

**République Algérienne Démocratique et Populaire**  
**Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique**  
**Université Abou Bekr Belkaid - Tlemcen**  
**Faculté des Lettres et des Langues**  
**Département de Français**

**Mémoire élaboré en vue de l'obtention du diplôme de Master de français**  
**Option : langue et littérature française**

**L'écriture de la mémoire dans *Villa des femmes* de**  
**Charif Majdalani**

**Présenté par :**  
**Mlle BERRADIA Khadidja**

**Préparé sous la direction de :**  
**Mme BENMANSOUR Sabiha**

**Membres du jury :**

- .....
- .....
- .....

**Année universitaire : 2016/2017**

## **Remerciements**

J'adresse tout d'abord ma reconnaissance et mes remerciements à Madame BENMANSOUR Sabiha, ma directrice de recherche, qui m'a aidée tout au long de la préparation et de la rédaction de ce mémoire.

Mes plus vifs remerciements vont aux membres du jury qui ont accepté de lire et d'évaluer ce travail.

Je remercie également, mes parents et mes sœurs, pour leur soutien.

**A la mémoire de mon grand-père**

# Introduction

Lorsqu'on parle de la langue française au Liban, on parle forcément d'Histoire et de politique, notamment la période durant laquelle le Liban est placé sous mandat français. Bien que ce dernier ne soit exercé que de 1920 à 1943, le Liban est considéré comme le bastion de la francophonie dans le Moyen-Orient, vu la richesse du marché littéraire francophone libanais.

L'écrivain Chukri Ghanem est considéré comme le pionnier avec son ouvrage *Ronces et Fleurs*, suivi par d'autres auteurs comme : Farjallah Haïk, Amin Maalouf, Alexandre Najjar, Gérard Khoury, Carole Dagher, Hani Hamoud, Charif Majdalani... Ces écrivains et poètes qui ont brillé dans le domaine de la littérature francophone, et qui sont influencés par la culture française, ont utilisé la langue de Molière pour exprimer leurs ambitions nationalistes.

Découvrir davantage cette littérature, nous a paru intéressant dans le choix du corpus, du fait que cette littérature reste méconnue par sa restriction à un seul écrivain « Amine Maalouf ». L'effet de l'exotisme et de l'altérité qu'offre cette littérature a favorisé également cette expérience qui présente les libanais comme identité particulièrement exceptionnelle, avec la diversité confessionnelle, culturelle et communautaire.

On ne lit pas pour nous reconnaître mais pour rencontrer l'Autre, la vraie littérature n'est pas le lieu de revendication d'identité mais plutôt le lieu de contact faste avec l'altérité. Ainsi, la littérature libanaise francophone nous a accentué le sentiment de dépaysement de vis-à-vis l'altérité identitaire, elle nous a permis aussi de sortir du solipsisme natif et de pénétrer dans la conscience d'autrui telle qu'elle est reconstruite imaginativement dans les textes littéraires.

Charif Majdalani est décrit comme un romancier passéiste, sa démarche d'écrivain relève plus d'une prospection nostalgique du passé que de quelconque tempérament d'artiste. Témoigner est la mission qu'il s'est confiée dans son roman *Villa des femmes* qui a ses racines dans la mémoire des événements de la guerre

civile vécus au Liban. Il y décrit un être déstabilisé par les métamorphoses bouleversantes qu'a connues le Liban, confronté à ce qu'il y a de plus terrible dans le temps présent. Charif Majdalani se concentre, dans ce roman, à l'écriture de la mémoire en relatant un rappel rétrospectif des expériences vécues à travers la remémoration.

Notre travail portera sur les spécificités de cette écriture, sur le repérage des éléments constitutifs de la mémoire dans la représentation fictionnelle de ce roman et les singularités qui caractérisent l'écriture de la mémoire. Pour ce faire, nous essayerons de répondre à la problématique suivante : quels sont les éléments à étudier pour connaître les spécificités de l'écriture de la mémoire ?

Le premier chapitre sera consacré à étudier la remémoration, en commençant, d'abord, par la présentation de l'attitude testimoniale que prend le narrateur et le contrat de vérité qui s'établit vis-à-vis du témoignage à l'égard du lecteur. Ensuite, nous allons mettre en relief les instances de la remémoration au cours de la narration par le repérage de l'instance et la perspective du je-narrant au présent par rapport au passé raconté.

Le deuxième chapitre se concentrera sur l'étude de la représentation des événements dans l'écriture de la mémoire, à savoir l'élément déclencheur de la mémoire ainsi que la distance entre le narrateur et les événements narrés. Après cela, nous passons à la représentation des paroles des personnages rapportées par le narrateur, le porteur de la mémoire.

Pour faire ce travail, nous allons faire appel à deux approches :

- L'approche narrative que nous allons exploiter dans le premier et le deuxième chapitre pour analyser le statut et la perspective narratifs, ainsi que pour étudier la particularité de cette représentation dans le roman.

- L'approche discursive qui nous permettra d'aller au-delà de l'analyse des procédés narratifs au profit d'un objet plus vaste : le discours. L'analyse du discours nous sera utile lors de notre étude du discours rapporté dans la représentation des paroles.

# **Chapitre I : la remémoration comme acte narratif**

Dans le présent chapitre, nous allons mettre l'accent sur la narration en ce que cela représente le processus de la remémoration dans l'écriture de la mémoire. En termes de récit à la première personne et fonction testimoniale, statut et perspective narratifs, nous étudierons le fonctionnement de la remémoration et les procédés littéraires qui y sont incarnés.

### **Présentation du corpus et de l'auteur :**

*Villa des femmes*, le cinquième roman de Charif Majdalani, publié en 2015 au Seuil. Il raconte une histoire très émouvante, à mi-chemin entre l'Histoire et la fiction, en mettant en scène une famille libanaise pour raconter l'Histoire du Liban d'un angle littéraire, fictionnel mais très intéressant parce qu'il présente la vie au Liban avant l'arrivée de la guerre civile et s'interroge sur les raisons qui ont abouti à ce désastre que vivent les libanais jusqu'à présent.

Charif Majdalani a reçu le prix « Jean-Giono » pour *Villa des femmes*, et a déjà obtenu le prix « Tropiques » et le prix « François Mauriac » de l'Académie française pour son roman *Caravansérail*. C'est un écrivain libanais francophone, né à Beyrouth en 1960. Il a fait des études de lettres modernes à l'université d'Aix-en-Provence en France et a occupé le poste d'enseignant de lettres à l'université de Balamand puis à l'université Saint-Joseph de Beyrouth. Parallèlement à l'enseignement et à l'écriture romanesque, Charif Majdalani publie des articles dans divers journaux français et libanais ( L'Orient-Le Jour, An Nahar, Le Monde, Libération, L'Orient littéraire ).

Il est l'auteur de nombreuses œuvres littéraires:

- *Petit traité des mélanges : du métissage culturel considéré comme un des beaux-arts* (2002).
- *Histoire de la Grande Maison*, roman, (2005).
- *Caravansérail*, roman, (2007).

- *Nos si brèves années de gloire*, roman, (2012).
- *Le Dernier Seigneur de Marsad*, roman, (2013).
- *Villa des femmes*, roman, (2015).

Le narrateur de *Villa des femmes* raconte l'histoire de la famille Hayek, dirigée par Skandar et dont la fortune vient de la fabrication de tissu. Tout irait bien si ce n'était la mésentente profonde entre son épouse Marie et sa sœur Mado. La vie de la famille Hayek s'écoule au gré des fâcheries et règlements de compte à fleuret pas toujours moucheté, commenté par Noula le chauffeur-narrateur. Skandar n'est pas pressé de laisser les rênes de son petit empire à ses deux fils, Noula, citadin invétéré futile et très porté sur les filles, et Hareth, grand amateur de livres, de chevaux et de motos. Ce dernier commence à voyager, d'abord pour les affaires de son père, puis pour tant d'autres raisons. Tout se détériore : perte aux élections, dysfonctionnement d'un système politique jusqu'alors bien rodé.

Skandar meurt brusquement. Noula, l'ainé reprend les rênes de la fortune familiale qu'il aura vite fait de ruiner, à coups d'initiatives hasardeuses conduites par l'idée d'innover pour briller au lieu de gérer : il provoque l'écroulement total des affaires familiales criblées de dettes et s'enfuit. Restent la maison, son jardin et les plantations aux alentours, reste le personnel exclusivement féminin à part le narrateur, restent Marie et Mado dont les hostilités s'exacerbent, et Karine, qui se recroqueville dans son monde intérieur et l'attente du retour de son frère, Hareth, qui ne donne plus de nouvelles.

La guerre qui déchire le Liban en lambeaux frappe directement la maison. Mais reste intacte la volonté de ne pas totalement abandonner quelques éléments de leur art de vivre, de plus en plus désuet, seule forme de résistance à la guerre. Résistance futile et trop fragile, il faudra attendre le retour de Hareth pour renverser la tendance.

Dans *Villa des femmes*, la mémoire est un élément central dans la conception de ce roman, en feuilletant le livre, il y a : « **s’acquitter du devoir de mémoire** », « **l’unique dépositaire de la mémoire** », « **resta gravé dans ma mémoire comme une marque au fer rouge** », « **errer dans les consciences et hanter les mémoires** ». Elle est tantôt un devoir, tantôt la seule faculté qui peut garder la grandeur et les réalisations des hommes pour l’éternité. Elle porte aussi les souvenirs traumatisants de l’homme qui peuvent surgir tout au long de sa vie.

Dans ce roman, Charif Majdalani voulait en tant qu’homme de lettres s’acquitter du devoir de la mémoire envers tous ceux qui ont fait du Liban, à un moment de l’Histoire, un grand pays malgré la diversité confessionnelle et communautaire qu’englobe cet Etat. Cela correspond au rôle de la littérature comme représentation du contexte sociopolitique d’une société dans un espace spatiotemporel donné depuis la nuit des temps. L’écriture littéraire devient ainsi la seule dépositaire de la mémoire d’un peuple. Cela serait plus impressionnant si cette écriture soit structurée selon le même principe de la mémoire. Dans ce texte, il s’agit de l’écriture de la mémoire, le narrateur fait appel à ses souvenirs pour pouvoir reconstruire l’histoire racontée. Au cours de la narration, nous avons décelé cette écriture à travers les instances de la remémoration qui parcourent l’histoire, ce qui nous a paru pertinent d’étudier dans ce travail.

# 1. Le *je* de la remémoration

## 1.1. Récit à la première personne et fonction testimoniale :

La narration à la première personne implique directement ou indirectement le narrateur dans l'histoire qu'il raconte. Il peut être le personnage principal, ou un personnage proche du personnage principal.

L'adoption du narrateur à la première personne s'avère une technique qui répond aux exigences de présenter une histoire par l'intermédiaire de la conscience d'un personnage et à travers sa vision. Majdalani a opté pour ce mode de narration pour faire raconter son roman par le biais de la mémoire, autrement dit en faisant appel aux souvenirs du narrateur et sa perception personnelle. Donc, cette représentation va être narrée à partir de l'intérieur pour pouvoir raconter le passé.

Raconter à la première personne relève psychologiquement « du vraisemblable<sup>1</sup> ». Il y a quelqu'un qui raconte de soi-même ou des autres ce qu'il sait ou peut savoir, c'est lui-même qui voit, qui ressent et qui rapporte. Le lecteur partage la vision des faits et les émotions du narrateur, il peut s'identifier à lui et avoir l'impression de vivre avec lui ou comme lui les événements. On a eu cette impression dans le roman en question lorsque le narrateur confie certaines vérités, ou lorsqu'il recourt au témoignage des autres pour avoir accès aux événements dont il n'était pas présent. Ce procédé donne une impression d'authenticité et de vraisemblance plus élevée que celle du récit à la troisième personne.

Toute lecture d'une narration homodiégétique s'actualise par le lecteur en *je* ou en *tu*. Si l'on applique mécaniquement au récit littéraire les analyses linguistiques consacrées par Benveniste à l'embrayeur de la première personne, il faudrait en conclure que le lecteur, situé en position de destinataire, s'identifie nécessairement

---

<sup>1</sup> Jaroslav Fryčer, *Le narrateur à la première personne dans le roman français d'aujourd'hui* [www.phil.muni.cz](http://www.phil.muni.cz) › wurj › erb › frycer79, p. 64, consulté le 05 février 2017.

au « tu ». Benveniste a bien montré que si *je* est celui qui parle (ici, le narrateur), alors celui à qui le *je* s'adresse est un *tu*. Un texte recourant à la voix du *je* induit chez le lecteur une attitude d'identification au destinataire, il deviendrait le *tu* de cette communication qui feint l'oral :

La définition peut alors être précisée ainsi : *je* est l' « individu qui énonce la présente instance de discours contenant l'instance linguistique *je* ». Par conséquent, en introduisant la situation d'« allocution », on obtient une définition symétrique pour *tu*, comme l'« individu allocuté dans la présente instance de discours contenant l'instance linguistique *tu*<sup>2</sup> »

A l'inverse, si l'on importe dans le champ des études littéraires les outils de la psychologie cognitive, avec François Récanati dans *Introduction aux sciences cognitives*, l'intention portée à la dimension proprioceptive des énoncés pourrait inciter à remarquer une identification du lecteur au « *je* »<sup>3</sup>. Le lecteur s'identifie à un *je percevant* presque immédiatement, car, étant lui-même en situation de perception de signes écrits, il s'assimile aisément à un *je* du narrateur/personnage présenté en situation de perception.

Christian Metz, pour le domaine du cinéma, a souligné dans *Le Signifiant imaginaire* le phénomène de projection du spectateur qui s'établit irrésistiblement : dans tout film, le spectateur s'identifie à l'instance voyante<sup>4</sup>. Nous faisons ici « l'hypothèse que de semblables phénomènes ont lieu encore plus dans la lecture d'un texte à la première personne<sup>5</sup>. ».

Ce point de vue est très pertinent, nous l'avons remarqué à travers notre lecture du texte, quand le narrateur perçoit les images du passé, et où le lecteur se trouve dans la situation du narrateur qui feint voir ces images.

---

<sup>2</sup> Emile, Benveniste (1995). *Problèmes de linguistique générale T1*, Paris, Gallimard, p. 251-252.

<sup>3</sup> François, Récanati (1992). *Contenu sémantique et contenu cognitif des énoncés. Introduction aux sciences cognitives*, Paris, Gullimard « Folio, Essais », p. 239 à 271.

<sup>4</sup> Christian, METZ (1977). *Le signifiant imaginaire : psychanalyse et cinéma*, UGE, Paris, p. 119.

<sup>5</sup> Béatrice Bloch, « Voix du narrateur et identification du lecteur », *Cahiers de Narratologie* [En ligne], 10.1 | 2001, mis en ligne le 24 octobre 2014, consulté le 07 février 2017. URL : <http://narratologie.revues.org/6944>

Béatrice Bloch explique l'identification du lecteur à travers les formules suivantes :

Je+présent+état interne psychique (ex. « Je suis content »), alors le lecteur est en situation de dialogue imité : il se conçoit comme un tu.  
Je+présent+état corporel visible (ex. « Je suis assis »), alors le lecteur s'identifie au je, parce qu'il s'agit d'une imitation des informations intérieures disponibles à chacun par proprioception (et non par situation d'interlocution)<sup>6</sup>.

Cette classification de Béatrice Bloch restreint l'identification du lecteur, dans le cas d'un récit à la première personne, à la narration au présent. Le partage d'une situation de perception ou d'une action corporelle, par identification du lecteur au narrateur, ou bien par simple identification à une situation d'auditeur soit possible si le discours narratif est énoncé au présent. Elle précise que « le lecteur s'identifie plus difficilement dès que l'action du *je* est au passé ou que l'action décrite n'est pas une simple perception ou un état visible du corps, mais une action du personnage qui ne recoupe pas une expérience que le lecteur aurait faite<sup>7</sup>. ».

En même temps que ce choix de la narration homodiégétique adoptant l'allure d'une confidence orale, ces textes constituent « une stratégie linguistique à partir de laquelle l'écrivain construit le texte comme un témoignage, voire la description de ce qu'a été vu, entendu, perçu par une conscience<sup>8</sup> ». Ce qui sollicite des conditions de réception particulières et entraîne des attentes de lecture à l'égard du témoignage qui sont distinctes et qui se basent principalement sur le contrat de vérité établi dans le témoignage.

Dans *Villa des femmes*, le porteur de mémoire remplit bien ce rôle de témoin, de transmetteur à partir de l'expérience personnelle, qui permettrait aux lecteurs d'accéder à leur passé. Le lecteur du témoignage se met dans une position de croyance, parce qu'on feint raconter une expérience réelle par le biais du texte.

---

<sup>6</sup> *Ibid.*

<sup>7</sup> *Ibid.*

<sup>8</sup> Yelles, Mourad (2003). *Habib Tengour ou l'ancre et la vague : Traverrses et détours du texte maghrébin*, Paris, Karthala, p. 322.

Le témoignage demande la croyance du lecteur, ce qui sollicite par conséquent la participation du lecteur dans le jugement de vérité de ce qui est raconté : « il existe donc un risque textuel [...] auquel est soumis le lecteur à travers une certaine forme d'écriture du témoignage : le lecteur est transformé en témoin par l'épreuve que lui fait subir la narration de l'événement<sup>9</sup>. ». En mettant l'accent sur la situation de communication qui engendre la pratique testimoniale, le narrateur « s'exprime en tant que témoin et, simultanément, prend le lecteur à témoin, l'implique dans sa cause<sup>10</sup> ».

Nous avons pu constater à travers notre lecture, cette attitude qui semble tellement convaincante et captivante, qu'on se croit face à une véritable situation de témoignage dans un premier moment, ce qui aboutit après, à recevoir les événements racontés comme réels. Ainsi, le lecteur à un moment donné, est amené à partager la vision et le jugement des propos énoncés.

Il faut dire aussi que ce qui fonde le témoignage, c'est un certain rapport à l'Histoire « un regard sur l'histoire et l'homme qui l'a fait, [une] prise de parole de la part de victimes d'évènements historiques mondiaux, ou en leur nom<sup>11</sup> ». Dans notre texte, c'est la guerre civile c'est ce qui nous a mis dans une position de confiance vis-à-vis du témoin qui partage une expérience personnelle ainsi qu'historique.

La deixis pronominale de la première personne rend la narration testimoniale plus réelle et plus vraisemblable. Un texte vraisemblable serait un texte crédible mais pas nécessairement un texte vrai. Ainsi, le lecteur est porté à croire à la référentialité des énoncés à cause du degré de possibilité et de véracité du discours. Greimas affirme que le vraisemblable s'intègre à cette interrogation sur la véracité du discours :

Le discours est ce lieu fragile où s'inscrivent et se lisent la vérité et la fausseté, le mensonge et le secret ; ces modes de véridiction résultent de la double contribution de l'énonciateur et de l'énonciataire, ses différentes positions ne se fixent que sous la forme d'un équilibre plus ou moins

---

<sup>9</sup> Marie, Bornand (2004). *Témoignage et fiction*, Genève, Droz, p.225

<sup>10</sup> *Ibid.* p. 9.

<sup>11</sup> *Ibid.* p. 62.

stable provenant d'un accord implicite entre les deux actants de la structure de la communication. C'est cette entente tacite qui est désignée du nom contrat de véridiction<sup>12</sup>.

L'attitude qu'adopte le narrateur dans notre roman face à son récit est celle d'un témoin qui relate l'histoire à partir de son expérience vécue. L'effet du vécu sur le lecteur est assez puissant parce que le texte présente une réalité et non pas un monde fictionnel : « On lui promet que ce livre lui procurera une impression de vie : il ne va pas lire, c'est la vie qui va lui sauter au visage, "comme si vous y étiez"<sup>13</sup>. ». Cette posture narrative du témoin suscite beaucoup d'intérêt chez les chercheurs en littérature pour l'effet du réel qu'elle crée dans la représentation littéraire.

---

<sup>12</sup> Algirdas Julien, Greimas (1970), *Du sens II*, Paris, Seuil, p. 105.

<sup>13</sup> Philippe, Lejeune (1980). *Je est un autre, L'autobiographie, de la littérature aux médias*, Paris, Seuil, p. 206.

## 1.2. *Je dans Villa des femmes* :

Le narrateur dans *Villa des femmes* est un personnage secondaire, c'est le chauffeur du personnage principal Skandar et son confident et surtout l'œil qui voit et décrypte toutes ces petites choses intimes du quotidien. Il est le témoin des jours heureux et de ceux tempétueux, des heures de gloire, de prospérité, de paix, mais aussi celles des déchirements, de la douleur, de la ruine, de la décadence qui va s'abattre simultanément sur la famille et sur le pays.

Le passage d'un temps à un autre qu'a connu le Liban, est représentée par la mémoire du narrateur, à travers l'histoire d'une famille libanaise. La succession des générations est le fil conducteur dans ce roman, il s'agit d'une remise en question des idéologies, en développant celle de la précédente puis celle de la nouvelle génération. Il met en rapport l'état du pays et les destinées de l'individu avec son degré de prise de conscience de son entourage qui va avoir un impact sur le devenir de ce pays. Ainsi, des personnages symboliques de la société libanaise ont été mis en scène, les aïeux et les successeurs, dans un espace spatiotemporel très représentatif pour raconter les métamorphoses qui ont marquées l'Histoire de ce pays.

À l'aide de sa mémoire – lui-même étant un « lieu de mémoire » selon l'acception de Pierre Nora – et de celle des autres (de son père, de ses compères, et de son patron qui est une figure emblématique de la politique), il reconstruit patiemment le passé des siens. Son projet se rapproche de celui du roman métahistorique, s'avère sous-tendu par une réflexion sur la place et la précarité de chacun dans son histoire généalogique. Avidé de percer les énigmes familiales, le *je* narrateur se lance en quête de ses propres origines et peu à peu brode un roman familial apte à absorber la terreur des absences et des manques affectifs.

Ainsi que l'explique la psychologie contemporaine, les individus explorent généralement un passé qui ne passe pas, c'est-à-dire un passé traumatique qu'ils ont hérité et qu'ils doivent assumer pour se construire et acquérir enfin une certaine estime de soi. Le détour fictionnel leur permet de regarder en face les événements passés afin de parvenir à les appréhender de manière supportable.

Le texte est écrit à la première personne, le narrateur annonce dès les premières lignes son statut de témoin de ce qu'il va raconter, comme gardien du passé et de la mémoire. Le lecteur serait systématiquement l'interlocuteur face à cet acte testimonial :

Je me suis tenu là tout le temps nécessaire, gardien de la grandeur des Hayek, témoin involontaire de leurs déchirements et de leur ruine, assis en haut du perron de la villa, dans le carré de soleil, en face de l'allée qui menait au portail. Aussi loin que je remonte, je vois ce portail ouvert, c'est par là que sont arrivées les belles choses et aussi les calamités, c'est par là qu'entra le funeste émigré des années trente, par là que partit le fils cadet et par là aussi qu'il réapparut un jour<sup>14</sup>

Le narrateur passe ensuite à la remémoration, sans qu'il y ait un narrataire cible à qui s'adresse *je* du narrateur. En s'avancant dans la lecture, nous repérons *vous* dans le récit du narrateur, mais si imperceptiblement qu'un lecteur non averti ne peut pas s'en rendre compte. *Vous* n'est pas identifié dans le texte donc il ne s'agit pas de narrataire intradiégétique. En effet, le narrateur s'adresse par l'acte testimonial, au lecteur :

C'est peut-être pour cela qu'il donnait l'impression de regarder ailleurs, loin, même lorsqu'il était près de *vous*, si bien que lorsque parfois son attention était attirée par un objet familier, une marche d'escalier dont le marbre était éraflé, un bruit dans le moteur de l'Oldsmobile ou de la Buick, ou qu'il se concentrait pour écouter l'un de ses ouvriers qui souhaitait s'absenter le lendemain, on avait le sentiment qu'une sorte de divinité venait soudain de se pencher sur nos affaires triviales et cela avait un grand retentissement sur nous tous<sup>15</sup>.

Dans ce passage où le narrateur se souvient de son patron et de ses conceptions dans la vie, il s'adresse au lecteur. Il voulait sans doute le rapprocher de

---

<sup>14</sup> Majdalani, Charif (2015). *Villa des femmes*, Paris, Seuil, p.9.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 51

l'image de son patron et de l'impression qu'il donnait, ainsi le lecteur devient lui-même témoin.

Il y a un autre passage, celui de l'évocation de l'histoire du fils aîné de son patron, qui maladroitement a ruiné la fortune que son père depuis longtemps avait conservée. Il avait remplacé les machines anciennes de l'usine de textile qui avaient amplifié la grandeur de la famille dans ce domaine pendant des années, par de nouvelles machines qui ont mis fin à l'industrie ancestrale du textile malgré les mises en garde des membres de sa famille et de ses proches :

Personne ne comprit jamais rien à ses propos, et je me suis demandé plus tard s'il savait de quoi il parlait, mais il proclamait que c'était révolutionnaire, qu'il serait le premier à utiliser ces engins en Orient, et que, une fois testés chez lui, il en deviendrait l'agent et les commercialiserait dans le pays et dans toute la région. Il se grisait à ces mots et *vous* regardait d'un air apitoyé par votre petitesse, *vous* qui n'aviez pas de grands rêves comme lui<sup>16</sup>.

Le narrateur voulait reconstruire l'image de ce personnage en s'adressant au lecteur, pour lui faire imaginer la situation et prendre part à l'histoire racontée.

La narration se présente sous forme de récit de mémoire, la remémoration a été déclenchée à partir du haut du perron, où le narrateur se revoit assis. Dans les instances de la remémoration au présent, le lecteur s'identifie au *je* du narrateur. Il se met dans la même perception interne et immédiate qu'évoque le narrateur quand il s'agit de la réminiscence de son image sur le perron : « Je me revois assis là durant toutes ces années, je revois danser les ombres et la lumière sur les arabesques du perron où j'attendais le patron<sup>17</sup>. ».

Le lecteur s'identifie au narrateur, d'une part avec la description de l'endroit de la scène évoquée, et d'autre part par la dissimulation de son image-personnage. La présence du lecteur se matérialise par la thématique du regard, le narrateur dissimulé laisse la place au lecteur, qui devient lui-même une sorte d'œil qui se souvient, une conscience extérieure à la trame mettant sa propre mémoire au service

---

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 132.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 15.

de la fiction. Son existence est une « conscience sans corps »<sup>18</sup>, il est invisible pour les lecteurs, nous ne trouvons pas des mots dans le texte donnant des informations sur l'aspect du narrateur, ainsi il cède la place au lecteur. A chaque fois qu'il voit ou se revoit, le lecteur se projette dans le *je* percevant du narrateur : « Aussi loin que je remonte, je vois ce portail ouvert, c'est par là que sont arrivées les belles choses et aussi les calamités<sup>19</sup>...».

Cependant, il ne peut pas s'identifier au *je* du narrateur lorsqu'il s'agit de sa participation en tant que personnage de l'histoire dans le passé :

C'est au milieu de ce triangle infernal que nous avons tous vécu, mais c'étaient des temps heureux pour *nous*, et c'est comme si j'étais toujours assis sur ce perron, le matin, dans mon carré de soleil, à regarder les bonnes sortir les tapis, à voir passer les livreurs et travailler les affûteurs qui devant la porche faisaient grincer la pierre ronde sur les couteaux de la maison, si bien que l'univers entier semblait rempli des longs cris d'effroi que causait la rencontre du métal et de la pierre<sup>20</sup>.

Le *Je* dans le passage cité ci-dessus, est reçu par le lecteur comme personnage faisant partie d'un groupe agissant en tant qu'unité avec l'expression en *nous*, donc il ne peut pas s'identifier. Nous ne pouvons pas partager son expérience au passé, ni ses propres actions :

Je m'occupais à cette époque à réhabiliter une vieille porte en fer qu'il y avait dans le jardin, du côté opposé à mon perron, qui pourrait nous permettre de sortir par l'arrière, et ainsi d'éviter la rue de devant, souvent très exposée. La porte était rouillée, elle jouxtait les anciennes écuries abandonnées, et je passais une matinée à l'extraire de ses gonds puis à la déplacer, puis une autre à la frotter et à la peindre, avant de nettoyer le cadre, de la replacer et de constater avec ravissement qu'elle ouvrait et fermait à merveille et pouvait donc servir d'issue de secours<sup>21</sup>.

L'action du narrateur dans cette scène se situe dans le temps passé, dans un espace spatio-temporel censé appartenir à son vécu au passé et dont le lecteur ne peut pas s'identifier.

---

<sup>18</sup> Jean Molino et Raphaël Lafhail-Molino (2003). *Homo fabulator : Théorie et analyse du récit*, Montréal, Leméac/Actes sud, p.169.

<sup>19</sup> Majdalani C., op. cit., p. 9.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p.207.

Le contrat de lecture du vécu se rapproche de celui de l'autobiographie qui raconte à son tour des faits réels concernant la vie d'une personne. Le lecteur perçoit l'histoire rapportée de la famille libanaise avant et après la guerre civile en tant que faits et est, par conséquent, plus facilement porté à croire à l'histoire racontée.

Le rapport du texte à l'objet dont il parle se caractérise par un rapport de ressemblance du texte au vécu. L'aspect réaliste du récit est ce qui influence la perception du lecteur des événements rapportés. Le texte produit un effet de réception qui invite le lecteur à lire ce texte étant comme un récit référentiel à cause de cette réalité vécue.

L'expérience vécue de la réalité de la guerre civile permet au narrateur de solliciter l'adhésion du lecteur au récit qu'il lui propose. Les effets du vécu suscités par le témoignage se réduisent fondamentalement à un rapport de confiance du lecteur avec l'auteur. Le lecteur est davantage enclin à croire aux événements rapportés parce que ces événements dérivent d'une vraie expérience vécue par le narrateur.

## 2. Le statut du narrateur

### 2.1. Le « moi narrateur » et le « moi de l'action » :

Dans *La Transparence intérieure*, Dorrit Cohn élabore une problématique très importante en ce qui concerne la description du narrateur dans le récit à la première personne. Dans sa théorie, Cohn mentionne la particularité de la narration à la première personne. Selon elle, le narrateur joue deux rôles dans un récit : il est narrateur de sa propre histoire mais, en même temps, il est l'un des personnages ; le narrateur lui-même est l'objet de sa narration.

La notion du narrateur se compose donc de deux identités : l'une est le « moi narrateur », et l'autre est le « moi de l'action »<sup>22</sup> ; afin d'expliquer cette notion, Jaap Lintvelt utilise les mots de « je-narrant » et de « je-narré ». Cohn et Lintvelt présentent cette double identité du narrateur à la première personne comme « le double privilège d'être sujet en même temps qu'objet<sup>23</sup> ».

Cohn explique la principale caractéristique de la narration à la première personne ainsi : « ce mode narratif impose un écart et un délai entre les mouvements de la conscience et leur description<sup>24</sup> ». La dissonance entre le « moi narrateur » et le « moi de l'action » dans la narration à la première personne se comprend lorsque le narrateur raconte sa propre expérience ultérieurement.

Cohn explique l'effet qui montre la différence entre le moi cognitif et le moi actionnel en ces termes : « [...] toutes ces images font de l'activité narrative l'acte de connaissance rétrospective d'une vie intérieure qui ne prend pas conscience d'elle-même

---

<sup>22</sup> Dorrit, Cohn (1981). *La Transparence intérieure : Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, Paris, Seuil, p. 171.

<sup>23</sup> Cohn D., op. cit., p. 169.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 177.

au moment de l'expérience<sup>25</sup> ». Dans ce cas, la distance temporelle entre la conscience et sa narration devient claire. Cette caractéristique provoque une dissociation consciente chez le narrateur.

An niveau du discours, cette distinction correspond à la présence de deux plans énonciatifs dans le roman. Le premier est un plan embrayé où le *je* narrant parle à partir de son présent et emploie des repérages spatio-temporels déictiques qui s'interprètent par rapport à sa propre situation énonciative. Les temps verbaux employés (passé composé, présent d'énonciation) sont reliés à cette instance énonciative.

L'autre plan énonciatif, centré sur le *je* narré, est coupé de la situation d'énonciation du narrateur. Ce *je* « n'est pas un déictique véritable [...] c'est seulement la désignation d'un personnage qui se trouve référer au même individu que le narrateur<sup>26</sup> ». Les références spatio-temporelles sont anaphoriques, et tout comme les temps verbaux (passé simple, l'imparfait), s'interprètent en faisant appel à des repères posés par le narrateur dans le contexte linguistique.

Dans *Villa des femmes*, la distinction entre le *je* du narrateur et le *je* du personnage est mise en évidence par le temps de la narration qui est au présent et celui de l'histoire au passé, entre le temps de la remémoration et celui du monde mémoriel :

Je m'en souviens comme si c'était hier. « Mais tout cela n'est rien, me disait mon patron, à côté de l'essentiel concernant les Rammal », et il riait, jusqu'au jour où il se décida à parler. Je le conduisais à Sayda. La route était longue et serpentait au gré du dessin maniéré du littoral. Skandar était assis à mes côtés, comme il faisait souvent, me donnant des consignes, « prends à gauche, attention à ce camion », me parlant comme à un ami, me demandant mon avis sur les choses de la vie, et riant de mes réponses. Ce jours-là, donc, il me raconta l'histoire des Rammal<sup>27</sup>.

---

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 171.

<sup>26</sup> Dominique, Maingueneau (2003). *Linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Nathan, p. 57.

<sup>27</sup> Majdalani C., op. cit., p. 71.

Le verbe *se souvenir*, montre les mouvements de la conscience du narrateur, au cours desquelles le je-narrant reconstruit et décrit le passé, son « ancien moi » est détaché de l'intérieur du narrateur actuel. Dans le passage cité, il est l'« ancien moi » qui vivait dans l'espace décrit, le « moi narrateur » transmet, au présent, cette scène vécue dans le passé.

*Je m'en souviens comme si c'était hier* souligne le recours du « moi narrateur » à la remémoration pour raconter l'histoire. La parole du « moi narrateur » apparaît en utilisant le présent avec l'expression *comme si c'était hier* qui indique l'écart entre l'instance énonciative au présent et le passé raconté. Dans cet extrait, le passage du présent à l'imparfait signale le passage de l'instance de la remémoration à l'histoire. Le plan énonciatif de l'histoire racontée, celui du *je* narré, semble coupé de l'instance d'énonciation. Les références spatio-temporelles, dans le plan énonciatif de l'histoire, sont essentiellement anaphoriques (*jusqu'au jour, ce jour-là*).

Le narrateur intervient parfois dans son récit au présent pour donner des informations complémentaires. Ces informations, comme l'indique Genette « relèvent de l'expérience ultérieure du héros, autrement dit de l'expérience du narrateur<sup>28</sup> »:

Lorsqu'elle sortait (et elle sortait beaucoup, fuyant la solitude de son appartement ou l'impossibilité de rendre visite à sa belle-sœur), ce n'était que pour aller chez des parentes de la haute société, de préférence lorsque celles-ci étaient souffrantes ou en période de deuil, des circonstances dans lesquelles ses noires tenues et son air sec et monastique ne détonnaient pas<sup>29</sup>.

---

<sup>28</sup> Gérard, Genette (1972). *Figures III*, Paris, Seuil, p. 220.

<sup>29</sup> Majdalani C., op. cit., p.21.

## 2.2. Perspective narrative :

En premier lieu, nous avons consulté le classement initialement élaboré par Genette dans *Figure III*. Sa définition de l'instance narrative s'attache à la relation entre l'histoire et le narrateur.

On distinguera donc ici deux types de récits : l'un à narrateur absent de l'histoire qu'il raconte, [...], l'autre à narrateur présent comme personnage dans l'histoire qu'il raconte. [...] Je nomme le premier type, pour des raisons évidentes, hétérodiégétique et le second homodiégétique<sup>30</sup>.

Dans cette définition, Genette distingue également deux mondes : d'une part, une diégésis, c'est-à-dire un lieu où l'histoire se déroule, qu'il désigne comme étant au « premier degré », d'autre part, un univers diégétique, c'est-à-dire un lieu situé hors de l'histoire, qu'il désigne comme étant au « second degré ».

Si le narrateur se trouve dans le même espace-temps de l'histoire, il est homodiégétique, ce type de narration prend souvent la forme de la première personne. S'il se trouve en dehors de l'histoire, il est hétérodiégétique et raconte normalement son histoire à la troisième personne.

Suite à ces définitions fondamentales, Yves Reuter a enrichi la théorie, en s'intéressant à la question de l'optique du narrateur. Dans *L'analyse du récit*, il ajoute un classement pour la perspective, ainsi il définit l'instance narrative en classant plusieurs catégories :

Perspective passant par le narrateur ou par le personnage pour le narrateur hétérodiégétique, est selon qu'il soit omniscient : « Le narrateur est omniscient, sa vision et sa perspective ne sont pas limitées par la perspective d'un personnage »<sup>31</sup> ; « le narrateur peut maîtriser tout le savoir, (il est omniscient) et tout dire. Il connaît les

---

<sup>30</sup> Gérard, Genette (1972). *Figures III*, Paris, Seuil, p. 252.

<sup>31</sup> Yves, Reuter (2007). *L'analyse du récit*, Paris, Armand Colin, p. 50.

comportements mais aussi ce que pensent et ressentent les différents acteurs, il peut sans problème passer tous les lieux et il a la maîtrise du temps ; le passé mais aussi [...] l'avenir »<sup>32</sup> Ou que sa perception soit limitée par la perspective d'un personnage, c'est-à-dire qu'« On ne sait donc pas ce qui se passe dans la tête des autres acteurs »<sup>33</sup>. Concernant le narrateur hétérodiégétique, Yves Reuter y ajoute la perspective neutre, dont l'optique est objective, neutralisée et impersonnelle.

Quant au narrateur homodiégétique, cela est en rapport avec le narrateur qui raconte soit rétrospectivement, soit au présent. Le premier, c'est le cas « des autobiographies, des confessions, des récits où le narrateur raconte sa vie rétrospectivement »<sup>34</sup>. Ce narrateur doit faire coïncider son regard avec son passé, il lui est impossible de cesser de narrer ce passé. Parallèlement, il ne peut pas savoir, d'après Reuter, « ce qui se passe dans la tête des autres personnages et restreint les changements de lieux ou le trajet du personnage-narrateur »<sup>35</sup>. Le deuxième, « [...] Il narre au présent ce qui donne une impression de simultanéité entre ce qu'il perçoit et ce qu'il dit [...] »<sup>36</sup> Le narrateur transmet ce qu'il pense et ressent au lecteur tout de suite. Ce procédé est donc utilisé pour « l'expression la plus intime de la vie psychologique »<sup>37</sup>. Pour le premier, la perspective passe par le narrateur ; pour le deuxième, cela passe par le personnage.

Le mode de narration adopté dans ce roman est celui du narrateur homodiégétique et perspective passant par le personnage. Le narrateur en racontant ses souvenirs, il revient à soi, se met à parler de sa pensée actuelle. Quand il parle de son soi actuel, son point de vue n'est plus rétrospectif. Citons ce passage :

*Si bien que, quand j'y repense aujourd'hui, j'ai cette impression que si notre univers a en partie résisté encore quelques années, c'est grâce à lui. Il tenait les fils de notre destin entre ses mains et tant qu'il tint bon, tout tint, les choses continuèrent de tourner, avec la maison au centre, et le monde autour, avec l'usine qu'il gérait patiemment, avec les orangers et les pins, avec les cueilleurs de pignons perchés au sommet des arbres, avec le va-et-vient devant le portail, avec les bonnes qui passaient la serpillière pieds nus et en chantant à tue-tête quand les patrons étaient absents, avec les*

---

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>33</sup> *Ibid.* p. 51.

<sup>34</sup> *Ibid.* p. 53.

<sup>35</sup> *Ibid.*

<sup>36</sup> *Ibid.* p. 54.

<sup>37</sup> *Ibid.*

lubies de Mado, avec l'élégance de la patronne et avec l'excitante présence de Karine, qui, comme toutes les filles de son milieu, était surveillée attentivement, à l'instar de la fille d'un prince promise à quelque altesse et qu'il faut protéger du monde, autorisée à tous les caprices à l'intérieur mais très peu en dehors<sup>38</sup>.

La première phrase *Si bien que, quand j'y repense aujourd'hui, j'ai cette impression que si notre univers a en partie résisté encore quelques années, c'est grâce à lui* correspond au retour du narrateur à sa pensée actuelle. Il revient, après cela, à raconter la vie au passé. Dans ce roman, le narrateur repense le passé, il fait une relecture de ce passé. Sa rétrospection ne se limite pas à rechercher les souvenirs de son vécu dans le passé et qui sont disparus du temps présent. Il repense le passé pour trouver une réponse et une issue vis-à-vis du contexte actuel.

Après avoir abordé la remémoration dans le récit du narrateur, nous allons développer, dans le chapitre suivant, la mise en intrigue de la mémoire dans ce roman.

---

<sup>38</sup> Majdalani C., op. cit., pp. 119-120

## **Chapitre II : la mémoire comme principe structurant de la fiction**

# 1. Récit d'évènements

## 1.1. La nostalgie comme élément déclencheur de la mémoire :

Selon Gaston Bachelard, la maison est tantôt le coffre de nos souvenirs, tantôt un état d'âme. Cela veut dire que, même avant de devenir figure onirique ou lieu imaginé de notre passé-futur, la maison abrite et rend possible le processus de la mémoire<sup>39</sup>.

En ce sens que Majdalani a donné une telle représentation à la villa dont il est question dans ce roman, « renfermant ainsi des souvenirs d'un univers personnel et familial, pourtant, en même temps, exhibant des mécanismes d'ouverture, elle trace une ligne entre le soi et les autres<sup>40</sup> », entre le particulier et le général. Avec ses murs, ses fenêtres et particulièrement ses portes, la maison permet le dialogue<sup>41</sup>.

Le perron de la villa, dans ce roman est très significatif, il est l'endroit stratégique à partir duquel est raconté le vécu de cette famille à l'intérieur et ses relations avec le monde extérieur. Ce monde extérieur que représente aussi bien la localisation de cette maison dans un cadre plus large qui est la circonscription de Ayn Chir, que le contexte sociopolitique aménageant ce territoire représenté par des personnages qui les fréquentaient en passant par ce perron.

Ce point d'observation de l'Histoire, témoigne du passage du temps, les départs et les réapparitions, ce qui a disparu et que l'on espère revenir. Il est surtout l'élément déclencheur de la mémoire du narrateur à l'instar de la madeleine de Proust. Voilà comment Pierre Brunel formule dans son « *Histoire de la littérature française* » le phénomène de mémoire involontaire chez Proust : « la coïncidence entre une sensation présente et le souvenir de cette même sensation, éprouvée longtemps

---

<sup>39</sup> Joana Duarte Bernardes, « Habiter la mémoire à la frontière de l'oubli : la maison comme seuil », in: *Conserveries mémorielles* [En ligne], <http://cm.revues.org/433>, consulté le 18 mars 2017.

<sup>40</sup> *Ibid.*

<sup>41</sup> *Ibid.*

auparavant, provoque la résurrection de tout un monde oublié, ...<sup>42</sup>». Sans stimulus extérieur, une sensation éprouvée dans le passé reste dans le passé. Il faut dire qu'un souvenir, qu'il soit volontaire ou involontaire, dépend de ce qui le déclenche et de ce qu'il déclenche.

Dans notre cas, se trouver devant le perron a fait surgir l'image nostalgique du narrateur assis en haut de ce perron, dans le temps de la paix, avant la guerre civile. En fait, il ne pouvait plus y rester à une époque où le pays s'assombrit dans la violence et la gravité de la guerre :

Bientôt on recommença à se tirer dessus entre Ayn Chir et Hayy el-Bir, et pour la première fois la proximité des rafales était telle que je ne m'asseyais plus sur le haut du perron. Je passais ma journée dans la cuisine avec Jamilé et les bonnes terrorisées<sup>43</sup>.

Cette guerre qui générait, après, la dominance d'un autre monde furieux et malsain, l'installation des miliciens auprès de la villa, la rue devant le portail devenait la ligne de front :

[...] le domaine recommença bientôt à être envahi. Les miliciens reprirent leurs aises de tous côtés, ils accrochèrent même non loin de mon perron, entre les grenadiers, un hamac que Karine leur fit décrocher, d'une remarque sèche et déterminée<sup>44</sup>.

Nous n'étions séparés de la route de Sayda, devenue la ligne de front entre les quartiers chrétiens et ceux tenus par les Palestiniens et les chiïtes, que par un pâté d'immeubles, des immeubles qui faisaient face au portail et qui furent à cette époque progressivement désertés jusqu'à devenir des bâtiments fantômes. Ils nous protégeaient toutefois en faisant écran, mais très vite la situation fut invivable<sup>45</sup>.

Cela dépend, plus précisément, de la relation entre deux éléments, dont l'un extérieur et l'autre intérieur. Plus la compatibilité entre ces éléments est grande plus le souvenir est agréable. Le souvenir ramène notre passé dans le présent, nous permet de retrouver le temps perdu. Qu'il soit récent ou moins récent, agréable ou

---

<sup>42</sup> Brunel, Pierre (1972). *Histoire de la littérature française*, Paris, Bordas, p. 601.

<sup>43</sup> Majdalani C., op. cit., p.183.

<sup>44</sup> *Ibid*, p. 264.

<sup>45</sup> *Ibid*. pp.184-185.

moins agréable, le souvenir garantit la continuité avec nous-mêmes et avec le monde autour de nous, sa perte étant synonyme de perte de soi. Ce mécanisme de la production du souvenir, il n'a pas intéressé que les psychologues ou les philosophes, il a intéressé aussi les hommes de lettres dont Proust qui est de loin le plus connu. Dans l'immense Recherche du temps perdu qui est son œuvre, le souvenir « involontaire » inaugure la reconstruction du passé et aboutit à ce qu'on appelle le temps retrouvé.

La scène du narrateur près du perron est le provocateur de la réminiscence, cette perception actuelle a fait remonter à la surface de sa conscience les émotions d'autrefois résumant d'abord le passé par l'évocation de la famille des Hayek comme incarnation de ce passé :

Je me suis tenu là tout le temps nécessaire, gardien de la grandeur des Hayek, témoin involontaire de leurs déchirements et de leur ruine, assis en haut du perron de la villa, dans le carré de soleil, en face de l'allée qui menait au portail. Aussi loin que je remonte, je vois ce portail ouvert, c'est par là que sont arrivés les belles choses et aussi les calamités, c'est par là qu'entra le funeste émigré des années trente, par là que repartit le fils cadet et par là aussi qu'il réapparut un jour<sup>46</sup>.

Cela a fait apparaître le contexte en remontant du plus lointain souvenir au plus récent, et de l'immédiat au général. Il commence par le souvenir de la vie, à l'extérieur, du temps d'avant guerre, vu par le portail :

C'est par ce portail que pendant des années j'ai vu passer sur la route les belles automobiles et les autocars bariolés, les marchands de quatre-saisons, les quincailliers ambulants et les vendeurs de tissu qui portaient les rouleaux de taffetas et de coton comme des toges sur leurs épaules. A chacune de leurs apparitions, les bonnes jaillissaient derrière moi de la maison et couraient en riant vers la rue, s'attourant autour des colporteurs qui, tels des princes entourés d'une cour improvisée ou des magiciens emmenés par des enfants enthousiastes, pénétraient ensuite sans se gêner dans la propriété<sup>47</sup>.

Puis il s'enfonce au quotidien de la famille des Hayek, par l'évocation du poissonnier qui était parmi le monde qui fréquentait la propriété, il venait tous les vendredis proposer des variétés de poissons à Skandar le personnage principal :

---

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>47</sup> *Ibid.*

« Tous les vendredis, il venait proposer des loups, des bars ou des poissons à tête de chat à Skandar Hayek, mon patron, le maître du domaine<sup>48</sup>. » ; « [...] le patron aimait le poisson et il appréciait ce poissonnier-là<sup>49</sup> [...] »

Aux trois chapitres suivant, il se présente et parle de sa relation avec cette famille :

Cette maison et ses alentours étaient mon univers, j'y avais vécu mon enfance, j'y venais quand mon père était le chauffeur du vieux Noula, le père de Skandar [...] cette villa dont je suis plus tard devenu le gardien, lorsque à la mort de mon père j'ai pris sa place comme chauffeur de Skandar, surveillant toute la journée l'allée et le portail ouvert...<sup>50</sup>

Il présente ensuite ses membres : Skandar le maître du domaine et sa femme Marie ; Mado sa sœur ; Noula son fils aîné, karine, et Hareth le cadet. Il décrit leur vie quotidienne et leur comportement, en se référant au témoignage de son père ou à celui d'un prédécesseur de sa compère Jamilé pour sonder leur passé.

Après la narration s'étend vers le contexte sociopolitique, il donne des précisions concernant l'emplacement de la circonscription de Ayn Chir et le temps qui est indiqué *au milieu des années cinquante*, ensuite il parle de son patron comme un des chefs des familles qui régnaient à cette époque-là :

Plus loin à l'ouest, c'était le camp palestinien d'où arrivaient tous les matins les ouvriers de l'usine, puis les terres des chiïtes, leurs haras, leurs écuries, puis les dunes et leurs squats d'où venaient d'autres travailleurs, originaires de Jabal Amel, puis enfin la mer. Vers le nord, en suivant la route qui passait devant le portail et sur laquelle je voyais filer à toute allure les automobiles et les autobus de marques américaines, Ayn Chir se prolongeait, en direction des propriétés de Baaklini, des Nasser et des Cassab avant de déboucher sur la forêt des Pins et sur les premiers faubourgs de la ville. Sur ce monde-là, qui tournait encore assez bien au milieu des années cinquante, régnaient quelques familles, les Ghosn, les Kheir et les Henein, et aussi les Hayek et leur chef, mon patron<sup>51</sup>.

L'évocation de Skandar comme un des représentants de la politique ouvre la porte sur le système politique au Liban, l'entente qui régnait à l'époque entre le clan

---

<sup>48</sup> *Ibid*, p. 10.

<sup>49</sup> *Ibid*. p.11.

<sup>50</sup> *Ibid*, p. 15-16.

<sup>51</sup> *Ibid*. pp. 49-50.

des chrétiens et celui des chiïtes, qui partageaient entre eux la municipalité suite à l'entraide de ceux-ci pour gagner les élections municipales et conserver cette municipalité.

Quand je suis devenu l'homme de Skandar Hayek, j'ai vu les choses sous un autre angle encore et je me suis intéressé de plus près à la politique en écoutant mon patron, ou en l'accompagnant aux réunions électorales ou lors de ses visites de condoléances dans les maisons de ses alliés politiques. J'ai appris petit à petit que chez eux [le clan des chiïtes] aussi les chefs de famille étaient sans arrêt en conflit les uns avec les autres, pour des questions matrimoniales, commerciales, pour le contrôle des terres ou pour la mainmise sur la municipalité.

Cette municipalité, nous la partagions avec eux. Sauf que, quand je dis « nous », je ne veux pas dire tous les chrétiens, non, je veux dire les Hayek et leurs alliés, les Ghosn et les Rached. Et, quand je dis « eux », je ne veux pas dire tous les chiïtes, non, seulement les partisans des Rammal, une de leurs grandes familles dont le chef le plus fameux était Hachem, qui était très proche de mon patron<sup>52</sup>.

En 1956, il [Hachem, le chef des chiïtes] vint voir Skandar, qui avait succédé à son père, et mon patron reconduisit l'entente entre les deux clans pour les élections municipales. C'était le temps où les chefs de famille étaient seuls à se partager l'important quota échu aux chrétiens de Ayn Chir, avant l'arrivée massive des nouveaux habitants, ces migrants chrétiens des montagnes que les partis politiques noyautaient. Avec les Rammal, nous réussîmes à conserver la municipalité<sup>53</sup>.

Cela a été développé avec l'analyse des idéologies de ceux qui précédaient et qui étaient plus nationalistes et plus conscients que ceux qui allaient succéder. Cette question tourmentait les pères qui voyaient leurs fils incapables de les succéder : « Mais quel successeur ? c'était sans doute la question qui le taraudait. En voyant son fils aîné venir travailler et repartir avec nonchalance, il rêvait à son cadet, celui qui errait entre les déserts d'Arabie et les côtes de l'Afrique<sup>54</sup>. » ; « il n'aimait rien hormis la poésie. Cela faisait enrager son père...<sup>55</sup> » .

Des mutations sur le plan politique durant les années qui précédaient la guerre, d'une part celle de l'échec des familles aux élections qui les écarte du règne et des partis politiques qui s'imposaient, et d'autre part le désordre et la violence qui initiait à la guerre civile avec les affrontements entre chrétiens et palestiniens :

L'anarchie s'installa alors dans la région comme dans tout le pays. Les miliciens armés des organisations palestiniennes se mirent à parader dans les rues et sur les routes, menaçant d'abord les partisans des chefs chiïtes, qui perdirent définitivement leur pouvoir face aux nouvelles milices et aux partis de gauche, exactement comme nous avons perdu le nôtre face aux partis chrétiens. Ces derniers

---

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 66.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 70.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 122.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 72.

d'ailleurs s'érigèrent immédiatement en garde-fous contre les organisations palestiniennes qui avaient mis la main sur les camps et qui s'en prirent bientôt à tous ceux qu'elles soupçonnaient de sympathie pour les kataëb ou pour l'ancien président Chamoun<sup>56</sup>.

Ces métamorphoses ont été bouleversantes mais bien maîtrisées par le bon sens de Skandar, par ses réactions pertinentes :

Si les problèmes étaient chaque fois réglés, le patron n'en sortait pas moins épuisé. Mais, tout cela, je crois qu'il le faisait parce que ainsi il demeurait au courant des affaires, et pouvait protéger ses terres, ses biens et l'usine. Et aussi pour que le monde tel qu'il l'avait connu puisse durer le plus longtemps possible, alors qu'il devait bien se douter que les changements étaient inéluctables. Si bien que, quand j'y repense aujourd'hui, j'ai cette impression que si notre univers a en partie résisté encore quelques années, c'est grâce à lui<sup>57</sup>.

Il revient, ensuite, à l'histoire de la famille des Hayek avec la mort de Skandar, la déperdition de la fortune de la famille par la mauvaise gestion et la maladresse de son fils. Il raconte en parallèle la scène de la décadence de cette famille et le déclenchement de la guerre civile en avril 1975 :

Ces événements se passèrent au printemps de 1975, une année que je pensais funeste pour nous, pour les Hayek et pour leur pouvoir, sans que je pusse me douter, ni quiconque d'ailleurs, qu'elle le serait en réalité pour out le monde. En mars, les biens des Hayek tombèrent entre les mains des banques et en avril c'est le pays entier qui s'effondra<sup>58</sup>.

Le vécu de la famille durant la guerre, la trêve de deux ans et la reprise de la guerre en 1978 ont été racontés dans les chapitres suivants. C'est un autre monde qui s'installait différent de l'autre qui a fait rappeler au narrateur le bon vieux temps qu'est impossible à être revécu. Cela a été présenté à la fin du roman avec la scène du retour de Hareth, le fils cadet, après un long voyage qui commençait avant la guerre. A partir de son regard il cherchait le beau monde qui avait disparu :

Enfin, au matin, au matin du troisième jour, il se réveilla, sortit, déjeuna avec les femmes en bavardant, puis il me rejoignit sur la galerie en haut du perron, se tint près de moi debout, silencieux, observant le jardin, le portail, le verger, les pins et les eucalyptus. Je savais ce qu'il voyait, il voyait ce qui avait disparu mais dont il rêvait absurdement le retour, sans se rendre compte que rien jamais ne serait plus comme avant, il voyait les marchands de quatre-saisons, les quincailliers ambulants, la bicyclette du poissonnier, la rue passante, les livreurs, le facteur, les ouvriers de l'usine et les bonnes courant vers le portail. Et, dans le formidable mais déraisonnable espoir que tout cela recommencerait,

---

<sup>56</sup> *Ibid.*, p.116.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 119.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 173.

il ramena son regard vers les choses qu'il avait sous les yeux et qui portaient les traces de l'usure et du passage du temps, et me demanda : « Bon, alors, par quoi commence-t-on ?<sup>59</sup> »

---

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 279.

## 1.2. Mimésis vs diégésis :

La fiction narrative se définit par ce qu'elle est un récit. Récit qui, dans un sens assez large, se rapporte à la « représentation d'un événement ou d'une suite d'événements, réels ou fictifs, par le moyen du langage, et plus particulièrement du langage écrit<sup>60</sup>. ».

Dans *Villa des femmes*, il s'agit de la mémoire du temps passé. La représentation de la mémoire est rendue possible grâce à l'évocation par le sujet, dans la plupart des cas, le « moi narrateur ». Il n'y a pas de mémoire sans images, la recherche et restitution des souvenirs se fait à travers la construction d'images ; lorsqu'on parle d'image en littérature, on parle surtout de description.

Majdalani a eu recours à l'hypotypose, ce procédé discursif qui rend possible de montrer une chose comme si elle est présente sous nos yeux. La description hypotypotique a été employée dans ce roman, pour décrire l'expérience dramatique durant la guerre civile où les habitants de la villa étaient terrorisés par les fortes détonations et le bruit des explosions.

Pour cela l'auteur retrace ces événements par l'emploi du présent de narration qui actualise la scène évoquée : « Elle fit un pas à l'extérieur, observa l'horizon qui brasillait et grimaça devant la violence des détonations auxquelles le corps *se croit* soudain exposé quand il *quitte* l'enceinte des murs<sup>61</sup>. ». Aussi, par la présence excessive des déictiques spatiotemporels (*devant, avant, à l'intérieur, dedans, dehors, du côté, à peine, de partout, tandis que*), les adjectifs démonstratifs (*c'est, cette*) :

Il était deux heures du matin. Une automobile passa vivement devant le portail, tous feux éteints. Jamila me regarda d'un air interrogatif. Une ou deux rafales éclatèrent, en provenance de la rue adjacente, et, avant même que l'on ait eu le temps de s'abriter, une formidable détonation retentit. Jamila avait rentré les épaules et s'était jetée à l'intérieur. Une odeur de poudre se répondit, j'avais un pied dedans et un pied dehors, je ressortis, Jamilé me suivit prudemment et déclara : « C'est tombé du côté des usines. » Elle avait à peine dit cela qu'il y eut une deuxième explosion, puis une troisième,

---

<sup>60</sup> Genette, Gérard (1969). *Figure II*, Paris, Seuil, p. 49.

<sup>61</sup> Majdalani C., op. cit., p. 209.

mais très rapprochées, et cette fois elles étaient si fortes que le tonnerre causé par leurs impacts successifs fit déferler de partout comme une matière sonore hurlante qui nous submergea tandis que nous nous précipitions dans le vestibule et que je songeais instinctivement : « Cette fois ça y est, nous sommes morts, nous sommes morts !<sup>62</sup> »

Ce qui distingue cette présentation de la description ordinaire, c'est la forte modalisation qui rend la description « tellement vive et animée, tellement riche, tellement précise<sup>63</sup> ». Dans ce passage, on la trouve à travers l'effet de la grande intensité expressive, avec les adverbes *vivement* et *si* dans *Une automobile passa vivement devant le portail et et cette fois elles étaient si fortes que le tonnerre causé par leurs impacts successifs*, qui favorisent le déclenchement de l'effet perlocutoire chez le lecteur.

Il y a un autre procédé de l'hypotypose, celui de la progression thématique avec l'utilisation des phrases hachées pour exprimer un rythme incessant : « Dans la pièce principale, où l'obus avait explosé, tout était renversé, tordu, et dans un désordre et un enchevêtrement extraordinaires en remarquant à peine l'énorme trou qu'avait causé l'obus en pénétrant là<sup>64</sup>. ».

Dans sa thèse intitulée, *Mémoire, représentation, fiction : l'écriture de la mémoire dans l'œuvre d'António Lobo Antunes et de Claude Simon*, Felipe Cammaert présente la représentation de la mémoire :

[...] l'écriture de la mémoire s'attaque à cette prétention qu'a la littérature de parvenir à une reproduction exacte de la réalité, dans la mesure où elle tourne son regard vers un paradigme beaucoup moins vérifiable et « sérieux » que celui du modèle réaliste : la logique mnésique. En conséquence, dans cette nouvelle vision du monde, l'acte représentationnel est celui de la mimésis de la vie intérieure<sup>65</sup>.

Pour étudier ce point nous avons eu recours aux termes de Genette : « diégésis » et « mimésis » qui les définit par rapport à la distance entre le narrateur et les faits

---

<sup>62</sup> *Ibid.*, p.210.

<sup>63</sup> Bacry, Patrick (1992). *Les figures de style*, Paris, Belin, P. 21

<sup>64</sup> Majdalani C., op. cit., p. 211.

<sup>65</sup> Cammaert Felipe, *Mémoire, représentation, fiction : l'écriture de la mémoire dans l'œuvre d'António Lobo Antunes et de Claude Simon*, Thèse Langues, littératures et civilisations romanes [Portugais] et Littérature générale et comparée, Université Paris X, 2006. p. 152.

qu'il raconte : « la quantité de l'information narrative (récit plus développé, ou plus *détaillé*) et l'absence (ou présence minimale) de l'informateur, c'est-à-dire du narrateur [...] faire oublier que c'est le narrateur qui raconte<sup>66</sup> », la dissimulation de l'existence du narrateur est l'un des facteurs de la *mimésis* ; la notion de diégésis est définie par le « rapport inverse<sup>67</sup> », par un minimum d'information et un maximum d'informateurs.

En ce qui concerne le mode de la description mémorielle dans *Villa des femmes*, le narrateur raconte leurs souvenirs en détail avec la mémoire immédiate ; cette proximité entre le narrateur et les faits évoqués, ainsi que la quantité de l'information dans la narration permettent de considérer que leur mode se rapproche de la *mimésis* :

Je ne suis pas sûr de l'avoir bien compris, mais j'y repense souvent, et je me dis qu'à l'heure où il cherchait sa part d'immoralité, *au milieu de l'automne de 1978, nous étions ici, à nouveau confrontés à la noirceur des jours. La guerre avait recommencé, après la trêve de deux ans et le retournement d'alliance de l'armée syrienne, qui entra alors en conflit avec les milices chrétiennes. Mado était déjà remontée chez elle mais continuait de vivre pacifiquement avec Marie. Les deux belles-sœurs prenaient leurs repas ensemble et se tenaient compagnie au salon. Leurs discussions n'étaient pas très animées, mais elles semblaient être passées de l'hostilité farouche à l'état dans lequel se trouvent deux amies qui cohabitent depuis des décennies et qui, sans plus se manifester la moindre sorte d'affection, restent à l'écoute l'une de l'autre, connaissent leurs manies et leurs habitudes respectives, les supportent sans protester, ne se parlent pas beaucoup mais d'un simple signe se comprennent. Lorsque les escarmouches reprirent et qu'elles ne purent plus sortir, elles se mirent à jouer aux cartes, en tête à tête, silencieusement, notant leurs scores et échangeant des fiches, chacune dans son monde, aurait-on dit, l'une pensant peut-être à son fils et l'autre à son passé ruiné. Quand une explosion ou une fusillade retentissaient, elles levaient à peine le nez. Parfois, Mado demandait distraitemment si « les nôtres » pouvaient tenir contre une armée régulière. Marie, en examinant ses cartes et en composant son jeu, faisait une moue d'ignorance<sup>68</sup>.*

La description de l'état des choses et celle des deux femmes se rapprochent de la *mimésis*. Le narrateur décrit en détail l'aspect du quotidien des deux belles-sœurs avec une analyse profonde de ses relations et ses comportements. Le recours à une description précise et détaillée stimule certainement la fantaisie du lecteur et le guide aussi dans la création de l'image mentale. Si par moments les descriptions sont très minutieuses, d'autres fois seules des bribes d'image sont données au

---

<sup>66</sup> Genette, Gérard (1972). *Figures III*, Paris, Seuil, p. 187.

<sup>67</sup> *Ibid.*

<sup>68</sup> Majdalani C., op. cit., pp. 237-238.

lecteur mais le résultat reste le même : peindre les choses, mettre sous les yeux, évoquer et toucher l'imagination du lecteur.

Si nous prenons en considération le critère de Genette, « un minimum d'informateur », nous observons que la description mémorielle dans ce roman ne remplit pas cette condition ; le narrateur insiste toujours pour marquer sa présence :

Au début de l'hiver, les choses dégénérent encore, les combats devinrent de plus en plus fréquents. On ne savait plus d'où partaient les coups ni où ils tombaient, je passais les nuits, comme toutes les habitantes de la maison, allongé les yeux ouverts dans l'obscurité, comptant les explosions, tentant de deviner les départs d'obus et de discerner leur chute, et puis au matin, lorsque le calme revenait progressivement avant que le jour se lève et ne trouve la ville dans une sorte d'immobilité totale et de silence effrayant, j'allais retrouver Jamilé dans la cuisine, où la radio allumée énumérait inutilement les lieux des affrontements et les quartiers touchés<sup>69</sup>.

Ce passage n'est qu'une transcription des événements remémorés dans sa conscience et il les décrit en détail, pour raconter leur quotidien pendant la guerre civile. Dans ce sens, elle se rapproche de la mimésis, mais en même temps, le narrateur souligne toujours son existence et, par conséquent, le texte possède aussi un caractère de diégésis.

---

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 189.

## 2. Récit de paroles

### 2.1. La représentation du discours autre : définition

La narratologie distingue entre « auteur » et « narrateur », le premier désignant la personne historique qui écrit un roman, le second l'instance énonciatrice qui raconte l'histoire<sup>70</sup>. Le narrateur étant le chef d'orchestre du récit et l'unique responsable de la narration, la figure du personnage n'est que le résultat d'un jeu fictif ; et si elle se trouve dotée, par convention, d'une quelconque responsabilité (action, parole), cela se comprend en termes d'illusion romanesque.

Qu'un personnage « prenne la parole » est rendu possible par l'activité narrative de « céder la parole ». La question de la parole romanesque a été souvent rattachée à celle des capacités mimétiques de la composante discursive. Il s'agit d'un jeu fictif de reproduction de la parole, qui se réalise à travers différentes formes : le discours direct, le discours indirect, le discours indirect libre et le discours narrativisé.

Or ces formes discursives sont souvent étudiées selon le degré de leur mimétisme : le discours direct serait plus fidèle aux paroles censément proférées, alors que le discours indirect serait moins mimétique ; le discours indirect libre, ambigu, avec un degré de fidélité moins explicite ; le discours narrativisé est l'état le plus distant. Ces formes que prend la parole des personnages se rapportent à la notion de « discours rapporté ».

Mikhaïl Bakhtine est le premier qui a évoqué ce terme, d'après lui : « le discours rapporté est le discours dans le discours, l'énonciation dans l'énonciation, mais c'est aussi

---

<sup>70</sup> Genette, Gérard (1972). *Figures III*, Paris, Seuil, p. 226. : « la situation narrative d'un récit de fiction ne se ramène jamais à sa situation d'écriture ».

le discours sur le discours, l'énonciation sur l'énonciation<sup>71</sup>. ». C'est la présentation d'un discours dans une énonciation, c'est-à-dire rapporter les paroles d'un premier locuteur par un second, en intégrant un deuxième discours dans le premier. En se référant aux travaux de Bakhtine, le linguiste Oswald Ducrot ajoute que l'énonciateur peut glisser des éléments qui marquent sa subjectivité quand il rapporte les paroles d'autrui sans se montrer responsable de ces propos<sup>72</sup>.

Dans le Dictionnaire d'analyse du discours, discours rapporté est : « les divers modes de représentation, dans le discours, de paroles attribuées à des instances autres que le locuteur<sup>73</sup> ». Le Nouveau Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage (NDESDL) aborde le discours rapporté selon la répartition effectuée par Genette dans *Figure III*, ce qui le place dans le champ du récit littéraire, et plus spécifiquement sous la notion de « Mode ». Le NDESDL donne aussi d'autres appellations usuelles de chaque forme de discours ; par exemple, pour le « discours transposé » : « (monologue narrativisé chez Cohn), c'est-à-dire le style indirect<sup>74</sup> ».

Ces définitions insistent sur l'idée d'un lien entre deux discours : il est question d'un rapport, mais aussi d'une séparation entre le discours du locuteur 1 et celui du locuteur 2, même si ce dernier peut être le même dans le cas où il rapporte sa propre parole (« parfois au locuteur de base »).

La représentation discursive selon Genette comprend les pensées des personnages :

« La convention romanesque [...] est que les pensées et les sentiments ne sont rien d'autres que discours, sauf lorsque le narrateur entreprend de les réduire en événements et de les raconter comme tels<sup>75</sup>. » Ce que l'on a pu constater dans notre corpus, citons ce

---

<sup>71</sup> Oswald Ducrot et Tzvetan Todorov (1972). *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, p. 386.

<sup>72</sup> Oswald, Ducrot (1984). *Le dire et le dit*, Paris, Minuit, p.204.

<sup>73</sup> P. Charaudeau et D. Maingueneau (2002). *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Seuil, p. 190.

<sup>74</sup> O. Ducrot et J.-M. Schaeffer (1995). *Le Nouveau Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, p. 717.

<sup>75</sup> Genette, Gérard (1972). *Figures III*, Paris, Seuil, p. 290.

passage qui illustre le discours de la pensée du personnage : « *Mais quel successeur ?* c'était sans doute la question qui le taraudait. En voyant son fils aîné venir travailler et repartir avec nonchalance, il rêvait à son cadet, celui qui errait entre les déserts d'Arabie et les côtes de l'Afrique<sup>76</sup>. »

Il serait permis de supposer que « les pensées de quelqu'un » peuvent se rapporter par un discours, comme l'illustre bien cette phrase où le discours de la pensée est mis entre parenthèses :

Pour se donner bonne conscience, on répétait sans arrêt « Mado a un sacré caractère » ou « Mado tient de son père, rien ne l'ébranle », et on était tranquille, sauf qu'en réalité Mado était minée de l'intérieur, son estime d'elle-même en avait pris un coup, et quand elle se regardait dans la glace, ce qui chuchotait en elle c'était : « *Je suis moche, je suis maigre, je n'ai pas la peau laiteuse de Layla Aramouni, ni sa cambrure, ni ses cheveux.*<sup>77</sup> »

En somme, la pensée, les sentiments, les souvenirs, les impressions et l'imagination sont représentés par une forme discursive. « Parlant » ne sera pas à saisir dans son sens littéral, mais dans ce que la parole inclut comme effets.

« *Représentation du discours autre* » selon Authier-Revuz (2004), appellation désignant une opération métadiscursive de représentation d'un acte d'énonciation par un autre acte d'énonciation<sup>78</sup>. Cette notion souligne la complexité d'un phénomène qui ne se limite pas à intégrer un discours dans un autre, ni à reproduire exactement le discours d'autrui. De plus, il permet de rendre compte d'éventuels effets découlant de ce que le discours d'autrui est soumis à l'interprétation du locuteur représentant.

Ce terme de « représentation » paraît, dans le cas d'un écrit littéraire, convenable dans la mesure où le narrateur est l'unique sujet d'énonciation, le discours des personnages étant soumis aux effets qu'il cherche à produire. Or il porte à confusion car il renvoie à la représentation mimétique d'une parole fictive.

---

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 122.

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>78</sup> J-M Lopez-Munoz, S. Marnette, L Rosier (2004). « La représentation du discours autre : un champ multiplement hétérogène », in : *Le discours rapporté dans tous ses états : question de frontières*, Paris, L'Harmattan, pp. 35-53.

Ici « représenter » tend vers l'expression d'un effet de fidélité, le terme désigne les effets de l'acte de rapporter un discours. « Représenter » n'est pas « présenter » au sens d'une simple description objective, mais connote l'idée d'une interprétation subjective qui, dans le cas du discours, peut rendre des effets recherchés par le locuteur.

## 2.2. La représentation du discours autre dans le discours mémoriel :

Au niveau du texte, il apparaît de façon constante que les configurations de représentation de discours autre dominantes sont respectivement le DI et le DN.

Le DI est souvent défini par ses capacités mimétiques moindres, en comparaison avec le DD. Ce qui l'oppose au DD, c'est le fait que le représentant reprenne un autre acte d'énonciation en ne faisant qu'usage de ses mots à lui pour reformuler les mots de l'autre, là le DI est une reformulation qui a le même sens du message de l'acte représenté. Cette fusion au sein d'une phrase homogène n'est pas l'équivalent de : « une vision réductrice du rapport entre le DD et le DI ; ce dernier n'est pas, en effet, une variante grammaticale du premier résultant d'opération de subordination induisant des ajustements de temps et de personne<sup>79</sup>. » mais une version de l'énoncé, une formulation dans les mots du représentant, pris dans sa propre situation d'énonciation.

En faisant usage du DI, cela permet « des contractions plus ou moins grandes, ou, plus rarement, des extensions de celui-ci, rien n'interdit de rapporter avec une phrase de discours indirect un énoncé de plusieurs heures<sup>80</sup> ». Par exemple, dans les phrases suivantes il semble que les discours sont plus longs que ce dont ils sont représentés : « Jamilé me dit à l'oreille que le frère et la sœur s'étaient disputés. Karine signifia à Noula qu'elle n'entendait pas contribuer à financer ses frasques<sup>81</sup>. »

Les caractéristiques intonatives du DD et les modalités peuvent se perdre dans un DI, où elles sont remplacées par des verbes de parole décrivant la manière de dire ou la modalité : « Le discours indirect offre au rapporteur toute latitude pour modifier (synthétiser, enjoliver, dévaloriser, etc.) des propos dont il ne conserve que la

---

<sup>79</sup> G. Petiot, R. Tomassone, (dir.) (2001). Une langue : le français, Paris, Hachette Education, Collection « *Grands repères culturels* », chapitre 4, p. 198.

<sup>80</sup> Dominique, Maingueneau (1981). *Approches de l'énonciation en linguistique française*, Paris, Hachette, p. 98.

<sup>81</sup> Villa p. 149.

substance, à défaut de lexique et de syntaxe<sup>82</sup>. ». Dans le roman, le narrateur en rapportant les paroles des personnages il les introduit par des verbes ou des expressions qui portent son propre jugement : « Il décida que, puisque c'était ainsi, il fallait faire autre chose, à la manière d'un enfant qui change de jeu quand celui du moment l'ennuie<sup>83</sup>. » Dans l'exemple cité, il y a une dévalorisation du discours du personnage.

Selon Genette, « cette forme ne donne jamais au lecteur aucune garantie, et surtout aucun sentiment de fidélité littérale aux paroles réellement prononcées<sup>84</sup> ». Dans ce cas, il y a un seul sujet de l'énonciation de l'ensemble de la phrase, qui est la personne qui relate le récit.

L'intérêt de l'usage du DI dans un récit littéraire est de voir en lui une stratégie énonciative du narrateur, qui n'opte pas pour une posture distante et objectivée, mais place le discours du personnage sous la dépendance de ce qu'il traduit, paraphrase, reformule et analyse.

L'utilisation massive du DI dans *Villa des femmes* montre parfois l'impossibilité de restituer littéralement, par la mémoire, des paroles entendues. Nous citons un passage du texte, dans lequel le narrateur se trouve dans une confusion en rapportant le discours du personnage et ne se rappelle plus s'il s'agit de son discours ou si c'est lui qui l'imaginait :

Le comble, me dit-il, c'est qu'elle parlait parfaitement français, elle avait fait toutes ses études au lycée de Kaboul, mais ce mensonge si gros les faisait rire et donnait à leur relation un aspect surréaliste. Elle devait être belle, cette jeune femme, pour qu'il en fût amoureux à ce point, il me la décrivit brune, grande et les yeux taquins, à moins que ce ne soit moi qui l'aie imaginée ainsi<sup>85</sup>.

En l'absence de marques de distanciation explicite, comme l'explique Maingueneau, il est très difficile de déterminer de manière sûre ce qui revient au

---

<sup>82</sup> J.- F. Jeandillou (1997). *L'Analyse textuelle*, Paris, Armand Colin/Masson, p. 73.

<sup>83</sup> Villa p. 138.

<sup>84</sup> Genette, Gérard (1972). *Figures III*, Paris, Seuil, p.291.

<sup>85</sup> Majdalani C., op. cit., p. 179.

rapporteur et ce qui revient au locuteur original<sup>86</sup>, Comme l'illustre bien le DI *Le comble, me dit-il, c'est qu'elle parlait parfaitement français, elle avait fait toutes ses études au lycée de Kaboul* qui a été suivi par le discours du narrateur *mais ce mensonge si gros les faisait rire et donnait à leur relation un aspect surréaliste*, cela nous permet de dire qu'on ne peut distinguer le discours citant du discours cité.

Ce dernier devient parfois identifié, avec l'utilisation de certaines expressions entre guillemets, par « ce marquage typographique<sup>87</sup> » : « C'est vers cette époque que la tante commença à marmonner contre son neveu, et que je l'entendis me dire un jour en voiture que Noula était une « *mauvaise graine* »<sup>88</sup> ».

Le discours narrativisé a été aussi largement mis en œuvre, cette technique qui réduit le discours à néant, dans la mesure où le narrateur, en l'intégrant au récit, comme le remarque K. Cogard, nous informe sur le propos qui a été tenu entre les interlocuteurs<sup>89</sup>. Genette le définit comme le discours le plus distant<sup>90</sup>, selon les critères de la mimésis, qui rapporte un événement de parole sans que l'on ait la parole même, ou des fragments de cette parole.

De plus, comme le précise P. Charaudeau, le discours cité par le locuteur « s'intègre totalement, voire disparaît, dans le dire de celui qui rapporte. Le locuteur d'origine devient l'agent d'un acte de dire<sup>91</sup> ». Cependant, nous pouvons, à l'aide des verbes introducteurs du discours autre, qui en sont les indices, délimiter le contour du DN qui n'est pas comme les autres formes de discours rapportant une expression directe de la parole d'autrui.

Dans le texte que nous analysons les verbes *échanger, rapporter, dire, parler, intimer, etc.* introduisent le DN. L'objectif du recours de l'auteur au DN c'est,

---

<sup>86</sup> Dominique, Maingueneau (2003). *Linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Nathan, p.121.

<sup>87</sup> *Ibid.*

<sup>88</sup> Majdalani C., op. cit., p. 140.

<sup>89</sup> Karl, Cogard (2001). *introduction à la stylistique*. Paris, Champs Université Flammarion, p. 251.

<sup>90</sup> Genette, Gérard (1972). *Figures III*, Paris, Seuil, p. 191.

<sup>91</sup> P. Charaudeau (1992). *Grammaire du sens et de l'expression*, Paris, Hachette, pp. 624-625.

d'abord, donner la réalité de l'univers représenté en y insérant le minimum des propos mais en donnant le maximum de détails, en particulier quant au langage de ses personnages.

Elle n'arrêtait pas, à coups de sourcils levés ou de petits gestes de la main, d'appeler les bonnes, à qui elle donnait avec humeur d'inutiles consignes pour changer la place d'un cendrier, apporter un ravier de carottes, comme si sans elle ce dîner n'aurait été qu'un naufrage. Puis elle devançait le monde dans la salle à manger pour s'assurer du bon placement des convives, modifiait la présentation des plats, *maugréait sur le choix du menu et réprimandait Jamilé*, comme elle interpellait avant elle sa tante Wardé. Mais que ce fût l'une ou l'autre, les deux cuisinières fameuses ne lui obéissaient qu'en marmonnant, ce qui mettait Mado en colère. Pendant tout ce temps Marie demeurait impassible, avant que Skandar lui-même ne finisse par prendre sa sœur à part *pour lui faire vertement la leçon*. Mado alors boudait durant le reste de la soirée, ou au contraire elle entrait dans d'inexplicables phases d'euphorie, riant, plaisantant, *évoquant d'anciennes anecdotes sur les Hayek et la région*, dans une volonté évidente de mobiliser l'attention et d'exclure sinon son propre frère, du moins sa belle-sœur, qui de maîtresse de céans redevenait l'étrangère quelle n'avait jamais cessé d'être aux yeux de Mado<sup>92</sup>.

Cet extrait explique le vouloir de l'auteur d'offrir au lecteur une vue panoramique de l'histoire, il décrit à travers le discours narrativisé les réactions et les interventions de Mado dans les soirées qu'ils organisaient, mais avec condensation sans entrer dans le contenu des propos énoncés.

Il en fait usage dans des passages soit pour la non-répétition de l'information livrée ou pour ne pas vouloir s'attarder sur des détails inutiles :

Un jour que je l'accompagnais en voiture, je pris le risque *d'en parler à Noula*. Il refusait par coquetterie d'avoir un chauffeur à lui. Quand, ayant pris la direction des affaires, il avait à se rendre à des réunions, il me demandait de l'emmener et je le conduisais dans la Buick de son père, que Marie avait conservée. Il s'installait à mes côtés, comme Skandar, et *m'entretenait des choses sans intérêt*<sup>93</sup>.

Il l'utilise dans des passages où un bref résumé suffit : « [...] et moi, pour me mettre en valeur, je prétendis que je savais cuisiner ca. Ce qui n'était pas vrai. Mais j'avais entendu un jour mon père *rapporter une recette d'espadon qu'un docker palestinien lui avait décrite* [...]»<sup>94</sup>

---

<sup>92</sup> Majdalani C., op. cit., p. 25.

<sup>93</sup> *Ibid.*, p 132.

<sup>94</sup> *Ibid.*, p 13.

L'investissement du DI et du DN est soumis aux intérêts narratifs et à la subjectivité caractérisant l'écriture de la mémoire, qui veut que la représentation du discours autre soit majoritairement reproduite à travers le discours du narrateur. Ces formes de discours sont présentes afin de construire le sens, la construction d'un personnage parlant faisant partie du sens suggéré. Mais si l'on poursuit la logique du sens qui part de l'idée d'une génération d'une dépendance discursive, nous pouvons aborder d'autres formes tels le discours direct et le discours indirect libre. Or, ces formes se font rares en comparaison avec un DI ou un DN.

La caractéristique la plus souvent invoquée à propos du DD est son aspect fidèle. En s'appuyant encore une fois sur les travaux de Genette sur le discours littéraire, le DD est le discours le plus mimétique, « où le narrateur feint de céder littéralement la parole à son personnage » (Genette, 1972 : 292). De plus le DD préserve l'indépendance du discours cité à l'égard du discours citant<sup>95</sup>. Dans un énoncé au discours direct, le discours citant et le discours cité sont très facilement identifiables dans la mesure où le discours cité est donné entre guillemets.

Il semble que le narrateur dans *Villa des femmes* cède la parole au personnage dans des passages où la reproduction indirecte du discours autre affaiblit le sens en le privant de l'intonation du locuteur : « La première décision qu'il prit fut de renouveler les machines de l'usine, d'en acquérir de plus performantes. « *Mais enfin, Noula beyk, protestèrent les contremaitres, nos machines sont excellentes, pourquoi les changer ?* » *Mais Noula fut insensible à l'argument*<sup>96</sup>. » Il ne serait possible de rapporter le discours des contremaitres de l'usine indirectement, sinon il va être représenté de façon ordinaire sans y avoir le poids des propos cités dans le DD.

Il y a autres cas où les paroles adressées exigent d'être représentées comme entendues par l'interlocuteur pour qu'elles soient conçues :

---

<sup>95</sup> Dominique, Maingueneau (1999). *L'énonciation en linguistique française*, Paris, Hachette, p. 119.

<sup>96</sup> Majdalani C., op. cit., p.129.

Elle estimait de ce fait avoir un droit de regard sur leur éducation, ce à quoi Marie résistait avec une froide indifférence, laissant ses enfants monter régulièrement voir leur tante, les laissant accepter ses cadeaux mais limitant les contacts à certaines heures de la journée, envoyant un membre du personnel les chercher quand elle trouvait que ces visites avaient assez duré, ce que Mado acceptait sans rien dire, ravalant sa colère parce qu'elle était trop fière pour faire des scènes, ou pour rapporter la chose à son frère, se contentant de glisser des confidences empoisonnées aux enfants, de faire naître chez eux un sentiment de culpabilité à son égard à travers d'incessantes jérémiades : « *vous oubliez votre pauvre tante* », « *vous ne venez pas me voir, un jour je disparaîtrai et vous ne vous rappellerez même pas de moi* », « *je ne sais pas qui vous monte contre moi, on pense vous protéger, mais je ne suis pas un ogre, tout de même...*<sup>97</sup> »

Enfin, l'utilisation du DD veut mettre à distance les paroles de l'énonciateur cité, ne pas prendre à son compte : « N'agissait pas si légèrement avec moi », lui dit-elle froidement tandis que je m'accoudais à la rambarde, regardant au loin comme si je n'avais rien vu ni rien entendu<sup>98</sup>. »

Dans *Villa des femmes*, le discours indirect libre est utilisé plus rarement que le discours direct, il sert à la représentation des « perceptions et les pensées d'un énonciateur<sup>99</sup> » : « Dans la voiture, elle se mettait en colère et *marmonnait dans mon dos contre son frère qui laissait faire, qui donnait son accord pour que fussent inhumés là une vieille femme ou un vieillard trépassés simplement parce qu'ils s'appelaient Hayek*<sup>100</sup> » En ce qui concerne l'usage du style indirect libre, Rabatel ajoute ainsi que :

La littérature consacrée au discours indirect libre insiste sur l'omission fréquente des *verba dicendi* et *putandi* : en l'absence de ces signaux ( signaux ouvrants, fermants, incises), le discours indirect libre est certes plus difficilement repérable, mais le procès mental résultant de paroles ou de pensées peut être inféré du contenu, dès lors que le discordancier permet d'attribuer les procès mentaux à un énonciateur distinct du locuteur et que, de surcroît, le mode des références comporte des marques d'une façon de parler, de penser, propre à un énonciateur particulier. Dans tous les cas, que les marques abondent ou non, le discours indirect libre se définit comme un rapport de parole et/ou un rapport de pensée<sup>101</sup> [...] ».

---

<sup>97</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>98</sup> *Ibid.*, p. 246.

<sup>99</sup> Alain Rabatel, Homo Narrans (2008). *Pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit, Tome II : Dialogisme et polyphonie dans le récit*, Limoges, Éditions Lambert-Lucas, p. 425.

<sup>100</sup> Majdalani C., op. cit., p. 22.

<sup>101</sup> *Ibid.*, p. 426.

# Conclusion

A l'issue de notre recherche, nous concluons ce travail sur les éléments suivants :  
L'étude du mode de la narration à la première personne et sa fonction testimoniale dans ce roman, nous a permis de comprendre ses enjeux dans le processus de la remémoration :

- Cela implique l'identification du lecteur à l'instance de la reconstruction des images du passé dans la conscience du narrateur.
- Le statut du témoignage et l'imprégnation de l'histoire racontée dans l'Histoire augmente le degré de l'authenticité et l'effet du réel chez le lecteur, ce qui accentue, par conséquent, l'adhésion chez lui.
- La représentation de la vie intérieure crée au narrateur une double identité : le *je* du narrateur et le *je* du personnage, le je-narrant et le je-narré. Au niveau de la narration, cela résulte des mouvements de la conscience du narrateur qui produisent un écart entre le je-narrant et le je-narré. L'analyse du discours nous a aidé à mieux cerner l'instance de la remémoration comme plan embrayé.

La perspective narrative dans l'écriture de la mémoire s'inscrit au présent, cela correspond à la simultanéité que crée cette écriture entre les images des souvenirs perçus durant la remémoration et sa narration, aussi, à la perception actuelle du passé.

La remémoration a eu lieu dans ce roman suite à l'élément déclencheur de la mémoire à partir du haut du perron, où le narrateur se revoit assis. Ce qui a fait remonter au passé et construire l'histoire dans ce roman. En ce qui concerne la représentation des événements, cela se rapproche de la mimésis, cependant le narrateur souligne sa présence comme témoin des événements rapportés. La description a été largement utilisée lorsque le narrateur décrit les personnages et le contexte perçus lors de la remémoration. Une autre technique a été également investie dans cette écriture, c'est celle de l'hypotypose, notamment quand il s'agit des événements évoqués durant la guerre civile. Cette technique qui reflète d'une part la présence du narrateur comme sujet de la remémoration qui a assisté aux

scènes racontées et d'autre part cette description émouvante sert à toucher le lecteur, à mettre sous ses yeux ce qui est raconté.

Quant aux paroles des personnages, elles sont rapportées par le narrateur. A travers notre étude de l'écriture de la mémoire dans ce roman, les paroles ont majoritairement été représentées par les formes indirectes du discours rapporté, le discours indirect et le discours narrativisé. Ce qui montre la subjectivité qui caractérise la mémoire et la défaillance de celle-ci pour la reproduction exacte du passé. Ainsi, les formes directes à savoir le discours direct et le discours indirect libre prennent peu de place, l'auteur a en eu recours pour servir le sens.

En somme, en ce qui concerne la structure du texte on a constaté sa présentation selon le principe de la mémoire, avec l'élément déclencheur, la remémoration, les images des souvenirs. Pour la représentation, on a eu l'effet émouvant de l'écriture de la mémoire qui découle d'une part de l'emploi des procédés littéraires impliquant le lecteur dans le monde de la fiction, et d'autre part de cette présentation issue de l'expérience personnelle, ce qui accroît la croyance chez le lecteur vis-à-vis de l'histoire racontée.

# **Bibliographie**

## Corpus

Majdalani, Charif (2015). *Villa des femmes*. Paris: Seuil.

## Ouvrages consultés

Bacry, Patrick (1992). *Les figures de style*. Paris: Belin.

Benveniste, Emile (1995). *Problèmes de linguistique générale, T1*. Paris: Gallimard.

Bornand, Marie (2004). *Témoignage et fiction*. Genève : Droz.

Brunel, Pierre (1972). *Histoire de la littérature française*. Paris: Bordas.

Charaudeau, Patrick (1992). *Grammaire du sens et de l'expression* . Paris: Hachette.

Cogard, Karl (2001 ). *Introduction à la stylistique*. Paris: Champs Université Flammarion.

Cohn, Dorrit (1981). *La Transparence intérieure : Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*. Paris: Seuil.

Ducrot, Oswald (1984). *Le dire et le dit*. Paris: Minuit.

Genette, Gérard ( 1972). *Figures III*. Paris: Seuil.

Genette, Gérard (1969). *Figure II* . Paris: Seuil.

Greimas, Algirdas Julien (1970). *Du sens II*,. Paris: Seuil.

Jeandillou, Jean François (1997). *L'Analyse textuelle*. Paris: Armand Colin/Masson.

Lejeune, Philippe (1980). *Je est un autre, L'autobiographie, de la littérature aux médias*. Paris: Seuil.

Lopez-Munoz Juan-Manuel, Marnette Sophie, Rosier Laurence (2004 ). *La représentation du discours autre : un champ multiple hétérogène . Le discours rapporté dans tous ses états : question de frontières*. Paris: L'Harmattan.

Maingueneau, Dominique (1981). *Approches de l'énonciation en linguistique française*. Paris: Hachette.

Maingueneau, Dominique (1999). *L'énonciation en linguistique française*. Paris: Hachette.

Maingueneau, Dominique (2003). *Linguistique pour le texte littéraire*. Paris: Nathan.

Maingueneau, Dominique, Charaudeau Patrick (2002). *Dictionnaire d'analyse du discours*. Paris: Seuil.

Molino Jean, Lafhail-Molino Raphaël (2003). *Homo fabulator : Théorie et analyse du récit*. Montréal: Leméac/Actes sud.

METZ, Christian (1977). *Le signifiant imaginaire : psychanalyse et cinéma*. Paris: UGE.

Petiot G., Tomassone R., (dir.) (2001). *Une langue : le français*. Paris : Hachette Education, Collection « *Grands repères culturels* ».

- Rabatel Alain et Narrans Homo (2008). *Pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit, Tome II : Dialogisme et polyphonie dans le récit*. Limoges: Lambert-Lucas.
- Récanati, François (1992). Contenu sémantique et contenu cognitif des énoncés. *Introduction aux sciences cognitives*. Paris : Gallimard « Folio, Essais ».
- Reuter, Yves (2007). *L'analyse du récit*. Paris: Armand Colin.
- Yelles, Mourad (2003). *Habib Tengour ou l'ancre et la vague : Traverrses et détours du texte maghrébin*. Paris: Karthala.

## **Sitographie/Webographie**

- Bernardes, J. D., « Habiter la mémoire à la frontière de l'oubli : la maison comme seuil », *Conserveries mémorielles* [En ligne], # 1/2010, mis en ligne le 10 avril 2010, consulté le 18 mars 2017. URL : <http://cm.revues.org/433>
- Bloch, Béatrice, « Voix du narrateur et identification du lecteur », *Cahiers de Narratologie* [En ligne], 10.1/2001, mis en ligne le 24 octobre 2014, consulté le 07 février 2017. URL : <http://narratologie.revues.org/6944>
- Fryčer, Jaroslav, *Le narrateur à la première personne dans le roman français d'aujourd'hui*. [www.phil.muni.cz](http://www.phil.muni.cz), consulté le 05 février 2017

## **Thèses**

- Cammaert, Felipe (2006). *Mémoire, représentation, fiction : l'écriture de la mémoire dans l'œuvre d'António Lobo Antunes et de Claude Simont*. Université Paris X.

## **Dictionnaires**

- Ducrot Oswald et Schaeffer Jean-Marie (1995). *Le Nouveau Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Paris: Seuil.
- Ducrot Oswald. et Todorov Tzvetan (1972). *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Paris: Seuil.

# Table des matières

|                                                                               |           |
|-------------------------------------------------------------------------------|-----------|
| <b>Introduction.....</b>                                                      | <b>4</b>  |
| <b>Chapitre I : la remémoration comme acte narratif .....</b>                 | <b>8</b>  |
| Présentation du corpus et de l’auteur : .....                                 | 9         |
| 1. Le <i>je</i> de la remémoration.....                                       | 12        |
| 1.1. Récit à la première personne et fonction testimoniale : .....            | 12        |
| 1.2. <i>Je</i> dans <i>Villa des femmes</i> :.....                            | 17        |
| 2. Le statut du narrateur .....                                               | 22        |
| 2.1. Le « moi narrateur » et le « moi de l’action » : .....                   | 22        |
| 2.2. Perspective narrative : .....                                            | 25        |
| <b>Chapitre II : la mémoire comme principe structurant de la fiction.....</b> | <b>28</b> |
| 1. Récit d’évènements .....                                                   | 29        |
| 1.1. La nostalgie comme élément déclencheur de la mémoire :.....              | 29        |
| 1.2. Mimésis vs diégésis : .....                                              | 36        |
| 2. Récit de paroles .....                                                     | 40        |
| 2.1. La représentation du discours autre : définition.....                    | 40        |
| 2.2. La représentation du discours autre dans le discours mémoriel :.....     | 44        |
| <b>Conclusion.....</b>                                                        | <b>50</b> |
| <b>Bibliographie .....</b>                                                    | <b>53</b> |



