Il nous montre vivement la réalité sociale de l'Algérie : le poids de la tradition, la violence et la corruption du gouvernement.

En 2016, elle a publié *Des pierres dans ma poche*. Ce roman est fortement inspiré de sa vie. Il nous montre une femme célibataire ayant la trentaine qui cherche sa place entre deux mondes : Alger et Paris. Elle a trouvé un bon travail et est bien installée à Paris, mais, à l'âge de 30 ans, elle est seule, et elle a déjà dépassé l'âge du mariage selon les attentes de sa culture algérienne. Même si elle est dans un pays étranger, elle ne peut échapper aux chaînes des idées traditionnelles. Le poids de la tradition est particulièrement lourd et ne cesse de la hanter. Elle en est d'autant plus perturbée lorsqu'elle apprend le mariage de sa sœur cadette.

Nos richesses est son troisième roman. Ce roman est très significatif puisqu'il fait revivre Edmond Charlot, un homme important dans la culture algérienne. Ce dernier a ouvert dans les années 30, une librairie à Alger à travers laquelle il a été le premier éditeur d'Albert Camus, André Gide, Emmanuel Roblès et Jean Amrouche. Par la suite, il est remplacé par son successeur Ryad qui s'y connaît peu la littérature : la librairie est ainsi abandonnée, vidée et sera remplacée par une boutique de beignets. À travers ce récit, l'autrice nous permet de comprendre les évolutions d'une librairie des années 1930 à nos jours, tout en montrant différentes facettes de la société algérienne depuis 1930. Elle amène les Algériens à réfléchir profondément sur la place du livre dans leur société.

Les trois romans sont tous consacrés à la description de sa ville, Alger. Parmi eux, *L'Envers des autres* nous présente la vie quotidienne du peuple algérien, ainsi que son contexte social, l'étude de ce roman nous permettra de mieux comprendre ses deux autres romans et la réalité sociale d'Alger.

Construit selon une **structure polyphonique**, *L'Envers des autres* attire l'attention des critiques littéraires. Mustapha Harzoune a publié en 2012 *Kaouther Adimi, L'Envers des autres*, dans lequel il analyse chaque personnage et nous montre la particularité de ce roman : « Et c'est la marque d'un très bon roman que d'aiguiser les imaginaires et de multiplier, chez les uns et les autres, des images et des émotions différentes⁵. »

5

Harzoune, Mustapha. « Kaouther Adimi, *L'Envers des autres* », *Hommes & migrations*, 1298 | 2012, p. 160-161.

En 2014, Emmanuelle Caminade a publié un article sur ce livre dans *La Cause littéraire*, et il exprime sa compréhension sur ce livre :

Mais si son livre peut se lire comme un sombre tragédie annoncée dès l'ouverture et confirmée, semble-t-il, par l'épilogue, il n'est pas pour autant désespéré. L'auteure met en effet visiblement tout son espoir dans la nouvelle génération - et notamment dans les jeunes fille -, ce que nous indiquent non seulement le titre original mais les couleurs rimbaldiennes de son écriture qui viennent en renforcer la portée⁶.

Les analyses sur le contenu et sur le personnage ne manquent pas. Mais jusqu'à maintenant, **il n'a jamais été profondément analysé selon le prisme de la théorie polyphonique**. Par conséquent, ce mémoire a pour but d'interpréter ce roman selon la théorie polyphonique de Bakhtine, ce qui nous aidera à découvrir les caractéristiques polyphoniques de ce roman et à analyser les influences de cette technique d'écriture sur la construction de l'univers imaginé par l'auteur. La théorie de Bakhtine va nous permettre de mieux comprendre ce que veut dire l'auteur.

La théorie polyphonique a été inventée par Bakhtine dans les années 1960 à travers l'analyse des romans de Dostoïevski. En déconstruisant la structure du roman monologique, cette théorie polyphonique influence le développement du roman. Elle est apparue en France en 1970 où l'ouvrage de Bakhtine *Problèmes de la poétique de Dostoïevski* a été « le premier de ses écrits à être traduit en français⁷ ». Ce moment correspond à la période de

6

Caminade, Emmanuelle. « L'envers des autres, de Kaouther Adimi », article publié sur *la Cause littéraire*, 2014.

7

Perrin, Laurent. *Le sens et ses voix. Dialogisme et polyphonie en langue et en discours*, Metz, Université Paul Verlaine, 2006, p. 23.

transition entre l'âge de la structure⁸ et celui du texte⁹. La critique textuelle se développe car on commence à contester les présupposés idéologiques de la critique structurale qui évacue le sujet qui écrit, qui s'attache aux présupposés du discours et à la réception du texte. Dans cette période de transition, influencée par le dialogisme de Bakhtine, Julia Kristeva, la structuraliste, invente le terme « intertextualité » en 1966, dont la notoriété gagne la France, et conduit les théoriciens à réfléchir sur les liens qui se tissent à travers le texte lui-même, non pas uniquement sur la structure. Comme R. Hodgson le souligne dans la revue *Liberté* :

C'est dans une large mesure grâce aux efforts de Julia Kristeva et de Tzvetan Todorov que les idées de Bakhtine se sont répandues au-delà des limites restreintes des études rabelaisiennes et occupent maintenant une place légitime parmi les bases théoriques sur lesquelles repose l'analyse immanente du texte littéraire¹⁰.

Ainsi, la théorie de Bakhtine exercera une grande influence sur la théorie littéraire en France. R. Barthes, qui s'est intéressé à ses début au courant structuraliste va s'en détacher avec *S/Z* en 1970. Dans ce livre, dans la continuité des analyses de Bakhtine, il parle du *Texte* de cette façon : « Interpréter un texte ce n'est pas lui donner un sens (plus ou moins fondé, plus ou moins libre), c'est de contraire apprécier de quel pluriel il est fait.¹¹ » De

8

Dominique Maingueneau montre ce qu'il définit comme l'âge de la structure dans le préambule du livre *Le discours littéraire*, 2004. Ce courant a traversé pendant deux ou trois décennies du XX^{ème} l'ensemble des sciences humaines, il s'inspire de la linguistique de Ferdinand de Saussure qui appréhende la langue comme un système. Chaque élément du système n'est définissable que par les relations qu'il entretient avec les autres éléments du système. Maingueneau, Dominique. *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004.

9

D. Maingueneau montre aussi ce qu'il définit comme l'âge du texte dans le préambule de *Le discours littéraire* (2004). La critique textuelle apparaît en France entre 1966 et 1986, juste après la critique structurale. Maingueneau, Dominique. *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004.

10

Hodgson, R. « Mikhaïl Bakhtine et la théorie littéraire contemporaine », *Liberté*, 37(4), 1995, p. 49.

11

Roland Barthes. *S/Z*, Paris, Le Seuil, coll. Points. N 70, 1970, p. 11.

même, en tant qu'adepte du structuralisme, T. Todorov, qui a publié *Poétique de la prose*¹², *Qu'est ce que le structuralisme*¹³ ? va porter son attention à M. Bakhtine, en faisant paraître *Mikhaïl, le principe dialogique*¹⁴ en 1981. Il explique le langage pragmatique : « il n'existe plus, depuis Adam, d'objets innommés, ni de mots qui n'auraient pas déjà servi¹⁵. » Par ailleurs, Gérard Genette, l'auteur de *Figure III*¹⁶ publie *Palimpsestes* en 1982 sous l'influence de la théorie du dialogisme de M. Bakhtine, et propose les notions d'hypertexte et d'hypotexte.

En outre, sous son influence, certains théoriciens font de nouvelles percées dans la recherche linguistique. Ils appliquent la polyphonie bakhtinienne au domaine du langage. Par exemple, Oswald Ducrot applique la polyphonie bakhtinienne sur le langage énonciatif et avance que le sujet parlant dans un énoncé n'est pas unique¹⁷. Nous sommes loin de la polyphonie bakhtinienne, puisqu'elle est « un principe de construction romanesque¹⁸. » En plus de Ducrot, Marion Carel, Henning Nølke, Kjersti Fløttum et Coco Norén étudient aussi la polyphonie dans le langage. Parmi eux, les trois derniers continuent les travaux de Ducrot et fondent le modèle de *ScaPoLine* pour « formaliser les propositions de Ducrot et [...] en étendre l'application à des textes¹⁹. »

12

Todorov, Tzvetan. *Poétique de la prose*, Paris, Le Seuil, 1971.

13

Todorov, Tzvetan. *Qu'est-ce que le structuralisme ?*, Poétique, Paris, Le Seuil, 1973.

14

Todorov, Tzvetan. *Mikhaïl Bakhtine : le principe dialogique*, suivi de *Écrits du Cercle du Bakhtine*, Paris, Seuil, 1981.

15

Ibid., p. 8.

16

Genette, Gérard. *Figure III*, Paris, Édition du Seuil, 1972.

17

http://www.fabula.org/atelier.php?Polyphonie_en_pragmatique_linguistique_de_Ducrot_et_t_en_analyse_du_discours

18

Calabrese-Streimberg, Laura. « Esthétique et théorie du roman : la théorie dialogique de Bakhtine linguiste », *Slavica Bruxellensia*, 6 | -1, p. 62.

19

Bien que leur étude de la polyphonie soit loin de la polyphonie au sens de Bakhtine, c'est sous l'influence de la théorie de celui-ci qu'ils ont entamé une nouvelle étude du langage et découvert la **non-unicité du sujet parlant dans un énoncé**. Ainsi, quelle que soit la nouveauté et le succès de la théorie de la polyphonie expliquée par les générations suivantes, il ne faut pas oublier un principe fondamental de la notion de polyphonie et de dialogisme : c'est dans le champ littéraire que l'influence de Bakhtine nous intéresse. De nombreux autres concepts de critique et de création prennent appui sur les concepts qu'il a élaborés. Comme Laurent Perrin l'a précisé dans *Le sens et ses voix* :

Michaël Bakhtine lui-même — précurseur plus ou moins influent, fondateur des notions de dialogisme et de polyphonie — a d'entrée de jeu déployé ses analyses aux plans du lexique, de la syntaxe et des discours (de la parole ordinaire aux récits littéraires). Dans ce volume, les diverses interventions sont à l'image de ce déploiement. Même si elles se recoupent et se disputent parfois le terrain, on peut escompter qu'elles n'en sont pas moins complémentaires, dans une certaine mesure, que chacune a sa part de vérité, tout au moins son utilité dans cette heuristique²⁰.

Ce mémoire se concentre principalement sur l'apport de la théorie de la polyphonie et du dialogisme de Bakhtine pour analyser les caractéristiques de *L'Envers des autres*. **Qu'apporte la pluralité des voix (« le pluriel » dont « il est fait »²¹) à l'enrichissement du texte ?** Mais pour cela, il faut s'interroger sur la nature de la polyphonie, terme emprunté à la musique, et son origine, en vue de voir en quelle mesure on s'appuie sur la théorie de Bakhtine pour interpréter ce roman ?

Selon Bakhtine, l'absence de l'auteur ne marque-t-elle pas l'indétermination face à une société bloquée ?

Mais l'intertextualité qui révèle le bivocal ne donne-t-elle pas une impression d'ensemble pour comprendre les tiraillements entre des différents personnages ?

Dendale, Patrick. Lecture de : Henning Nølke, Kjersti Fløttum, Coco Norén(éd.), Scapoline. La théorie scandinave de la polyphonie linguistique. Cahiers de praxématique 44. Montpellier : Pulm, 2005, p. 194.

²⁰

Perrin, Laurent. *Le sens et ses voix*. Dialogisme et polyphonie en langue et en discours, Metz, Université Paul Verlaine, 2006, p. 6.

²¹

Pour Barthes, « Interpréter un texte ce n'est pas lui donner un sens (plus ou moins fondé, plus ou moins libre), c'est de contraire apprécier de quel pluriel il est fait. » (*S/Z*, Paris, Le Seuil, coll. Points. N 70, 1970, p. 11).

En vue de répondre à ces questions, nous allons tout d'abord nous attacher à préciser les grands principes de la théorie polyphonique de Bakhtine, son histoire ainsi que ses fonctions politiques, pour ensuite présenter la structure et le thème de *L'Envers des autres*. De cette manière, nous justifierons les raisons du choix de cette théorie pour nous aider à comprendre ce roman, et voir comment elle nous permet de réfléchir sur l'intention qu'a eu l'auteur en construisant ce roman avec la structure polyphonique.

Dans le deuxième chapitre, à l'aide de certain en prélevant des passages ambigus, nous nous demanderons comment l'absence de la synthèse de l'auteur crée les relations moins visibles mais consistant entre les personnages superposés ? Nous analyserons par quelle méthode, malgré son hétérogénéité, le roman garde une unité. Dans cette partie, le dialogisme dans la structure nous paraît intéressant de voir comment il donnera un sens plus profonde au texte.

Dans le dernier chapitre, nous découvrirons en quoi la théorie du microdialogue ne permet-elle pas de réintroduire une certaine image unifiée voulue par l'auteur. Le microdialogue crée une relation plus profonde entre les discours de personnages, cette relation permet à l'auteur d'exposer la réalité de l'intérieur du personnage.

1. La théorie polyphonique de Bakhtine et *L'Envers des autres*

Le terme « polyphonie » vient de la terminologie musicale : Contrairement à la monodie, la polyphonie est une musique composée de plusieurs mélodies. Ce type de musique diffère des accords et de la musique à douze tons. Dans la polyphonie, Il n'y a pas de distinction entre la mélodie principale et le son d'accompagnement : toutes les voix ont leur importance et se juxtaposent les unes les autres.

Dans les œuvres de Dostoïevski, Bakhtine a découvert des traces de la musique polyphonique et a proposé d'utiliser la notion de polyphonie pour parler de la création du roman pour la première fois dans *Problème de l'œuvre de Dostoïevski*²² pour la distinguer de romans monologiques. Suite à une étude approfondie des œuvres de Dostoïevski, Bakhtine a réédité ce livre sous le titre *La poétique de Dostoïevski* en 1963. Dans ce livre, il a exposé une théorie complète du roman polyphonique en affirmant : « Dostoïevski est le créateur du roman polyphonique, il a élaboré un genre romanesque fondamentalement nouveau²³. »

La notion de polyphonie et celle de dialogisme sont inventées par M. Bakhtine à travers l'analyse des romans de F. Dostoïevski. Pour Bakhtine, le dialogisme fait référence à une forme particulière d'interaction entre différentes consciences de même importance alors que la polyphonie signifie l'apparition de plusieurs voix et consciences indépendantes qui se juxtaposent, à l'image de la musique polyphonique. Ce sont les deux mots les plus associés à l'œuvre de Bakhtine. Ils sont utilisés notamment par des théoriciens comme Todorov, qui nomme son livre sur la présentation des théories de Bakhtine, *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique*. Cependant, il y a une nuance entre les deux quand même : le dialogisme se concentre sur la relation entre les discours, alors que la polyphonie souligne l'hétérogénéité et la diversité du texte.

22

« Le livre de Bakhtine, traduit d'après sa seconde édition revue et corrigée par l'auteur, a été publié pour la première fois en 1929 sous le titre "Problème de l'œuvre de Dostoïevski" ». Kristeva, Julia. « Une poétique ruinée », *La Poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, 1970, p. 5.

23

Bakhtine, Mikhaïl. *La poétique de Dostoïevski*, traduction de Isabelle Kolitcheff, préface de Julia Kristeva, Paris, Seuil, 1970, p. 33.

1.1 La théorie polyphonique

Dans *La poétique de Dostoïevski*, pour mieux expliquer la conception du roman polyphonique, Bakhtine analyse tout d'abord la conception du roman monologique. Selon lui, l'auteur du roman monologique est omniscient et omnipotent. Il essaie de tout subordonner à sa propre vision, faisant du protagoniste un porte-voix de sa voix et soumis à sa volonté : il explique librement ses héros agissant dans des circonstances prédéfinies. **Ces héros sont ainsi tous déterminés, ils ont leur propre personnalité et leur propre destin.** Dans de tels romans, peu importe le nombre de protagonistes, ils sont limités dans le scénario planifié par l'auteur : soit ils sont une expression de la voix de l'auteur, soit ils représentent l'inverse de la position de ce dernier. Dans ce cas, la conscience des personnages se dissoudra dans la conscience unifiée de l'auteur, comme Bakhtine l'a précisé dans *La Poétique de Dostoïevski* :

Dans la conception monologique du roman, le héros est ferme, ses contours de signification sont nettement spécifiés : il agit, éprouve des émotions, pense, prend conscience, dans les limites de ce qu'il est, dans les limites de son image, définie comme réalité : il ne peut cesser d'être lui-même, transcender son caractère, ses traits typiques, son tempérament, sans détruire l'idée monologique que l'auteur a de lui²⁴.

Dans ce type de roman, l'attention de l'auteur est portée sur le développement de l'histoire. Ses opinions et ses appréciations sont évidentes dans le texte. Alors que le roman polyphonique est complètement le contraire : ici, l'auteur donne l'impression qu'il est absent, et que les personnages ont la même importance que lui. Il conçoit le roman par le dialogisme, qui donne une relation moins visible par rapport à une relation d'une histoire complète.

Dans les parties suivantes, nous présenterons notamment la conception de l'auteur dans le roman polyphonique : la diversité des éléments et le dialogisme entre eux forment les caractéristiques de base. Cependant, les fonctions politiques de cette théorie ne peuvent pas être ignorées : leurs apparitions dépendent d'un contexte spécifique. Ainsi, l'étude de ses fonctions nous permettra de mieux comprendre l'intention de l'auteur.

24

Ibid., p. 88.

1.1.1 La conception de l'auteur sur le personnage

Dans le roman polyphonique, le fait que l'auteur n'intervienne pas selon un point de vue synthétique et omniscient donne l'impression qu'il est absent dans le texte. Mais en réalité ce n'est pas l'absence de l'auteur, c'est l'absence de la synthèse. L'auteur n'exprime pas sa propre évaluation subjective envers les personnages, ni sa position idéologique personnelle ; c'est ce qui se produit dans ce roman, *L'Envers des autres*, la synthèse ou la parole de l'auteur est absente. Cela nous donne l'impression que ce roman n'est pas créé par l'auteur, mais édité et rassemblé comme un compte rendu qui se veut objectif. Les protagonistes semblent vivre de la façon indépendante et ont la vision même importante que l'auteur.

Dans *L'Esthétique de la création verbale*, Bakhtine discute de la relation entre l'auteur et le héros et décrit trois types de relations qui nous aide à comprendre la conception du roman polyphonique de l'auteur : (1) la première relation est celle où l'auteur maîtrise son protagoniste, c'est le cas du roman monologique habituel quand l'auteur est au-dessus du protagoniste ; (2) la deuxième relation apparaît dans le roman autobiographique où le héros est l'auteur lui-même ; (3) la troisième relation apparaît justement dans le roman polyphonique dont nous parlons, où le héros semble commander l'auteur au lieu d'être commandé par lui. Dans cette dernière relation, l'auteur se met dans une position parallèle au héros, il ne le juge pas, mais crée simplement des opportunités pour que celui-ci exprime sa propre situation et réfute les commentaires des autres. L'auteur n'est que l'organisateur, il est un metteur en scène du dialogue et ne se réserve pas le droit de tirer des conclusions définitives. Ainsi, dans les romans polyphoniques, il est impossible de trouver les mots qui donnent au protagoniste un caractère définitif : tant que sa vie n'a pas atteint son terme, on ne peut rien en conclure. Sur ce point, Bakhtine souligne : « Tout au long de son existence, l'être humain vit de son inachèvement, de ce qu'il n'a pas encore dit son dernier mot²⁵. » C'est pourquoi les personnages donnent l'impression qu'ils sont indépendants, ils ne seront ni fusionnés avec la voix de l'auteur, ni couverts par celle-ci.

Mais l'indépendance du héros dont on parle est relative et non pas absolue, parce que le personnage est façonné par l'écrivain, il ne peut pas échapper à son contrôle. Elle est créée selon la conception de l'auteur qui a pour but de montrer les

25

Ibid., p. 97.

personnages indépendants d'apparence, comme Bakhtine le souligne : « Nous affirmons la liberté du héros dans les limites de la conception créatrice ; et dans ce sens, la non-liberté du héros objectivé est tout aussi “créée”²⁶. » Qu'il s'agisse de romans polyphoniques ou de romans monologiques, la création des œuvres est basée sur les intentions de l'auteur. Leur différence est due à la conception distincte de l'auteur. Par conséquent, il n'est pas contradictoire que le personnage dans ce roman ait une conscience indépendante et basée sur la liberté.

L'indépendance des personnages est au fond due à une toute nouvelle attitude de l'auteur dans le roman polyphonique : l'auteur participe activement au roman sous une autre forme que la conscience de l'auteur en développant la conscience du personnage. Il s'intéresse à l'originalité qui n'est pas close. Ici, sa conscience n'est pas une conscience englobante mais une répartition de monologues juxtaposés, elle se contente de mettre en présence les différents personnages. Il essaie de dépeindre et de représenter la conscience du héros au lieu de se concentrer ce qui signifie pour les personnages. Bakhtine explique ce qui constitue le nouveau rapport entre l'auteur et son personnage :

La conscience de soi, en tant que dominante esthétique dans l'élaboration du portrait du héros, suppose également une attitude de l'auteur radicalement nouvelle à l'égard de l'être humain représenté. Il ne s'agit pas, répétons-le, de détecter des traits nouveaux, de nouvelles catégories de gens, qui auraient pu être aperçus et représentés lors d'une démarche artistique monologique, autrement dit sans un changement fondamental de l'attitude de l'auteur ; mais de la découverte de ce nouvel aspect global de l'homme, de “la personnalité” (Askoldov) ou de “l'homme dans l'homme” (Dostoïevski), qui n'est possible que si l'auteur aborde l'homme dans une attitude également nouvelle et globale²⁷.

La narration comprend une description de la conscience qu'a le personnage de lui-même. Pour l'auteur, « l'important n'est pas de savoir ce que représente le personnage dans le monde, mais ce que le monde représente pour le personnage et ce que celui-ci représente pour lui-même²⁸. » Tout ce qui se trouve autour de lui fait l'objet de sa réflexion. La conscience du personnage englobe tout, y compris son apparence, ses caractéristiques, les

²⁶

Ibid., p. 104.

²⁷

Ibid., p. 95.

²⁸

Ibid., p. 82.

commentaires d'autrui sur lui, l'environnement social, l'auteur et le narrateur. Dans ce sens, la conscience de soi ne peut pas être considérée comme une simple caractéristique du personnage dans le roman polyphonique, plusieurs consciences de soi forment ainsi la diversité des voix.

Face à ces caractéristiques, on peut sentir que l'apparition de l'auteur n'est pas évidente. Donc au départ, certains comme Nikolai Tchernychevski pensent que l'auteur est absent dans l'œuvre de Dostoïevski. Mais Bakhtine souligne que ce type de roman n'existe pas²⁹ quand il critique l'idée de Nikolai Tchernychevski sur « le roman objectif³⁰ ». Il pense que les idées de l'auteur transparaissent nécessairement dans son récit, et cite un commentaire de V. V. Vinogradov³¹ à ce sujet pour mettre en valeur cette idée. Ce dernier le souligne dans *De la langue dans les belles-lettres* :

Le désir “d'objectivité” dans la représentation et les divers procédés de construction “objective” ne sont que des principes particuliers, mais corrélatifs à l'élaboration de l'image de l'auteur³².

Au lieu de se présenter d'une façon omnisciente, l'auteur développe une attitude dialogique avec les personnages. Ses nouvelles conceptions du roman créent ainsi le roman polyphonique caractérisant la diversité des voix et des consciences des personnages, c'est ainsi que Bakhtine résume les caractéristiques des romans polyphoniques de Dostoïevski : « La pluralité des voix et des consciences indépendantes et distinctes, la polyphonie authentique des voix à part entière, constituent en effet un trait fondamental des roman de Dostoïevski³³. »

29

Ibid., p107.

30

Selon Nikolai Tchernychevski, le roman objectif est ainsi caractérisé : « le point de vue subjectif de l'auteur ne doit pas y parvenir : ni les sympathies, ni les antipathies de l'auteur, ni son accord, ni son désaccord avec certains héros, ni sa propre position idéologique (“ ce que lui-même pense des questions résolues par ses personnages ”) ». *Ibid.*, p106. Nikolai Tchernychevski, né en 1828 et mort en 1889, il est un écrivain, philosophe et révolutionnaire des narodnikis russe.

31

Né en 1895, mort en 1969, V. V. Vinogradov était linguiste et philologue soviétique.

32

Vinogradov, V.V. *De la langue dans les belles-lettres*, Moscou, Goslitizdat, 1959, p. 140.

33

1.1.2 Le dialogisme bakhtinien

En ce qui concerne le dialogisme, nous soulignons tout d'abord qu'il n'est pas ce que nous comprenons en général dans le cadre de la discussion où deux personnages échangent des paroles. En effet, il est une relation de dialogue, est subordonné à la « translinguistique » créée par Bakhtine sur la base de la linguistique de Saussure, qui se concentre sur la langue elle-même et s'éloigne de l'application pratique de la société :

Dans la langue, objet de la linguistique, n'existe et ne peut exister aucun rapport dialogique : il n'est possible ni dans le système de la langue, entre ses différents éléments (par exemple, entre les mots dans un lexique, entre différents morphèmes, etc.), ni entre les éléments du “ texte ”, tant qu'on s'en tient à la linguistique pure³⁴.

À la différence de Saussure, Bakhtine se penche plutôt sur l'étude de linguistique dans le contexte social. Selon lui, une langue qui échappe à la société n'existe pas et n'a aucun sens. Il soutient cette idée dans *La poétique de Dostoïevski* :

La langue ne vit que dans l'échange dialogique entre ses usagers. Le commerce dialogique est justement la sphère véritable dans laquelle évolue une langue. Toute la vie de celle-ci, quelle que soit la zone de son emploi (langue quotidienne, d'affaires, scientifique, artistiques, etc.), est sous-tendue de rapports dialogiques³⁵.

Bakhtine souligne que le discours isolé n'existe pas, qu'il est toujours dialogique : la relation de dialogue existe non seulement dans le dialogue direct, mais elle dépasse également les limites de l'espace et du temps et relie étroitement les personnes et la société. Bakhtine l'explique dans *Le Principe dialogique* (1981) :

Intentionnellement ou non, chaque discours entre en dialogue avec les discours antérieurs tenus sur le même objet, ainsi qu'avec les discours à venir, dont il pressent et prévient les réactions. La voix individuelle ne peut se faire entendre qu'en s'intégrant

Bakhtine, Mikhaïl. *La poétique de Dostoïevski*, traduction de Isabelle Kolitcheff, préface de Julia Kristeva, Paris, Seuil, 1970, p. 32-33.

³⁴

Ibid., p. 239.

³⁵

Ibid., p. 240.

au chœur complexe des autres voix déjà présentes. Cela est vrai non seulement de la littérature, mais aussi bien de tout discours³⁶.

Il y a une continuité entre les discours. Ces derniers constituent un acte de communication entre des personnes. Il concerne non seulement le locuteur, mais aussi le récepteur, ainsi que le contexte social, ce qui justifie dans une certaine mesure l'impossibilité de l'isolement du discours. Dans ce sens, le linguiste E. Benveniste définit le discours dans *Des problèmes de linguistique générale* (1966) de la manière suivante : « Le discours est le langage mis en action et nécessairement entre partenaires. » Ainsi, dans ce roman, même s'il n'y a pas de véritable échange entre les personnages, est quand même dialogique. Dans ses travaux ultérieurs, il étend le rapport de dialogue du discours à celui de dialogue du thème. Deux sujets abordant le même sujet peuvent créer une relation de dialogue, c'est la raison pour laquelle les éléments juxtaposés peuvent être mis en relation :

L'orientation dialogue est, bien entendu, un phénomène caractéristique de tout discours. C'est la visée naturelle de tout discours vivant. Le discours rencontre le discours d'autrui sur tous les chemins qui mènent vers son objet, et il ne peut pas entrer avec lui en interaction vive et intense. Seul l'Adam mythique, abordant avec le premier discours un monde vierge et encore non dit, le solidaire Adam, pouvait vraiment éviter absolument cette réorientation mutuelle par rapport au discours d'autrui, qui se produit sur le chemin de l'objet³⁷.

Mis à part les paroles du personnage Adam, aucun autre discours n'est autonome. De cette façon, les éléments juxtaposés dans le roman polyphonique sont un sol fertile pour le dialogisme. Sur ce point, Milan Kundera exprime également son opinion dans son essai *L'Art du roman*³⁸ : il pense qu'en plus de l'unité de l'histoire, le roman a également une unité par son thème. Le roman polyphonique ne consiste pas dans le développement des histoires. Ce qui compte dans ce type de roman, c'est que chaque individu présente ses opinions personnelles sur un sujet particulier. C'est l'essence du roman polyphonique révélée par Bakhtine :

36

Todorov, Tzvetan. *Mikhaïl Bakhtine: le principe dialogique*, suivi de *Ecrits du Cercle du Bakhtine*, Paris, Seuil, 1981, p. 8.

37

Ibid., p. 98.

38

Kundera, Milan. *L'Art du roman*, Paris, Gallimard, 1986.

[...]. Dans ce sens, sa définition de la polyphonie n'est pas correcte, car elle néglige le fait le plus important, et précisément que les voix restent autonomes et se combinent en tant que telles, dans une unité d'un ordre supérieur à celui de l'homophonie. S'il faut absolument parler de volonté individuelle, disons que dans la polyphonie, on assiste à une combinaison entre plusieurs volontés individuelles, à la transcendance fondamentale du cadre de la volonté unique. On pourrait exprimer cela de la façon suivante : la volonté artistique de la polyphonie est la volonté d'union entre plusieurs volontés, la volonté d'événement³⁹.

Les parties d'un dialogue ne peuvent pas se hiérarchiser. Aucun élément du dialogue ne peut être supprimé sans créer un effet d'inégalité entre les personnages, ils ont la même importance. L'égalité des éléments est la condition préalable du dialogisme :

Deux œuvres verbales, deux énoncés, juxtaposés l'un à l'autre, entrent dans une espèce particulière de relation sémantiques, que nous appelons dialogique. Les relations dialogiques sont des relations (sémantiques) entre tous les énoncés au sein de la communication verbale⁴⁰.

Les romans polyphoniques se caractérisent par la diversité et l'hétérogénéité, ce qui rend possible les relations de dialogue.

Le dialogisme se divise en deux types : il fait référence d'une part aux différents discours que tiennent plusieurs personnages sans nécessairement échanger entre eux par la parole, et d'autre part aux dialogues internes à l'esprit d'un seul personnage. Ces deux types de dialogues se nomment respectivement le dialogisme constitutif (le grand dialogue) et le dialogisme interne (le microdialogue). Bakhtine explique ce que sont les deux types de dialogue dans *La poétique de Dostoïevski* :

Il bâtissait l'ensemble du roman comme "un grand dialogue", à l'intérieur duquel prenaient place les dialogues formellement produits, dont le rôle était de l'illustrer et de l'étoffer. Le dialogue finissait par pénétrer dans chaque mot du roman, le rendant bivocal, dans chaque geste, chaque mouvement de visage du héros, traduisant leur discordance, leur faille profonde. On aboutissait ainsi à ce "microdialogue" qui définit le style verbal de Dostoïevski⁴¹.

39

Bakhtine, Mikhaïl. *La poétique de Dostoïevski*, traduction de Isabelle Kolitcheff, préface de Julia Kristeva, Paris, Seuil, 1970, p. 52-53.

40

Todorov, Tzvetan. *Mikhaïl Bakhtine: le principe dialogique*, suivi de *Ecrits du Cercle du Bakhtine*, Paris, Seuil, 1981, p. 95-96.

41

Le grand dialogue concerne la structure du roman, il est le dialogue potentiel entre les différentes parties du roman, y compris la relation dialogique entre les personnages, entre l'auteur et le personnage et, entre le personnage et le lecteur. Les éléments du roman polyphonique sont conçus selon la structure de contrepoint : soit ils se complètent, soit ils s'opposent, ce qui forment ainsi le dialogisme. Cette relation de dialogue existe dans le processus de création du roman et fait partie du travail de l'auteur qui a pour but de les lier à travers le dialogisme de l'unité, comme Bakhtine le souligne :

Dans le roman polyphonique de Dostoïevski il s'agit non pas de la forme dialogique habituelle dans l'exposition de matériaux conçus monologiquement, à la lumière d'un monde chosifié et unique, mais de l'ultime dialogue, c'est-à-dire du dialogisme de l'unité⁴².

Les éléments juxtaposés sont la condition préalable de ce niveau de dialogisme. Ce qui compte, c'est la co-présence des personnages et les liens que les personnages tissent entre eux. Contrairement à celui-ci, le microdialogue ne renvoie pas à la juxtaposition des monologues ou différents personnages, il concerne l'intérieur du monologue, les traces de paroles rapportées qui forment une sorte d'échange indirect entre certains personnages. Étant « l'un des principaux objets d'étude de la translinguistique⁴³ », le microdialogue s'appelle aussi le mot à deux voix⁴⁴, c'est-à-dire le discours bivocal. Il renvoie à des champs de sens différents : le discours du locuteur est toujours mis en relation avec celui d'autrui. Bakhtine explique cette idée dans *La poétique de Dostoïevski* :

La stylistique doit s'appuyer *moins* sur la linguistique que sur la *translinguistique*, qui étudie le mot non pas dans le système de la langue ou dans un « texte », isolé de l'échange dialogique, mais dans la sphère même de cet échange, c'est-à-dire dans la sphère de la vie réelle du mot. Le mot n'est pas une chose mais le milieu toujours

Bakhtine, Mikhaïl. *La poétique de Dostoïevski*, traduction de Isabelle Kolitcheff, préface de Julia Kristeva, Paris, Seuil, 1970, p. 77.

42

Ibid., p. 47-48.

43

Ibid., p. 242.

44

Ibid., p. 242.

dynamique, toujours changeant, dans lequel s'effectue l'échange dialogique. Il ne se satisfait jamais d'une seule conscience, d'une seule voix⁴⁵.

Ce terme renvoie d'une part au locuteur principal et d'autre part à l'usage que pourra en faire l'interlocuteur supposé. Il appartient au champ du texte principal et au champ du sens dans lequel se meut le personnage secondaire. Il se produit un écart dynamique qui introduit une forme d'échange. C'est-à-dire qu'à travers les mots utilisés du personnage, on peut découvrir les paroles d'autrui. Dans ce cas là, deux voix coexistent dans un même mot, comme Bakhtine l'explique : « leur mot a une double orientation — vers l'objet du discours, comme il est de règle, et vers un autre mot, vers le discours d'autrui⁴⁶. » C'est-à-dire que le discours bivocal se manifeste dans le fait qu'il rencontre l'usage qu'en a fait autrui auparavant en prenant un autre sens dans le contexte présent. Le discours crée inconsciemment un dialogue avec les mots d'autres personnages qui peuvent être invisibles. Sur ce point, l'idée de Todorov est la même :

Le discours dyphonique, ou bivocal, se caractérise par le fait qu'il n'est pas seulement représenté mais renvoie en outre simultanément à deux contextes d'énonciation : celui de l'énonciation présente et celui d'une énonciation antérieure⁴⁷.

Le discours est toujours mis en relation avec celui d'autrui, qui fait intervenir un autre champ de signification que l'on peut comprendre en se référant à des énonciations antérieures.

Mais cette explication demeure quelque peu déroutante. Bakhtine a plus tard résumé et simplifié cela en expliquant que le discours bivocal consiste dans l'attitude du locuteur à tenir compte des mots possibles d'autrui en les interprétant :

Mais l'auteur peut utiliser le mot d'autrui à des fins personnelles en dotant d'une nouvelle orientation interprétative ce mot qui possède déjà son orientation propre et

45

Ibid., p. 263.

46

Ibid., p. 243.

47

Todorov, Tzvetan. *Mikhaïl Bakhtine: le principe dialogique*, suivi de *Ecrits du Cercle du Bakhtine*, Paris, Seuil, 1981, p. 110.

ne la perd pas pour autant : ce mot doit encore être perçu comme mot d'autrui. Ainsi dans un seul mot peuvent se trouver deux orientations interprétatives, deux voix⁴⁸.

Selon l'attitude différente à l'égard du discours des autres, le critique subdivise le microdialogue en trois types. Le premier type, qui se nomme la « stylisation », consiste à emprunter les mots d'autrui en préservant leurs intentions originales. Le second s'appelle la « parodie ». Dans ce type, l'interlocuteur emprunte aussi les mots des autres, mais contrairement au premier, il les utilise dans une intention contraire, pour qu'ils servent son expression, par exemple quand l'interlocuteur exprime des doutes à l'égard du discours d'autrui ou le contredit.

Pour ces deux types, il est facile de reconnaître la voix d'autres personnages en plus de celle de l'orateur, car leurs discours sont empruntés à d'autres. Le phénomène de mots ayant deux voix est le plus évident à suivre dans ces deux types. Quant au troisième type, le discours bivocal, il n'est pas évident, parce que le locuteur n'emprunte pas directement les mots des autres, mais ressent l'existence des mots des autres de manière invisible en rendant compte des réponses possibles des autres, affectant ainsi la manière dont les mots sont dits. Ce procédé est plus fréquent dans la polémique cachée et dans les répliques de dialogue. Bakhtine explique la polémique cachée qui est fréquente dans les œuvres de Dostoïevski :

Dans la polémique cachée, le mot de l'auteur est, comme n'importe quel autre mot, dirigé sur son objet, mais chaque affirmation se construit de manière à avoir en plus de sa signification objectale, un effet polémique sur le mot d'autrui. Dirigé sur son objet, le mot se heurte dans l'objet même au mot d'autrui qui, lui, n'est même pas reproduit mais seulement suggéré ; et cependant, la structure du discours serait toute différente s'il n'existait pas cette réaction au mot d'autrui sous-entendu⁴⁹.

L'influence des autres sur le locuteur affecte ainsi la manière et le contenu du discours, dans ce cas là, on peut sentir l'existence de la deuxième personne à travers les mots énoncés. Mais les mots des autres sont invisibles. Quant à l'autre style que nous évoquons dans ce troisième type, la « réplique du dialogue », elle s'apparente à la polémique cachée compte tenu de l'existence du discours d'autrui, mais elle consiste à répondre à autrui

48

Bakhtine, Mikhaïl. *La poétique de Dostoïevski*, traduction de Isabelle Kolitcheff, préface de Julia Kristeva, Paris, Seuil, 1970, p. 247.

49

Ibid., p. 255.

comme dans un dialogue en imaginant ou en prédisant le discours possible d'autrui. Dans ce type de discours, le locuteur sent toujours un interlocuteur invisible à son côté et lui répond.

De cette façon, le processus de connexion et d'interaction avec les mots des autres est appelé microdialogue : le locuteur forme une relation de dialogue en étant en accord avec la voix des autres personnages ou bien en s'opposant à elle. Mais il convient de souligner ici que le microdialogue est intériorisé au cœur d'un seul personnage qui réfléchit parfois sur ce que révèle l'autre personnage, parfois sur ce que lui fait l'environnement, c'est le type de dialogisme entre les deux discours internes d'un personnage. Dans ce cas, il rapporte ou imagine la voix des autres selon la représentation qu'il s'en fait. Le pour comme le contre se trouvent entièrement dans la conscience subjective du locuteur, c'est ainsi un échange à l'intérieur de sa conscience personnelle. Michel Eltchaninoff a bien compris le phénomène du microdialogue dans l'œuvre de Dostoïevski dans son livre *Dostoïevski : roman et philosophie* :

La parole des personnages dostoïevskiens constitue la meilleure illustration de ces phénomènes, puisque même le monologue est déterminé par le rapport à la parole d'autrui. Ou bien le personnage reprend de manière ironique les mots d'autrui, ou bien il lance une multitude de provocations, de « piques » anticipées, de « pierres dans le jardin » d'autrui⁵⁰.

Ce microdialogue a pour but de montrer la contradiction de l'intérieur du personnage. En revanche, lorsque les deux voix du microdialogue se scindent vraiment en celle de deux personnages, cela devient un grand dialogue. Mais comme Bakhtine le souligne : « Ce qui nous intéresse pour l'instant, c'est seulement le contrepoint des voix dans les atomes du discours, leurs combinaisons à l'intérieur d'une seule conscience décomposée (c'est à dire le microdialogue)⁵¹. »

50

https://books.google.fr/books?id=fjJYDwAAQBAJ&pg=PT72&lpg=PT72&dq=le+microdialogue&source=bl&ots=FoT_uG9Emg&sig=ACfU3U1WoR2VLBWVU6MQaIqx_MbrIBtekQ&hl=fr&sa=X&ved=2ahUKEwjogMiCrIThAhU8AWMBHQLJBjQQ6AEwBHoECAYQAQ#v=onepage&q=le%20microdialogue&f=false

51

Bakhtine, Mikhaïl. *La poétique de Dostoïevski*, traduction de Isabelle Kolitcheff, préface de Julia Kristeva, Paris, Seuil, 1970, p. 287.

1.1.3 L'histoire et les fonctions politiques de la théorie

Ces deux notions sont fortement présentes dans le roman. Elles font d'ailleurs partie de l'histoire de la critique. Elles sont nées dans une société autoritaire. Il est désormais intéressant de présenter le moment où Bakhtine invente ces outils, dans le but d'en révéler leurs significations politiques, et également de voir si l'on peut transposer cette analyse à la situation de l'Algérie décrite dans le roman *L'Envers des autres*.

Au moment de l'invention de cette théorie, la société de Bakhtine est très autoritaire : après la mort de Lénine, chef du parti bolchevik en 1924 qui met en place le régime totalitaire, Staline a pris le pouvoir et a continué à développer le totalitarisme en établissant un régime de dictature personnelle absolue⁵². C'est un régime très absolu, à travers lequel Staline exerce ses pouvoirs sans qu'aucune loi ne puisse le limiter. Il commence à contrôler l'ensemble de l'économie depuis 1929 et propose le plan quinquennal. Le pays fonctionne selon un seul ordre, celui de Staline. C'est la société monologique : la seule voix est la voix du parti qui a toujours raison. C'est dans ce contexte que Bakhtine introduit la notion de la polyphonie, il exprime sa volonté de détruire la société autoritaire, comme Wolfram Eilenberger le souligne : « Ce n'est pas un hasard si l'étude de Bakhtine sur l'art romanesque de Dostoïevski parut en 1929 - à l'époque où l'Union soviétique s'engageait dans le totalitarisme pour aboutir à un culte absolu de la personnalité⁵³. »

Mais, en tant qu'opposé au régime soviétique, il est bientôt expulsé au Kazakhstan, sans compter que sa théorie portant sur la polyphonie et le dialogisme sont mises au service de la dissidence. Ayant une fonction positive du point de vue de la démocratie, ces deux notions proposent une pluralité de voix, en critiquant la voix unique monologique et en contestant le monopole du système totalitaire. Elles ont alors obtenu une valeur promulguant la diversité, en opposition aux règles de la société soviétique. Ainsi, même si la société totalitaire soviétique est révolue, ces deux notions ont toujours une dimension critique aujourd'hui.

Richard Sennett a abordé la signification positive du dialogisme en démocratie dans un entretien « La coopération est l'art de vivre dans le désaccord ». Richard Sennett, né en

52

Henry Rousso, Nicolas Werth, *Stalinisme et nazisme, histoire et mémoires comparées*, Éditions Complexe, 1999, p. 61.

53

<https://www.philonomist.com/fr/article/lentreprise-polyphonique-ce-roman-dont-vous-etes-lauteur>

1943 à Chicago, est un sociologue et historien américain. Romancier et musicien, il enseigne à la London School of Economics et à l'université de New York. Violoncelliste au départ, il commence à s'intéresser à la philosophie quand il a 19 ans, puis est encouragé vers la sociologie par Hannah Arendt. Il est actuellement Senior Fellow au Capitalism and Social Center de la Columbia University et mène une recherche sur les relations sociales dans les villes et l'impact de la vie urbaine sur les individus du monde moderne.

Dans cet entretien, il exprime son point de vue et ses propositions sur la manière dont les personnes font face aux différences et aux conflits de la vie sociale. Sa position est très pertinente puisqu'il considère que la coopération est un art de vivre dans le désaccord. Et ceci, en opposant la dialogique bakhtinienne à la « dialectique ». La dialogique bakhtinienne est une méthode de discussion où l'on s'échange des idées et où à la fin chacun garde son point de vue. En revanche, la dialectique est une méthode de discussion qui cherche à trouver la vérité des choses de manière synthétique et à atteindre un certain consensus. Dans cet entretien, il donne un aperçu de sa réflexion sur la théorie dialogique de Bakhtine :

La dialogique, ce sont des discussions qui valent pour elles-mêmes et non pour leur résolution sur un éventuel terrain d'entente ; alors que, dans la dialectique proposée par Aristote dans sa *Politique*, il s'agit bien d'une bataille d'arguments en vue d'arriver à la Vérité...La dialectique cherche la coopération comme moyen pour un but qui viserait la synthèse des points de vue, mais aucune valeur n'est accordée aux *relations* créées par le dialogue⁵⁴.

En effet, chaque personne est unique, chacune ayant sa manière de penser, il est difficile de trouver un consensus, la recherche du consensus risque de nuire au vivre ensemble des personnes se trouvant dans un même espace. Ainsi Sennett propose comme valeurs le respect de la différence et des compétences dialogiques : on devrait apprendre à coopérer avec différents types de personnes pour tout ce qu'on ne peut pas faire seul⁵⁵. Cette proposition s'applique aussi à la politique, selon Sennett :

54

<https://eddurablement.files.wordpress.com/2015/03/sennett-2015-coopc3a9ration-art-vivre-dans-dc3a9saccord1.pdf>

55

<https://eddurablement.files.wordpress.com/2015/03/sennett-2015-coopc3a9ration-art-vivre-dans-dc3a9saccord1.pdf>

Si nous coopérons seulement pour réaliser un but, et, comme il est très rare de l'atteindre, alors nous rompons les liens sociaux plutôt que nous les renforçons. La coopération n'est pas, pour moi, l'art de se mettre d'accord mais plutôt de savoir écouter et de savoir vivre le désaccord⁵⁶.

Dans une certaine mesure, il applique la théorie du dialogisme de Bakhtine à la vie sociale. Sa bonne compréhension du dialogisme renvoie aussi à la musique. Il était violoncelliste, il se souvient d'un concert auquel il a participé quand il avait 10 ans : il coopérait avec les autres inconnus, chacun s'occupant de sa partie pour répéter l'*Octuor* de Schubert. Il en tire l'idée dialogique : il pense que si les gens sont obnubilés par la signification de l'ensemble, ils ne parviendront qu'à produire une impression ennuyeuse. Ils devraient en revanche porter leur attention sur la production diversifiée de chaque musicien pour saisir toute la performance de l'ensemble. Il s'agit d'être sensible à l'écart non à l'harmonie. C'est pour cela qu'il souligne : « elle [La répétition de la musique] n'aboutira à rien si l'on recherche le consensus ; il faut au contraire savoir exprimer et écouter des voix divergentes pour produire un son collectif⁵⁷. » Au niveau social, cette analogie fait comprendre le dialogisme et la polyphonie.

Etant donné ces caractéristiques, on peut penser que l'autrice K. Adimi recourt à la polyphonie et au dialogisme pour rendre compte de la situation en Algérie, parce que l'Algérie est aussi un pays qui connaît une forme de pouvoir à une seule voix. Ainsi, représenter une pluralité de points de vue remet en question la monologie de ce pouvoir.

Si la polyphonie et le dialogisme ont pour but de contester une société totalitaire, nous nous demanderons dans quelle mesure ils renvoient au contexte politique et historique du livre *L'Envers des autres* ? On peut se demander si cette analyse fonctionne dans le roman que nous avons étudié.

Le roman *L'Envers des autres* s'inscrit dans une société où la seule voix qui domine la politique est le F.L.N. (Front de libération nationale). Ce n'est pas un système totalitaire comme le système russe. Le système social algérien est un peu différent, parce que le parti

Richard Senett, «La coopération est l'art de vivre», sous titre «Donc, elle s'acquiert et se forme. Pourtant, vous dites aussi que la coopération est «dans nos gènes».

⁵⁶

Ibid.

⁵⁷

<https://eddurablement.files.wordpress.com/2015/03/sennett-2015-coop3a9ration-art-vivre-dans-dc3a9saccord1.pdf>

qui domine la politique distribue une partie de l'argent issue de la rente pétrolière aux soutiens du régime qui participent à la politique en délaissant le reste de la population. De sorte à ce que cette partie marginalisée de la société ne puisse trouver sa place dans la société. Ces derniers ne peuvent pas exprimer leur point de vue parce qu'il n'existe pas d'institutions intermédiaires comme les syndicats ou encore des institutions religieuses où les gens peuvent former des communautés et s'opposer à l'état. Donc dans le roman, la pluralité des voix exprimées est celle des abandonnées. Notre hypothèse est que la polyphonie dans ce roman dépeint les conséquences néfastes d'un système dans lequel il n'y a qu'une seule voix qui s'impose. Même si la situation est différente de celle de la société soviétique, elles ont un point commun : une seule voix domine le pays. Ainsi, dans une certaine mesure, la polyphonie et le dialogisme dans ce roman constituent une sorte de contrepoint au monopole du pouvoir.

1.2 L'introduction de L'Envers des autres

1.2.1 L'analogie de la musique

Dans ce roman, les personnages juxtaposés parlent les uns après les autres, il n'y a pas de lien direct entre eux. Tous les personnages ont la même importance. Chacun à sa manière de raconter sa vie de son quartier ainsi que son point de vue sur la ville. En ce qui concerne la famille, Adel nous révèle que c'est une famille qui manque de tendresse et d'échange, Sarah trouve la famille traditionnelle, la mère pense que c'est une famille malheureuse en raison de ses trois enfants anti-conformistes, alors que, pour les voisins comme Nazim, Chakib et Kamel, c'est une famille « de sous-merde »(p. 23.).

Concernant la ville, les personnages ont aussi différentes perspectives : Hadj Youssef nous révèle une ville pauvre et corruptrice dans laquelle on peut avoir la beauté avec de l'argent ; Adel nous révèle une ville pleine de jeunes oisifs ; Yasmine en évoque l'insalubrité, le chaos et la surpopulation et Tarek révèle une ville conformiste et traditionnelle ; Sarah nous révèle une ville patriarcale et enfin la mère pense que la ville est régie par des règles tacites. Leurs perspectives sont différentes les unes des autres, ce qui nous donne l'impression que les personnages ont des consciences indépendantes et se situent hors du contrôle de l'auteur. Ils racontent ce qu'ils voient de leur côté, si bien que leurs différentes perspectives nous montrent une image plurielle de la ville sous tous ses aspects.

Cette structure est semblable à la polyphonie en musique, elle ne donne pas l'impression que c'est un roman, parce qu'à nos yeux, un roman est structuré par une histoire entière qui comprend un début, un développement et une fin claire. La structure est très différente de celle du roman monologique. Mais l'œuvre appartient au genre du roman même si sa structure est originale par rapport au roman monologique. Ce type de roman est analysé par Bakhtine, il est appelé roman polyphonique, parce que dans les œuvres de Dostoïevski, Bakhtine a découvert des traces de la musique polyphonique. Influencé par le principe du « contrepoint⁵⁸ » dans la musique polyphonique, il propose d'utiliser la notion de polyphonie, c'est pour cela qu'on nomme ce type de roman le roman « polyphonique ».

Dans ce roman, il n'y a pas qu'une histoire unique : tout d'abord, ce roman qui commence par le monologue d'Adel ne comporte pas de début introduisant le contexte de l'histoire ; ensuite, il n'y a pas de développement, mais onze monologues séparés ; enfin, la conclusion en est aussi absente, nous ne connaissons pas le destin final des personnages. Ainsi, la voix et la conscience des personnages ne sont pas limitées dans une histoire unique, ils sont indépendants par rapport au roman monologique. De plus, la polyphonie est une métaphore musicale. Le roman et la musique sont différents, donc emprunter ce terme de « polyphonie » à la musique pour décrire les caractéristiques du roman de Dostoïevski n'est pas très juste d'après Bakhtine, c'est la raison pour laquelle il a rapidement clarifié sa compréhension sur la polyphonie dans *La poétique de Dostoïevski* (1970) :

Il faut remarquer que la comparaison que nous établissons nous-mêmes, entre le roman de Dostoïevski et la polyphonie, n'est rien de plus qu'une figure analogique. [...]. Mais les matériaux de la musique et du roman sont trop différents pour qu'il puisse s'agir d'autre chose que de comparaison approximative, de métaphore. Nous nous servons cependant de cette image dans l'expression "roman polyphonique", car nous ne trouvons pas d'appellation plus adéquate. Il ne faut simplement pas en oublier l'origine métaphorique⁵⁹.

58

Chaque voix a sa propre vie à l'intérieur de l'ensemble, alors qu'un texte harmonique enchaîne des accords.

59

Bakhtine, Mikhaïl. *La poétique de Dostoïevski*, traduction de Isabelle Kolitcheff, préface de Julia Kristeva, Paris, Seuil, 1970, p. 53.

Dans ce sens, la polyphonie bakhtinienne n'est qu'un modèle d'interprétation idéal. Elle est précisément utilisée pour distinguer le roman de Dostoïevski des autres romans monologiques. Selon la théorie polyphonique de Bakhtine, le dialogisme existe entre tous les éléments du roman. Comme il l'écrit dans *Dialogisme et analyse du discours* : « Le roman polyphonique est tout entier dialogique ; non seulement entre l'auteur et le héros, mais aussi entre tous les éléments de la structure romanesque existent des rapports de dialogues, c'est-à-dire qu'ils sont opposés contrapuntiquement⁶⁰. »

Le dialogue est omniprésent dans le roman polyphonique. Mais dans la musique, même si nous avons l'impression que les instruments se répondent au cours d'un morceau, il est plus délicat de parler de dialogue à proprement dit. Nous évoquerions plutôt les mélodies différentes.

En plus de cette différence, les romans polyphoniques présentent plusieurs voix, plusieurs points de vue et plusieurs consciences des personnages pour montrer leur diversité et leur indépendance, comme des mélodies de même importance dans la musique polyphonique. En dépit de cela, dans une certaine mesure, la polyphonie musicale sera quand même un bon modèle pour comprendre le roman polyphonique.

1.2.2 La structure du roman

Qualifié de polyphonique⁶¹ en raison de sa structure, ce roman se compose des monologues de neuf personnages : les 6 membres de la famille habitants dans un quartier populaire d'Alger et leurs trois voisins se juxtaposent, prenant la parole les uns après les autres pour nous livrer ce qu'ils pensent d'eux-mêmes, de leur entourage et de la situation algérienne. Dans ce roman, la famille est très importante. Elle est centrale, parce qu'une grande partie du texte est consacrée aux membres de la famille : respectivement Adel, Sarah, Yasmine, Mouna, Hamza et la mère. C'est une famille qui attire l'attention dans le quartier pour son anti-conformisme et son malheur : Adel semble homosexuel ; Sarah ne s'entend plus avec son mari Hamza ; Yasmine aime son frère ; Mouna s'ennuie de l'école ; Hamza semble fou ; la mère perd son mari.

⁶⁰

Peytard, Jean. *Mikhaïl Bakhtine. Dialogisme et analyse du discours*, Paris, Bertrand-Lacoste, 1995, p. 65.

⁶¹

Caminade, Emmanuelle. « L'envers des autres, de Kaouther Adimi », article publié sur *la Cause littéraire*, 2014.

Quand aux autres personnages, ce sont les voisins de la famille. Ils ont aussi une dimension d'anti-conformisme : Kamel se drogue et sombre dans l'alcoolisme avec ses amis ; Tarek, un enfant de 12 ans, a des cheveux blancs ; Hadj Youssef séduit les jeunes filles avec de l'argent à la porte de l'université au lieu de travailler. Ils sont tous mal adaptés à la société algérienne, parce que cette société est conformiste, il y a des règles à observer alors qu'ils sont tous en marge des normes établies et des convenances. Ils ont essayé d'échapper au contrôle de la société, mais ils n'ont pas réussi, c'est pour cela qu'ils sont angoissés et sans cesse tiraillés entre la tradition et la modernité. Ils révèlent tous, à des degrés divers, l'inquiétude et le malaise des habitants dans une société traditionnelle algérienne touchée par la modernisation : leurs comportements témoignent du conflit entre conformisme et tradition.

Selon la table des matières du texte, le roman se subdivise en douze parties. Celles-ci se nomment successivement Adel, Kamel, Sarah, Yasmine, Mouna, Tarek, Adel, Hadj Youssef, Yasmine, La mère, Hamza et Épilogue. Chaque partie est prise en charge par un personnage. Mais parmi eux, Adel et Yasmine apparaissent deux fois en des lieux différents. Les membres de la famille ne sont pas présentés de manière successive. Après le monologue d'Adel sur sa situation, on peut penser que la fonction de Kamel, personnage secondaire, est de présenter l'environnement autour d'Adel. Il a une fonction complémentaire, parce que dans cette partie, Kamel nous introduit dans le milieu des trois jeunes désœuvrés qui boivent en bas de l'immeuble. En plus, il nous semble qu'il y a le principe de la continuité de fin comme la continuité de temps, de l'espace ou parfois des paroles, l'auteur se sert de la continuité comme transition. Par exemple, à la fin du récit d'Adel, l'idée d'habitude implique que Kamel et ses amis ont l'habitude de se rejoindre pour faire la fête au pied de l'immeuble : « La journée débute exactement comme à son habitude. »(p. 16)

Pour en revenir aux membres de la famille, on peut penser qu'il y a une continuité dans l'espace : les volets de la famille se referment, donc on porte notre attention sur des membres de la famille : Sarah, Yasmine et Mouna ; c'est plutôt le milieu des femmes : tout d'abord, ce sera Sarah, parce qu'elle s'assoit près de la fenêtre en restant réveillée, elle présente sa relation en échec avec son mari ; ensuite ce sera Yasmine, on peut penser que la fin du récit de Sarah fait allusion à l'idée de liberté, parce qu'elle « allume une petite veilleuse et [s']empare de [ses] pinceaux. »(p. 38) Alors que Sarah agit comme elle veut. En ce qui concerne Mouna, le lien entre elle et Yasmine est l'école : Yasmine est partie à l'université, Mouna l'est aussi, le parallélisme entre elles nous permet de comparer

l'ambiance de ces deux écoles. Elle est petite, innocente mais déjà désabusée et rêve d'être la femme séduisante de Kamel.

Après Mouna, l'attention est portée sur leur voisin Tarek, parce qu'en tant qu'enfants, ils ont un caractère opposé. Son récit occupe seulement trois pages. C'est aussi un enfant, mais différent de Mouna, il est angoissé ; on apprend qu'il a été abandonné par son père. Il est soucieux de s'occuper de Mouna qui lui semble vivre dans un monde parallèle.

Par la suite, on apprend qu', entre Tarek et Adel, il y a une rupture. Adel revient brusquement pour la deuxième fois, mais cette fois, il nous raconte un événement dramatique qu'il a vécu : il a subi des coups et des insultes de ses compagnons. Cette partie annonce l'épilogue du texte, où l'on apprend qu'un jeune s'est suicidé, sans que l'entourage n'en comprenne la raison. Ce récit est un peu dramatique, donc on peut penser que le récit suivant de Hadj Youssef nous fera oublier le drame d'Adel. Le personnage secondaire Hadj Youssef est introduit, il est toujours à la recherche de jeunes beautés, pour les photographier, mais selon son entourage pour jouer avec les filles. Il se présente comme le chanteur de la beauté et semble fasciné par celle de Yasmine.

La fin du récit de Hadj Youssef introduit directement Yasmine : « Je rentrerai par le même bus que Yasmine. »(p. 82), on revient ainsi sur Yasmine : celle-ci est liée à Hadj Youssef d'une certaine manière, ils prennent le même bus en direction de l'université, ils se sont rencontrés dans la rue. Dans cette deuxième présentation, Yasmine nous raconte qu'elle n'aime pas son amoureux Nazim car elle est toujours attachée à son frère. Pourtant, elle l'attend, mais ce dernier ne vient pas. Serait-ce par hasard qu'il se donnera la mort à la fin ?

Pour finir, le monologue de la mère apparaît comme une synthèse de sa déception par rapport à ses trois enfants, son discours est donc placée après les discours. Mais la rupture apparaît après chez la mère par rapport à Hamza, on croyait que la mère présenterait le dernier récit pour synthétiser ses points de vue. Ainsi, la rupture fréquente a le but de perturber le lecteur, en créant une fausse illusion de l'absence de lien entre les monologues.

Étant donné l'analyse présentée, on peut découvrir que les monologues s'enchaînent parfois selon une logique de continuité de l'idée ou de l'espace, et parfois selon une logique d'oppositions, des complémentaires ou même de rupture pour des raisons d'intrigues aussi narratives.

Les personnages nous révèlent différents aspects de la ville d'Alger : l'amour, le mariage, la tradition, la beauté, la pauvreté, et nous montrent la vie de différents milieux : les jeunes, les femmes, les enfants, les hommes et les personnes âgées. Les perspectives

des personnages ne fusionnent jamais, chacun présente ce qu'il trouve correct et vrai sans en donner une vue d'ensemble, comme dans la célèbre légende des quatre aveugles et de l'éléphant⁶² : chaque aveugle présente sa vision limitée de l'animal qui ne rencontre pas celle des autres, de sorte à ce que nous n'ayons pas de vue synthétique, de même ici on découvre la vie ordinaire d'un quartier d'Alger de façon juxtaposée.

Cette structure juxtaposée permet de manifester des pensées intérieures, il n'y a pas de vue d'ensemble. Les personnages ne dialoguent pas, parce qu'ils vivent chacun dans leur monde. Leurs perspectives sont originales l'une par rapport à l'autre. Ainsi, nous nous demanderons ce que nous apprennent leurs perspectives sur soi, sur l'entourage et sur l'Algérie.

1.2.3 La présentation détaillée des monologues

Le récit commence par la vision d'Adel, un personnage qui n'arrive pas à dormir la nuit. Chez lui, il y a une dimension névrotique. Il est angoissé, n'a pas envie de travailler, pleure sous le drap sans cesse : tout cela est peut-être dû au rapport dégradé avec sa sœur Yasmine, qui ne se confie plus à lui et s'échappe tout le temps, et à sa culpabilité en raison de son amour anormal pour elle. Cela produit une sorte de névrose. Il aime sa sœur, mais c'est un amour incestueux, c'est pour cela qu'il se sent mal à l'aise lorsqu'il entend sa mère, il se sent coupable. Il a une mauvaise image de lui-même, c'est aussi pourquoi, lorsqu'il entend les mots de ses voisins en bas de son immeuble, il se sent agressé. Il est un personnage soucieux de son apparence : quand il s'aperçoit que sa mère le regarde, « mes bras se font moins lâches, mon corps se redresse. Je me rase soigneusement ». Il a le souci de présenter une image conforme aux attentes de sa mère, cela signifie qu'il se soucie du regard des autres et essaie de répondre à leurs attentes.

Il a la volonté de s'adapter à l'entourage. Pourquoi sa relation avec sa mère est-elle aussi insatisfaisante ? Il est le contraire de ce que sa mère attend de lui, donc celle-ci, qui n'est pas contente de lui, le regarde toujours avec un regard de désapprobation. Il se sent déçu, solitaire et anxieux, si bien qu'il veut « se vomir ». C'est alors qu'il fuit la réalité et va se cacher dans le bar *Eden* où il se sent moins stressé, parce que l'alcool lui permet

⁶²

Quatre aveugles s'assemblent un jour pour examiner un éléphant, ils touchent chacun une part de l'éléphant et donnent la conclusion pour exprimer ce que c'est l'éléphant. Ils discutent longuement, et font valoir son opinion avec force et fermeté. Même si chacun a partiellement raison, tous sont dans l'erreur.

d'oublier son mal-être. Il nous fait connaître aussi son environnement : ses voisins qui ne font rien, ne dorment pas au milieu de la nuit, rassemblés dans le sous-sol de son immeuble pour boire. Cela révèle le chaos dans lequel vivent les jeunes ainsi que l'état de l'ordre social en Algérie.

Après, l'attention est portée sur son voisin Kamel. Dans cette partie, on introduit aussi ses amis Nazim et Chakib pour décrire le milieu des jeunes : ils s'assemblent en bas de l'immeuble d'Adel au lieu de dormir, et consomment de l'alcool : ce sont des personnages déboussolés, perdus, tiraillés entre la tradition et la modernité occidentale montrée par la télévision. Ils ne peuvent pas trouver leur place dans un pays qui est fait pour les gens puissants, non pas pour les gens ordinaires, alors qu'ils ont des rêves à réaliser : ils se sentent perdus dans la société, ils n'évoquent leur rêve difficile à réaliser qu'en se plongeant dans l'alcool et la drogue. C'est pour cela que Nazim, qui fait ses études de médecine tout en vendant de la drogue, rêve de partir en Europe pour gagner de l'argent. Mais en ce qui concerne Chakib, vendeur de chaussures dérobées qu'il achète à la douane à tout petit prix, préfère rester en Algérie en se vantant de choisir de participer à la construction du pays : mais il reste dans le trafic clandestin, n'a pas de travail sérieux et légal.

Quant à Kamel, il se perd dans son rêve, qui est lié à la télévision, en s'imaginant semblable aux acteurs riches et séduisants. Cela révèle le milieu des jeunes angoissés, déçus et accablés et un pays corrompu sans perspectives où les jeunes sans occupations sérieuses n'ont pas l'opportunité de se développer. En plus, cette partie présente également la famille d'Adel, parce que Nazim est amoureux de Yasmine, mais cette dernière ne l'aime pas et le considère seulement comme un passe-temps. C'est une famille méprisée pour sa différence dans ce quartier : cela est peut-être dû à la beauté de ses membres, à leur liberté. Ils sont anti-conformistes, si bien qu'ils font l'objet de rumeurs dans le quartier. Cela révèle aussi le phénomène du conformisme en Algérie, qui explique aussi la difficulté des jeunes : ils ne possèdent pas la liberté d'être eux-mêmes dans cette société pleine de conventions.

Après ce récit, on en revient à la famille. Cette fois-ci, c'est au tour de Sarah, la fille aînée de faire son monologue. Elle présente aussi une dimension anti-conformiste. Se marier est conformiste, elle s'est mariée parce que sa mère l'a obligée, pensant qu'elle allait rater le moment de se marier, mais après, Sarah a abandonné son mari et est revenue à ses peintures. Elle est déçue d'être contrainte par le mariage, parce que celui-ci symbolise le sacrifice : il faut s'occuper du mari, de l'enfant, du ménage, etc., alors qu'elle rêve de liberté et ne veut pas suivre le schémas traditionnel de l'épouse obéissante et modèle. C'est pourquoi elle a essayé de se révolter contre la convenance : elle refuse d'entendre les

fantasmes de son mari qu'elle présente comme un fou. Elle espère être différente et spéciale par rapport aux autres femmes, c'est également pour cela qu'elle chérit le mouchoir en soie que son frère lui a offert, parce que celui-ci est unique. Mais les cris de son mari ne cessent pas, lui rappelant sans cesse l'échec de son mariage, l'échec de sa vie : ce mariage l'a détruite, elle est devenue fragile, méfiante et atteinte de paranoïa si bien qu'elle s' imagine que son mari rêve de la tuer. Cependant, elle ne peut pas s'en éloigner, parce que sa mère, respectueuse de la tradition, ne lui permet pas de le rejeter. Ainsi, pour échapper à la réalité, elle s'abandonne à la peinture. En ce qui concerne son mari, elle nous révèle d'abord que c'est un homme atteint de schizophrénie, parce qu'il s'est coupé de la réalité et vit dans son délire : il ne reconnaît même pas Mouna, sa fille de 9 ans. À travers les récits de sa situation, Sarah révèle la mauvaise condition de la femme dans un pays patriarcal et traditionnel comme l'Algérie : les femmes obéissantes doivent être responsables de tout le travail à la maison en dépit de faire ce qu'elles veulent. À ses yeux, l'Algérie est un pays compliquée et rempli de règles.

Ensuite, c'est au tour de sa sœur cadette Yasmine. Dans cette partie, celle-ci nous révèle l'échec de la vie de sa sœur Sarah, la saleté de sa ville et de son université. À travers la façon dont elle nous raconte son environnement, nous pouvons sentir qu'elle est méprisante et arrogante. Elle critique sa sœur Sarah moins courageuse, hésitante, parce que cette dernière n'ose pas rejeter son mari fou Hamza sans la permission de sa mère. Elle ne peut pas comprendre le choix de sa sœur, alors que pour elle-même, elle est plutôt audacieuse et choisit ce qu'elle veut. Elle méprise sa ville : le bus bondé, la rue défoncée, les jeunes oisifs, les vieilles fouineuses, ronchonnes, le chauffeur fantaisiste, la saleté et la pauvreté de la ville. Elle révèle une ville en désordre, pleine de bruit et sans joie.

Elle nous introduit ensuite dans le milieu étudiantin : les jeunes désœuvrés fument, des étudiantes se plongent dans des romans à l'eau de rose, et les inscriptions sur les murs reflètent la découragement des gens envers le pays. Même si c'est dans l'université, on a la même l'impression que précédemment : les jeunes manquent d'objectifs et mènent une vie oisive. C'est un pays qui pousse à la dépression.

Ensuite, elle nous raconte ce qu'elle entend devant la salle : la discussion de deux filles qui voudraient travailler pour gagner de l'argent et l'incident qui a lieu entre une fille et son copain Chakib. Chakib décide de « casser » avec sa petite amie parce que cette dernière est montée seule dans la voiture d'un garçon, ce qu'il désapprouve. Cela révèle que c'est un pays traditionnel où les jeunes filles sont contrôlées par beaucoup de règles et rêvent de ne pas être obligées d'obéir aux hommes. Yasmine nous révèle aussi la condition

de la femme dans ce pays à travers les anecdotes qu'elle nous partage : la mère d'une jeune fille se prépare pour le mariage de ses filles depuis leur naissance. Cela révèle que les filles sont mises à la disposition de l'homme et qu'elles semblent avoir comme unique but dans la vie que le mariage, ce qui arrive parfois dans les pays traditionnels où la femme n'a pas la même liberté que l'homme.

Par la suite, c'est Mouna, la fille de Sarah et de Hamza qui prend la parole. Elle a 9 ans et se définit comme étant une "papicha"⁶³, parce qu'elle porte des ballerines qui la distinguent des autres. Dans son monologue, elle nous donne l'impression qu'elle est joyeuse, insouciante et aussi anti-conformiste : elle ose désobéir à l'Imam en touchant les bouteilles d'alcool qui font peur à tout le monde ; elle chante des chansons de papicha en se foutant du regard d'autrui. Elle vit dans son monde d'enfant, et pourtant elle est aussi désenchantée : elle trouve l'école inutile, parce qu'elle va être une femme au foyer même si elle est excellente dans toutes les disciplines, c'est pourquoi son rêve est de grandir le plus vite possible et d'épouser Kamel, un vendeur de frites qui ne lui paraît pas comme tout le monde. Elle révèle un pays traditionnel : la mission de la femme est d'être une bonne épouse, c'est son destin final ; et un pays sans espoir : les gens angoissés sont très anxieux au lever du jour, ils préfèrent rester éveillés dans la nuit pour fuir la réalité.

Pour mettre en valeur Mouna, il y a Tarek, un personnage secondaire. Ils sont tous les deux enfants, mais Tarek n'est pas comme Mouna, c'est un enfant malheureux : on apprend à la fin de l'épisode qu'il a été abandonné par son père qui n'est pas revenu après être descendu un jour comme d'habitude pour acheter des cigarettes. Depuis, il a des cheveux blancs qui le font paraître plus âgé alors qu'il a seulement douze ans. Il nous révèle qu'il est angoissé à cause de cela. Pour éviter les moqueries de ses camarades qui le nomment « Cheikh » (vieillard), il se réveille toujours tôt pour examiner ses cheveux et essayer d'améliorer son image. Il est sensible à son image. Il fait aussi allusion à sa voisine Mouna, parce qu'il n'y a qu'elle qui « se fiche » (p. 68) de ses cheveux blancs. Il trouve qu'elle est belle, joyeuse, mais aussi différente, si bien qu'il pense qu'elle a besoin de sa protection : ainsi, il la protège et l'accompagne tous les jours à l'école. Alors, il a conscience qu'il est aussi une exception, comme Mouna, à cause de ses cheveux blancs, il réfléchit sur ce que c'est d' « être comme tout le monde ». Ainsi en se demandant comment

63

Une « papicha » désigne en Algérie une jeune fille de la classe aisée, appartenant à la jeunesse dorée, qui s'amuse, qui sort et fait la fête.

ne pas être une exception, il révèle que la plupart des Algériens sont conformistes. Son rêve est tout de même de suivre un schéma normal, comme tout le monde : « Moi, j'aurais bien aimé suivre ce schémas-là. Contrairement à Mouna, j'aimerais bien entrer dans le moule. » Mais, malgré lui, ses cheveux blancs l'excluent du monde normal.

Après, Adel revient encore une fois. Cette fois, il nous raconte un événement dramatique qui est arrivé dans son refuge l'*Eden*. Ce matin, après le petit-déjeuner, il n'est pas allé au travail mais s'est rendu dans le café *Eden*. Il aime fréquenter cet endroit parce qu'il peut réinventer sa vie en consommant de l'alcool, même s'il ne peut pas échapper aux regards curieux et aux rumeurs à son sujet. Mais malheureusement, ce jour-là, il subit l'agression de ses trois voisins Nazim, Chakib et Kamel. Il est frappé jusqu'à en perdre la connaissance. C'est un aspect dramatique qui permet de comprendre la fin du roman : il s'est probablement suicidé. Il a une très mauvaise image de lui, il se regarde étant le mal et la monstruosité incarnée. Dans son monologue, il nous décrit une atmosphère sociale corruptrice, impitoyable où certains personnages aspirent uniquement au profit. C'est à Hadj Youssef de découvrir par la suite, on peut penser qu'il a pour fonction d'être un intermédiaire pour qu'on oublie le drame d'Adel. Adeptes des femmes, il court souvent à l'université pour séduire de belles étudiantes avec de l'argent. Il présente une image valorisée de lui-même : il se voit comme un esthète et s'enorgueillit d'être sensible aux belles choses. Il a de l'argent pour acheter la beauté, alors que les filles ont besoin d'argent, et, pour cette raison, il pense que c'est « donnant-donnant » : « À Alger, la beauté va souvent de pair avec la pauvreté. » Cela révèle aussi la corruption de l'Algérie : dans une société pauvre, les filles belles n'ont autres ressources que leur charme, c'est pour cela qu'elles le vendent.

Ensuite, Yasmine apparaît pour la deuxième fois. Ce passage a pour but de mieux faire comprendre sa personnalité, parce que, dans sa première intervention, elle nous a principalement révélé son environnement : dans cette partie, elle nous raconte avec l'ironie sa relation avec Nazim. Leur relation ne fonctionne pas parce qu'elle ne l'aime pas, elle est froide envers lui et l'utilise. Par contre, elle nous révèle son amour pour son frère Adel. On pourrait donc faire l'hypothèse qu'il existe une relation incestueuse entre eux, mais cet amour ne peut pas marcher, parce qu'il est anormal, et ne peut pas être accepté par sa mère et son entourage, ce qui l'angoisse. Elle sort avec Nazim au début pour oublier Adel, mais maintenant rompre avec Nazim n'est pas facile, parce qu'elle trouve que les hommes d'aujourd'hui sont fragiles, ils ne peuvent pas supporter la douleur. Dans sa présentation

du rapport avec Nazim, elle nous montre les étapes qu'ils suivent, ce qui révèle un pays plein de conventions.

Dans le chapitre suivant, la mère fait une synthèse sur ses trois enfants, raconte ses ennuis et révèle la société patriarcale de l'Algérie. Elle sert également d'intermédiaire, parce qu'elle permet de comprendre pourquoi ses trois enfants sont considérés comme des personnes anormales par les gens du quartier. La mère, dont le mari a été fauché par une balle il y a quinze ans, élève ses enfants toute seule et sacrifie toute sa vie pour s'occuper de cette maison : en une vraie maîtresse de maison, elle respecte la tradition de la société patriarcale. Ses trois enfants sont tous une sorte d'échec à ses yeux : Yasmine et Adel ne sont pas encore mariés ; Sarah s'est mariée, mais elle n'est pas une bonne épouse s'occupant de son mari, si bien que celui-ci est devenu fou. C'est pourquoi la mère est négative, soucieuse et mélancolique si bien qu'elle pense qu'« il aurait mieux valu qu'ils soient handicapés » ; elle aimerait qu'ils aient une vie ordinaire et un schéma normal comme les enfants de sa voisine Meriem, la femme de Hadj Youssef, mais malheureusement ses enfants sont tout le contraire : ils sont méprisés. Ce sont des échecs d'une mère algérienne impuissante, cela révèle l'ennui de jeunes dans une société tiraillée entre la tradition et la modernité, ainsi que la condition de la femme dans un pays conformiste et patriarcal : la mère a tout donné, mais elle subit tout même un échec, parce que le pays est trop traditionaliste.

La dernière intervention est celle du mari de Sarah, Hamza. Considéré comme fou, il profite du monologue pour nous révéler ce qu'il en est réellement concernant la relation avec sa femme. Dans son monologue, il ne se définit pas comme un fou. Il nous donne l'impression qu'il s'est auto-détruit : vraiment amoureux de sa femme, il est traditionnel et souhaite que sa femme lui obéisse, parce que son espoir était de « vivre l'un pour l'autre » au début ; mais Sarah est plutôt libre, elle passe son temps à faire de la peinture au lieu de se sacrifier pour lui, ainsi il sent que son amour n'a pas de retour, et c'est pour cela que sa passion envers sa femme entraîne sa destruction. Il est conscient de sa dégradation : il nous raconte qu'il était beau, jeune, travailleur quand il a rencontré Sarah, mais maintenant, il n'intéresse même plus sa femme et n'a plus de travail. Il valorise énormément sa femme, mais sa femme ne le voit pas et se réfugie dans sa peinture. Il a commencé à se juger au vu de sa femme qui ne l'aime plus, il se sent déprécié, blessé dans son honneur et sa dignité d'homme si bien qu'il se détruit lui-même, et devient schizophrène. C'est pour ça que l'idée de violenter sa femme vient à son esprit. Et, par désir de plaire à sa femme, il se montre un homme ostentatoire et a essayé de la retentir par le luxe : c'est pour cela qu'il veut une dalle

de sol venue d'Espagne, des miroirs égyptiens, des rideaux chinois pour lui fait plaisir. Il y a aussi une dimension de gaspillage chez Sarah, elle est pauvre, mais elle peint sans cesse, la peinture est chère. Ici, on révèle le malaise d'un homme traditionnel face à une femme qui se veut libérée et moderne.

Étant donné les monologues séparés, nous nous demanderons à travers la suite de cette réflexion comment leur juxtaposition peut composer un roman ? Sur quel logique ces monologues s'enchaînent-ils ? Dans ce cas, la théorie polyphonique de Bakhtine nous aidera à mieux comprendre l'intention de l'auteur et la signification de ce roman.

2. La présence de l'auteur

L'absence de l'auteur constitue l'une des caractéristiques principales du roman polyphonique, elle permet dans une certaine mesure l'objectivité de l'auteur et la subjectivité des personnages.

On peut penser que cela est dû à la conception de l'auteur qui a pour le but de créer un texte ambiguë et de donner ainsi au lecteur la possibilité d'interprétation libre, c'est pour cela que Kaouther Adimi se sert des points de vue de chacun qui sont variables pour composer les éléments qu'elle veut exprimer. Dans ce cas là, des éléments ambiguës et polysémiques sont aussi un choix pour construire un roman polyphonique de l'auteur. L'importance pour l'auteur est de dévoiler l'intérieur de personnages, non pas ce qu'ils peuvent être dans le monde. De cette façon, Kaouther Adimi lie les personnages ensemble en se servant à l'interprétation de son titre : *L'Envers des autres*.

Même si l'auteur ne donne pas son opinion, il est organisateur de ces visions juxtaposées. Aussi en découvrant les marques de l'absence de la synthèse dans *L'Envers des autres*, nous nous demanderons selon les choix d'organisation de l'auteur dans la conception de ce roman, comment Kaouther Adimi construit des personnages qui nous donnent l'impression qu'ils sont indépendants de lui et de quelle mesure cette conception sert à sa vision dialogique. Nous analyserons le choix de l'auteur dans le roman polyphonique pour voir d'une part comment elle permet la création d'une ambiance particulière, d'autre part comment le système des personnages fonctionne.

2.1 L'absence de la synthèse

Comme ce que nous évoquons dessus, l'auteur est réticent dans le roman polyphonique. Donc dans ce roman polyphonique, l'auteur nous donne l'impression qu'il est absent, il est présent plutôt comme organisateur, au lieu d'être omniscient. L'absence de la synthèse est une manière de conception distinguée de celle du roman monologique, elle peut créer une ambiance ambiguë, dans laquelle on a l'impression que les personnages peuvent réagir comme ils veulent, de sorte à donner au lecteur un sentiment plus réel, à l'image de ce que l'auteur a dit dans la préface : *A mes personnages si fidèles*.

2.1.1 Une ambiance ambiguë du texte

Le roman est entièrement occupé par les monologues des personnages : il n'y a pas de place pour la parole de l'auteur. On sent que l'auteur est absent, parce qu'il n'y a pas de synthèse ni sur la situation, ni sur la figure et le destin final des personnages. On est dans l'ambiguïté et l'indétermination : on n'arrive pas à avoir la réponse à une série de questions que l'on se pose entre autre, le frère et la sœur se sont-ils éloignés ? Quelle est la nature de la sexualité d'Adel ? Est-elle à l'origine de la violence qu'il a subie ? Qu'est-ce qui fait la bizarrerie de la famille ? Le photographe est-il un vrai prédateur sexuel ? D'où provient la folie de Hamza ? On ne peut pas connaître la vérité de chaque point de vue. On reste au niveau des impressions de chacun et on n'arrive pas à un jugement sur la valeur de ces impressions, parce que dans le roman, il manque des explications qui rendraient les événements plus clairs selon un point de vue omniscient.

De plus, l'image des personnages est aussi confuse, elle ne se manifeste que par la description que les personnages font d'eux-mêmes et par celle qu'en font les autres. On considère Hadj Youssef comme un profiteur dans ce roman, mais est-ce qu'il est vraiment l'adorateur de la beauté qu'il prétend être ? Nous ne pouvons pas donner une réponse sûre, tellement il apparaît aux yeux des autres comme un manipulateur ; Adel nous raconte dans son récit « tout le monde sait que Hadj Youssef est bien connu des cités d'étudiantes, où il part piocher un peu de chair fraîche. » (p. 73.) et si l'on se réfère à ce que Yasmine a vu : « sur un banc, à l'ombre des arbres et des regards indiscrets, Hadj Youssef embrasse une toute jeune fille. Les yeux de la fille sont fermés, ceux de l'homme grands ouverts. Regard lubrique. » (p. 88.) mais lui se présente dans son récit uniquement comme un homme sensible de la beauté.

Hamza est-il vraiment fou ? On n'en est aussi pas sûr. On le connaît selon sa femme Sarah qui le considère comme un fou : « Et depuis des années, assise au coin de la fenêtre de ma chambre d'enfant où je suis revenue habiter depuis que mon tendre mari est fou... » (p. 25). Yasmine le trouve délirant, elle pense que Hamza « est fou à lier » (p. 39). Dans la nouvelle vie qu'Adel s'invente à l'aide de l'alcool, il espère que « Hamza n'est pas la pauvre loque qu'il est devenu... » (p. 71). Quant à la mère, elle nous dévoile aussi l'image de la folie de Hamza lorsqu'elle se plaint du fait que Sarah passe toute sa journée à faire de la peinture, et c'est cela qui l'aurait conduit à la folie : « Peut-on s'étonner après ça que le pauvre Hamza en ait perdu la raison ? » (p. 91) Alors que son monologue le présente apparemment comme un homme normal.

Yasmine est connue pour sa beauté exceptionnelle, mais celle-ci n'est pas décrite. Elle apparaît dans le récit de Kamel : Yasmine « qui fait saliver tous ceux qui ont le malheur de croiser sa route. » (p. 21) et « ma trop jolie petite soeur » (p. 25) dans le récit de Sarah. En plus, aux yeux de Hadj Youssef, «Yasmine possède une beauté colorée. je sais que, même si je la photographiais en noir et blanc, la photo paraîtrait pleine de couleurs» (p. 80)

Kaouther Adimi montre la figure des personnages à travers le regard et leurs perceptions qu'ils ont respectivement les uns des autres. Dans une certaine mesure, cette manière de faire exister ses personnages leur donne du relief, de la complexité et suscite leur ambiguïté : leurs points de vue sont complètement différents.

Finalement, cela apparaît particulièrement dans l'indétermination de la dernière partie. Cette partie nous donne l'impression que *L'envers des autres* est une sorte de nouvelle à chute : d'une part, ce texte est relativement court en tant que roman, d'autre part il manifeste une fin surprenante et inattendue pour le lecteur, qui force ce dernier à relire le texte pour trouver des indices de cette fin, que voici : « Le lendemain matin, on pouvait lire dans quelques quotidiens ce bref entrefilet : “un jeune homme s'est suicidé hier. Ses proches sont sous le choc. Les voisins disent ne pas comprendre les raisons d'un tel acte.” »

Cette fin frappe par son indétermination : cet épilogue annonce justement la fin d'un jeune homme sans indiquer c'est qui s'est suicidé. Selon la deuxième intervention d'Adel, on pourrait penser que c'est probablement lui, parce qu'il a été frappé et insulté par ses compagnons : il exprime alors son angoisse devant le silence et l'indifférence de sa mère. On ne sait pas s'il est rentré chez lui après ou s'il a choisi de se donner la mort. Mais dans son récit, la dernière phrase semble impliquer sa volonté de suicider : « Le ciel m'apparaît enfin dans son immensité. » (p. 77) Il voit l'immensité du ciel : la terre sous le ciel contient énormément de choses, y compris lui qui se sent exclu de tout. D'une certaine manière, il se sent appartenir à la terre, de cette façon, on pense qu'il veut se suicider, comme ce que dit Freud : « à la terre, il y a la pulsion de mort. » Même si tu meurs, la terre t'accueille aussi. Ainsi, il nous semble que cela illustre la fin.

Outre Adel, nous pourrions aussi penser que la personne qui s'est suicidée est Nazim, parce qu'il n'est pas venu, comme à son habitude, rejoindre son amoureuse Yasmine qui l'attendait à l'université. En ce qui concerne Nazim, il fait ses études de médecine, mais il est d'abord un trafiquant de drogue. Il aime Yasmine, mais celle-ci l'utilise comme passe-temps tout en pensant à son frère Adel en son for intérieur. Ses amis se moquent de lui, ce qui pourrait le déprimer. C'est pour cela qu'on peut penser qu'il est possible que le jeune

homme désespéré qui s'est donné la mort soit Nazim. Quant à d'autres personnages, leur destin est incertain : est ce que Mouna pourra réaliser son rêve d'épouser Kamel ou pas ? Le père de Tarek reviendra-t-il un jour ? La situation de Sarah va-t-elle changer ?

L'ensemble est confus pour le lecteur. Ce dernier a des doutes, parce qu'il reste sur les impressions de chaque point de vue et qu'il n'y a pas d'auteur présent qui donne une vision d'ensemble en faisant la synthèse des perspectives. Il n'y a pas de vision surplombante. Les points de vue des personnages sont éclairés les uns par les autres, mais cet éclairage n'est pas élucidé, on reste au niveau de l'impression. C'est la fin inachevée qui entraîne l'ambiguïté du texte, dans une certaine mesure, cette ambiguïté donne aux lecteurs des moyens illimités d'interpréter le roman. Cela correspond vraiment à la conception du roman polyphonique, comme Bakhtine nous le montre dans *La poétique de Dostoïevski* : « Dans l'univers de Dostoïevski, il n'y a rien de ferme, de mort, d'achevé, rien qui n'appelle pas de réponse et aie déjà dit son dernier mot⁶⁴. »

2.1.2 L'objectivité de l'auteur : le jeu de « je »

L'ambiguïté de ce roman est due à une stratégie narrative de l'auteur. Dans ce roman, au lieu de faire une synthèse, l'auteur conçoit une position narrative multiple avec plusieurs « je » qui changent en fonction des chapitres. Chaque « je » prend une partie de réalité sur l'autre, la ville et l'Algérie. On compose ainsi une réalité à partir de divers aspects fragmentés. Dans une certaine mesure, sa dominance est également privée.

Ici, la famille d'Adel est importante. Les propos sur cette famille apparaissent dans les récits de ses voisins. Selon Chakib, c'est une « famille de sous-merdes » (p. 23) qu'il ne veut pas fréquenter, à cause de la relation entre Yasmine et son frère Adel qu'il trouve anormale. Alors que dans le récit de Kamel, on apprend que Adel et Yasmine sont connus dans leur quartier « pour leur beauté » (p. 21) en plus de leur « complicité » (p. 21). De même, Hadj Youssef évoque aussi la beauté de Yasmine qu'il considère comme une beauté colorée. D'après les voisins, on pourrait avoir une compréhension générale de cette famille, mais comme l'auteur n'intervient pas, on n'est pas sûr que ce qu'ils pensent soit la vérité. L'auteur n'exprime pas ses jugements, mais introduit les récits des membres de la famille pour l'illustrer. Dans les récits d'Adel et de Yasmine, on peut avoir l'impression qu'ils

64

Bakhtine, Mikhaïl. *La poétique de Dostoïevski*, traduction de Isabelle Kolitcheff, préface de Julia Kristeva, Paris, Seuil, 1970, p. 324.

s'aiment en cachette, mais ils ne sont pas ce que les autres pensent d'eux comme Chakib qui pense de Yasmine « une petite salope » (p. 23) et d'Adel « une femmelette » (p.73), ils essaient d'oublier l'amour à leur façon au lieu de le développer. De plus, en ce qui concerne l'échec du mariage de Sarah et l'indifférence de Mouna sur presque tout, l'auteur ne donne pas ses opinions. Pour Kaouther Adimi, ils sont seulement différents de leurs voisins : ils sont autonomes mais ils ont tous raison et sont égaux avec leurs voisins.

L'auteur n'affirme pas sa domination par rapport aux personnages. Elle les présente d'une façon égale pour enrichir le texte avec différentes perspectives ayant la même valeur. Même si l'auteur est absent dans la synthèse sur le roman, on entre dans l'univers de dialogisme de Bakhtine qui n'est pas un univers de vrai dialogue : **en tant que vision dialogique, l'auteur préfère présenter des perspectives juxtaposées que de les situer les uns par rapport aux autres dans une histoire unique.** Ce mode de conception correspond à ce que Bakhtine souligne dans *La poétique de Dostoïevski* :

Ce qui apparaît dans ses œuvres[les romans de Dostoïevski] ce n'est pas la multiplicité de caractères et de destins, à l'intérieur d'un monde unique et objectif, éclairé par la seule conscience de l'auteur, mais la pluralité des consciences "équipollentes" et de leur univers qui, sans fusionner, se combinent dans l'unité d'un événement donné⁶⁵. Dans le projet de Dostoïevski, le héros est le porteur d'un mot à part entière et non pas l'objet muet, sans voix, du mot de l'auteur⁶⁶.

Les personnages semblent prendre de la distance par rapport à l'auteur. Ils sont juxtaposés dans ce roman, mais cette juxtaposition nous laisse quand même une image d'un assemblage incohérent. Les personnages semblent être indépendants les uns des autres, ils n'ont pas de lien entre eux à première vue à cause de leur monologue séparé. Nous nous demandons en tant qu'organisateur, comment l'auteur tisse des relations moins visibles à travers leurs réactions les uns par rapport aux autres ? Dans quelle mesure peut-on justifier la pertinence de cet assemblage ?

2.2 Une structure contrepoint grâce au thème qui lie les personnages

Comme ce que nous avons évoqué dessus, le roman polyphonique est lié par le thème. Dans ce roman, les personnages à l'esprit indépendant tiennent chacun leurs propres

⁶⁵

Ibid., p. 33.

⁶⁶

Ibid., p. 103.

discours au sujet de la vie d'un quartier d'Alger et nous montrent différentes facettes de la ville, ce qui crée une relation de contrepoint dans l'unité du thème : ils essaient tous de sortir de leur situation pour trouver une place dans la société qui les exclut. Adel se tire de sa situation à travers l'alcool ; Kamel se noie dans les films en imaginant être un homme séduisant ; Sarah est intéressée par la peinture ; Mouna chérit ses ballerines qui font d'elle une papicha ; enfant abandonné, Tarek souhaite le retour de son père ; Hadj Youssef se concentre sur la recherche de la beauté ; la mère essaye de se rassurer à travers ses valeurs traditionnelles ; alors que Hamza cherche à obtenir l'amour de Sarah, parce qu'une famille heureuse suscite l'envie chez les autres.

Chacun a sa manière de trouver une solution à ses problèmes. Ces sources de solutions différentes forment une structure de contrepoint de la fiction polyphonique, celle-ci est appelée **dialogisme**. **Le but de celui-ci est de découvrir une relation sémantique entre les discours de personnages juxtaposés**, cela nous aidera à voir un nouveau lien entre eux en plus du lien juxtaposé : les personnages séparés d'apparence sont mis en relation les uns par rapport aux autres par différents thèmes, comme la liberté par rapport à la tradition, le manque d'argent, la beauté par rapport à la laideur, et l'amour décliné sous différentes approches.

Dans ce cas là, les personnages se répondent entre eux en développant un thème, même s'ils ne se rencontrent pas vraiment entre eux. Ils se mettent en valeur les uns par rapport aux autres à travers une relation d'opposition, de parallélisme et de comparaison. Les thèmes renvoient les uns aux autres et lient les personnages ensemble.

2.2.1 La liberté par rapport à la tradition

La tradition symbolise la contrôle, la limite, elle empêche la liberté. Dans ce roman, ces deux termes sont fréquents et se manifestent chez différentes générations : la vieille génération défend fermement la tradition, alors que la nouvelle génération aspire à la liberté. Ils mettent en lumière le fossé entre les deux générations en raison du contexte de la société et présentent aussi le désir de chaque génération.

La mère d'Adel et la mère d'Imane

Sous ce thème, tout d'abord c'est le problème du mariage qui relie ces deux personnages que sont la mère d'Adel et la mère d'Imane, celles-ci sont toutes pressées d'arranger le mariage de leurs filles, essaient de les mettre dans le schéma normal, au contraire de leurs filles qui cherchent à s'en sortir.

La mère d'Adel et la mère d'Imane sont traditionnelles. En craignant que Sarah ne s'approche « du seuil fatidique où elle ne pourrait plus trouver de mari. » (p. 91), la mère avait tout fait pour l'embellir en vue de séduire Hamza :

Pour en revenir à Sarah, j'ai donc passé deux semaines à faire les magasins et à fouiller dans les marchés, pour trouver le tissu qui rehausserait son teint, le bijou qui la flatterait, la paire de sandales aux talons si hauts qu'elle aurait l'air d'un mannequin suédois, et surtout le parfum qui ferait tourner toutes les têtes.(p. 92)

Elle passe son temps à parer Sarah pour séduire les regards des hommes. De plus, elle la persuade d'arrêter la peinture avant la rencontre pour ne pas se salir les mains. Pour faire accepter les yeux cyniques de Yasmine, elle lui propose de porter des lunettes. Elle souhaite que ses filles puisse entrer dans le moule, mais en dépit du mariage, Sarah passe ses journées à la peinture ; Adel n'a pas la volonté pour le moment d'avoir une petite copine ; Yasmine n'est pas sympathique comme les autres femmes.

Quant à la mère d'Imane, dans le récit de Yasmine, on apprend qu'elle est aussi une femme traditionnelle. Ayant cinq filles, elle prépare dès leur plus jeune âge ce dont elles ont besoin pour leur mariage, comme si cela était leur objectif ultime dans la vie.

Ce qu'Imane oublie de dire à sa copine, c'est que sa mère la presse de faire venir son copain pour qu'il la demande en mariage. Je connais bien sa famille, elle habite l'étage en dessous du nôtre. Sa mère est une vieille peau, angoissée à l'idée que ses cinq filles ne se marient pas et lui restent sur les bras. Elle prépare le trousseau de chacune depuis leurs naissances : à chaque anniversaire, elle leur achète un drap, des couverts et du tissu. Les cinq filles sont habillées, emballées, étiquetées, et prêtes à recevoir mari, belle-mère et enfants. (p. 49)

Dans ce cas là, la mère d'Imane ressemble à la mère Sarah. Dans leur esprit, la fille est faite pour s'attacher à l'homme, être une mère et s'occuper de la famille. Alors qu'Imane, en tant que nouvelle génération, est influencée plus ou moins par l'Occident, elle a l'esprit un peu libéré, on peut le comprendre quand sa copine lui conseille de « passer à autre chose » et de laisser tomber une relation de quatre ans avec son copain, même si Imane n'a pas la volonté de faire cela. En plus, bien que sa mère désire qu'elle se marie, elle ne fait pas venir son copain à la maison, on pourrait penser qu'elle ne veut pas se marier tout de suite.

Le parallélisme entre ces deux mères révèle la différence entre deux générations : la nouvelle génération essaie de chercher la liberté et entre de fait, en conflit avec la tradition

que l'ancienne génération défend. À travers ce parallélisme, l'auteur rend compte d'un phénomène général et révèle ainsi une condition féminine inférieure.

Zinou et Nazim

Une relation de contrepoint existe ici entre Zinou et Nazim, même s'ils ne se rencontrent pas directement dans ce roman. Mais leurs choix contraires face à la situation difficile du pays les mettent en opposition et forment le dialogisme grâce à l'allusion de Yasmine.

Selon le récit de Yasmine, Zinou est militant de la démocratie, il encourage à faire une révolution contre l'inégalité des droits qui caractérise la situation algérienne, et propose « STOP à l'anarchie » pour avoir des gens responsables en vue de guider le peuple et d'améliorer la situation. Mais il ne peut pas être suivi par son ami comme Mahdi qui s'intéresse seulement à son affaire et qui le prend pour un fou. La réponse de Mahdi qui coupe court au désir de Zinou à s'engager dans la révolution est éloquente :

- Attends, Zinou, calme-toi, tu ne vas pas lancer une pseudo-révolution juste parce qu'il fait trente-huit degrés et que t'as envie de nager ?
- Ta gueule, Zinou ! On a un examen dans cinq minutes, je n'ai pas le temps d'écouter tes conneries...(p. 55.)

Zinou subit l'ironie de Mahdi. Et quand ce dernier évoque la situation algérienne qu'il craint, la réponse de son ami dévoile son indifférence totale face à l'injustice :

- Le problème, c'est *hogra*, c'est la corruption, c'est la manipulation. Ils vont tous nous bouffer !
- Qui, ils ? Qui, nous ?
- Nous, les étudiants, les pauvres, les jeunes comme toi et moi qui n'avons rien du tout.
- Et eux ? C'est qui, eux ? Ils ont quoi, eux ?
- Eux ? Ils ont des passe-droits, ils ont le club des Pins et Sidi Yahia.
- Ahhhh, tu veux aller à la plage ?(p. 54)

Mahdi renvoie au groupe des conservateurs, alors que Zinou représente un groupe révolutionnaire qui voudrait changer l'ordre des choses. Donc dans une certaine mesure, c'est encore le conflit entre la liberté et la tradition. Zinou cherche la liberté à l'aide de la révolution.

Quant à Nazim, il est le contraire de Zinou qui se soucie du pays, il veut partir en Europe pour gagner de l'argent comme son ami Kader. Il est désabusé et se soucie plutôt de son avenir personnel en pensant que l'on doit faire des efforts pour quitter le pays au

lieu d'y rester en vain. Quand son ami cherche à le persuader de rester pour la construction du pays avec ses études de médecine, sa réponse est choquante :

— Mais bordel, de quoi tu parles ? Construire ? Le pays ? Ce pays n'est pas à moi, mon nom n'est pas sur le bail. Rester ou partir ne changera pas la donne. Qu'avons-nous fait contre les statistiques pendant dix ans ? Rien. Tu crois que le problème, ce sont les milliers d'étudiants qui partent ? Non ! Ce sont tous ceux qui restent et qui ne foutent rien. Rien ! A part boire, fumer des joints et vendre des chaussures volées. Comme toi. Comme moi. Je suis quelqu'un de bien. Je crois en dieu. J'ai des valeurs. Je veux juste donner à mes futurs enfants une vie confortable. Je ne veux pas qu'ils vivent comme moi. (p. 23)

Avec cinq points d'interrogation, Nazim remet en question la signification même du nom pays pour eux et exprime son sentiment d'isolement : ils se situent en marge de la société. Il ironise aussi les gens qui ne font rien même s'ils semblent se soucier du pays.

Le découragement de Nazim envers le pays est en contraste avec la passion de Zinou pour la révolution. Il nous semble que l'auteur suggère de les mettre en opposition, pour montrer la difficulté que le peuple rencontre quand celui-ci veut améliorer ses conditions de vie dans un pays sans espoir. Cette opposition ressemble à un contrepoint dans la polyphonie musicale, elle nous aidera non seulement à connaître la réalité de la société, mais à comprendre la portée de la structure juxtaposée du roman polyphonique.

Yasmine et Sarah

Yasmine et Sarah sont également placées en contrepoint. Elles essayent toutes les deux de se sortir de l'environnement traditionnel pour obtenir la liberté, mais leur attitude différente envers la tradition et leur caractère entraînent leur destin différent.

En terme de la caractère, Sarah manque de courage par rapport à Yasmine. Elle se marie selon l'arrangement de sa mère et n'ose pas à renoncer au mariage face à la folie de son mari, sans sa permission. Elle demeure soumise et passe ses années à s'occuper de son mari et de son enfant :

Lorsque Mouna est née, j'étais encore une belle femme à qui il arrivait de se faire draguer dans la rue. Maintenant, je suis mère et épouse. J'ai des rides, de la cellulite, des vergetures, des cheveux blancs qu'il me faut couvrir avec de la teinture bon marché, les mains desséchées par les produits ménagers, la mine fatiguée par les insomnies et la taille épaissie par une pilule devenue inutile. (p. 30-31.)

Elle est entrée dans le moule malgré elle. Quant à Yasmine, elle a ses opinions sur sa vie : elle ne veut pas vivre « dans du coton » (p.94) et refuse de suivre le schéma conventionnel proposé par sa mère. Ceci est relaté dans le récit de sa mère :

Je veux qu'elle aille à la fac, qu'elle trouve un bon travail, un bon mari, qu'elle sourie de temps en temps et c'est bien assez, non ? Yasmine me répond que non, que ce n'est pas assez, qu'elle vit dans du coton. (p. 94)

Elle est ambitieuse, courageuse, indépendante. Elle choisit seulement de faire ce qu'elle veut. Leur caractère différent entraîne dans une certaine mesure, une incompréhension face au comportement de sa sœur. Lorsque ses voisins attribuent ses cernes noirs aux malheurs de sa famille, elle déclare :

Les crétins ! Si l'on devait avoir des cernes selon les malheurs qui règnent dans sa famille, la mienne ne serait pas la moins épargnée. C'est juste la plus visible. Pauvre Sarah. Je ne comprends pas d'ailleurs pourquoi elle ne fait pas interner Hamza. Il est fou à lier. Et elle est encore jeune, belle, pleine de talent, de joie, de grâce, de possibilité. Maman peut dire ce qu'elle veut, Sarah n'en a plus rien à faire de Hamza. (p. 39-40)

Elle dit que Sarah est la plus malheureuse. Elle révèle sa sympathie pour elle à cause de l'échec de son mariage et son choix incompréhensible : ici, sa voix de liberté et d'indépendance parle avec la voix de la timide démission de Sarah. Dans son discours, on peut entendre la voix de Sarah et la voix de la défense du mariage de Maman. On peut reconnaître sa négation de l'image féminine traditionnelle. Les voix juxtaposées mettent en lumière sa personnalité libre.

Au sujet de leur attitude envers la recherche de la liberté, Sarah commence à passer le temps à la peinture en disant qu'elle ne s'occupe plus de son mari, mais dans son récit, on peut s'apercevoir qu'elle ne peut pas tout à fait laisser son mari de côté : les mots décousus la hantent de temps en temps ; quand son mari mouille le pantalon, elle n'hésite pas à le nettoyer : « Eh... Hamza, pourquoi enlèves-tu ton pantalon ? Pourquoi me regardes-tu en rougissant ? Ton pantalon est mouillé ! Ce n'est pas la peine de faire cette tête-là, je vais le nettoyer. » (p. 31). En plus, dans son discours « Face à tout ça, qu'est ce qu'une belle femme de trente-sept ans ? Les convenances, les convenances, il faut jouer le jeu. » (p.36). La phrase impérative « il faut... » marque aussi qu'elle ne peut pas tout à fait ignorer la tradition. Par conséquent, on a l'impression qu'elle est tiraillée entre la tradition et la liberté.

Mais en revanche, Yasmine se moque complètement de tout qui concerne la tradition. Elle n'adore pas le jour, mais est séduite par la nuit, ainsi elle dors souvent dans la journée et se tient debout dans la nuit : « Il n'y a que les vieux, les enfants et les imbéciles qui ignorent les charmes d'une nuit blanche. » (p. 39) C'est peut-être dû à la liberté de la nuit par rapport à la journée chargée durant laquelle elle est obligée d'aller à l'école. En plus, dans sa première intervention, on peut sentir un certain mépris à travers l'usage fréquent du mot « vieille » qu'elle a utilisé :

Ah, et j'oubliais : les vieilles ! Les vieilles connes dans les escaliers qui me conseillent de m'habiller plus chaudement. Les vieilles peaux qui dans le bus me prennent la main et me parlent de leur fils qui fait leur désespoir. Les vieilles teignes à l'odeur de menthe ou de rose qui s'agrippent à votre bras, sans prévenir. Les vieilles acariâtres qui crient leurs ordres, leurs conseils, qui médisent, s'agitent, s'énervent. (p. 41)

On a l'impression qu'elle répète ce mot pour critiquer la tradition, parce qu'elle raconte comment les vieux lui font sentir combien elle est désagréable avec ses coutumes impolies. **Dans une certaine mesure, les vieux symbolisent un groupe figé qui ne s'adapte pas à des choses nouvelles.**

Une certaine résignation chez Sarah n'existe pas chez Yasmine, et du coup, cela fait que Yasmine apparaît comme cynique. Cette opposition met en évidence Yasmine qui méprise ces valeurs. L'auteur voudrait nous dévoiler l'influence sur le destin des différences de caractère. Leur opposition nous donne la possibilité de les comparer en montrant la difficulté de la condition féminine en Algérie.

2.2.2 Le thème du manque d'argent

Dans ce roman, tous les problèmes sont plus ou moins liés à l'argent. En raison du manque d'argent, les personnages rencontrent les difficultés de la vie. Le problème de la pauvreté met les personnages dans une relation parallèle.

Comme nous le montrons, les jeunes n'ont pas de travail autorisé et font des petits boulots qui ne rapportent pas beaucoup et qui sont souvent illicites, comme vendeur de drogue par exemple. Il nous semble que le pays n'a pas fourni les opportunités de travail nécessaires pour eux. Mais ces petits boulots ne suffisent pas à améliorer la vie future. Ainsi, certains rêvent d'être riches et veulent quitter le pays pour gagner de l'argent. Le manque d'argent semble décourager les peuples, comme Adel en parle dans sa première intervention : « Lorsqu'ils ne parlent pas de quitter le pays, ils parlent de mourir pour lui.

» (p. 11) La pauvreté entraîne le désir de quitter l'Algérie comme Yasmine nous le fait comprendre via les inscriptions sur les murs : « L'Algérie est un asile à ciel ouvert », « Vive l'Algérie sans les algériens », « Moumou est un con ! », « A bas le pouvoir ! », « J'aime Khadidja », « On veut des visas », « *Djahanama ou machi n'touma !* » (« L'enfer et pas vous ! »), « *One Two Free... Viva l'Algérie !* » » (p. 45)

D'après ce que Yasmine a vu dans le bus, une vieille femme, qui nous donne l'impression qu'elle voudrait faire le marché à bon prix à El Biar pour faire des économies, se querelle avec le chauffeur en raison de l'arrêt raté. Elle est en colère au départ, mais quand le conducteur lui explique que « les légumes de Bouzaréah sont de meilleure qualité que ceux d'El Biar, tout le monde sait ça. » (p. 43), elle est un peu persuadée et semble d'accord en disant que « Mais je ne voulais pas que des légumes, je voulais aussi acheter des épices et du tissu. » (p. 43) Puis, d'après le discours d'une jeune fille, elle semble apprendre la bonne façon d'économiser et ne dit rien : « Pour les épices, tu as un excellent marchand à Bouzaréah, qui vend pas cher du tout. Et pour les tissus, je te conseille plutôt Chéraga. » (p. 43)

En ce qui concerne Hadj Youssef, bien qu'il achète la beauté avec de l'argent, il n'est pas plus riche lui non plus. On peut apprendre de ce dont il se plaint dans son récit au sujet de sa femme et de ses enfants que sa famille est économe : « Ils vivent dans le matériel, le solide, le pratique. Ils ne savent pas ce que signifient la poésie, la liberté, l'oubli. Ils veulent apprendre des chiffres par cœur, calculer sans arrêt le prix des tissus et des bijoux, étaler du rouge sur leur face ou partir en Europe. » (p. 80) Dans une certaine mesure, cela est dû au manque d'argent : ils ne peuvent pas vivre aisément.

Quant à Hamza, il pense que l'échec de son mariage est dû au manque d'argent, on peut apprendre de ce qu'il dit dans son récit : au début de son récit, il nous raconte la vie heureuse avec Sarah dans les premières années de mariage, à ce moment là, il est pauvre, mais ils se contentent de la vie en pensant que l'argent est moins important par rapport à leur vie ensemble, mais maintenant il est regrettable et se moque de sa naïveté, comme si le manque d'argent entraîna l'indifférence de sa femme envers lui : « Nous étions jeunes. Nous étions amoureux. Nous étions stupides. Aux jaloux, à la fausse sympathie, nous opposions notre sourire serein, persuadés que ce que nous vivions valait les bijoux, les voitures, les villas, les voyages. » (p. 100)

Ensuite, pour faire plaisir à sa femme, il changea de travail pour avoir plus de l'argent :

Oh, bien sûr, je m'appelle toujours Hamza, et je suis toujours psychologue mais je ne travaille plus depuis longtemps à l'hôpital Mustapha. J'ai arrêté quelques années après notre mariage, pour pouvoir la rendre encore plus heureuse. J'ai accepté un poste dans un collège privé. Je voulais de l'argent pour lui acheter de la couleur. Celle de mon amour ne lui suffisait plus.(p. 101)

Pour la séduire, il se présente comme un homme ostentatoire et se noie dans son délire au sujet du luxe : « Quand elle [la mère de Sarah] voit la dalle de sol que j'ai fait venir d'Espagne, les miroirs égyptiens, les rideaux chinois, la faïence japonaise, les couverts d'argent et tout le bazar que je t'ai acheté, elle la ferme. Plus rien. » (p. 105)

Selon ce qu'il a fait, on peut sentir son rêve d'être riche, et ses efforts pour obtenir l'amour de sa femme car il semble aujourd'hui inexistant. C'est aussi pourquoi il joue sur le luxe qu'il achète.

En outre, le manque d'argent engendre aussi la corruption : en raison du manque d'argent, les étudiantes vendent leur beauté à Hadj Youssef, alors que ce dernier ne comble pas que sa recherche de beauté et de sexe car il pense que son argent va l'aider dans la vie : « Un billet rouge et blanc, ça ne paie pas les diplômes. C'est bon à prendre pendant l'hiver, pendant les périodes creuses, pour payer les vêtements, la nourriture, les sorties. » (p. 81)

Les personnages subissent de différentes difficultés à cause de l'argent. Il nous semble que l'auteur conçoit consciemment des personnages en parallèle en terme de la pauvreté pour refléter la situation sous-développée de l'Algérie. Bien qu'ils n'aient pas de relation directe dans ce roman, ils évoluent de façon parallèle, sont contrôlés plus ou moins par le manque de l'argent.

2.2.3 Le thème de l'amour

Comme nous l'avons analysé dessus, l'amour entre Sarah et Hamza semble être détruit par le manque d'argent. Hamza essaie d'avoir le retour de l'amour de Sarah, mais celle-ci ignore ce qu'il a fait. L'amour semble échouer tout le temps dans ce texte. Dans ce roman, en plus de l'amour entre eux, il existe encore l'amour souterrain entre Yasmine et son frère, l'amour enfantin entre Kamel et Mouna et l'amour un peu sexuel entre Yasmine et Nazim. Les plusieurs types d'amour donnent des relations moins visibles aux personnages, les mettant ainsi en relation ensemble.

Yasmine et Adel

L'amour entre eux est secret. Ils s'aiment, mais chacun ignore l'amour de l'autre. On peut apprendre dans la deuxième intervention de Yasmine, son amour très fort envers son frère : « Adel, mon frère, mon bonheur, ma peine. Adel à l'air hagard, perdu, assommé, fou, noyé, cassé. A qui je ne peux plus parler, mais que j'aime comme personne ne l'aimera jamais. » (p. 87) ; « Je marche avec l'envie de courir, de piquer un sprint jusqu'à Adel. Son odeur suinte des murs. » (p. 88)

Mais l'amour d'Adel envers Yasmine n'est pas évident dans son récit : « Elle doit savoir ce que je cache. » (p. 9) Dans son récit, ses mots sont ambiguës, ici « ce » semble être une réponse à autrui qui discute de sa relation avec Yasmine, donc on peut penser que ce qu'il cache est peut-être son amour envers elle, mais cela reste seulement une conjecture, Adel ne l'a pas directement révélé dans son récit. Dans une certaine mesure, cela reflète son caractère timide et peureux par rapport au caractère audacieux de Yasmine.

Ils s'aiment mais ils ne savent pas qu'ils s'aiment en devinant chacun ce que l'autre pense. L'amour entre eux est très fort, mais ils ne peuvent pas se rencontrer. Ils sont liés par un amour incestueux et ne peuvent pas donc le rendre concret ; ils sont ainsi en contrepoint.

Mouna et Kamel

Différent de l'amour clandestin entre Yasmine et Adel, l'amour entre Mouna et Kamel semble enfantin et naïf. Mouna rêve d'épouser Kamel, mais Kamel rêve une beauté européenne. Leurs rêves sont complètement opposés, cela crée une relation de contrepoint.

Mouna est une enfant naïve, sa naïveté se manifeste non seulement dans sa manière de séduire Kamel, mais aussi concernant son projet de vie future. Elle rêve de se faire belle et s'imagine séduire Kamel avec ses ballerines en se plaignant que l'école ne lui sert à rien :

Moi, je veux apprendre comment on fait pour se marier avec Kamel. Comment on fait pour conserver longtemps ses ballerines propres. Comment on fait pour avoir une grosse poitrine. Je suis une Papicha, c'est Kamel qui me le dit quand je passe devant lui. Une Papicha, ça se suffit à elle seule, ça n'a pas besoin d'apprendre ces choses-là. (p. 64)

Elle ne rêve que la beauté de Kamel et a déjà planifié son projet de vie, mais ce projet reflète aussi sa naïveté, et son désir d'être une femme libérée :

Kamel fera le marché et achètera lui-même les fruits, (p. 64-65)
Kamel et moi, on ira le jeudi après-midi dans un jardin discret. On voltigera au milieu des fleurs et du gazon. On s'allongera au soleil pour prendre des couleurs. Il fera toujours très beau, même si une légère brise soufflera, juste un peu, de quoi faire bouffer mes cheveux et leur donner un genre. Je porterai une robe blanche ou rose, et des ballerines roses. Les ballerines d'une bonne papicha, ça doit toujours être coloré. Faut pas mettre du noir ou du blanc, ni même du marron ou du gris. Une ballerine, c'est rose, rouge, fuchsia, turquoise, anis, citron.... (p. 65)

Elle s'imagine vivre une vie joyeuse, détendue et agréable de mariage, dans laquelle elle profitera bien et n'aura pas besoin de faire ce qu'une femme au foyer doit faire. Quant à Kamel qui vit dans un autre monde, il a un autre espoir, un rêve joyeux, un peu naïf et bête : il vit dans les films en rêvant de l'amour à travers l'imagination. Il nous semble qu'il a des rêveries concernant la séduction d'une actrice dans le film :

Ses yeux bleus m'implorent de la prendre dans mes bras. Sa bouche brillante, à peine entrouverte, me fait signe d'approcher. J'essaie de ne pas succomber, de faire tenir le plus longtemps possible cette image enchanteresse. Elle s'approche et pose une main sur mon torse. BOUM. Je crois que je vais mourir. Elle se love contre moi. BOUM. Mon cœur explose. "Je..., je...", rien du tout, une coupure d'électricité vient de me ramener à la réalité. (p. 17-18)

Il a volonté de vivre dans un monde imaginaire, et n'a pas de projet sur la vie future. Mouna s'imagine déjà comment son future mari sera : « Ses dents ne sont pas blanches comme chez tout le monde mais teintées de jaune ! Et ses ongles rongés prouvent qu'il travaille beaucoup et qu'il est honnête. J'adore son look. Il est original, il ne s'habille pas comme tout le monde. » (p. 63) Mais ce qu'elle s'imagine n'est pas le cas de Kamel, ce dernier est vendeur de frites et il a des occupations peu louables en guide de moyens de subsistances. Il est un peu violent et cruel : selon ce qu'Adel nous raconte dans sa deuxième intervention, Kamel participe aussi à la rixe : « Kamel m'empoigne par le col de ma chemise et me retient. » (p. 73) ; « Kamel s'est chargé de m'enlever mon pantalon. Il respirait bruyamment. Ses mains ont couru sur mon corps, l'ont palpé, ont évalué la fine taille. » (p. 74). Il est désœuvré et rejoint souvent ses amis pour consommer de l'alcool.

Le romancier Stendhal est spécialiste de l'analyse psychologique et sociologique de l'amour. Dans son essai *De l'amour*, il invente le concept de la cristallisation pour expliquer que l'amour est lié à l'imagination : « Ce que j'appelle cristallisation, c'est l'opération de l'esprit, qui tire de tout ce qui se présente la découverte que l'objet aimé a de nouvelles

perfections⁶⁷. » C'est-à-dire que les gens imaginent souvent l'amour en fonction de leur imagination, celle-ci peut souvent créer des choses merveilleuses mais hors de la réalité. Kamel et Mouna sont aussi dans ce cas, mais la conception de l'amour de Kamel n'a rien à voir avec la conception de l'amour de Mouna. Le rêve de Kamel met en évidence le rêve positif de Mouna. Mouna représente la nouveauté du monde. Son espoir fait allusion au désir des gens pour une nouvelle vie et signifie que le monde peut changer.

Pour finir, quant à l'amour entre Yasmine et Nazim, il est également positif car Nazim voudrait faire le bonheur de Yasmine. Mais l'amour est dans ce cas, plus sexualisé, différent de l'amour candide et fantastique entre Kamel et Mouna.

Yasmine et Nazim

Nazim aime Yasmine, il a aussi un projet valable de la vie future comme Mouna : « J'aime Yasmine. Je veux autre chose pour elle, pour nous. Je ne veux pas vivre comme un gueux. » (p. 22) Il est sérieux envers elle. Par opposition à elle qui se fiche de lui et le considère comme un outil pour « lui en faire baver à lui et à tous ceux qui nous jugent, Adel et moi. » (p.84) : « Nazim m'aime, mais c'est un amour à sens unique. Pour moi, il a surtout été un passe-temps rapide et pathétique, que je me suis offert pour ne plus penser à Adel. » (p. 87) Pourtant, malgré son indifférence envers Nazim, elle passe des passages à décrire principalement des choses sexuelles entre eux. On sent que leur amour est objet de volupté : « Ses gestes étaient étudiés, je le sentais bien. Je pouvais presque l'entendre compter le nombre de secondes qu'il fallait attendre avant d'enchaîner sur une prochaine action. » (p. 84)

Liés par l'amour sexuel, ils sont en contrepoint, parce que l'attitude honnête et sincère de Nazim envers leur amour met en lumière l'attitude cynique de Yasmine qui méprise les conventions et sort avec un homme qu'elle n'aime pas.

2.2.4 Le thème de la beauté par rapport à la laideur

Le terme « beauté » est très important dans ce roman, il est fréquent chez presque chacun des personnages. Adel et Yasmine étaient beaux, Sarah était belle quand elle a rencontré Hamza, et Hamza était aussi beau à cet époque là. L'amour est un sentiment, et ils se sont mariés en son nom. Ce qui est intéressant de constater c'est que l'amour s'est

⁶⁷

détruit en même temps que la beauté a disparu. Il ne s'aime pas du tout, Hamza est détruit par son amour. Il adore sa femme, mais sa femme ne l'aime plus, peut-être c'est que sa beauté n'existe plus. Dans ce cas, la beauté se montre négative, parce que la disparition de l'amour est liée à la disparition de la beauté. Ou alors ceci peut également signifier qu'un amour uniquement basé sur la beauté et les apparences, ne peut pas perdurer.

Étant donné cela, nous nous demanderons comment ce terme beauté manifeste dans ce roman en tant que liaison ? Nous prenons Yasmine et Hadj Youssef comme exemple, parce que la différente façon de traiter la beauté les met dans une relation d'opposition.

Yasmine et Hadj Youssef

Yasmine et Hadj Youssef sont voisins. On peut apprendre dans le récit de chacun qu'ils se sont déjà croisés. En effet, dans la première intervention de Yasmine, elle nous raconte qu'elle l'a rencontré dans le bus, ce dernier cherche alors à la retenir mais elle l'ignore : « Je me lève vivement, alors que Hadj Youssef tente de m'arrêter en me retenant par la main, mais je me dégage et lorsque le bus s'arrête, je me rue vers la sortie, en lançant un au revoir agacé. » (p. 44) ; dans sa deuxième intervention, elle parle aussi un peu de Youssef, parce qu'elle a vu que celui-ci profite de la beauté d'une fille qu'il achète près de son université : « Sur un banc, à l'ombre des arbres et des regards indiscrets, Hadj Youssef embrasse une toute jeune fille. Les yeux de la fille sont fermés, ceux de l'homme grands ouverts. Regard lubrique. » ; Quant à Hadj Youssef, il parle aussi de la rencontre dans le bus avec Yasmine : « Dans le bus, là, j'ai été tenté de sortir mon appareil en catimini et de l'immobiliser. Elle était magnifique, perdue dans ses pensées, en train de regarder par la vitre. » (p. 80) ; « Je rentrerai par le même bus que Yasmine. » (p. 82) Ils se sont souvent rencontrés et ne parlent pas comme des inconnus. Cette liaison questionne sur les intentions que l'on peut prêter à l'auteur : ils réfléchissent tous les deux sur la beauté, mais leur attitude sur la beauté est différente, cela nous fait penser que l'auteur conçoit consciemment leur rencontre pour les mettre en contrepoint en vue de mettre en valeur de la beauté chaste de Yasmine.

Yasmine est belle, mais elle a sans cesse un discours sur la laideur dans son récit : « Saletés de vieilles. Saleté de ville ! » (p. 41) Comme nous l'évoquons précédemment, elle cite fréquemment le mot « vieille ». La répétition de ce mot a pour but de justifier une certaine position par rapport à la laideur de vieilles : elle s'oppose aux vieilles, les vieilles fouineuses, ronchonnes qui ont souvent la morale figée dans une certaine mesure signifient la laideur, alors que Yasmine est une nouvelle génération qui promeut la liberté. Cela

dénote aussi d'une certaine suffisance et arrogance de Yasmine qui se considère comme plus belle qu'elles. Elle critique aussi le bus bondé, la rue défoncée, des personnes impolies qui prennent « la place des enfants » alors que les vieilles se tiennent debout de côté, des bâtiments délabrés pour faire allusion à la pauvreté de la ville : « Deuxième arrêt, près du ministère de la Défense et d'un hôtel blanc qui ressemble étrangement à une HLM ou à un domino. » (p. 42), le chauffeur arrogant qui rate l'arrêt même si on le demande ; elle révèle « des jeunes désœuvrés » (p. 45), « des sourires hypocrites » (p. 45), « des baisers sonores » dans l'université et aussi la situation de la condition des femmes en prenant l'exemple la mère d'Imane. Elle nous montre une ville en désordre, pleine de bruit et sans joie. En un mot, c'est une ville sale et laide selon elle.

Elle prend de la distance par rapport à tout ce qui est vieux et ancien, elle est très sensible aux choses. Elle représente un groupe de gens qui cherchent la liberté, chacun ayant la volonté d'être soi. Elle est connue pour sa beauté, mais on s'aperçoit que c'est une beauté chaste, elle se moque de la sexualité, parce qu'on apprend qu'elle est sensible à la laideur.

Selon ce que nous analysons, Hadj Youssef exploite apparemment la beauté. Il reprend ce mot dans un autre sens particulier, cette beauté est sexuelle, mais dans une certaine mesure, cette beauté met en valeur la beauté de Yasmine, parce que celle-ci se moque de son argent, ne veut pas être instrumentalisée au service des autres. Hadj Youssef n'ose pas la solliciter même s'il fait souvent l'éloge de la beauté de Yasmine : « Yasmine possède une beauté colorée. Je sais que, même si je la photographiais en noir et blanc, la photo paraîtrait pleine de couleurs. Je dis même si, parce que je n'ai jamais eu l'occasion de le faire. » (p. 79-80) Il sent que Yasmine est différente, donc dans ce cas, la beauté sur laquelle ils réfléchissent a différentes significations : « La preuve est que je n'ai jamais proposé à Yasmine de l'argent contre sa beauté, parce qu'elle refuserait. C'est marqué sur son visage qu'elle dirait non, qu'elle hurlerait son venin. Elle serait même capable de me frapper. » (p. 81) Payer la beauté est dans une certaine manière de prendre la liberté des filles, c'est les considérer comme un moyen, alors que Yasmine est le contraire, elle méprise Youssef comme elle méprise les vieilles qui ont des valeurs de résignation, des valeurs de tradition, mais pour elle, ce qui lui importe est la valeur d'autonomie et d'acquiescer la liberté et la volonté d'être elle-même.

Yasmine rejette la laideur. Elle voit la laideur chez Youssef. Pour elle, celui-ci est laid et négatif. La laideur de Youssef met en valeur la beauté positive de Yasmine par contraste. Dans ce sens, on pourrait penser que Yasmine est un symbole de l'Algérie, parce

que même si la situation algérienne est misérable, elle n'a pas perdu de sa beauté, elle produit encore des belles choses : le terme beauté est omniprésent dans le texte. Dans une certaine mesure, c'est grâce à la laideur partout qui met en valeur la beauté, à l'image de Sarah qui raconte la relation entre la beauté et la laideur dans son récit :

J'aimerais décrocher mon regard de son corps flasque et gras mais je ne peux pas détourner les yeux. Je suis fascinée par tant de laideur. Il y a de l'attrance dans la laideur, comme il y a de la violence dans la beauté. On a beau vanter la dernière, et essayer de dissimuler la première, il n'empêche qu'on regarde tous avec avidité le moche, le gris, l'horrible. On le soustrait aux enfants pour ne pas culpabiliser de s'en délecter. Il suffit d'un ou deux malheurs, d'une tromperie, d'un adultère, d'un être informe, d'un nabot ou d'un manchot, pour éveiller l'intérêt. Mais allez raconter l'histoire heureuse d'Amine et de Kamila, le bonheur niais de telle ou telle personne et la vie sans nuages de Madame Tout-le-monde. Plus personne pour écouter ! (p. 31)

On aime chercher le réconfort à partir des malheurs d'autrui. La laideur en est une caractéristique, cela renvoie aux sensations devant les choses. On peut être excité par la laideur, éprouver des sentiments de répulsion face à laideur, être attiré par la laideur. La laideur est négative, mais être négatif cela permet de mettre en valeur positif, comme la laideur de l'Algérie qui en fait son charme. C'est grâce à la laideur qui met en valeur la beauté qui existe, à l'image du cas de Yasmine et Youssef : les deux s'expliquent l'un par l'autre, se mettent en valeur. Cela illustre la structure « contrepoint ».

2.3 La vision dialogique de l'auteur

Selon ce que nous avons analysé plus haut, on apprend que les personnages juxtaposés ne sont pas indépendants les uns des autres, mais se croisent par une relation moins visible voulu par l'auteur qui a pour but de justifier le dialogisme de l'unité.

Sous différents thèmes, on montre que les gens se situent les uns par rapport aux autres en terme de genre comme féminin et masculin, en terme de génération comme les anciens, les jeunes et les enfants, en terme de vision politique à travers leurs points communs ou leurs différences qui servent à les placer dans la relation de contrepoint. Différents thèmes juxtaposés se complètent et nous présentent divers côtés la réalité de la société comme dans la musique polyphonique : les différentes mélodies ne fusionnent pas, mais elles sont combinées en gardant leur indépendance, enfin la musique peut être triste ou joyeuse, cela dépend de l'attention de personnage sur la mélodie, dans ce cas, l'indépendance de chaque mélodie crée une ambiance ambiguë. Comme la musique, le roman crée une unité d'impression générale, cela renvoie dans une certaine mesure à la

diversité de la société. Cette structure justifie la vision dialogique de l'auteur sur le roman : les personnages sont tissés par différents thèmes qui se servent à les mettre en opposition ou en parallèle.

Ce dialogisme réalise un vivre ensemble communautaire sur lequel Bakhtine insiste. L'échange des perspectives de personnages ne se limite plus au cadre de la discussion, même si les gens ne se rencontrent pas, leurs perspectives sont dialogiques. L'assemblage de différentes personnages et le dialogique entre eux forment ainsi la carnavalisation :

C'est la place publique et les rues adjacentes qui lui servaient d'arène principale. Il est vrai que le carnaval pénétrait également dans les maisons (il n'était limité en fait que dans le temps et non dans l'espace) ; il ne connaissait ni le plateau ni la rampe de théâtre. Mais son lieu central ne pouvait être que la place, car il était, par sa conception, *populaire et universel* ; tous devaient prendre part au contact familial. La place était le symbole de la chose publique⁶⁸.

La carnavalisation justifie la combinaison aléatoire des personnages dans ce roman, il semble que l'auteur se serve de la carnavalisation pour impliquer son désir de réaliser l'égalité dans la société.

À travers l'analyse de la relation entre les personnages juxtaposés, on s'aperçoit que Yasmine présente beaucoup plus de choses que les autres de façon objective : elle présente tout d'abord sa famille au sujet de l'attitude de chacun envers l'échec du mariage de Sarah ; ensuite le bus, des bâtiments, les vieilles, comment les gens font le marché et comment les gardiens sont fous à l'entrée de l'université en se plaignant la saleté de la ville ; et puis elle raconte la vie étudiante que l'on ne retrouve pas ailleurs : dans un cafétéria de l'université, des étudiants fument la cigarette, des étudiantes sont « plongées dans des romans à l'eau de rose » (p. 45), il y a aussi des étudiants assidus qui « récitent par cœur le cours appris la veille. » (p. 45), elle enregistre aussi la discussion de deux filles dont il y a une qui se dispute avec son copain Chakib et nous apprend comment la mère d'Imane rangent le mariage de ses filles comme ce que nous analysons dessus, décrit aussi un couple qui se tient devant elle :

Devant moi, un couple joue à s'aimer : il se raconte des secrets, se ment, se jure fidélité éternelle. La fille glousse, en rejetant la tête en arrière. Sa voix rauque rappelle les chanteuses de jazz, et son haleine sent probablement la cigarette bon marché... (p. 49)

⁶⁸

Bakhtine, Mikhaïl. *La poétique de Dostoïevski*, traduction de Isabelle Kolitcheff, préface de Julia Kristeva, Paris, Seuil, 1970, p. 176.

On a l'impression qu'elle joue le rôle de caméra pour montrer ce qui se passe près d'elle. Ensuite elle nous montre l'image de sa classe qui est composée par plusieurs clans comme le clan d'étudiantes sages, le clan religieux, le clan « fashion victims » (p. 52), le clan qui parle seulement de l'amour et le clan des commères qui « savent tout » (p. 52) quand elle est entrée en cours ; la révolution des démocrates est aussi ce qu'elle nous apprend. Dans sa deuxième intervention, en plus de sa relation amoureuse avec Nazim, elle nous révèle aussi l'image de son voisin Youssef : c'est un profiteur.

Elle fait un peu de synthèse : elle parle de presque de tous les personnages de ce roman et aussi des personnages qu'on ne retrouve pas dans les monologues d'autrui, elle est aussi la seule à présenter la ville et nous montre un peu de noirceur de l'Algérie. Elle introduit toujours de nouvelles perspectives que les autres n'ont pas.

Il n'y a pas la présence des opinions de l'auteur dans ce roman, mais étant donné la complexité du discours de Yasmine, la multiplicité de ses points de vue, on pourrait penser qu'elle représente plus ou moins la vision de l'auteur. Il nous semble que l'auteur se serve de Yasmine pour exprimer ses opinions et donner un aperçu de la ville de façon moins visible, en observant la conception du roman polyphonique dans laquelle, l'auteur ne donne pas ses appréciations en général.

Dans ce cas, l'auteur et les autres personnages sont juxtaposés de la manière visible. Cela peut être sa conception de pénétrer dans le monologue de Yasmine, on peut voir sa vision de dialogue, elle veut dialoguer avec les personnages.

Cette conception permet de superposer les conceptions idéologiques divergentes, au lieu de les soumettre à la voix de l'auteur comme dans le roman monologique. Mais la vision dialogique de l'auteur ne se borne pas à la structure, elle pénètre aussi dans le discours intérieur, les personnages se répondent de la façon invisible dans leur monologues, le roman d'apparence chaotique trouve alors une cohérence et logique intérieure.

3. Le microdialogue

En plus de la relation de contrepoint qui relie les personnages, il existe une relation plus profonde entre eux : dans ce roman, même si les monologues sont juxtaposés, on découvre que les uns résonnent par rapport aux autres à travers la révélation, cette résonance ne se limite pas dans le cadre de la discussion, mais entre dans le cadre du dialogisme de discours, c'est ce que justement nous introduisons dans la première partie : le microdialogue. C'est-à-dire que les paroles solidaires ou les paroles de petit monologue sont toujours traversées par les mots des autres comme ce que nous avons expliqué dans la partie du dialogisme. De cette façon, les discours se mettent en relation, ils forment une relation de contrepoint entre eux, parfois ils se complètent, parfois ils s'opposent, cela dépend de l'attitude de locuteur envers les discours d'autrui.

De ce fait, dans cette partie, en fonction de certains passages du texte, on peut trouver une dimension musicale, c'est-à-dire une sorte de points et de contrepoints, de consonance ou de dissonance, des sons qui se répondent, entre les personnages. Cela nous permet de mieux connaître la signification qu'apporte la structure polyphonique.

Comme ce que nous disons dessus, il existe trois types de microdialogue : (1) le personnage rapporte le discours d'autrui, soit de la façon visible comme le discours direct, le discours indirect ; (2) soit de la façon invisible comme le discours indirect libre, dans lequel on peut découvrir la trace des discours d'autrui, mais (3) il y a aussi un autre type de microdialogue où le discours d'autrui est absent, mais dans le discours du locuteur, il y a l'apparition du discours d'autrui réfléchi. Ce dernier type se présente souvent dans un énoncé où on peut découvrir l'hétérogénéité de la voix ou des choses contradictoires même

si le phénomène de la diversité de la voix n'est pas évident, mais on peut s'apercevoir un autre champ de sens quand même que le personnage fait intervenir.

L'étude du discours rapporté nous paraît importante pour voir comment le personnage traite le discours d'autrui. Donc nous analyserons principalement le microdialogue de ce roman selon la forme du discours rapporté ou de la pensée rapportée, qui constituent l'une des formes que peut prendre la polyphonie ou le dialogisme. De cette façon, nous découvrirons que le discours bivocal pénètre dans tous les mots, et verrons comment les mots ou les motifs, les formules circulent entre les monologues séparés d'apparence, en vue de découvrir l'hétérogénéité des voix dans un énoncé. C'est-à-dire de voir en quelle mesure l'auteur montre qu'il n'y a pas d'éléments isolés.

Dans ce chapitre, nous nous tournerons vers les deux catégories d'analyse qui concernent l'hétérogénéité énonciative marquée et non marquée, en vue de comprendre l'intertextualisation entre les monologues.

3.1 L'hétérogénéité énonciative marquée

Au sujet de l'hétérogénéité énonciative marquée, on peut dire qu'elle constitue une forme de l'intertextualisation : le discours et le mot d'autrui sont explicitement désignés par le texte, ils sont marqués par des guillemets, des verbes de paroles ou directement par l'introduction du dialogue que le personnage se rappelle. La diversité des voix justifie dans une certaine mesure la présence de la polyphonie dans le discours intérieur d'un personnage, confirmant ce que Bakhtine a théorisé : tous les éléments sont polyphoniques, même le monologue intérieur ne fait pas exception. En empruntant les discours d'autrui, le personnage réfléchit et expose alors ce qu'il en a à l'intérieur, comme s'il était en échange direct avec l'autrui.

3.1.1 Le mot d'autrui emprunté marqué

Les mots d'autrui que le personnage emprunte sont marqués par des guillemets dans ce texte. Dans ce cas là, l'hétérogénéité des voix est caractérisée par la superposition de deux voix venant de situations d'énonciation différentes. Le personnage a pour but de mettre en question, s'opposer ou nier ce que les autres pensent pour défendre sa vérité.

Dans le récit de Sarah, la bivocalité apparaît nettement lorsqu'elle rapporte le mot tendre de Hamza : « Quelques choses comme “mon cœur, mon trésor”. Je ne sais pas trop ce que j'ai entendu, ce que j'ai décrypté. C'est “ma chérie”. Il est plus simple de décider que de l'écouter. » (p. 27). À travers ces mots cités, on peut entendre la superposition de la

voix affectueuse de Hamza et de la voix de Sarah pleine de ressentiment : Sarah emprunte le mot de son mari mais elle s'en sert pour exprimer son mécontentement envers cette appellation qui la hante sans cesse et son mari qui ne fait rien sauf prononcer des paroles décousues.

Dans le monologue de Yasmine, intervient aussi le mot d'autrui quand elle nous raconte ce que lui disent ses voisins à propos de ses cernes. Elle n'a pas cité le discours de ses voisins, mais seulement le mot « malheur », cela nous fait également entendre une voix différente dans un énoncé grâce aux guillemets qui permettent d'identifier de l'énonciation seconde : « Les voisins que je croise dans l'escalier froid et sale attribuent mes cernes aux “malheurs” que connaît notre famille. » (p. 39) Sarah reprend ce mot et réfléchit sur ce que révèlent ses voisins, elle répond avec colère ensuite : « Les crétins ! Si l'on devait avoir des cernes selon les malheurs qui règnent dans sa famille, la mienne ne serait pas la moins épargnée. C'est juste la plus visible. » (p. 39) Elle se sert de ce mot pour manifester sa propre vérité : elle n'est pas la plus malheureuse. Ensuite elle introduit l'échec du mariage de sa sœur. Dans ce microdialogue, on peut sentir que Yasmine est sensible à la liberté.

Adel est aussi dans ce cas. Il reprend le mot de Chakib « femmelette » : « Chakib me crache au visage un unique mot censé résumer son dégoût, résumer mon être, mon cœur, mon corps, ma vie : “femmelette”. » (p. 73) Mais cette fois, il nous semble qu'Adel est d'accord aussi ce que révèle Chakib, ce mot qui suggère une homosexualité latente, met en valeur sa réaction ensuite : « Je me lève doucement, essayant de dégager une impression d'assurance, que je suis loin de posséder. » (p. 73) Il présente une attitude résignée au lieu de résister aux coups. Ce mot est complètement confirme à ce qu'il est.

À travers l'intervention de mots cités, il nous semble qu'on peut entendre l'échange franchissant le temps et l'espace entre eux. Ce type de l'intervention est la trace la plus évidente de l'intertextualité.

3.1.2 Le discours direct

Ici, ce qui nous intéresse est le discours direct. Dans ce cas, le discours d'autrui est marqué par des guillemets, ces derniers indiquent directement l'hétérogénéité de la voix dans la forme.

Née dans une famille traditionnelle, Sarah observe les règles, elle s'est mariée lorsqu'elle avait 24 ans même si elle n'en avait pas réellement envie. Après quelques années en tant que la femme au foyer, il nous semble que Sarah est un peu désabusée, elle commence à réfléchir sur sa vie future : elle ne veut plus s'occuper de son mari. Mais à ce

moment là, une femme respectable doit être une image de la femme résignée qui suit le schéma normal. Tirillée entre la tradition et la modernité, Sarah est confuse, elle réfléchit sans cesse sur son statut de femme respectable, même si elle ne s'occupe plus de son mari fou. On a l'impression qu'elle est limitée par les valeurs traditionnelles, elle veut également suivre les attentes d'autrui pour être vraiment une femme respectable. C'est pour cela qu'elle chérit tellement le mouchoir en soie offert par Adel. Elle emprunte le discours de Yasmine dans son récit pour mettre en valeur le fait qu'elle soit respectable : « “Plus personne n'a de mouchoir en soie”, ne cesse de me répéter Yasmine, ma trop jolie petite sœur. » (p. 25). La voix de Sarah et celle de Yasmine fusionnent, elles prennent le même sens, la juxtaposition de la voix montre la confusion et l'hésitation de Sarah : elle se soucie réellement du regard d'autrui.

Quant à Adel, ce n'est pas le cas. Adel emprunte le discours de sa secrétaire pour le remettre en question. Sa voix s'oppose à celle de la secrétaire. Quand il rapporte le discours de sa secrétaire « Alors Adel, on a encore fait la bringue hier soir ? » (p. 10), ayant une mauvaise image de lui, il se sent mal à l'aise et jugé par elle. Par conséquent, cela fait naître un dialogue intérieur : « La bringue ! est-ce qu'il y a un seul Algérien à utiliser un pareil mot ? A part Mounira, je ne vois pas... » (p. 10) Il se sert du discours d'autrui au moyen du discours direct pour s'expliquer lui-même. Le sens du discours de la secrétaire est en opposition avec ce que pense Adel. Ici, le mot « la bringue » est bivocal : la voix de la secrétaire et celle d'Adel sont juxtaposées dans cet énoncé mais elles prennent un sens différent. Pour sa secrétaire, ce mot signifie la joie, la fête, parce que « faire la bringue » est une expression française qui veut dire faire la fête sans retenue en buvant beaucoup, mais Adel reprend cette phrase avec ironie, pour lui, étant donné la situation algérienne, en quelle mesure on peut parler de la fête ? Donc il suggère l'ironie en reprenant le discours de sa secrétaire pour en condamner le langage occidentalisé et son ignorance de la situation du pays. Dans ce cas, les deux voix s'opposent dans un même énoncé. Cette allusion d'Adel à son beau langage kitsch révèle sa frustration et les contradictions de la vie en Algérie.

Par ailleurs, le discours d'autrui sert également à faire allusion à ce que le personnage veut exprimer. Dans ce cas, le discours d'autrui complète ce que le locuteur veut dire.

Par exemple, dans le récit de Sarah, elle imagine ce que les pierres disent, et reprend le discours des pierres au moyen de discours direct :

Hamza gomme quelque chose. Je ne me retourne pas. Je préfère écouter les pierres se plaindre des pas qui leur manquent. “Décidément ces deux vieux étaient bien

sympathiques, un joli couple avec de beaux enfants.” Je leur souris. Elles se détournent, rentrent dans leur antre et s’en dorment. Un étrange sentiment de tristesse s’empare de moi : j’aimerais apprivoiser les pierres. (p. 37)

L’hétérogénéité des voix est marquée par des guillemets qui indiquent le discours rapporté. Dans cette phrase, la voix de Sarah et celle des pierres sont superposées, même si Sarah reprend le discours au moyen de discours direct, on peut cependant sentir que la voix de Sarah ne prend pas le même sens avec la voix des pierres, parce qu’elle sent la tristesse et qu’elle «[aimerait] apprivoiser les pierres. » Elle se sert de la voix des pierres pour révéler dans une certaine mesure le joug pesant traditionnel, même les pierres ne peuvent pas aussi sortir de la prison de la tradition.

3.1.3 Le discours indirect

Le discours indirect se fait moins visible par rapport au discours direct qui garde l’invariance entre énoncé original et énoncé rapporté : ici, le personnage rapporte le discours d’autrui en modifiant sa forme, l’invariance se situe seulement entre eux au niveau du contenu pensé. Mais on pourrait facilement découvrir le discours d’autrui selon le verbe introducteur de parole et le complétive.

Si l’on prend Tarek comme exemple. L’angoisse de Tarek consiste dans la contradiction intérieure entre son désir d’entrer dans le moule et la société conformiste qui l’en empêche. Donc il réfléchit souvent sur la question du conformisme de la société. Sa mère est traditionnelle : elle se plaint souvent de ses cheveux blancs et se montre très déprimée par ceux-ci. Elle représente, dans une certaine mesure, les normes de la société : elle examine ses cheveux blancs du point de vue des normes sociales. Lorsqu’il parle de sa mère, un microdialogue se forme entre lui et sa mère au niveau du discours rapporté. Il s’attendrit lorsqu’il décrit sa mère : « Chaque fois que je passe près d’elle, elle passe ses mains dans mes cheveux et murmure que c’est le destin, qu’on n’y peut rien. Elle dit ça d’une voix tremblante. Une voix chaude, hésitante, aux accents douloureux. » (p. 68) Nous semblons pouvoir entendre la voix de la résignation de la mère qui rapporte le malheur au destin et la voix de Tarek qui est étonné par la caractère soumise de sa mère : « Elle dit ça d’une voix tremblante. ». Cette acceptation du destin renvoie à la mentalité musulmane propre à l’Algérie. Tarek rapporte le motif de sa mère dans son discours pour révéler comment les conventions qui contrôlent le peuple.

Rapporter le discours d'autrui a aussi le but de résoudre ses problèmes. Quand la mère réfléchit sur les raisons justifiant les agissements de ses enfants, il rapporte le discours de sa voisine Meriem pour lui aider à trouver une solution :

Meriem, ma voisine et amie, me dit que c'est la faute de l'époque, que le XXI siècle ne se prête pas aux relations durables. Mais elle, son mari, Hadj Youssef, est toujours près d'elle, ses trois filles s'habillent en femme, ne fument pas comme les miennes, ne regardent pas tout le monde de haut, et son fils a une jolie copine qu'il épousera sûrement et à qui il fera de beaux enfants. Meriem a beau dire, ce n'est pas l'époque qui pose problème, ce sont mes satanés enfants que je n'ai pas su élever. (p. 93-94)

En rapportant le discours de Meriem, la mère s'oppose à ce qu'elle révèle, parce qu'elle pense que la famille de Meriem n'est pas comme elle, elle est un peu envieuse de ce qu'elle a vu à propos de cette famille, mais en réalité selon d'autres monologues, on apprend que la famille de Meriem n'est pas ce que la mère pense : Hadj Youssef est occupé par la recherche de sa beauté, les trois filles sont des commères, le fils Chakib est en froid avec sa copine. Mais la mère ne voit que la surface, donc sa voix est en opposition avec la voix de Meriem dans le discours qu'elle rapporte : « Meriem, ma voisine et amie, me dit que c'est la faute de l'époque, que le XXI siècle ne se prête pas aux relations durables. » Cela s'interprète dans une certaine mesure comme l'envers des autres, l'écart des points de vue entraîne le microdialogue entre eux : les différents mots dans différents contextes produiront des sens différents. Mais au fond, à travers ce microdialogue, il nous semble que la mère ne veut pas avouer sa faute : elle a tendance de fuir à la réalité.

Ensuite, dans la deuxième intervention d'Adel, lorsqu'il évoque les insultes de deux jeunes ados qui dessinent sur une affiche en cherchant la paix dans les choses que l'on rejette, on s'aperçoit aussi qu'il rapporte le discours d'un vieil homme au moyen du discours indirect :

Je rase les murs. Les publicités collées un peu partout donnent un air faux à la ville. Deux ados dessinent avec un marqueur noir des insultes sur le poster d'un vieil homme qui aboie que la paix est là, dans quelque recoin de la ville, dans les égouts, dans le vapeurs du soir, dans les barbes trop longues et les jupes trop courtes. (p. 76)

Dans ce discours indirect, il utilise le mot « aboyer » comme le verbe introducteur de parole, dans une certaine mesure, ce mot montre aussi ses ressentiments sur ce poster. La paix que ce vieil homme aboie est en opposition avec les coups qu'il subit, les discours

opposés dans un énoncé met en évidence l'ignorance de vieil homme sur la situation de la société et le découragement d'Adel envers le pays.

Quant au discours que rapportent Mouna à partir de Yasmine, il est mis en parallèle avec le discours du rapporteur : les deux voix juxtaposées dans un énoncé ne sont pas en opposition, mais plutôt se complètent. Le personnage a pour but d'introduire un point de vue qu'elle veut pour compléter ce qu'elle a dit.

Mouna emprunte le discours de Yasmine pour avoir une explication supplémentaire sur les chauffeurs furieux :

Des automobilistes klaxonnent fiévreusement, s'interpellant méchamment, stressés par la nuit qui vient de mourir. Il foncent vers leur travail, ahuris par l'immense soleil. Tata Yasmine dit toujours que les gens sont comme ça parce qu'ils oublient que la nuit va revenir, qu'ils ont peur d'être obligés de passer leur vie dans la lumière du jour. (p. 61)

Mais on peut sentir que Mouna a uniquement compris la surface de ce que Yasmine veut dire. Dans ce cas, les deux voix superposées semblent divergentes au niveau du sens, ce qui met en relief la simplicité enfantine de Mouna.

3.1.4 L'introduction de dialogue

En plus du discours direct et du discours indirect qui forment l'hétérogénéité des voix marquées dans ce texte, on découvre qu'il y a aussi l'introduction du discours d'autrui sous forme de dialogue. Ce type d'intervention du discours d'autrui est important dans le premier récit de Yasmine quand celle-ci essaie de nous dépeindre la ville qu'elle a vue : elle se sert d'un enregistreur pour nous présenter une image de la ville de la façon objective. Mais ce dialogue ne concerne pas le microdialogue, parce qu'il n'a pas suscité la réaction intérieure de Yasmine, c'est un dialogue dans le sens général.

Alors que, quant au dialogue dans le récit de Sarah et le deuxième récit de Yasmine, il nous paraît différent : il traverse le temps, parfois l'espace, le personnage imagine la parole selon la caractéristique de l'autre personnage ou reprend directement ce que l'autre dit avant et lui répond dans son récit.

Dans le récit de Sarah, le dialogue se fait entendre quand elle reprend les paroles décousues de son mari qui l'interprètent comme un délire :

Et te voilà reparti dans ton délire, te voilà à nouveau dans tes fantasmes, dans ton monde.

— Sarah, belle Sarah, que fais-tu assise toute seule près de la fenêtre ?
 — J’attends.
 — Qu’attends-tu ?
 — Le lever du jour. C’est bientôt l’heure pour Mouna d’aller à l’école.
 — Qui est Mouna ?
 — Notre fille.
 — Nous avons une fille ?
 — Oui, nous avons une fille. Une adorable fillette de neuf ans. Tu ne te souviens donc pas ?
 — Je crois... je ne suis pas sûr. Peut-être... j’en ai l’impression. Je ne sais pas. Je crois l’avoir vue hier... je ne suis pas certain, je n’en ai aucune idée, à vrai dire. Peut-être était-ce la semaine passée, ou l’année prochaine. (p. 26)

Dans ce cas, Sarah reprend la parole au moyen du discours direct et le répond ensuite dans son monologue. L’hétérogénéité de la voix dans ce cas existe dans le discours rapporté de Hamza, dans lequel les voix de Sarah et de Hamza se superposent, et également dans un cadre de ce dialogue où leurs voix se répondent. D’une part, comme ce que nous avons évoqué, Sarah veut nous présenter à quel point il est fou : il ne se souvient plus de leur fille. D’autre part, elle veut nous faire apprendre la condition d’une femme comme elle : il nous semble d’entendre sa protestation : pourquoi c’est seulement moi qui m’occupe de Mouna ? C’est notre fille, ce n’est pas moi qui doit en être responsable seule.

Ensuite, elle introduit encore un autre dialogue comme la forme dernière :

— Dans notre future maison, il y a une belle allée cimentée avec de chaque côté des fleurs et du gazon... On y mettra des meubles italiens, des canapés en cuir noir et des tableaux d’artistes modernes. C’est toi qui les choisiras, tu t’y connais tellement en art. Et je m’y connaîtrai encore plus si j’avais le temps d’aller au musée, au lieu de te tenir la main et d’attendre que tu dormes.
 — En face, il y a le salon arabe, pour tes amies. Tu t’en feras, ne t’inquiète pas, je me suis renseigné, beaucoup de familles des plus respectables vivent aux alentours. Des familles respectables. Que veut dire “respectable” ? Qui a le droit au respect et qui n’y a pas droit ? ...
 — Au fond à gauche, la cuisine ! Superbe ! Très grande, elle contient tout ce dont tu as besoin, et même plus, je t’assure que j’ai fait pour le mieux.
 Je n’en doute pas. Quand il s’agit de cuisine et de femmes, les hommes font toujours “pour le mieux”.
 ... (p. 29)

Dans ce dialogue, on peut entendre le microdialogue de Sarah qui réfléchit sur la condition de la femme, sa voix est en opposition avec celle de Hamza. Cette opposition de la voix révèle le désir de Sarah pour la liberté et son rejet de Hamza qui est un symbole de la société traditionnelle. C’est le conflit entre une voix d’anticonformiste et une voix de conformiste.

Quant au dialogue dans le récit de Yasmine, ce n'est pas le cas du récit de Sarah qui reprend le discours dans son monologue et lui répond. Le dialogue ici s'est passé dans le cadre de la discussion entre deux personnages, mais dans la réponse de Yasmine, on peut entendre ses deux voix intériorisées qui montrent ses contradictions intérieures : elle n'aime pas Nazim mais sort tout de même avec lui. La marque d'hétérogénéité de la voix manifestée dans la voix hésitante de Yasmine est surtout marquée par des points de suspension :

De ses doigts humides, il jouait avec mes cheveux et caressait un peu ma nuque. J'essayais de ne pas bouger, de rester silencieuse et docile. D'être ridicule. Mais être ridicule est d'un ennui ! Je me suis alors reculée, en balbutiant des mots d'excuse, de honte, de timidité. Il a murmuré :

— Tu es magnifique.

— Tes yeux sont encore fermés, tu ne peux pas le voir.

— Oui, mais je le ressens.

— Ah !

— Et j'adore ton parfum.

— C'est une imitation de Lolita Lempicka, je l'ai achetée deux cent dinars près de la fac centrale, chez un petit vieux. Il suffit de mettre le flacon dans le congélateur pendant douze heures et ça te donne un super parfum.

— Hummmm... En tout cas tu sens très bon.

— Merci.

— Et moi ?

— Quoi, toi ?

— Je sens bon ?

— Heu... le shit... le tabac froid... le café... et autre chose.

— C'est l'after-shave.

— Oui... ça sent très bon.

En fait je déteste son odeur. Je déteste cette odeur qui reste sur moi toute la journée, jusqu'au moment où je rentre à la maison et où je prends ma douche. (p. 85)

Elle raconte l'amour entre elle et Nazim comme étant amer, malheureux et répugnant. Sa réponse n'est pas ce qu'elle veut exprimer en réalité, elle est polyphonique, elle contient encore une autre voix sous-jacente que Yasmine ne veut pas exposer à Nazim : elle ne l'aime pas car elle pense à Adel. On peut donc penser que les points de suspension sont le résultat de dissonances dans sa voix, ce qui décide la caractéristique linguistique de Yasmine et révèle la complexité de son cœur. Cela est un peu conforme à la conception de Dostoïevski sur Ivan dans son œuvre *Les Frères Karamazov*, comme l'explique Bakhtine :

Dans le dessin de Dostoïevski, Ivan souhaite la mort de son père à condition d'y rester lui-même, non seulement extérieurement, mais aussi *intérieurement* étranger. Il veut que le meurtre intervienne comme une fatalité inéluctable, non seulement *en dehors*

mais en dépit de sa volonté : “ Sache, dit-il à Aliocha, que je le [le père — M. B.] défendrai toujours. Mais pour mes désirs je me réserve, dans ce cas particulier, une entière liberté. ” Le dédoublement intérieur de la volonté d’Ivan peut être représenté par ces deux répliques :

« Je ne souhaite pas le meurtre de mon père. S’il a lieu ce sera en dépit de ma volonté.
« Mais je veux que le meurtre ait lieu en dépit de ma volonté car alors j’y serai intérieurement étranger et n’aurai rien à me reprocher. »⁶⁹

Telle est aussi la structure du dialogue intérieur de Yasmine avec elle-même, ses deux répliques s’opposent en son for intérieur. Ce microdialogue manifeste sa confusion affective.

3.2 L’hétérogénéité énonciative non marquée

L’hétérogénéité énonciative non marquée n’est pas évidente, elle est parfois présente sous la forme du discours indirect libre, dans laquelle on doit se servir de la différence de style de la langue ou de mots spécifiques pour identifier la diversité des voix dans un énoncé. Mais le plus souvent, le discours d’autrui est absent dans le discours du locuteur, il agit de l’extérieur, de sorte à influencer le locuteur.

Dans une certaine mesure, ces formes non marquées donneront l’impossibilité d’interprétation en raison de son ambiguïté. Elles créent une ambiance ambiguë, cela pourra nous aider à comprendre la complexité de l’intérieur des personnages et à nous faire sentir leur confusion à propos de leur vie. Dans cette partie, l’hétérogénéité sert à montrer une confusion que les personnages subissent et leur cœur contradictoire : étant donné la langue ambiguë, les gens vivent dans cette ambiance, il est difficile d’imaginer qu’ils ne sont pas confus quant à leur avenir.

3.2.1 Le discours indirect libre

Le discours rapporté ici n’est plus clairement marqué par les guillemets ou le verbe introducteur de parole suivi d’une complétive, il fait sien du discours d’autrui en effaçant les traces de la présence du locuteur premier pour rendre le contexte plus cohérent. Mais certaines marques nous font tout de même sentir l’hétérogénéité d’un énoncé, comme la présence des appellations.

Par exemple, dans le récit de Hamza, il y a un passage qui marque explicitement la parole de Sarah en raison de l’appellation :

⁶⁹

Ibid., p. 333-334.

Tu ne réponds pas. Tu me laisses seul avec mes souvenirs. Ce n'est pas grave. Ce n'est pas grave malgré la glace dans ma tête. Malgré la ruine de mes espoirs. Et moi qui croyais notre amour si fort que, même piqué par toutes les jalousies, tous les malheurs, il demeurerait. Pauvre imbécile ! Pauvre homme ! Pensais-je vraiment que l'amour fou était indestructible ? Que sans affaire et sans botox, on pouvait s'en sortir ? (p. 105)

La première partie de phrase « Tu ne réponds pas... il demeurerait. » est le monologue de Hamza qui se rappelle son innocence au début du mariage. Mais dans la deuxième partie, son monologue est plein de la voix de reproche de Sarah qui est marquée d'abord par l'appellation « Pauvre imbécile ! Pauvre homme », on peut rétablir le discours direct de Sarah qui nous donne l'impression d'être à côté de Hamza : « Pauvre imbécile ! pauvre homme ! Pense-tu vraiment que l'amour fou est indestructible ? Que sans affaire et sans Botox, nous aurions pu nous en sortir ? » Hamza rapporte ce discours au moyen du discours indirect libre : le verbe au présent dans le discours direct devient un imparfait, parce que Hamza utilise le passé composé pour raconter l'histoire ; le guillemet est effacé ; le verbe introducteur de parole n'existe également plus. Dans ce cas, l'hétérogénéité des voix est marquée à l'intérieur de la deuxième partie : la voix de Hamza et celle de Sarah sont supposées.

Hamza reprend ici les paroles de Sarah pour se ridiculiser, car l'amour entre eux est déjà détruit et Hamza se sent lui aussi détruit, par son indifférence. Il commence à douter de sa quête de l'amour : il fait sien du jugement de Sarah, c'est pour cela qu'il adopte peu à peu une mauvaise image de lui-même.

On peut trouver aussi le même cas dans la deuxième intervention d'Adel, il fait sien des jugements d'autrui comme Hamza : « Que ressent-on à l'idée de saccager le mal ? Que ressent-on lorsqu'on est en train d'éradiquer la monstruosité ? » (p. 74) On peut entendre la voix de ses trois voisins Chakib, Kamel et Nazim qui l'insultent et le frappent au bar selon les deux mots : « le mal » et « la monstruosité ».

Ce sont les deux exemples relativement faciles à identifier, son ambiance ambiguë n'est pas très forte par rapport aux cas de Sarah que nous discuterons. Ici, l'ambiguïté du discours indirect libre donne l'impossibilité de l'interpréter.

Le passage qui nous intéresse est le suivant : « Face à tout ça, qu'est ce qu'une belle femme de trente-sept ans ? Les convenances, les convenances, il faut jouer le jeu. Alors oui, Hamza, je suis là, je vais te donner un autre pantalon et laver celui-ci. » (p. 36) Dans ce passage, la première partie « Face à tout ça, ... il faut jouer le jeu. » est la narration à la

troisième personne, qui entraîne la rupture avec le reste de son récit à la première personne. L'hétérogénéité est donc marquée tout d'abord par le changement du mode de la narration. Ensuite, dans la première partie, il nous semble que c'est la superposition de la voix du narrateur et celle de Sarah : en général, dans la narration à la première personne, la voix du narrateur est précisément la voix du personnage, leurs voix sont combinées en une seule, mais ici leurs voix se séparent en deux, le narrateur prend la parole à la troisième personne pour mettre en lumière la question de condition féminine, en vue de résonner chez le lecteur. L'autre possibilité est la superposition de trois voix : on peut penser que la voix de certains lecteurs algériens intervient. Ces lecteurs ne peuvent pas s'empêcher de proposer à Sarah d'obéir aux conventions sociales étant donné les puissantes forces féodales en Algérie. L'intensité de la voix souligne le découragement des gens en face de la situation algérienne, inspire aussi les lecteurs à réfléchir sur cette question.

Dans ce texte, l'hétérogénéité se manifeste non seulement dans l'apparition des voix de deux personnages, mais aussi dans la superposition des voix passées et présentes du personnage dans un énoncé. Hamza se souvient souvent de la scène au début où il a rencontré Sarah : Sarah était « une femme folle de joie » (p. 99) au moment où ils se sont rencontrés dans une fête ; malgré le désaccord de sa mère, elle a insisté pour l'épouser ; il se souvient aussi de l'envie de ses amis et de la joie de sa famille, et de la vie heureuse des quelques premières années après leur mariage où ils étaient pauvres mais satisfaits : « nous étions amoureux » (p. 100). Il essaye de se rappeler la vie heureuse de Sarah dans le passé pour oublier l'indifférence de sa femme au présent. Cependant, plus il est immergé dans le passé, plus il exprime son désir intérieur. La description du passé est ainsi une sorte de microdialogue. La réminiscence du passé lui permet d'exprimer ses besoins actuels et de formuler la contradiction entre son désir et la réalité :

Une pièce. Un lit. Un balcon. Et nous. Sarah pour Hamza. Hamza pour Sarah. Sarah qui peignait, dans le début du jour. Hamza qui s'en allait écouter les malheurs des enfants. Nous ne voulions pas être autre chose. Quelle connerie ! Je me sens très bête aujourd'hui d'avoir pu croire qu'il était possible d'être des personnes inexistantes, des ombres joyeuses dans le firmament de la ville. (p. 100)

Il nous semble que la première partie « Une pièce. Un lit. ... Nous ne voulions pas être autre chose. » est le discours de Hamza passé, Hamza reprend le discours au moyen du discours indirect libre pour raconter à quel point il était innocent avant : la voix de Hamza au présent et celle de Hamza au passé se sont juxtaposées, elles sont antinomiques et

soulignent la déception de Hamza quant à son mariage. Ses réminiscences du passé peuvent également être comprises comme une sorte d'ironie sur ses propres illusions concernant le mariage.

Même si les marques d'hétérogénéité ne sont pas évidentes, nous pouvons tout de même trouver la juxtaposition du discours d'autrui et de celui du locuteur. La trace de l'intertextualité paraît jusqu'ici est claire. Mais dans les deux parties suivantes, l'attitude du locuteur envers le mot d'autrui semble expliquer le style du discours de ce roman : celui est composé par le mot orienté toujours sur le mot d'autrui.

3.2.2 L'absence du discours d'autrui

Dans cette partie, le discours d'autrui est absent, mais il influence tout le temps le discours du personnage de manière invisible : parfois le personnage s'explique, parfois il nous semble que le personnage est en train de dialoguer avec un autrui invisible. Dans ce cas, on peut penser que l'hétérogénéité existe dans l'énoncé, même si la voix d'autrui n'est pas présente, mais le discours du personnage reflète un autre champ du contexte qui l'excite. On peut le découvrir selon des marques de déictique du personne, de déictique des démonstratifs, ou des signes de ponctuation.

Dans le texte, il existe des démonstratifs qui doivent se référer à la situation d'énonciation pour trouver ce qu'ils signifient. Dans ce cas, ces démonstratifs indiquent l'interaction du personnage avec autrui, parce que le référent d'un déictique ne peut être défini qu'en relation avec la situation d'énonciation comme le passage suivant que nous discuterons dans le récit de Hamza :

Pauvre imbécile ! Pauvre homme ! Pensait-je vraiment que l'amour fou était indestructible ? Que sans affaire et sans Botox, on pouvait s'en sortir ? Ta mère n'ose plus la ramener maintenant que tu m'as rendu si malheureux. La salope ! Ah, maintenant, elle se fait toute petite, la vieille ! Quand elle voit la dalle de sol que j'ai fait venir d'Espagne, les miroirs égyptiens, les rideaux chinois, la faïence japonaise, les couverts d'argent et tout le bazar que je t'ai acheté, elle la ferme. (p. 105)

Dans ce passage, deux démonstratifs « la » nous perdent, parce qu'on ne peut pas connaître leurs significations. Seuls Hamza et la présence imaginée de Sarah qui sont dans la situation d'énonciation sont au courant. Par conséquent, il y a une trace qui marque le microdialogue de Hamza avec Sarah qu'il imagine : on peut sentir à quel point Hamza est détruit par la mauvaise image qu'il a de lui-même.

De plus, le microdialogue manifeste aussi dans la structure du « mot avec un d'œil de côté⁷⁰ ». Ainsi, le personnage imagine des questions possibles que d'autres poseront ou des réactions possibles des autres, et il y répond ensuite. Dans ce cas, c'est comme s'il y avait des répliques invisibles d'autrui à côté du personnage, qui dérangent le locuteur et changent sa façon de dire. Même si les répliques ne sont pas véritablement présentes, elles influencent déjà le discours du locuteur. Comme dans le récit de la mère, il y a quelques passages dans ce cas :

« Ce n'est pas moi qui lui ai inculqué ce genre de choses. » (p. 93)
« Pourtant, j'ai tout fait pour eux, tout ! Je sais bien que les mamans disent toujours ça, que les parents pensent vraiment avoir tout donné à leur progéniture et que bien souvent ce sont des bêtises, qu'ils les étouffent ou au contraire ne leur donnent aucun repère, mais pas moi. Moi, j'ai tour à tour été mère, confidente, amie, maîtresse d'école, médecin et que sais-je encore. » (p. 90)

En plus de la voix de la mère qui s'explique, on a l'impression d'entendre une voix invisible qui semble lui dire : « c'est de ta faute. » La trace est l'adverbe « bien », qui est l'évaluation axiologique du locuteur sur ce qui est dit, implique un jugement de valeur du personnage sur les discours imaginaires d'autrui. Ses mots orientent toujours vers le discours invisible, c'est comme si elle était dans le cadre de la discussion. Ce microdialogue révèle la distorsion de son cœur : elle essaie de son mieux de s'expliquer à propos de ses efforts en tant que mère, mais engluée par la tradition, elle a connu l'échec. Elle appréhende toujours le comportement de ses enfants d'un point de vue traditionnel, ce qui l'empêche de comprendre ce qu'ils pensent.

Le « mot avec un d'œil de côté » est important dans ce roman. On sent toujours qu'un discours invisible oriente le personnage à se justifier et se culpabiliser sans cesse. Comme dans le récit de Tarek, ses mots nous donnent l'impression qu'il y a la présence du discours invisible et ironique des autres lui disant : « Tu es un vieil homme », parce que Tarek parle toujours de ses cheveux blancs.

Il essaie de se défendre et, dans tout son monologue, il nous semble entendre qu'il se défend ainsi : « Je ne suis pas un vieux, j'ai seulement 12 ans. Les cheveux blancs sont dus à l'absence de papa, ce n'est pas ma faute, je suis normal. » Par conséquent, chaque phrase du monologue est une réponse à une autre voix : « Les cheveux blancs sont l'absence de

70

Ibid., p. 270.

papa. Ils sont les jours sans papa. Ils sont la douleur de papa. Lorsqu'il reviendra, les cheveux blancs, eux, s'en iront. Alors ils verront. Ils verront, tous, que je suis quelqu'un de normal. » (p. 70)

C'est le cas où il y a un seul personnage qui s'exprime mais toute son expression est une réponse d'un personnage invisible, c'est invisible, parce que les mots ne sont pas dits directement par le premier locuteur, mais indirectement dans les mots qu'utilise le premier locuteur, c'est à dire que celui qui s'exprime dans son expression tient compte de ce que pourrait dire l'autre. C'est là une forme de dialogue invisible.

Un discours invisible dirige de la façon invisible la conscience du personnage. Il nous donne l'impression que les monologues des personnages sont conçus par ce principe. Étant donné l'importance des discours invisibles, on peut penser qu'ils sont en réalité le discours de l'auteur : comme nous en avons parlé, l'auteur est présent dans ce texte de la façon objective. Il se met à la hauteur du personnage et dialogue avec lui. Cela peut être la conception de l'auteur qui a pour but de dévoiler l'intérieur du personnage comme ce que Bakhtine a dit quand il commente Dostoïevski :

Ce sont effectivement Makar Diévouchkine et Varenka Dobrosselova qui parlent ; l'auteur ne fait que disposer leurs mots : ses desseins et ses orientations sont réfractés dans les mots du héros et de l'héroïne. La forme épistolaire est une variante de la *Icherzählung*. Le mot y est bivocal et dans la majeure partie des cas à orientation unique. En tant que tel, il remplace compositionnellement le mot de l'auteur absent⁷¹.

Il semble dire là que lorsqu'il y a deux héros là, finalement cela sert en priorité à présenter au fond, les points de vue de l'auteur de manière indirecte.

En outre, ce qui nous intéresse c'est que dans ce texte, il y a une forme particulière d'échange chez Hamza et sa femme, cette forme d'échange passe par une sorte de l'imagination de la mise à mort : Sarah imagine que son mari la tue, alors que son mari rêve de la tuer.

Dans le récit de Sarah, lorsque son mari s'approche d'elle, le soupçon d'une agression l'envahit. Et là apparaît une sorte de microdialogue avec le compte rendu de la presse rendant compte de sa fin misérable.

J'imagine déjà l'entrefilet dans le journal : « Une femme de trente-sept ans a été écrasée par son mari, alors qu'il se penchait pour lui caresser les cheveux. » non,

71

Ibid., p. 266.

caresser, c'est encore trop doux, trop gentil, trop peu vendeur. Ils écriront plutôt : « Le quartier Khorti est sous le choc. En effet, hier matin, S. A. a été tuée par son mari H. A. D'après nos sources, il aurait d'abord essayé de la violer, avant de l'étouffer. Ledit mari était connu du voisinage comme quelqu'un d'instable. » (p. 27-28)

Une présentation d'un fait divers a pour but apparemment de montrer sa désillusion. Alors que dans le récit de Hamza, on peut découvrir que Hamza a une tendance à la violence, ce qui est conforme à ce que Sarah imagine :

Sarah, j'aimerais te faire mal, te violenter, te frapper, te cogner contre le mur, t'entendre hurler de douleur, de rage et de colère. Juste quelques cris pour me prouver que tu es encore un être capable de ressentir des émotions et pas juste un horrible corps qui ricane en racontant des fables. (p. 102-103)

C'est une sorte de microdialogue particulier, par lequel l'imagination de la mort sert de transition et d'échange. L'auteur joue sur cette imagination de la mort pour souligner que la réalité entre le récit de Hamza et celui de Sarah est inversée, parce que dans le récit de Hamza, on apprend qu'il aime vraiment sa femme, il n'est pas ce que sa femme décrit comme un homme violent, fou, même si parfois il se montre sa volonté de la tuer à cause de l'indifférence de sa femme.

Chacun a sa vérité à cause d'une intention différente. **L'échange indirect justifie vraiment la difficulté de communiquer en raison de l'envers des autres. Même si les personnages racontent un même événement, la réalité perçue peut être différente.**

3.2.3 Le mot à deux voix dans des gestes et de mouvement de visage du héros

Selon Bakhtine, en plus de sa présence dans le discours, le microdialogue s'exprime aussi dans les expressions faciales des personnes et des gestes : « Le dialogue finissait par pénétrer dans chaque mot du roman, le rendant bivocal, dans chaque geste, chaque mouvement de visage du héros, traduisant leur discordance, leur faille profonde⁷². »

En tant que femme de Hamza, Sarah refuse de se plier à ce qu'elle doit faire, ce qui signifie qu'elle résiste aux attentes des autres, par rapport à l'image de la femme traditionnelle et aux règles de la société. Si elle agit comme cela, c'est parce qu'elle est affligée par le faible statut social des femmes.

72

Ibid., p. 77.

Hamza aime Sarah, mais il veut lui faire mal, ce qui fait allusion aussi à ses contradictions intérieures. Son amour pour sa femme vise la réciprocité. Pour lui faire plaisir, il change son occupation de psychologue pour travailler dans une école privée, afin de gagner plus d'argent pour lui acheter le matériel de peinture. Mais, ses efforts ne sont pas reconnus par Sarah. Ce désir, ce dévouement et l'indifférence de sa femme dans le monde réel l'ont détruit et l'ont rendu incontrôlable : son amour est devenu source de désir provoquant une terrible :

« Sarah, j'aimerais te faire mal, te violenter, te frapper, te cogner contre le mur, t'entendre hurler de douleur, de rage et de colère. » (p. 102) ;
« Je t'aime, Sarah. Ne ris pas ! Arrête de rire ! Tiens, je vais te raconter quelque chose d'horrible, peut-être que ça hérissera au moins la peau, femme sans cœur. » (p. 103)

C'est sa colère qui rend sa relation avec sa femme encore plus aliénée. Cela a provoqué un malentendu entre eux : Sarah considère l'amour de son mari comme un comportement irrationnel et Hamza ne comprenait pas pourquoi Sarah l'ignore.

L'action de Yasmine montre aussi ses conflits intérieurs. Quand elle décrit son amour avec Nazim, ses voix sont pleines d'ironie qui est le contraire de ce qu'elle a exposé : « Son regard a essayé de capturer le mien. Ça donnait l'impression qu'il louchait. » (p.85) Elle révèle sa résistance intérieure à Nazim, car elle est hantée par son désir pour Adel.

Quant à Adel, le microdialogue pénètre complètement dans ses gestes. L'indifférence nouvelle de Yasmine envers lui renvoie une fuite : « Elle doit savoir ce que je cache » (p. 9). Alors il choisit de « faire l'autruche » pour continuer de vivre avec sa sœur, parce que « je ne veux pas en parler avec elle, entacher son innocence de mon drame, sa jeunesse de ma colère. » (p. 9) Il fuit finalement en masquant ses sentiments soit l'amour qu'il porte à sa sœur. En énonçant sa perplexité, il s'adonne à une sorte de microdialogue.

De plus, il se sent souillé vis à vis de sa mère en quelque sorte, parce que sa mère range tout, que tout est propre, net, alors que lui ne l'est pas. C'est pour cela qu'il se sent mal à l'aise quand il rencontre sa mère : « Je me sens mal à l'aise, malhabile, comme si je n'étais pas à ma place dans cette cuisine trop propre. » (p.15) Il raconte comment il essaie de se faire beau en réaction au jugement de sa mère : « Je vérifie l'éclat de mes dents, arrange une mèche de cheveux, souris dans le miroir à ma mère qui est toujours là, à m'observer. » (p. 14) Il raconte qu'il a une conduite d'ivrogne en sortant rejoindre ses partenaires au bar au lieu de travailler de façon régulière. Le microdialogue porte sur ses

réactions physiques à cette évocation : « envie de vomir », « pleure », « c'est la panique qui me fait frissonner », on peut sentir son désespoir sur la vie.

3.3 La résonance fait sortir l'unité de l'impression générale liée au thème

Selon les exemples que nous avons analysés, le microdialogue est important : chacun a son point de vue, mais ce qui est important, c'est que ce que le personnage dit n'est pas forcément la même chose que ce que d'autres révèlent, ou ce que d'autre révèle va de pair avec des choses qu'il ne veut pas exposer. Dans ce cas là, le personnage répond à sa façon à ce que d'autres révèlent sur lui, ce qui forme ainsi un échange indirect entre les personnages, autrement dit un dialogue intériorisé. C'est aussi la raison pour laquelle les monologues dans ce texte vont transcrire des discussions qui ont lieu. C'est le problème au fond de l'éclairage des uns aussi par rapport aux autres, l'éclairage de ce qui est dit au fond et de ce qui est fait.

Il nous semble que l'auteur se sert de la signification de l'envers des autres pour révéler que même un monologue qui est souvent considéré comme une forme de discours monovocale qui pourrait aussi avoir une dimension bivocale : l'apparition de la présence du discours d'autrui justifie la fonction de la communication du monologue. Les voix ne sont pas fermées et elles se confortent les unes par les autres, elles sont toujours à l'écoute de ce qu'elles ont dit les unes des autres et se font écho. Chaque monologue porte sa propre vérité et manifeste sa différence de façon indirecte avec de la vérité des autres, et est donc souvent en conflit avec les vérités des autres, ce qui pousse chaque personnage à se disputer en imagination avec les autres et à défendre sa propre vérité. Cela est conforme à ce que Bakhtine affirme concernant le microdialogue :

Son attitude à l'égard du mot et de la conscience d'autrui est, en fait, le thème essentiel de toutes les œuvres de Dostoïevski. Le héros se juge en fonction de l'idée qu'il se fait d'autrui et de l'opinion sur soi qu'il lui suppose. La conscience de soi est sans cesse doublée par la conscience qu'en a autrui; le «mot pour moi-même» se réfère constamment au «mot pour les autres». C'est pourquoi le mot du héros sur lui-même se construit sous l'influence incessante du mot d'autrui à son sujet⁷³.

Les monologues des personnages se font par rapport à ce que les autres disent d'eux-mêmes. Ils se défendent. Se défendre est une sorte de dialogue pour répondre à l'évaluation

73

Ibid., p. 269.

d'autrui, ce qui lie deux personnages qui ne se sont pas en présence, c'est pour cela qu'on nomme ce fait microdialogue.

Selon notre analyse, le microdialogue s'exprime chez les personnages angoissés, souffrants et marginaux, ceux-ci, déchirés entre la tradition et la modernité occidentale qu'ils voient à la télévision, sont pleins de contradictions intérieures. Ils se débattent vainement pour vivre librement et pour sauver le pays. Ainsi ils sont sensibles et contradictoires. Pour défendre la vérité, chaque personnage est constamment en train de se battre, de se disputer avec les autres au sujet de l'environnement. Par conséquent, dans leur monologue, la voix des autres peut toujours être entendue, c'est justement cela que veut révéler le microdialogue, parce que celui-ci porte sur la relation entre différentes voix, comme Bakhtine le résume dans *La poétique de Dostoïevski* :

Partout c'est l'interférence consonante ou dissonante des répliques du dialogue apparent avec des répliques du dialogue intérieur des personnages. Partout, un ensemble déterminé d'idées, de réflexions, de mots est distribué entre plusieurs voix distinctes avec une tonalité différente dans chacune d'elles. L'auteur a pour objet non pas la totalité idéale considérée comme neutre et égale à elle-même, mais la discussion d'un problème par plusieurs voix différentes, son plurivocalisme, son hétérovocalisme fondamental et inéluctable. C'est la disposition des voix et leur interaction qui comptent pour Dostoïevski⁷⁴.

La rencontre des répliques des personnages qui parlent d'eux à la première personne avec celles du microdialogue manifeste des écarts qui créent des tensions. De cette façon, la pluralité de voix sert à sa révélation. Cela renvoie aussi à ce que signifie le titre de ce roman *L'Envers des autres* : Il existe une expression : « l'envers du décor », ce qui est caché derrière des apparences. Chaque personnage, depuis l'intérieur de son propre univers, ne voit que l'extérieur de celui des autres, et non leur « envers ». Chacun a une vision différente du monde. Comme l'exprime le proverbe français : « Chacun voit midi à sa porte ». Cette expression remonte à l'invention de l'horloge : à cette époque, le cadran solaire était le seul moyen de marquer et de comprendre le temps, il est posé souvent au clocher du village pour l'ensemble de la ville : au même moment, celui qui était en face voyait bien midi, celui qui était à droite voyait moins que midi, celui qui était à gauche voyait plus que midi. Tout le monde est sûr que le temps qu'il voit est juste. Chacun regarde les choses de son propre point de vue et les évalue selon ses propres critères. Ainsi, nous devons

74

Ibid., p. 342.

apprendre à accepter et discuter sur ce que d'autres personnes situées ailleurs nous font voir.

À ce stade, le microdialogue est une réaction par rapport à ce que pense l'autre. Chacun réagit par rapport à la réaction supposée des autres. Dans une certaine mesure, le microdialogue est une bonne façon de concevoir la structure de ce roman, de sorte que la structure et le contenu du roman atteignent un accord parfait.

Dans ce roman, le microdialogue exprime le mécontentement, la désapprobation et la doute de chacun envers les autres.

Même si le roman est assombri par le suicide d'un jeune homme, nous pouvons relever que les personnages essayent de se sortir de leur situation difficile. À travers le microdialogue, on peut montrer la complexité intérieure des personnages : les personnages veulent se sortir de leur situation difficile en suivant leurs désirs, ils hésitent, essayent de lutter, mais sont mis en échec. Bien qu'ils se trouvent dans l'adversité, ils se font toujours des illusions sur l'avenir et travaillent tous pour un avenir meilleur. Même si le rêve de Mouna nous semble étrange, nous ne pouvons pas le critiquer, parce que c'est son projet d'enfant pour avoir un avenir meilleur. En bref, ce personnages est plein d'espoir dans l'avenir.

Kaouther Adimi, dans *Kaouther Adimi dans la presse*⁷⁵, se présente comme une personne optimiste pour l'avenir :

Je suis optimiste quand je vois ce qui s'est passé en Tunisie mais aussi quand je vois de jeunes peintres, de jeunes caricaturistes ou encore de jeunes réalisateurs algériens se battre au quotidien pour pouvoir créer librement et partager. En fait, je suis surtout optimiste sur l'avenir de ma génération.

Son optimisme se révèle unique dans leur regard de Mouna. L'auteur utilise le microdialogue pour révéler ses dilemmes, de sorte à révéler les profondeurs de l'âme humaine : c'est là que l'on retrouve la démarche de Bakhtine :

« Les profondeurs de l'âme humaine » dont la représentation constituait pour Dostoïevski la tâche essentielle de son réalisme « au sens élevé », se dévoilent seulement dans une communication intense. Il est impossible de saisir l'homme de l'intérieur, de le voir et de le comprendre, en le transformant en objet d'une analyse

75

http://mediatheque.centreculturel-villepinte.fr/files/Dossier_de_presse.pdf. Kaouther Adimi dans la presse ; Rencontres à Reims et Sedan.

impartiale, neutre, pas plus que par une fusion avec lui, en le «sentant». On peut l'approcher et le découvrir, plus exactement le forcer à se découvrir, seulement par un échange dialogique. De même, on ne peut décrire l'homme intérieur, tel que l'entendait Dostoïevski, que par la représentation de ses communications avec les autres⁷⁶.

Par conséquent, le problème résolu par le microdialogue est la description la plus réaliste des ambiguïtés psychologiques des personnages. À ce stade, la théorie polyphonique est également un bon terrain pour permettre à l'auteur de peindre les activités internes complexes et enchevêtrées des personnages, montrant ainsi un monde de chaos. L'auteur conçoit différentes perspectives sur un même personnage au lieu de dire directement, il se sert du microdialogue pour construire le personnage. C'est un procédé qu'a imaginé l'autrice pour présenter la complexité des personnages et la complexité de la situation en Algérie en montrant qu'il y a plusieurs perspectives. Différentes voix se rappellent constamment pour former un dialogue indirect transversal - le microdialogue :

Nous pourrions résumer tout cela de la façon suivante : dans la conscience du héros pénètre la conscience qu'autrui a de lui ; l'auto-expression du héros se double ainsi d'un mot d'autrui ; ces deux intrusions « étrangère » provoquent des phénomènes spécifiques qui déterminent premièrement l'évolution thématique de la conscience de soi : ses cassures, ses faux-fuyants, ses protestations, etc ; deuxièmement le discours du héros avec ses chevauchements accentuels, sa syntaxe brisée, ses répétitions, ses digressions et ses longueurs⁷⁷.

Les opinions des autres influencent le développement de la conscience de soi des personnages et la manière de parler. L'influence réciproque des personnages crée la diversité du langage des personnages, présentant ainsi la complexité et la confusion du monde intérieur des personnages.

Au fond, le microdialogue est le fait que le locuteur fait introduire une autre personne dans son discours, mais le champ de sens d'autrui n'est pas son champ à lui, donc il réagit par rapport à cela. C'est comme une idée de transtextualité, un fragment du discours d'autrui comme le discours du locuteur renvoient à des champs différents : un champ de l'auteur principal, et un champ de l'interlocuteur, alors que le microdialogue fait l'échange entre ces deux champs. C'est à dire il y a deux vérités, il y a deux raisons, c'est les deux qui

⁷⁶

Bakhtine, Mikhaïl. *La poétique de Dostoïevski*, traduction de Isabelle Kolitcheff, préface de Julia Kristeva, Paris, Seuil, 1970, p. 324.

⁷⁷

Ibid., p. 272.

font le microdialogue. De cette façon, l'auteur a profondément décrit le chaos de l'intérieur de personnage, de sorte à nous montrer une société chaotique.

Conclusion

Étant un roman polyphonique, *L'Envers des autres* peut sembler perdre le lecteur en raison de son ambiguïté et des monologues d'apparence isolés. Tout le roman donne l'impression d'être un assemblage de perspectives : chacun prend la parole, on sent le chaos. C'est pour résoudre cette difficulté que nous avons fait appel à la théorie de Bakhtine pour rendre compte de sa structure complexe. À la faveur de cette théorie, nous avons mis au jour les traits polyphoniques de ce roman concernant les personnages, la présence de l'auteur, la structure et le discours bivocal, cela dissipe la confusion du départ et permet de mieux apercevoir le sens profond. De cette façon, nous avons tenté d'apporter progressivement des éclairages concernant ce roman.

La première impression qui se dégage de la lecture de *L'Envers des autres*, c'est la juxtaposition des personnages les uns après les autres.

Comme Bakhtine avait dégagé une justification politique de la pluralité des voix face au monologue d'un pouvoir totalitaire : Kaouther Adimi remet en question le régime autoritaire de FLN en Algérie en dénonçant l'unité politique imposé par le pouvoir pour maintenir le vivre ensemble.

L'analogie avec la polyphonie musicale et l'introduction de chaque monologue justifient l'existence des diverses perspectives, qui permettent de ressentir les divers aspects de la vie d'un quartier délaissé d'Alger où les gens tentent de survivre dans un monde qui ne leur convient pas.

Ensuite, étant donné l'ambiance ambiguë, notre attention s'est portée sur l'absence de la synthèse de l'auteure. L'auteure n'est pas présente en tant qu'omnisciente, mais reste en retrait, donnant l'impression que les personnages sont indépendants.

Pourtant, Kaouther Adimi crée un échange indirect entre les personnages que l'on peut déceler dans leurs réactions réciproques : les personnages qui se croisent, s'opposent ou sont parallèles les uns aux autres, mettent en lumière leurs différents points de vue sur leur entourage. Les différentes perspectives se confrontent dans l'occupation d'un même lieu.

En plus, la fin qui reste ouverte en raison de l'absence de la voix dominante de l'auteur donne une grande possibilité d'interprétation au lecteur, pourtant on ressent dans une certaine mesure un espoir de l'auteur envers l'avenir à travers les attentes des personnages et particulièrement dans leur revendication de liberté.

Finalement, l'ambiance chaotique du roman est réduite par l'effet des microdialogues. L'auteur affirme sa présence dans les phénomènes de résonance, il se sert du microdialogue pour exprimer profondément la contradiction intérieure des personnages : **on s'aperçoit que l'envers n'est pas forcément conforme à la surface, que ce que le personnage dit n'est pas forcément ce qu'il pense réellement.** Le microdialogue justifie la signification du titre *L'Envers des autres*. Par ailleurs, en raison du discours bivocal, le microdialogue fait apparaître l'intertextualité du texte, qui dans une certaine mesure éclaire la structure d'apparence désordonnée : les éléments de ce roman sont liés par une relation moins visible mais consistante. À travers la résonance du microdialogue, l'auteur nous décrit de façon cohérente un monde chaotique et incertain : la structure chaotique reflète le chaos de la société algérienne.

En définitive, la polyphonie crée une ambiance, une sensation propice pour nous faire saisir la multiplicité des perspectives d'un quartier d'Alger. Dans ce roman, on n'a pas l'idée subjective de l'auteur, parce que l'auteur ne juge pas et ne critique pas. Si on a l'unité, c'est une unité d'impression. L'interaction de perspectives crée une impression générale comme une musique, cela peut rendre triste ou joyeux.

En s'appuyant sur la structure polyphonique, Kaouther Adimi développe les problèmes sociaux, comme la contrôle de tradition, la pauvreté, la condition de la femme, le régime de la société, l'amour, la réforme des démocraties et la recherche de la beauté pour bien vivre. **L'art de l'incertitude de la pluralité des voix conduira le lecteur à une réflexion plus approfondie.**

La méthode qui suit l'art de la polyphonie décrite par Bakhtine permet d'éclairer le texte d'une structure consistante. Cette manière d'écrire peut tenir compte de la richesse et la diversité d'opinion, n'est-elle pas alors un bon outil pour décrire la réalité d'une société en manque d'intégration ? Ne peut-on pas déceler un échantillon réussi d'une description des rejetés de la société dominée par la recherche de l'enrichissement qui à côté des mécanismes de survie, ont une revendication de la dignité mettant en question la fracture sociale ?

Bibliographie

Livre étudié :

Adimi, Kaouther. *L'Envers des autres*, Illustrations de Jean-François Martin, Paris, Actes Sud, 2011, 107 p.

Critiques sur *L'Envers des autres* :

Caminade, Emmanuelle. « L'envers des autres, de Kaouther Adimi », article publié sur *la Cause littéraire*, 2014.

Harzoune, Mustapha. « Kaouther Adimi, L'Envers des autres », *Hommes & migrations*, 1298 | 2012, p. 160-161.

<http://www.jeuneafrique.com/mag/472825/culture/nos-richesses-kaouther-adimi-letrangere/>

http://mediatheque.centreculturel-villepinte.fr/files/Dossier_de_presse.pdf. Kaouther Adimi dans la presse ; Rencontres à Reims et Sedan.

Théories de la polyphonie et dialogisme :

Barthes, Roland. *S/Z*, Paris, Le Seuil, coll. Points. N 70, 1970.

Bakhtine, Mikhaïl. *La poétique de Dostoïevski*, traduction de Isabelle Kolitcheff, préface de Julia Kristeva, Paris, Seuil, 1970, 346 p.

Bakhtine, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman*, traduit du russe par Daria Olivier, préface de Michel Aucouturier, Paris, Gallimard, 1978, 492 p.

Bakhtine, Mikhaïl. *Esthétique de la création verbale*, traduit du russe par Alfreda Aucouturier, préface de Tzvetan Todorov, Paris, Gallimard, 1984, 400 p.

Barbérís, Jeanne-Marie. *Cahiers de praxématique*, 49, *A la recherche des voix du dialogisme*, Montpellier, (éd.), 2007, 269 p.

Bres, Jacques ; Haillet, Pierre-Patrick ; Mellet, Sylvie ; Nølke, Henning ; Rosier, Laurence. *Dialogisme, polyphonie : approches linguistiques*. Bruxelles : de Boeck. Duculot, 2005, 280 p.

Bres, Jacques. *Savoir de quoi on parle: dialogue, dialogal, dialogique; dialogisme, polyphonie...* In : Bres, J., P. P. Haillet, S. Mellet, H. Nølke & L. Rosier (éds.). *Dialogisme et polyphonie*. Brussel: De Boeck & Larcier, 2005, p. 47-61.

Calabrese-Steimberg, Laura. « Esthétique et théorie du roman : la théorie dialogique du Bakhtine linguiste », *Slavica bruxellensia*, 6 | -1, p. 60-64

- Dendale, Patrick. Lecture de : Henning Nølke, Kjersti Fløttum, Coco Norén (éd.), Scapoline. La théorie scandinave de la polyphonie linguistique. *Cahiers de praxématique* 44. Montpellier : Pulm, 2005, p. 194-198.
- Dostoïevski, Fédor. *L'Idiot*, Trad. André Markowicz, Ed. Actes-Sud, coll. Babel, 1993, T. II, p. 102.
- Hodgson, R. « Mikhaïl Bakhtine et la théorie littéraire contemporaine », *Liberté*, 37(4), 1995, p. 48-56.
- Kristeva, Julia. « Une poétique ruinée », *La Poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, 1970, p. 5-28.
- Kundera, Milan. *L'Art du roman*, Paris, Gallimard, 1986, 199 p.
- Malraux, André. *A. Malraux par lui-même*, éd. du Seuil, 1953, p. 40.
- Peytard, Jean. *Mikhaïl Bakhtine. Dialogisme et analyse du discours*, Paris, Bertrand-Lacoste, 1995, 128 p.
- Perrin, Laurent. *Le sens et ses voix. Dialogisme et polyphonie en langue et en discours*, Metz, Université Paul Verlaine, 2006, 479 p.
- Senett, Richard, «La coopération est l'art de vivre», sous titre «Donc, elle s'acquiert et se forme. Pourtant, vous dites aussi que la coopération est «dans nos gènes». <https://eddurablement.files.wordpress.com/2015/03/sennett-2015-coopce3a9ration-art-vivre-dans-dc3a9saccord1.pdf>
- Todorov, Tzvetan. *Mikhaïl Bakhtine: le principe dialogique*, suivi de *Ecrits du Cercle du Bakhtine*, Paris, Seuil, 1981, 315 p.
- Todorov, Tzvetan. *Poétique de la prose*, Paris, Le Seuil, 1971, 252 p.
- Todorov, Tzvetan. *Qu'est-ce que le structuralisme ?*, Poétique, Paris, Le Seuil, 1973, 112 p.
- http://www.fabula.org/atelier.php?Polyphonie_en_pragmatique_linguistique_de_Ducrot_et_en_analyse_du_discours
- https://books.google.fr/books?id=fjJYDwAAQBAJ&pg=PT72&lpg=PT72&dq=le+micro+dialogue&source=bl&ots=FoT_uG9Emg&sig=ACfU3U1WoR2VLBWVU6MQaIxq_MbrIBtekQ&hl=fr&sa=X&ved=2ahUKEwjogMiCrIThAhU8AWMBHQLJBjQQ6AEwBH0ECAYQAQ#v=onepage&q=le%20microdialogue&f=false

<https://www.philonomist.com/fr/article/lentreprise-polyphonique-ce-roman-dont-vous-etes-lauteur>

Théories de la narratologie :

Genette, Gérard. *Figure III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, 285 p.

Leech, Geoffrey and Short, Michael. *Style in Fiction*, London, Longman House, 2007, 424 p.

Reuter, Yves. *L'analyse du récit*, Paris, Armand Colin, 2016, 128 p.

Reuter, Yves. *Introduction à l'analyse du roman*, Paris, Armand Colin, 2005, 179 p.

Revaz, Françoise. *Introduction à la narratologie*, Bruxelles, De Boeck-Duculot, 2009, 224 p.

Ndoïmana, Aïah K. « Repetition, resistance and renewal: postmodern and postcolonial narrative strategies in selected francophone african novels ». Thèse. Ohio State University, 1998.

Théories du langage et discours :

Authier-Revuz, Jacqueline. 1982, « Hétérogénéité montrée et hétérogénéité constitutive : éléments pour une approche de l'autre dans le discours », *DRLAV* n° 26, p. 91-115.

Authier-Revuz, Jacqueline. « Hétérogénéité(s) énonciative(s) », *Langages*, n°73, 1984, p. 98-111.

Benveniste, Émile. *Problèmes de linguistique générale*, I, Paris, Gallimard, 1966, p. 239.

Couturier, Maurice. *La Figure de l'auteur*, Paris, Seuil, 1995, 262 p.

Charaudeau, Patrick. *Une analyse sémiolinguistique du discours*, revue *Langages* n° 117, Larousse, Paris, 1995, p. 96-111.

Chevrier, Jacques. « Les voix narratives dans l'oeuvre romanesque de Williams Sassine », In *Littératures francophones : langues et styles*, sous la direction de Papa Samba Diop, 2001, p. 203-212. Paris / Montréal / Budapest / Torino : L'Harmattan, 265 p.

Kerbrat-Orecchioni, Catherine. *L'énonciation de la subjectivité dans le langage*, Paris, A. Colin, 1980, p. 115.

Maingueneau, Dominique. *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004, 262 p.

Riffaterre, Michael. *Essais de stylistique structurale*, Présentation et traduction par Daniel Delas, Paris, Flammarion, 1970, 364 p.

Searle, John R. *Sens et expression*. Etudes de théorie des actes de langage, Traduction et préface par Joëlle Proust, Paris, Minuit, 1982, 243 p.

Vinogradov, V.V. *De la langue dans les belles-lettres*, Moscou, Goslitizdat, 1959, p. 140.

Théories de l'interprétation :

Baroni, Raphaël. « Ce que l'auteur fait à son lecteur (que son texte ne fait pas tout seul) », *Fabula : l'atelier de théorie littéraire*, 2008.

Baroni, Raphaël. *La Tension narrative : suspense, curiosité et surprise*, Paris, Seuil, coll. Poétique, 2007, 437 p.

Citton, Yves. *Lire, interpréter, actualiser. Pourquoi les études littéraires ?*, Paris, Editions Amsterdam, 2007, 363 p.

Umberto, Eco. *Lector in fabula : Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, traduction Par Myriam Bouzaher, Editions Grasset, 1979, 315 p.

Livres sur la littérature francophone :

Beaugé, Florence. *L'Algérie des années 2000*, éditions du Cygne, 2008, 150 p.

Ndiaye, Christiane. *Introduction aux littératures francophones*, les Presses de l'Université de Montreal, 2004, 276 p.

Des sites sur la situation algérienne :

<http://www.france24.com/fr/20161228-algerie-55-000-personnes-terrorisme-justice-guerre-civile-decennie-noire-islamistes>

<http://www.jeuneafrique.com/mag/472825/culture/nos-richesses-kaouther-adimi-letrangere/>

Rousso, Henry ; Werth, Nicolas. *Stalinisme et nazisme, histoire et mémoires comparées*, Éditions Complexe, 1999,