

---

## Notes :

<sup>1</sup>Roland Barthes, *linguistique et littérature*, in “Langages”, Paris, 3<sup>ème</sup> année, n°12,1968, pp 3-8

<sup>2</sup>Notion de Gérard Genette, l'utilisant en premier dans son livre “*Palimpsestes*”, Paris, Seuil, 1982

<sup>3</sup> Gérard Genette, *Palimpsestes*, op. cit.

<sup>4</sup> Yves, Reuter, *Introduction à l'analyse du roman*, Paris : Nathan, 2002, coll : Lettres sup. chap 3 : la narration (1), l'instance narrative, p 63.

<sup>5</sup> Yves, Reuter, *Introduction à l'analyse du roman*, op.cit.

<sup>6</sup>Françoise, Argod-Dutard, *La linguistique littéraire*, Paris : Arman Colin, 1998, coll : synthèse, chap 3 : les référents et les codes, p40.

<sup>7</sup>Ibid

<sup>8</sup> Roland Barthes, *Introduction à l'analyse structurale des récits*, Poétique du récit, Paris, Seuil, 1981 p 40.

<sup>9</sup>Dominique, Maingueneau, *Eléments de linguistique pour le texte littéraire*, Paris : Dunod, 1993, chap 4 : polyphonie, p 75.

<sup>10</sup>Michel, Patillon, *Précis d'analyse littéraire : les structures de la fiction*, Paris : Nathan, 1995, coll : Fac. Littérature, chap 1, p 12.

<sup>11</sup>Dominique, Maingueneau, *Eléments de linguistique pour le texte littéraire*, op. cit, p 3.

<sup>12</sup>Dominique, Maingueneau, *Eléments de linguistiques pour le texte littéraire*, op. cit. p157.

<sup>13</sup>Yves, Reuter, *Introduction à l'analyse du roman*, op. cit. p 93.

<sup>14</sup>Dominique, Maingueneau, *Eléments de linguistiques pour le texte littéraire*, op. cit. p163.

<sup>15</sup>Roland, Barthes, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970, p 197.

## **Bibliographie :**

Corpus d'étude :FRISON-ROCHE, Roger, *Djebel Amour*, Paris : Arthaud, [Flammarion, 1978], 2006, 527 pages, ISBN 9782700396492.

- Argod-Dutard, Françoise, *la linguistique littéraire*, Paris : édition Armand Colin, coll : Synthèse, 1998
- Barthes, Roland, *Introduction à l'analyse structurale des récits*, Poétique du récit, Paris, Seuil, 1981.
- Barthes, Roland, *Linguistique et littérature*, in: Langages, Paris, 3<sup>ème</sup> année, n°12, 1968. pp. 3-8.
- Barthes, Roland, *S/Z*, Paris, le Seuil, 1970.
- Genette, Gérard, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982.
- Maingueneau, Dominique, *Eléments de linguistique pour le texte littéraire*, Paris : Dunod, [1986], 1993.
- Patillon, Michel, *Précis d'analyse littéraire : les structures de la fiction*, Paris : Nathan, 1995.
- Reuter, Yves, *Introduction à l'analyse du roman*, Paris : Nathan, 2000.

d'une école, d'un centre de santé, d'alphabétisation des femmes du village et de prise en charge de l'administration et des finances de la confrérie.

Aurélie tomba enceinte mais sa rivale Zorah, folle de rage, l'ensorcela avec l'aide de sa mère Malika. Empoisonnée, Aurélie perdit le fœtus de quatre mois pour ne plus jamais devenir mère. Le conseil des Mokkadem s condamna Malika à mort et Aurélie envoya Zorah à la Zaouia de Tlemcen.

Envisageant d'être alliée au service de la France, Aurélie invita le Capitaine Didier et ses militaires afin de s'entendre sur la possibilité de construire un poste militaire au sein de la terre sainte d'Ain Madhi, profitant de l'absence de son beau frère « Si Bachir ». A son retour, se sentant trahi, celui-ci tira sur son frère. Aurélie l'emprisonna, puis l'accusant de malade mental l'envoya à Témacine. Elle évinça aussi le jeune Ali en l'envoyant en pensionnat à Laghouat.

Dans la troisième partie, composée de quatorze chapitres, Aurélie entreprit la construction du palais de ses rêves au style mauresque, meublé spécialement d'Alger à l'euro péenne, mariant ainsi deux cultures. Elle choisit Kourdane à environ dix kilomètres de Djebel Amour, à proximité du pistachier centenaire de ses amours et à l'eau fraîche coulant et cristalline. Elle s'y installa en 1891 pour y vivre des années de pur bonheur. Cependant, Si Ahmed devenu diabétique et obèse changea de comportement, Aurélie découvrit même des concubines chez elle. On l'envoya en mission au Sud tunisien où il tomba malade et mourut à Guemar (El Oued). Inquiète pour son avenir, elle décida d'épouser son frère Si Bachir, d'un mariage blanc, pour rester et régner à Kourdane. A sa mort en 1911, Ali lui succéda et chassa sa belle-mère à Alger n'emportant que ses bijoux et affaires personnelles. En 1914, Aurélie profita de la guerre pour revenir à Kourdane et soutenir la France. Son beau fils la réinstalla tout de même et mourut en 1920 d'un cancer de la langue.

A 75 ans, Aurélie eut besoin de revoir la France. Elle arriva au printemps de 1923 à « Arc en Barrois ». Mais ne supportant pas la rudesse de l'hiver, ni l'attitude indifférente et distante des Français à son égard, elle retourna en Algérie.

En 1933, elle tomba malade par simple usure du corps et mourut le 28 août à l'âge de 84 ans. Enterrée auprès de la Koubba de Si Ahmed à Kourdane selon la coutume islamique, sans pour autant abjurer sa religion chrétienne. Le mystère sur sa position religieuse persiste en intrigant longuement tous ceux qui l'ont connue...

### Annexe :

#### **“Djebel Amour” conté :**

Djebel Amour, le corpus de notre étude, est inspiré d'une histoire vraie où le réel excède au mythe, se résumant en « une rencontre » qui donnera naissance à une épopée dans laquelle un Cheikh de Zaouia épouse une Roumia qui découvrira éblouie une terre sans limite, un soleil inconnu, un « Sud Algérien ». Une aventure exotique où le prince algérien « Si Ahmed Tidjani », grand maître de la confrérie Tidjania à Laghouat, offrira à sa bien aimée Aurélie, à l'instar du Tadj Mahal en Inde, le palais de Kourdane qui subsiste toujours pour abriter dans ses entrailles un passé palpable.

L'ouvrage s'articule en trois parties : « La demoiselle de compagnie », « Lalla Yamina » et « Kourdane ». Roger Frison-Roche décrit superbement les moult péripéties que traversent les héros en dressant un exhaustif inventaire des faits.

Dans la première partie, composée de vingt-cinq chapitres, Aurélie Picard fille d'un ancien gendarme retraité et d'une mère souvent malade s'occupe, en plus de son travail d'aide ouvrière dans un magasin de couture, de sa modeste famille (frères et sœurs). A 22 ans, elle eut le privilège d'être demoiselle de compagnie de Madame Steenakers, épouse du ministre des postes, chez laquelle elle vivait installée à Bordeaux.

L'hiver de 1870-1871, elle rencontra le prince religieux du sud algérien Si Ahmed Tidjani, exilé et retenu en otage par le gouvernement français à l'hôtel. Il tomba amoureux d'elle et voulut « l'acheter », ce terme étant trop dur pour l'esprit français, il demanda sa main officiellement auprès de son père Picard, malgré sa réticence envers cette union que tout séparait : race, langue, religion, culture et couleur de peau. Aurélie accepta réalisant ainsi son rêve de devenir princesse du désert immensément riche. C'est alors que le gouvernement accepta enfin d'accorder au chef Tidjani la permission de retourner en Algérie.

L'attente de l'accord de leur mariage selon la loi française, une condition de son père, fut si longue qu'Aurélie eut l'occasion d'apprendre l'arabe. Finalement, ce sont Monseigneur Lavigerie et le Moufti Bougandoura qui les unissaient dans les deux religions (musulmane et chrétienne). Aurélie était à présent la « princesse Tidjania ». Durant leur voyage pour Laghouat, elle galopait sur son pur-sang El-Ghazal refusant en européenne de s'installer dans le bassour. Une fois arrivés à Laghouat, ils furent accueillis par les youyou et la kaïta. Ils regagnèrent, en février 1873, la Zaouia de « Ain Madhi », le plus important centre religieux de l'islam au Sahara, demeure de Si Ahmed où l'accueil du conseil des Mokkaïems fut moins chaleureux pour cette « Roumia ».

Dans la deuxième partie, contenant dix-huit chapitres, l'image de la « Roumia » céda place à de l'admiration. Au fil des jours, Aurélie commandait déjà tout le monde. Si Ahmed avait répudié ses trois femmes (Khadidja, Aïcha et Zorah). Il confia le fils de cette dernière Ali à Aurélie en vue de sa bonne éducation. Tous l'appelaient « Lalla Yamina » : une ancienne sainte, par défaut de savoir prononcer son prénom français et pour ses généreuses actions : d'aide à l'ouverture

enrichit, complexifie et approfondit la lecture, sans toutefois la compliquer inutilement. Roman ou biographie romancée ? Grâce à notre analyse, notre ouvrage pourrait être élucidé (ne serait ce que) comme étant une énonciation historique, comportant des faits, des événements, des personnages, des lieux, des temps et l'espace par référence à l'histoire et à la géographie. Ainsi dit, ces éléments justifient la possibilité de classer le roman de *Djebel Amour* en biographie romancée.

N'en demeure pas moins que les richesses linguistiques, culturelles, sociales, politiques et même psychologiques de *Djebel Amour* ont fait de lui une véritable « mine d'or » acceptant tout type d'approche. Passer à côté de cet incroyable « chef-d'œuvre » réel aurait été une incontournable perte. *Djebel Amour* reste une œuvre complète légitimant pleinement une analyse de type linguistique, nous ayant offert le luxe de travailler avec une aisance déconcertante et un plaisir insoupçonné.

française)... constituent des indications lexicales renseignant alors sur le discours typiquement arabe.

Or, l'emprunt dans *Djebel Amour* étant assez nombreux, nous relèverons surtout ceux qui présentent une signification non conforme avec le sens réel dans la langue maternelle, ceux transcrits d'une manière assez maladroite pouvant atteindre l'exactitude du sens.

- « *Amdou'llah !* » expliqué (Que Dieu exauce !) signifie plus exactement (Que Dieu soit loué !)
- « *Ksour* » (sing « ksar ») n'est pas (un village fortifié) mais plutôt (un palais).
- « *Makroum* » expliqué comme étant une pâtisserie orientale très douce, ce terme devrait se terminer par un « t » ainsi on appelle en arabe cette pâtisserie (Makrout).
- « *Matoulid ?* » ne signifie pas (comment vas-tu ?) cette expression s'écrit : « *Madhatourid ?* » signifie (Que veux-tu ?)
- « *Mahl'faf* » : châle, se dit et se transcrit plutôt ainsi (Malehfa).
- « *Moukhala* » : long fusil, se transcrit en (Moukahla)
- « *Raima* » : tente en poil de chameau, se transcrit en (Khaïma)

Roger Frison-Roche a peut-être eu ces légères déviations confuses mais il n'a en aucun cas eu besoin d'avancer une sorte de justification ou d'excuse pour l'utilisation de ces emprunts, étant donné le contexte référencier où se déroule l'histoire et compte tenu de l'excentricité, de la singularité apporté au texte.

### **Conclusion :**

Aujourd'hui, les genres sont nombreux et les œuvres semblent inclassables, les genres ne seraient plus aussi pertinents que dans le passé ! Faut-il encore tenter d'identifier le genre du livre lu ! Tentons-nous de le faire à nos lectures ? La notion du genre se faisant floue et périmée, nous avons osé cette « violation des genres » :

A la lumière donc de notre approche, d'autres perspectives sont envisageables à l'avenir. En effet, à l'image de l'analyse que nous avons entreprise, d'autres œuvres aussi différentes que soit-elles pourraient bénéficier, à leur tour, d'une rediscution de leur genre et ainsi donc d'une redéfinition de leur appartenance. Il s'agirait alors d'une démarche qui ne pourrait d'ailleurs que consolider l'estime même de chaque œuvre. Bien que cette valeur demeure déjà acquise par l'esthétique et le plaisir qu'offre toute œuvre littéraire.

Le propre de notre travail a donc consisté à faire voler en éclat les prétendues barrières entre les genres. Durant l'étude de notre ouvrage, nous avons essayé d'adopter une attitude active face au texte, grâce à des outils linguistiques appropriés, nous avons mené une description et une réflexion déterminées explicitement et fondant la pertinence à laquelle nous a habitués toute analyse linguistique. Dès lors, déclarer que notre texte est cohérent et très bien formé ne pouvait se faire indépendamment de cet intérêt porté à sa grammaire et cette prise en compte de son genre.

Nous avons voulu, à travers cette étude, déterminer l'appartenance de *Djebel Amour* afin de certifier que la reconnaissance explicite du genre d'une œuvre

Il convient de préciser qu'il y a des déformations successives des noms en particulier à une époque où l'orthographe n'était pas fixée. Il se peut que l'on ne se préoccupe pas, en premier lieu, de la question linguistique. Une montagne ayant l'étrange dénomination « Amour », est comme le souligne Roger Frison-Roche « *Curieuse toponymie que personne n'avait su lui expliquer fermement. Etait-ce une déformation d'ameur, « grand » ?* » (Page 250).

Là encore, une légère mégarde, due sans doute à la méconnaissance de la langue arabe, se fait sentir. Si « Amour » était une déformation d'« ameur » avec le changement de la voyelle « o » en « e », il n'aurait pas signifié « grand » mais « âge », ou tout simplement « Ameur », le nom propre attribué aux hommes, ou serait-ce plutôt « ameur » le terme arabe ayant la fonction d'adjectif qualificatif et ayant le sens de « plein » ?

Tant de questionnements qui demeurent sans réponses précises, des interrogations qui viendront s'ajouter, en plus, au tas de mystères de la linguistique. Roger Frison-Roche a préféré, cependant, justifier l'emploi du terme « Amour » comme titre à son œuvre. Il précise à travers son personnage « Aurélie » :

« *C'est ainsi qu'elle l'interprétait : la « montagne de son grand amour » !* » (Page 250).

Une justification parfaitement adoptée à ce sommet qui a eu le privilège d'assister à une des plus merveilleuses histoires d'amour dans le désert, devenant ainsi la montagne *symbolé*' « Aurélie ».

### **6.3 Evocations à timbre religieux :**

On peut affirmer que les actes discursifs des personnages ont intégré quelques expressions « religieuses » ou « populaires », mais qui, prisonnières des normes de l'écrit, ont témoigné d'une certaine correction syntaxique:

- « *Salam alekoum, Lalla Aurélie ! Je t'attendais !* » (page 244).
- « *inch'Allah* » (page 267).
- « *Allah ou akbar ! murmura-t-elle. Oui ! Dieu est Grand !* » (page 300).
- « *- Allah t'a rendu la sagesse, Si Bachir ! Que Son Saint Nom Soit loué ! Amdou'lleh !* » (page 374).

### **6.4 Les emprunts :**

L'emprunt n'est pas destiné à un usage régulier. C'est une extravagance que Roger-Frison-Roche s'est autorisé par situation, selon l'utilité du moment ou le simple ornement. C'est pour cela que dans son écrit, l'auteur a présenté les termes empruntés à la « langue arabe » en italique suivis d'un astérisque précisant qu'ils seront expliqués plus loin à l'index s'étendant de la page 523 à la page 527. Donc, les termes arabes (transcrits) surtout dans les propos des personnages reflétant l'environnement « culturel » couvrant le récit :

Des mots tels que (« aman » signifiant (la sécurité), « mektoub » qui désigne (le destin), « Rodoua » clarifiée et traduite un peu plus loin dans la même phrase (demain), « la baraka » qui veut dire (bénédiction), ou encore « chitane » « djinn » qui dénomment (le diable), le « Roul » = (monstre), « la Roumia » = (la

Ainsi, les personnages arabes portent des noms tels que : Zorah, Zineb, Aïcha, Dahmani, Maamer, Abd-El-Kader, Ali...à l'exception près de « Si Ahmed », de son frère « Si Bachir » et de son fils « Si Ali » dont les noms sont précédés du « *Si* » diminutif de « Sidna » désignant le titre honorifique et supérieur de « chef » ou de « seigneur » dû à leurs rangs princiers. Les personnages français portent à leur tour des noms révélateurs de leurs ascendances, tels que : Aurélie Picard, Jean-Charles de Roux, Général Ruysen, Pitro (maçon italien)...

De plus, selon Roland Barthes :

« *On peut dire que le propre du récit n'est pas l'action, mais le personnage comme nom propre* »<sup>15</sup>

Ceci s'illustre avec le nom propre « Lalla Yamina » attribué à « Aurélie » par les habitants de Ain Madhi qui n'arrivaient pas à prononcer son nom de « Roumia », dénonçant la différence culturelle des deux langues et mettant l'accent sur la difficulté phonique que rencontre, face à la langue française, le locuteur ayant pour langue maternelle « l'arabe ». « Lalla Yamina » est un nom qui a permis à l'auteur de s'éloigner de l'action pour ouvrir (comme dans toute biographie) une *parenthèse instructionnelle* quant au personnage « Yamina » devenu, par son nom propre, le propre même du récit.

- La première partie du nom, « Lalla », à la structure presque symétrique, est plutôt un titre d'honneur accordé, au Maghreb, aux femmes de grandes familles et aux princesses.
- La deuxième partie « Yamina » est un mot arabe ayant pour signification la « amana », c'est-à-dire l'honnêteté que détient une femme « digne de confiance »

Ce nom est teinté d'une connotation historique car :

« *Yamina était la fille d'un patrice byzantin, Grégoire, qui se fit proclamer roi de Tunis en 648. Le sultan Sidna Abdallah, conduisait une invasion arabe, enleva la fille du patrice et fit de cette Roumia sa sultane favorite sous le nom de Yamina. La sagesse, la beauté et l'intelligence de la captive firent d'elle l'une des saintes de l'histoire de l'Islam.* » (Page 252).

On se propose dans notre travail, d'approfondir, également la signification du titre de notre ouvrage *Djebel Amour* (Montagne de l'Amour), une montagne dans l'Atlas algérien « Sud ». Pour l'étude du nom d'un lieu, on évoquera la science de la *toponymie*.

Les vocables de la montagne se caractérisent par l'importance *des variantes* et *synonymes*. En fait, *les racines* et *les variétés linguistiques* ont permis d'aboutir à cette appellation :

*Djebel Amour* est un titre sous forme de groupe nominal où :

- Le mot « djebel » recopié exactement (transcrit) de l'arabe signifie « montagne ».
- « Amour » est un nom masculin qui utilisé comme « nom » obtient une connotation affective expliquant cette disposition à se dévouer pour autrui, à avoir un attachement profond.

- La substitution lexicale(*anaphore infidèle*) approximative, souvent, le mot employé est un hyperonyme :

(« Un modeste gendarme » (p 59)... « vieux militaire » (p 49)... « Le gendarme Picard » (p 53)... « Gendarme retraité »...), (« Ce nègre » (p 24)... « Ce prince d'opérette » (p 65)... « Grand maître de Tidjani » (p 36)...) )

Chez Roger Frison-Roche, ce phénomène de l'usage de l'anaphore obéit à une nécessité interprétative. Il se situe au niveau sémantique et il contribue aussi à instituer un texte idéalement homogène. De manière plus large, on saisit ici à quel point sont liées les contraintes générales de cohérence textuelle et les règles d'un genre de discours. En l'occurrence, dans la biographie romancée, le romancier se livre à un jeu subtil : pour instruire de manière détournée son lecteur, c'est un bon connaisseur de l'histoire, il en fournit les éléments essentiels dans les descriptions identifiantes (Laghouat, Djebel Amour, Kourdane, les Ouled Naïl, Ain Madhi...) et laisse au travail anaphorique du lecteur le soin de les associer au nom propre qui convient.

## **6. Le vocabulaire :**

Le vocabulaire désigne l'ensemble des mots d'une langue. Notre auteur a fait son choix, a trié ses termes et a employé ceux qui lui semblaient les plus appropriés. Ce choix dévoile une acceptation ou un refus, une intelligence ou une inattention, une habileté perspicace ou une inadvertance... L'étude de la mise en texte de *Djebel Amour* concerne fortement le vocable du corpus. Si dépendant de la volonté, de l'exigence ou encore des frasques de son créateur.

### **6.1 L'hypocoristique :**

S'agissant du vocable qui exprime un sentiment d'affection, éclairant sur les origines, la provenance et le milieu socioculturel, on relève dans notre texte l'exemple de « la colombe ». En effet, le récit se déroule dans un environnement saharien (sud algérien), ce terme reflète la nostalgie de « Si Ahmed » à son pays, étant donné qu'il a choisi d'appeler sa bien-aimée « Aurélie » d'un nom de ses oiseaux préférés des oasis.

« Dans cette lettre, il lui renouvelait toute sa tendresse, tout son amour, réemployant des termes oubliés depuis de nombreuses années : « Je rentre ma colombe, mon amour, écrivait-il [...] » » (page 447).

« Colombe » étant les pigeons messagers avec lesquels « Aurélie » travaillait, croisant pour la première fois « Si Ahmed ».

### **6.2 L'onomastique et toponymie**

L'onomastique est la science qui étudie les noms propres, ces derniers étant un signe distinctif de la langue et un élément central dans l'étude des textes. Une précision s'impose :

Roger Frison-Roche n'a pas eu à inventer ou à construire les noms propres de ses personnages. Ces derniers ayant réellement existé et faisant partie de l'histoire, on trouve donc, des noms propres révélateurs surtout des origines sociales et culturelles.

dans un dialogue, elle a utilisé le « je ». L'ordre de ces désignateurs est tout aussi important. Roger Frison-Roche a pu jouer d'une valeur *anaphorique* où le « il » et le « elle » ont repris des personnages connus au début du récit.

Fondamentalement, le choix et l'organisation des désignateurs ont un rôle essentiel dans l'encodage des idéologies du texte. Il suffit de constater les appellations « Aurélie », « la jeune fille », « ouvrière », « la princesse Tidjania », « Lalla Yamina », « une Roumia »... impliquant les positions de l'auteur et des effets visés, bien différents, chez le lecteur.

#### **5.4 Facteurs de cohérence :**

Il existe des facteurs de cohérence textuelle, situés aux deux niveaux : *l'isotopie* se situant au niveau du texte global et *les anaphores* au niveau des phrases. Pour affirmer que notre texte est cohérent, il faut alors démontrer qu'il est centré autour *d'isotopies*, à laquelle s'ajoutent des anaphores, l'assemblage du texte se faisant ensuite selon une progression thématique, nous en avons parlé plus haut.

##### **- L'isotopie (champ lexical)**

Le lieu de l'isotopie avec la cohérence textuelle est évident étant donné que l'isotopie désigne l'appartenance à un même champ notionnel. Effectivement, si les phrases de notre texte ne se regroupaient pas autour d'une même idée, il n'y aurait eu aucune cohérence. Il semble donc évident et c'est très logique que dans son acte d'écriture, Roger Frison-Roche a tenu à privilégier *les champs lexicaux* voisins et *isotopies* indispensables à la construction d'un texte cohérent. Par exemple, ces quelques *réseaux lexicaux significatifs* (isotopies) de *Djebel Amour*:

- Isotopie de la couleur : noir, nègre, rouge, blanc, lauriers-roses, bleu, or, vert...
- Isotopie de la nature : désert, montagne, djebel, falaises, collines, alfa, sable, touffes de drinn, roché, étoile, ciel, rivière, source, rocailleuse, buisson, épineux, Rocher de Sel, Hauts plateaux...
- Isotopie de la forme : longue, petite, grand, coupole, hémisphérique, droit, fin, ondulation, relief, incliné, direct, immense...
- **Phénomènes anaphoriques :**

Parmi les éléments permettant une structure linguistique cohérente comptent les *phénomènes anaphoriques* qui sont « *les relations de reprise d'un élément par un autre dans la chaîne textuelle* »<sup>14</sup>, même s'il existe d'autres types de reprise dont certains mettent en jeu des substitutions lexicales.

Pour ne pas alourdir cette présentation on considérera, dans notre travail, uniquement les reprises nominales qui sont d'ailleurs de loin les plus importantes. On distingue dans *Djebel Amour* trois ensembles :

- La répétition pure et simple du même groupe nominal ici (« Aurélie »... « Aurélie »...)
- La pronominalisation (anaphore pronominale) : pronom réfèrent à un élément cité auparavant (« Aurélie »... « elle »...) et la reprise *de l'unité lexicale* plus vaste un groupe nominal (*anaphore fidèle*) avec un changement de déterminant (« une jeune fille de bonne éducation » (p 50)... « la jeune fille esquissa une révérence » (p 39))

l'éclairage. Les verbes au passe simple ont constitué en quelque sorte « le squelette de l'action », *son premier-plan*, ils le détachent de *l'arrière-plan*, constitué par la proposition comprenant un verbe à l'imparfait. Ce dernier aide à la compréhension mais ne fait pas, à proprement parler, avancer l'histoire. On trouve surtout dans cet *arrière-plandes* circonstances accessoires, des indications, des commentaires...

### **5.2L'organisation thématique : la progression**

A côté des facteurs portant sur l'organisation textuelle, la cohérence textuelle, s'appuie sur des contraintes locales, de phrase à phrase, qui assurent la continuité de l'énoncé. Cette distinction traditionnelle entre deux niveaux d'appréhension de la textualité s'exprime à travers une opposition conceptuelle entre *cohérence* (globale) et *cohésion* (locale).

La continuité d'un texte résulte d'un équilibre variable entre deux exigences de *répétition*. En d'autres termes, un texte doit pour une part se répéter (pour ne pas passer du coq à l'âne) pour l'autre part intégrer des informations nouvelles (afin de ne pas « faire du sur place »)<sup>12</sup>. Si le principe de l'analyse de la progression thématique semble indiscutable, dans les faits, son maniement est difficile. Dans le cadre qui est ici le notre, nous ne pouvons pas entrer dans le détail. Aussi allons-nous plutôt insister sur l'incidence qu'à la progression thématique sur l'organisation textuelle.

*Le thème* joue un rôle fondamental dans le texte, assurant par la répétition de certains éléments la continuité entre les phrases. En cela toute *cohérence textuelle* et la *progression thématique* s'associent constamment aux *phénomènes d'anaphore*, qu'on illustrera plus tard en détail.

Nous avons retrouvés en évidence dans notre ouvrage les trois grands types de progression thématique : *la progression linéaire* (consolidant l'enchaînement des idées et l'unité du texte), *la progression à thème constant* ou encore *à thème éclaté* (particulièrement utilisée dans la description).

La dynamique de la progression thématique de *Djebel Amour* est donc relativement variée et simple : à l'intérieur d'une progression constante ayant pour principal thème et fil conducteur (« Aurélie »... « elle »... « elle »...) viennent s'intercaler, s'alterner et s'imbriquer des progressions à thème linéaire et éclaté, nous permettant de « reconnaître » à cette œuvre ses constructions phrastiques significatives et sa structure *unie* voire *cohérente*.

### **5.3 Désignation et coréférence :**

Un autre aspect de l'analyse de la mise en texte concerne la saisie des unités qui constituent le personnage et l'étude de leur organisation. En effet, le personnage s'incarne et se construit très concrètement dans les unités linguistiques qui le désignent : *les désignateurs*. Ceux-ci peuvent prendre la forme de noms, de pronoms ou de groupes nominaux (Aurélie Picard, la demoiselle de compagnie, la jeune fille...). Le même personnage se réalise donc par des désignateurs multiples qui réfèrent à lui, en ce sens, ils « coréférent ».<sup>13</sup>

Ainsi on a pu voir une évolution « classique » du type « une jeune fille », « la jeune fille ». En fait, lorsque le narrateur ou des personnages ont parlé d'« Aurélie », ils ont utilisé le « elle » ; en parallèle quand « Aurélie » a la parole

mots pour obéir à ce besoin de clarté, mais également à marquer une nuance de la pensée permettant d'interpréter logiquement les phrases selon le contexte.

« *Si elle avait un fils –et cela lui paraissait indispensable-, elle saurait bien l'imposer !* » (page 22).

Dans la phrase suivante, les deux tirets (-) ont permis la juxtaposition (apposition) des pensées profondément enfuies en le for intérieur d'Aurélie. La proposition suivant la virgule (,) a permis le retour à l'énonciation de l'auteur, ne s'étonnant et ne doutant point des capacités d'Aurélie, bien qu'il ait utilisé un point d'exclamation(!).

### - La cohérence explicite

*Djebel Amour* est aussi explicitement cohérent, étant donné que la relation logique entre ses phrases est exprimée par :

#### ❖ Les connecteurs textuels (organiseurs)

Ce sont des marqueurs de lieu, de temps, d'addition et même de la succession (de l'ordre) qui ont articulé les parties du texte de *Djebel Amour*, permettant de comprendre comment est découpée la pensée, comment elle est organisée et comment elle évolue assurant l'enchaînement. Leur rôle consiste donc à assurer la cohérence. Pouvant être un mot, une locution ou une phrase exprimant différentes valeurs.

#### ❖ Les marqueurs de relation

Ce sont des prépositions, des coordonnants et des subordonnants indiquant explicitement le lien entre les unités syntaxiques reliées dans notre ouvrage. Ils ont établi des relations entre les mots, les phrases et les paragraphes, assurant ainsi la cohérence nécessaire à notre texte.

Si importants que soient les organisateurs et les marqueurs de relation, Roger Frison-Roche n'en a pas abusé. Lorsque le rapport entre les unités était facilement perceptible, il se dispensait des marqueurs sans doute afin de ne pas surcharger inutilement son texte. Une *délicatesse* et une *considération stylistique* qui lui valurent une œuvre cohérente, aussi bien explicitement qu'implicitement, une œuvre particulièrement appréciée.

### 5. La cohérence textuelle :

Nous avons également analysé, la mise en texte à un niveau plus proche de la réalisation textuelle qui prend en compte *les formes syntaxiques* et *les unités lexicales*. Ce niveau jouit d'une certaine autonomie, il a ses propres procédures, il produit des effets particuliers.

Nous nous sommes tenus à quatre éléments: le jeu des temps, l'organisation thématique (progression), la désignation et la coréférence, les facteurs de cohérences (isotopie « champs lexicaux » et anaphore)

#### 5.1 Le jeu des temps : « La mise en relief »

Nous avons analysé les temps de *Djebel Amour* et il convient de spécifier l'opposition imparfait/passé simple qui possède une valeur. En effet, Roger Frison-Roche a su en tirer profit, le passé simple est employé pour les événements principaux, ceux qui font progresser l'action, ceux sur lesquels il fait porter

#### **4.1 Une organisation hiérarchisée (analyse syntaxique)**

Selon Dominique Maingueneau, une séquence est constituée d'une série de propositions, et constitue à son tour un des constituants d'une unité supérieure dont le plus englobant est l'ensemble d'un texte.

Une séquence contient des éléments placés sur deux niveaux distincts : celui des *micros* et celui de *macro propositions*. Ainsi dans *Djebel Amour*. Nous remarquons qu'il existe un rapport étroit entre les paragraphes. Ce rapport, concrétisé par *l'enchaînement* des idées d'un paragraphe à l'autre, constitue un texte bien cohérent avec des faits reliés entre eux, d'une manière suffisamment explicite évitant ainsi les incompréhensions.

Dans *Djebel amour*, les propositions se regroupent à l'intérieur d'unités plus vaste dans la mesure où chacune de ces "macro propositions" joue un rôle particulier dans le développement du récit. De plus, afin d'assurer sa crédibilité et sa cohérence certaine, le texte a évité toute contradiction entre les phrases et les paragraphes. Les modifications brusques, tel que le changement de temps ou de personnes (contradictions énonciatives), ne se font pas sentir. Tout comme le changement imprévu de sujet (contradiction au plan référentiel) se fait inexistant.

#### **4.2 Insertion de séquences**

Avec J.M.Adam, l'insertion de séquence, désigne cette relation élémentaire d'inclusion d'un type de séquence dans un autre : un dialogue dans un récit, une description dans une narration, etc. Si les auteurs dont Roger Frison-Roche disposent de toute une panoplie de signaux démarcatifs, ils évitent, en fonction du genre de discours impliqué, de créer des ruptures trop visibles.

Par exemple, l'insertion des séquences descriptives dans les séquences narratives du roman biographique de *Djebel Amour*, on voit nettement que la pause qu'introduit le fragment descriptif est généralement légitimée par la narration elle-même. Ainsi le personnage dans l'histoire (Aurélie) s'arrête pour contempler le spectacle, tiré d'un *contexte géographique réel*, qui est décrit par la suite à nous les lecteurs pour nous instruire sur la région. Le passage à la ligne, le changement de « sillon » textuel, coïncide avec la prise de conscience du personnage « Aurélie » de l'univers dans lequel elle se trouvait.

#### **4.3 Marques grammaticales**

Nous n'avons pu négliger certains facteurs en particulier les connecteurs interphrastiques qu'ils soient temporels (puis, par la suite...) ou logico-argumentatifs (car, par conséquent...) qui nous ont permis d'aborder notre problématique d'une toute autre ampleur.

Avec la linguistique textuelle et V. Propp, P. Greimas, J.M.Adam, c'est l'ensemble du texte qui est devenu objet du texte, dans sa cohésion, ses traits typographiques (cohérence implicite) et sa cohérence explicite.

##### **- la cohérence implicite**

Le texte de notre livre *Djebel Amour* est implicitement cohérent, dès lors que la relation entre ses phrases est naturellement assurée par des signes de ponctuation. Ces signes ont non seulement servi à séparer les phrases, les propositions et les

« R. Jakobson appelle des embrayeurs (traduction de l'anglais *shifter*) la classe d'élément dont la fonction consiste justement à articuler l'énoncé sur la situation d'énonciation »<sup>11</sup>

- **Localisation spatiale (déictiques spatiaux)**

La localisation spatiale met en jeu des adverbes (ici/là/là bas...), des compléments introduits par des propositions (près de devant, derrière...), des expressions (à gauche, à droite...), des verbes de mouvement (aller/venir...) qui situent les êtres et les choses par rapport au repère du locuteur. Les démonstratifs et certains articles définis ont la même fonction quand ils permettent de désigner (on les appelle alors des « déictiques » du grec *deixis* : montrer) comme dans cet exemple :

« Aurélie, du haut du balcon à colonnes de son palais, assiste à la montée du soleil sur l'infini de l'horizon. Les trente hectares déjà irrigués font de ce lieu une oasis privilégiée »( Page 418).

Ici le « ce » démonstratif désigne le lieu délimité par rapport à l'espace du locuteur « Aurélie »

Ou encore dans l'exemple :

« Lorsque sa caravane déboucha les gorges sur l'immensité des sahariens, Aurélie éprouve une joie sans mélange, son pays était là » (Page 352).

Dans ce cas l'adverbe « là » situe le désert saharien par rapport au repère d' « Aurélie ».

Concernant les prépositions, nous trouvons dans cet extrait :

« Elle se tenait devant lui, hautaine et provocante » (Page 398).

Un exemple clair de la locution spatiale d' « Aurélie » par rapport au chérif de la zone du Sud.

- **Localisations temporelles :**

Retrouvées dans *Djebel Amour*, elles comprennent des adverbes (aujourd'hui, hier, demain, maintenant...), des groupes introduits par des prépositions (depuis, à partir de, dans ...) caractérisées par les adjectifs (actuel, moderne, futur ...). L'adverbe « demain »:

« Je suis ici à la croisée des chemins ! Demain, je m'enfoncerai dans le Tell » Page 399

Il met en valeur, en quelque sorte, l'incertitude de la date que crée le manque de repère.

**4- La mise en texte (la linguistique textuelle) :**

Depuis la fin des années soixante, sous le nom de « grammaire de texte » ou de « linguistique textuelle », s'est développée une branche de la linguistique qui s'est proposé de prendre en charge les phénomènes qui ressortissent de la *cohérence textuelle*, en partant du postulat, de bon sens, qu'un texte n'est pas une simple succession de phrases, qu'il constitue une unité linguistique spécifique. Nous nous sommes donc attardés sur certains phénomènes liés au *découpage textuel* et, plus longuement, aux *contraintes grammaticales* qui sont directement impliquées dans l'établissement de la cohérence « linéaire » du texte de phrase à phrase.

comme dans notre cas. Mais, il a cessé de l'être dans les rares extraits où une *énonciation proverbiale* s'introduit :

« Si Ahmed était décidé à appliquer le proverbe des Touaregs : « la main que tu ne peux baiser, coupe la » » (Page 335).

En effet, ce n'est ni « Si Ahmed » ni « Roger Frison-Roche » qui se tiennent pour responsables des dires des « Touaregs » car répétées par tant de voix avant, elles sont devenues propriété et acceptées par tous.

Néanmoins, quand ce texte proverbial a été imité de la part d'Aurélie à la page 340 :

« - Tu pourras désormais m'appliquer, en l'inversant, le proverbe de ton pays : « la main que tu ne peux couper, baise la ! » »

Elle a joué de son *sens* qu'elle a inversé tout en gardant sa *structure syntaxique binaire*, son *ton* et son *rythme*. On est alors dans *une stratégie de l'ironie*, dans *une subversion* où l'énonciateur « Aurélie » disqualifiant les dires des Touaregs prend en charge son discours, y mêlant aussi l'auteur qui *reprend la responsabilité*.

Tout ce dispositif repose sur une polyphonie ultime, celle par laquelle nous avons pu distinguer le « sujet parlant » (l'auteur) et le « locuteur » (les personnages) : c'est Aurélie qui parle mais c'est Roger Frison-Roche qui prend en charge les propos !

### **3- Marques d'énonciation :**

#### **3.1 Quelqu'un parle-t-il ?**

L'approche de tout texte conduit à se focaliser sur son *genre* et son *intention*. Ce dernier point se rapporte aux fonctions de Jakobson. De là, on s'intéresse au problème du type du texte. Autrement dit, quel est *l'architexte* (ce qui apparente un texte à un genre) on s'interroge alors inévitablement sur : « Qui parle ? »

A la lumière des observations précédentes, il est facile de marquer dans notre ouvrage une double division entre, d'une part, la narration sur le mode de l'énonciation historique et le discours de l'auteur (avant-propos), et, d'autre part, à l'intérieur de la narration, entre l'énonciation historique proprement dite et les discours des personnages (Aurélie, Mme Steenakers, le soldat Picard...)

*Djebel Amour* est donc un énoncé appartenant au genre historique car par rapport à la présence avouée d'un sujet qui parle, l'auteur Roger Frison-Roche veut disparaître au profit des faits qui doivent exister par eux-mêmes. Ce dernier mode, qu'on peut caractériser comme le récit d'événements passés avec l'intention d'informer sur les faits historiques, nous l'appellerons une *énonciation historique*.<sup>10</sup> Tout mode d'énoncé qui s'en éloigne tend vers le *discours* comme lorsque Roger Frison-Roche a fait communiquer par la parole les différents personnages de son écrit. Les paroles des personnages tranchent nettement sur le reste du texte en tant que discours dans une énonciation historique et en tant qu'elles emploient *la personne* (je, tu, nous, vous) en face de la non-personne (il, elle, ils, elles).

#### **3.2 Repères situationnels (les embrayeurs)**

Il s'agissait certainement de laisser libre court à son *imaginaire* afin de combler le vide et d'attribuer des dires et des paroles à ses personnages, selon le contexte où ils se placent et selon leurs origines culturelles, leur niveau intellectuel, etc.

Au final, ce léger écart par rapport à la *pure* véracité historique colmatée par la mise en valeur des épisodes les plus extraordinaires de la vie des personnages, représentés par des dires -authentiques à l'apparence, imaginaires à l'évidence- sublimant le lecteur, ce dont une biographie romancée se doit d'accomplir !

### 2.3 La polyphonie :

« *Qui parle dans un récit n'est pas celui qui écrit et qui écrit n'est pas qui est* »<sup>8</sup>

Dans la biographie, le narrateur et l'auteur se confondent et se distinguent du personnage principal : une polyphonie se fait sentir. Cette notion empruntée aux travaux de M. Bakhtine, a été développée de manière systématique par O. Ducrot pour traiter les énoncés où dans le discours d'un même énonciateur se laissent entendre *plusieurs* «voix» simultanément !

« *La problématique polyphonie touche à la question de l'identité du sujet énonciateur. Ce contre quoi s'élève une telle idée selon laquelle un énoncé n'aurait qu'une seule démarche, source, indifféremment nommé « locuteur », « sujet parlant », « énonciateur »..., source unique. Mais il faut pouvoir dissocier ces rôles pour rendre compte d'un certain nombre de phénomènes linguistiques. Ce qui est vrai de l'emploi usuel de la langue l'est également et a fortiori du discours littéraire qui suppose un type de communication irréductible aux échanges linguistiques ordinaires* »<sup>9</sup>

Il convient de préciser qu'avec Ducrot on commencera par distinguer *le sujet parlant* du *locuteur* d'un énoncé. Le premier a le rôle de producteur de l'énoncé, celui dont le travail physique et mental a permis de produire cet énoncé ; alors que le second correspond à l'instance qui effectue l'acte de langage.

L'auteur n'est pas le seul à pouvoir dire « je » dans le texte. Les narrations présentant continuellement des personnages qui énoncent au discours direct, se posant en responsables de leurs énonciations en « locuteur », Notre personnage Aurélie Picard passe du statut de *non-personne* (elle) à celui de « locuteur », le discours direct ayant la vertu d'introduire dans l'énonciation d'autres sujets. Mais il ne faut pas oublier que ces propos, à un niveau plus élevé, sont en fait placés sous la *responsabilité* de l'auteur qui les rapporte, au même titre que tous les autres éléments de son histoire. Ce phénomène *d'enchaînement* est d'ailleurs récursif : le personnage « locuteur » peut à son tour rapporter les propos d'un personnage dans son propre récit et ainsi de suite :

Dans cet exemple :

« - *Et pourtant, m'a dit madame Steenakers, tu n'étais pas indifférente, et le prince avait produit sur toi une grosse impression* » (Page 58).

Le gendarme Picard rapporte à son tour les propos de « madame Steenakers » à sa fille « Aurélie Picard ». La position de l'auteur par rapport aux énonciations de ses personnages est très différente. On ne peut pas dire qu'il s'agisse de « discours direct » puisque l'auteur est absent et laisse les personnages dialoguer de manière autonome. Certes, c'est bien l'auteur qui est responsable de tous leurs propos,

En revanche, lorsque Roger Frison-Roche emploie le *mode du « raconter »*<sup>5</sup>, les dires des personnages ont été médiés par le discours du narrateur (discours narrativisés où le narrateur résume les propos des personnages) :

- « *Leur conversation s'était continuée tard dans la nuit [...] Aurélie l'avait éclairé sur les véritables sentiments des Tidjani, favorables à l'expansion française. Il l'avait félicitée pour la remarquable autorité qu'elle avait prise* » (Page 390).

Par conséquent, les paroles ont été transposées au *style indirect* ou au *style indirect libre* :

- **Le style indirect** : ici le narrateur, (souvent un personnage rapportant les paroles, donnant des indications sur ces dernières, sans qu'elles soient exactement et intégralement reproduites), impose ses marques syntaxiques au discours qu'il lui est subordonné.<sup>6</sup> Même si parfois des effets de réel sont soulignés:
  - « *De temps à autre, le ministre lui-même la priaitde lui interpréter une de ses œuvres favorites* » (Page 33).
- **Le style indirect libre** : dans ce cas une deuxième énonciation dans le discours du narrateur s'est introduite sans en marquer la subordination autrement que par l'utilisation de la troisième personne.<sup>7</sup> La formulation reprend les temps du « récit » mais garde la structure morphosyntaxique du « discours ». Il s'agit alors du *monologue intérieur* :

- « *Picard reste seul avec ses pensées. Ce qu'il redoutait risquait de se produire. Il s'étonnait déjà que Si Ahmed ne se fit pas plus pressant. Il fallait qu'Aurélie lui imposât un grand respect pour qu'il n'eût pas essayé de la séduire. Et se disait aussi qu'il ne pouvait plus être sûr de sa fille* » (Page 113).

Parfois, c'est le narrateur qui domine :

- « *L'atelier d'Arc-en-Barrois, son travail d'ouvrière, c'était un passé révolu ! Une bouffée d'orgueil lui monta au visage* » (Page 28).

L'auteur a utilisé le discours cherchant à livrer les sentiments ou les idées sur une situation présente par rapport aux personnages (locuteurs), cherchant à séduire et à convaincre. Roger Frison-Roche a livré, à travers ces types de discours, des idées et des sentiments subjectifs.

Effectivement, comment Roger Frison-Roche a-t-il su ce qu'a exactement dit tel ou tel personnage à ce moment déterminé de l'histoire ? Comment a-t-il cerné exactement les propos avancés dans la conversation, privée, d'Aurélie et du Capitaine Didier ? Comment a-t-il pénétré leurs esprits pour deviner leurs pensées, leurs intérêts et leurs appréciations ?

- « *Tard dans la nuit Aurélie discutait avec le capitaine Didier. Il était prodigieusement intéressé par le récit que lui faisait Aurélie des diverses manifestations qui rompaient la monotonie de la vie quotidienne à AïnMadhi. « Quel magnifique agent secret elle ferait ! » disait-il. Mais Aurélie n'en avait cure » (Page 306).*

Concernant *la critique*, il transparaît que l'auteur s'exprime *défavorablement* quand il décrit « Si Ahmed » et les siens (sa mère Zineb, ses coreligionnaires...). Les *dévalorisant*, il emploie alors *des termes négatifs à connotation péjorative* : (lourdaud de chérif, ce nègre enturbanné, naïveté, noir, affreux, édenté, esclave répudiée, cernés de pus, noiraudes, sauvages, hostilité, vieille...). Ou encore des expressions reflétant une *dérision* et *moquerie* franches: (Aurélie rit franchement, descendant du prophète- disait-on-, elles ne pèseront pas lourd devant moi, son lourdaud de chérif, ce nègre...)

De plus, l'auteur joue des structures syntaxiques en apposant par deux tirets (-) la phrase « -elle eut un affreux sourire édenté-» il se détache du discours direct et indirect du personnage de « Zineb » pour laisser librement apparaître le point de vue d'« Aurélie » ou plutôt son propre commentaire descriptif dédaignant et mésestimant la « Zineb » objet de désapprobation.

Finalement, ne nuisant à la beauté du *Djebel Amour* que ces propos dénigrants à la limite ségrégationnistes ou des accusations de la confrérie de soutenir la France ! On clôturera, néanmoins, sur l'abondance du lexique technique concernant la description des faits, des lieux et des personnages (leurs événements, leurs épisodes romanesques...) qui contribue largement à renforcer cette réalité, bien que la *parfaite* véracité, parfois négligée, a été mise en second plan. Il contribue surtout à dévoiler l'artifice d'écriture de *Djebel Amour* où le sensationnel triomphe, charme et distrait le lecteur tout en l'instruisant. Une caractéristique *type* de la biographie romancée semble être retrouvée !

## 2.2 Relais de paroles

Dans *Djebel Amour* les trois modes de discours sont utilisés : direct, indirect et indirect libre. La remarque qui s'impose est celle de la progression dans l'emploi du discours, en ce sens que le *discours indirect libre* n'est qu'un discours en pensée (une pensée dont le contenu peut-être indiqué plutôt que formulé), tandis que le second *discours direct* est en parole, ce dernier intervient et le récit s'efface pour laisser place à l'événement lui-même.

Ainsi, quand Roger Frison-Roche met en texte de façon différente les paroles des personnages. Adoptant le *mode du « montrer »*<sup>4</sup>, ces dernières avaient l'air d'être présentées sans médiation, d'être rapportées « telles quelles » sous forme de dialogue où le style directa domine : « *Qu'attend-on pour commencer ?* » *se demande Aurélie.* (Page 29). Les indications typographiques (tirets (-), les guillemets « », les points d'interrogation (?), les points d'exclamation (!)...), les temps verbaux (présent de l'indicatif), les verbes introducteurs (demandait, demande) démontrent qu'il s'agit d'un dialogue où le style direct domine.

De plus, pour « mimer » l'oral, les paroles des personnages, font appel aux *interjections* : « *Aï ! Dahmani,* » (Page 203). « *Oh ! Zorah ! Elle est belle laroumia* » (Page 206). (Aï ! Hein ! Oh ! Ah !) sont des locutions qui expriment l'émotion spontanée avec *brièveté* et *vivacité*.

Comme catégorie des interjections, on trouve des *onomatopées* : « *le magnifique prédateur s'éleva très haut, accompagné par les « Haou ! Haou ! Haou » fanatiques des cavaliers* » (page 274).

l'escorte de spahis et d'un interprète officiel. Il décrit l'accueil chaleureux qu'Aurélie leur avait réservé.

Roger Frison-Roche n'a pas hésité à enrichir son écrit en y mêlant des conversations privées, comme la lettre reportée à la page 361 que « Si Ahmed » envoie au « capitaine Didier » représentant du gouvernement français à Laghouat pour autoriser la France à posséder un poste militaire permanent sur le terrain donné par la confrérie, en reconnaissance des services rendus à la Zaouia et à son Cheikh Suprême. Ou encore à la page 447, où l'on trouve une lettre reportée intégralement par l'auteur. Une lettre envoyée, à partir de Guemar, par « Si Ahmed » à sa femme, il lui déclare son amour inconditionnel, lui laissant aussi le règne de la Zaouia, dans le cas où il ne pourrait revenir de sa maladie.

Ainsi, Roger Frison-Rocher a réussi non seulement à donner plus d'authenticité à son texte, mais il a également permis une meilleure connaissance du contexte historique et géographique de l'époque.

## 2- "Parfaite" véracité au second plan :

### 2.1 Vers l'essence de la description

Nous retrouvons dans notre ouvrage une description très colorée (topographie, chronologie, prosographie, éthopée, portrait). En ce sens, c'est un réel marquage au niveau du lexique et de la syntaxe, donnant de la couleur et du pittoresque à l'œuvre. Il convient de faire également des remarques sur la langue afin de s'intéresser à la fonction de cette description : les éléments décrits dans *Djebel Amour* ont été mentionnés pour leur valeur exemplaire (les murs, les montagnes, les grains de sable...) et leur valeur aspectualisée (si mince, grand, apparence fragile...). Ceci grâce à divers moyens linguistiques : des termes apposés, des adjectifs, etc. De plus, la fonction ornementale et la fonction critique sont particulièrement constatées dans notre œuvre. En effet, le réel est obtenu par le mélange entre quelques renvois précisément référentiels (des personnages ayant réellement existé, quelques dates et quelques lieux concrets) et la minutie de la construction fictionnelle qui fait intégrer la vraisemblance par la précision des types sociaux, des conditions de vie et de travail, du savoir disposé, des descriptions, etc. L'auteur se permet d'enjoliver en la personne d'Aurélie Picard aussi bien l'aspect moral que physique par l'emploi d'un lexique flatteur parfois exagéré. Il ne s'est pas retenu pour autant d'accélérer un vocabulaire descriptif avoisinant la critique et la dérision vis-à-vis de *Si Ahmed Tidjani* et des siens. Ceci s'illustre nettement par cette phrase attribuée à des personnages secondaires :

- « Comment une aussi belle femme a-t-elle pu s'enticher d'un tel pantin ?  
Disait à voix basse l'un d'eux à son voisin » (Page 15).

Il est clair que l'auteur n'emploie en aucun cas des mots neutres. Ils sont, dans la plupart du temps, et par leur sens même, valorisant ou dévalorisant. Avec son choix d'expressions subjectives, il tente de rendre son héroïne « Aurélie » importante, sympathique et idéalisée. Il la décrit avec des termes à connotation méliorative, il exprime son point de vue positif, faisant son éloge, il est aussi favorablement appréciatif avec : des noms (princesse), des verbes (l'admirer), des adjectifs qualificatifs clairs (magnifique, élégante...)

il se met dans la peau de son personnage (car c'est bien ce qu'il fait). Comment nier alors que le personnage d'« Aurélie » soit à la fois un être réel et un être imaginaire (celui qu'a représenté l'auteur) ?

## 1.2 Illusion référentielle et véracité :

Les données historiques restent, bien sûr, respectées. Egale­ment la vie des héros est décrite de la façon la plus vivante qui soit, c'est-à-dire sous forme de récit où les faits sont respectés dans leur intégrité. Les informations colligées sont bien vérifiées de telle sorte que la biographie ne puisse pas faire l'objet de contestations.

Quoi qu'il advienne, tant que le genre romanesque est dénigré, notre roman *Djebel Amour* peut toujours prétendre ne pas être un roman, mais un *récit de vie véridique*, une *biographie romancée*. Effectivement, l'écrivain Roger Frison-Roche par son intervention auctorielle au début du livre, a présenté dans « l'Avant-propos » les raisons le poussant à écrire son ouvrage, les « *circonstances de rédaction* ». Il déclare être passé par hasard à Kourdane en 1949 alors qu'il était en mission en tant que journaliste de *L'Echo d'Alger*. Il fut intrigué par la splendeur du palais et les photos d'*Aurélie Picard*. Depuis, il n'eut cessé de rechercher tout ce qui pouvait concerner la vie qu'il a qualifié d'étrange de cette femme. Roger-Frison-Roche décide d'écrire une histoire, il affirme que tout ce qu'il raconte dans ce livre est vrai, il déclare avoir entrepris une enquête, avoir connu la plupart des personnes ayant rencontré les personnages qui figurent dans cet écrit. Ceci dit, Roger Frison-Roche lui-même nous a ouvert, en définitive, l'horizon de pouvoir classer *Djebel Amour* en « biographie romancée » en écrivant :

« *Biographie romancée ou roman, le lecteur appréciera !* » Roger Frison-Roche, page 10

Il s'agit en fait d'une stratégie qui vise à accréditer la véridicité du récit, elle est perçue comme un simple procédé, un « truc » de romancier !

Roger Frison-Roche s'est appuyé sur des témoignages patiemment récoltés, sur des documents historiques, des lettres et même un journal intime. Ainsi, à la page 464, il a fait un renvoi (en bas de page) certifiant s'être basé sur l'ouvrage « *Aurélie Tidjani, princesse des sables*, Plon, 1925 » de Marthe Bassène, vieille amie d'« Aurélie », dépositaire de sa pensée en écrivant cette biographie. Ce livre n'a pu que rapprocher d'avantage Roger Frison-Roche de la réalité des faits. On relève cette liaison entre deux textes, d'auteurs différents sur le même thème : *une intertextualité*. En effet, la notion de genre implique qu'un texte ne naît jamais seul, il s'inscrit toujours dans un *horizon d'autres textes*. Cette relation désigne *l'intertextualité*, définie comme « *présence effective d'un texte dans l'autre* »<sup>3</sup>.

On distingue, également, dans *Djebel Amour* d'autres cas d'intertextualité, le « quatrième chapitre » de la troisième partie : « Kourdane », par exemple, a été entièrement consacré à un extrait du journal intime de Jean Charles de Roux, jeune administrateur des services civils de l'Algérie, secrétaire particulier du Gouverneur général de l'Algérie « Tirman ». Il relate en détail son séjour de quatre jours à Kourdane, s'étalant du (20 au 23 mars 1891), accompagné du gouverneur, du colonel, du chef du bureau arabe de Laghouat, d'un lieutenant commandant

cohérence de son écrit. C'est sur cette dernière note qu'on se doit d'user de toutes les pratiques linguistiques pour atteindre notre objectif.

Enfin, nous étudierons le travail d'écriture de *Djebel Amour*: tout artifice d'imagination dont a fait preuve Roger Frison-Roche, toute construction phrastique porteuse de signification, tout élément structural faisant découvrir l'architecture du texte qui révèle les facteurs de cohérence dans ce récit, aident à résoudre nos questionnements.

### **1- Un genre en débat : la biographie romancée**

Le terme biographie se définit par : (bio) du grec ancien « bios » = « la vie » et (graphein) = « écrire »; c'est un écrit qui a pour objet l'histoire d'une *vie* particulière, faisant partie intégrante du récit d'une vie. La biographie fait le récit d'une vie, généralement celle d'un personnage important. Elle est écrite à la troisième personne par un historien ou un journaliste qui rapporte intégralement l'histoire de cette personne ayant réellement vécu.

La biographie est un genre littéraire malgré qu'elle se réclame d'une démarche qui se veut rigoureuse et scientifique. Aussi, suppose-t-elle une rhétorique double, de la conviction pour le « vrai » et de la séduction pour « l'adhésion » : l'élégance de l'expression n'est qu'un instrument au service de la transmission du savoir.

A partir de ses sources d'information, le biographe peut choisir deux sortes de biographie :

- Lorsqu'elle repose sur des documents ou des témoignages nombreux ou des informations recoupées, on parle de *biographie savante*.
- Quand l'auteur s'attache davantage à rendre l'atmosphère de l'époque, la psychologie des personnages, il produit une *biographie romancée*, laissant libre cours à son imagination le biographe peut retenir des événements qui ne sont pas établis avec sûreté. C'est une reconstitution sous forme de récit.

#### **1.1 Mise en scène et mensonges :**

Il peut donc survenir des interprétations diverses au sujet de la vie du personnage. Le biographe peut prétendre que le héros dont il parle avait agi de telle ou telle façon, il choisit la version qui lui paraît la plus plausible. C'est un avantage à ne pas dédaigner de la biographie : celui de *la mise en scène*. S'il n'est pas permis d'inventer de toutes pièces des faits et des événements qui ne seraient pas vérifiés historiquement, il est possible par contre d'« imaginer » et de recréer les conditions des événements marquants du personnage. Une situation où nous avons remarqué dans l'ouvrage de Roger Frison-Roche qui, sachant que son personnage « Si Ahmed Tidjani » a été un amoureux passionné, il a pris la liberté de « recréer » des scènes où le héros révélait sa passion d'une façon concrète. Il donne du corps (au sens strict du terme) à sa biographie, lui donnant une âme aussi. Il a utilisé donc tous les moyens qui ont été mis à sa disposition. Il a recréé des lieux, décorations, il a mis des paroles dans la bouche des personnages, il a fait en sorte que cette biographie soit agréable à lire.

Roger Frison-Roche avait un impératif : charmer le lecteur et la meilleure façon d'y parvenir était de le captiver. Une biographie parfaitement objective n'existe pas, dès l'instant où l'auteur se fait le porte-parole de son héros, dès la seconde où

Comment ne pas se fixer un tel objectif, aussi ambitieux soit-il, au moment où l'on ressent à travers chaque page tournée, cette possibilité de s'instruire sur la vie de la personne décrite ainsi que sur les contextes géographiques et historiques.

La problématique s'imposant d'elle-même était donc :

- Quels sont les éléments d'ordre linguistique contenus dans cet ouvrage qui permettent de le destituer du rang d'un roman pour éventuellement le reclasser dans celui d'une biographie romancée ?

Ainsi, nous nous sommes proposés par la même occasion de démontrer dans quelles mesures serait-il possible de porter à la lumière du jour un écart (s'il a lieu d'être) par rapport à la vérité historique et au genre ?

La question qu'il nous est donné de traiter nécessite le recours à une approche du type déductif qui satisfera sans doute nos exigences. En effet, le choix de cette méthode incombe à son efficacité dans le passage du général au particulier. Ainsi définir les caractéristiques générales de toute biographie romancée, l'identification (par le biais de la linguistique) de ces mêmes caractéristiques dans l'ouvrage étudié, nous accordera l'aisance de certifier, de confirmer notre classification de départ.

### **Hypothèses de sens :**

Nos réflexions sur le sujet ainsi que nos quelques suggestions sont organisées selon deux hypothèses de sens :

La première hypothèse stipule que, dans une biographie romancée, l'auteur met au second plan la *parfaite* véracité historique, se concentrant et se focalisant surtout sur la manière de mettre en valeur les épisodes les plus *romanesques* de la vie du personnage (dans notre cas Aurélie Picard et Si Ahmed Tidjani). Il privilégie le sensationnel cherchant ainsi à distraire le lecteur.

Dans un premier temps, il convient donc d'essayer de prouver que Roger Frison-Roche a embelli l'image de quelques personnages, qu'il a excessivement enjolivés, parfois même avec une certaine exagération (par exemple, la personne d'Aurélie Picard, personnage principal du livre). D'un autre côté, quelques autres personnages tournés en dérision ont fait l'objet de désapprobations et de critiques. Pour ce faire, nous utiliserons des outils méthodologiques et concepts que nous offre la linguistique qui permettent d'analyser la *description* ainsi que les *discours* (paroles) attribués aux acteurs. Nous démontrerons que l'auteur voulait jouir d'une certaine liberté afin de charmer ses lecteurs, concernant des événements et des personnages bien *réels* (il importe de le préciser), négligeant en quelque sorte la véracité, lui confiant plutôt une seconde position. Ceci nous procurera la possibilité d'affirmer notre proposition préliminaire, *Djebel Amour* : une biographie romancée.

Dans la deuxième hypothèse, nous aborderons le fait que la biographie emprunte des caractéristiques du roman pour retracer le destin exceptionnel d'un individu. C'est un genre en pleine évolution qui prétend relever plutôt du *discours scientifique*. Sachant que dans une biographie romancée, l'auteur se concentrant sur des éléments essentiels afin d'affiner son œuvre, il se base alors sur *l'unité* et la

## **Introduction :**

Annoncer que nous allions travailler sur une œuvre littéraire pour une analyse d'un point de vue linguistique a suscité l'étonnement, voire le refus de considérer cette étude comme étant possible dans la spécialité « sciences du langage ». Cependant, à défaut de vouloir insister sur les frontières qui se font minces entre “littérature” et “linguistique”, nous préférons céder la parole à Roland Barthes, l'un des précurseurs même de cette spécialité qui a su prendre notre défense mieux encore que nous aurions jamais su le faire :

*« Linguistique et littérature ce rapprochement paraît aujourd'hui assez naturel. N'est-il pas naturel que la science du langage (et des langages) s'intéresse à ce qu'est incontestablement langage à savoir le texte littéraire ? N'est-il pas naturel qu'au moment où le langage devient une préoccupation majeure des sciences humaines, de la réflexion philosophique et de l'expérience créative, la linguistique éclaire l'ethnologie, la psychanalyse, la sociologie des cultures ? Comment la littérature pourrait-elle rester à l'écart de ce rayonnement dont la linguistique est le centre ? N'aurait-elle pas dû, même, être la première à s'ouvrir à la linguistique ? »<sup>1</sup>*

*Djebel Amour*, un roman de l'écrivain français Roger Frison-Roche inspiré par des personnages réels et publié pour la première fois par les éditions Arthaud, à Grenoble (France) en 1978 relate une très belle histoire où la réalité est encore plus belle que la fiction. (**Voir annexe**)

Aucune étude sur *Djebel Amour* n'a daigné tenter d'interroger le genre de cette œuvre, indiquée par l'auteur et l'éditeur comme roman alors qu'elle pourrait en fait constituer une « biographie romancée ». C'est par conséquent le sujet de l'étude que nous avons entretenu sous le titre de : « Approche textuelle de “*Djebel Amour*” : roman ou biographie romancée ? ». Analyser cette œuvre, c'est pouvoir, en la lisant, trouver son sens, son ton, sa forme pour pouvoir la classer dans un genre. Ce travail jugé intéressant, pertinent, voire audacieux, demeure néanmoins amplement envisageable à notre ère où l'on assiste à une réelle crise du genre littéraire!

Pour mieux comprendre notre texte, il a été utile de le mettre en perspective avec tout ce qui constitue son contexte. Des données extratextuelles, appelées « *paratextes* »<sup>2</sup>. Ces repères ont guidé notre analyse, permettant, également, d'éviter les contre sens ou les interprétations faussées. Ainsi, la paratextualité désignant les relations du texte au « hors-texte » (titre, sous-titres, préfaces, avant-propos, notes, auteur) a été exploitée au fur et à mesure que notre travail avançait. Dans le but de « situer les genres », nous avons profité de la fonction des éléments paratextuels dans l'identification des catégories littéraires, pour distinguer un genre d'un autre.

## **Problématique, objectif et méthodologie :**

Ce n'est qu'au profit d'une analyse strictement linguistique que nous avons traité l'ouvrage *Djebel Amour*, dans le but de démontrer, grâce à l'appréciation des qualités d'écriture de l'auteur, qu'il s'agit probablement d'une biographie romancée.

# Approche Textuelle de Djebel Amour de Roger FRISON-ROCHE : « roman ou biographie romancée »

*Doctorante Benyagoub Amani*  
*Université d'Alger2 –*  
*Algérie*

## الملخص:

من خلال هذه الدراسة اللغوية لـ "جبل عمور" للكاتب روجي فريسون روش، قمنا بالاستناد على معيار الوثاقفة لأجل مقارنة ذاتية للنص المدرّوس. عن طريق توظيف هيكلته و القوانين التي تنظمه، حددنا نمطه. تم التركيز في المقام الأول على توضيح "الفجوة" بالنسبة "للحقيقة المثلى" التي اتسم بها نصنا المدرّوس، فبتحليلنا للوصف الحامل للطابع التمييزي و خطابات الشخصيات التي تم تكملتها من طرف الكاتب فقط كشفنا عن هذا الانفراج، فظهرت الحقيقة بصفة "كاملة" لتتيح لنا إمكانية اقتراح نمط كتابنا "كسيرة روائية". في المقام الثاني تطرقنا إلى مناقشة البناء اللغوي للكتاب مستعينين في ذلك بأدوات "علم اللغة" للكشف عن الأساليب و كذا التقنيات المستخدمة لهيكلة نصنا، طرق قد شاركت في ضمان اتساقها النصي الملاحظ.

## الكلمات المفتاحية:

تحليل الخطاب – أوريلبيكارد – السيرة الروائية – المغيرات – التناص – اللسانيات النصية – التعددية الصوتية.

## **Résumé :**

Lors de cette étude linguistique de "Djebel Amour" de Roger Frison-Roche nous avons favorisé le critère de la pertinence pour une approche interne du corpus en soi. Usant de son immanence et des lois qui régissent son fonctionnement, nous lui avons démarqué son genre. Il s'agissait en premier lieu de mettre l'accent sur l'écart par rapport à la parfaite vérité. Trahie par les usages descriptifs discriminatifs et les discours colmatés des personnages, cette dernière s'est laissée paraître moins consciencieuse pour nous offrir le confort de suggérer notre "roman" en « biographie romancée ». En deuxième lieu, il a été question d'explorer la construction de notre œuvre. Nous avons, donc, emprunté à la linguistique ses outils pratiques capables de dévoiler les matériaux, moyens et techniques mis en œuvre pour structurer notre texte, participant de la sorte à garantir une cohérence constatée.

## **Mots clefs :**

Analyse du discours- Aurélie Picard- biographie romancée – embrayeurs – intertextualité- linguistique textuelle- polyphonie.