

**LE CARNAVAL :  
POLITIQUE ET ESTHÉTIQUE DANS LES TEXTES  
DE MARGUERITE DURAS, HÉLÈNE CIXOUS  
ET HANAN EL-CHEIKH**

Malli Nisrine

**Résumé**

*Dans cet article, nous étudions, dans une approche comparatiste de textes, la manière dont s'articulent, dans un récit, des phénomènes politiques et historiques, ceux du XX<sup>ème</sup> siècle, et des phénomènes textuels. En nous basant sur l'œuvre du théoricien Mikhaïl Bakhtine, nous repérons les différentes modalités du « carnivalesque » dans les textes: Les Réveries de la femme sauvage d'Hélène Cixous, La Douleur de Marguerite Duras et Histoire de Zahra de l'écrivain libanaise Hanan El-Cheikh. L'étude du carnaval, à travers une des caractéristiques majeures, l'Ambivalence, permet de rendre compte de la crise des valeurs dans les deux mondes oriental et occidental. Sur le plan méthodologique, cette étude dépasse la sociocritique par l'analyse poétique et stylistique des discours. Le dialogisme et la polyphonie qui façonnent le canevas discursif des différents textes sont, de leur côté, révélateurs de la confrontation des voix et des consciences, toutes caractéristiques d'une époque historique brisée.*

**Abstract**

*In this article, we study, in text-based comparative approach, the association between political and historical events of the twentieth century and textual phenomena. Based on the work of the Russian theorist Mikhail Bakhtin, we identify the different forms of carnival in the texts: "Les Réveries de la femme sauvage" for Hélène Cixous, "La Douleur" de Marguerite Duras and "Histoire de Zahra" for the Lebanese writer Hanan El-Sheikh. The study of the carnival, through one of its major characteristics, namely "Ambivalence", can account for the crisis of values in both Eastern and Western worlds. On the methodological level, this study surpasses socio-criticism by the poetic and stylistic analysis of speech. Dialogism and polyphony that shape the discursive framework of the various texts are, in turn, reveal the confrontation of voices and consciences, all characteristics of a broken time-such.*

**Mots-clés** : Dialogisme, polyphonie, carnaval, ambivalence, guerres et conflits du XX<sup>ème</sup> siècle.

**Keywords** : dialogism, wars and conflicts in the twentieth century, polyphony, carnival, ambivalence

Le carnaval est une notion développée par le théoricien russe Mikhaïl Bakhtine dans ses deux ouvrages les plus importants : *L'Œuvre de François Rabelais* et *La Poétique de Dostoïevski*. Dans ces œuvres, Bakhtine cherche à expliquer les textes de ces deux auteurs à partir de la tradition du carnaval. Pour lui, le carnaval est plus qu'un « happening » contestataire au sens moderne du terme. C'est une subculture critique dont les rites et les activités mettent en question la morale et les normes en vigueur.

## LE CARNAVAL, UN UNIVERS D'AMBIVALENCE ET DE DÉDOUBLEMENT

Le carnaval met en question le caractère absolu et éternel des valeurs. La seule « valeur » qu'il admet est l'ambivalence : la réunion de deux valeurs incompatibles. Son inscription, dans un récit, sous différentes modalités, s'associe le plus souvent, dans un contexte de conflits et de guerres, à la présence d'un état de crise dans le monde et à la volonté de remettre en question la morale dominante. Il s'agit donc là d'une esthétique mais aussi d'une politique d'écriture, comme celles que l'on observe dans beaucoup de romans du XX<sup>ème</sup> siècle. On prend l'exemple de : *La Douleur* de Marguerite Duras -qui réunit aussi les deux textes « Albert des Capitales » et « Ter le milicien »- et *Les Réveries de la femme sauvage* d'Hélène Cixous, là où l'accouplement des contraires constitue un des ressorts d'une écriture se voulant un lieu de questionnement du texte et du monde.

Dans la préface des deux textes qui sont intitulés « Albert des Capitales » et « Ter le milicien », Duras assure une jonction entre l'amour physique et la torture : « [...] celle qui a envie de faire l'amour avec Ter le milicien, moi. Je vous donne celle qui torture avec le reste des textes »<sup>1</sup> (Duras, 134), énonce-t-elle. Il faut remarquer, dans ce contexte, le caractère ambigu du rapport qui lie Marguerite à Ter, le collaborateur : celui de l'amour et de la torture. Elle se présente ainsi comme tortionnaire et amoureuse à la fois. Cette relation ambiguë, cette ambivalence remet en cause le caractère éthique et moral des relations.

Dans son ouvrage sur Dostoïevski, Mikhaïl Bakhtine a entrevu la possibilité d'expliquer l'ambivalence des caractères romanesques par rapport à l'essor du capitalisme. De son côté, le sociologue Pierre Zima reprend cette même idée dans son ouvrage *L'Ambivalence romanesque* en précisant : « L'ambivalence caractérielle est liée (sur le plan dénotatif) à la médiation par la valeur d'échange, à l'argent. »<sup>2</sup> (Zima, 1988, 178) On comprend ainsi qu'il s'agit d'un phénomène de la société du marché, d'un résultat de la prédominance de la valeur d'échange. Dans la culture et la littérature modernes, le « carnaval » devient une désignation métonymique de « marché ». C'est dans ce contexte, à une époque où l'argent constitue la valeur

---

1 Marguerite Duras, préface de « Albert des Capitales » et de « Ter le milicien », in *La Douleur*, p.134

2 Pierre V. Zima, *L'Ambivalence romanesque*, p. 178

suprême, l'époque de la Seconde Guerre mondiale durant laquelle le nombre des « donneurs » se multiplie indéfiniment, ceux qui poursuivent les Juifs et les résistants et les livrent à la Gestapo, que Duras situe son texte *Monsieur x dit Pierre Rabier*. Elle y raconte sa relation avec Pierre Rabier, un agent de la Gestapo, auprès de qui elle a cherché des renseignements sur les convois des déportés vers l'Allemagne. Duras a rencontré cet homme le jour où elle a voulu porter un colis de vivres à son mari Robert Anthelme qui a été arrêté le 1<sup>er</sup> juin 1944 en raison de ses activités résistantes. Pierre Rabier a accaparé l'attention de Marguerite Duras surtout quand il s'est présenté comme celui qui a entrepris l'arrestation de son mari et a procédé, par la suite, à son premier interrogatoire, l'accusant de faire partie d'un organisme de Résistance.

Dans la description de cet agent, passent en filigrane les traits caractéristiques du « carnaval », à savoir le ridicule, le rire, la farce. En effet, malgré les méfaits et la sauvagerie de ce personnage, il transparait à travers la plume de Duras sous les traits d'un être grotesque : « autour de ses chevilles il y a des menottes en fer [...] »<sup>3</sup> (Duras, 128), note-t-elle. Dans un autre contexte, elle le considère comme fou en disant : « A travers ma peur [...], un espoir se fait jour, celui d'avoir affaire à un fou. »<sup>4</sup> (Ibid., 93) Pour elle, la présence de cet homme s'associe à la farce et au rire. En effet, elle reprend, dans le même contexte, le verbe « rire » plusieurs fois pour témoigner et mettre l'accent sur l'état grotesque de Rabier : « [...] ça me fait rire. [...] Je ris. [...] Je ris »<sup>5</sup> (Ibid., 128), déclare-t-elle. Ainsi, le drame que vit Duras se transforme en une farce. D'ailleurs, elle souligne explicitement cette idée en disant : « [...] C'est une farce qu'il doit faire aux femmes qu'il voit [...]. Une fois sa farce faite, elles lui doivent la vie. »<sup>6</sup> (Ibid., 103) On s'aperçoit ici de l'ambiguïté de la relation qui lie Marguerite à l'agent, une relation qui peut être qualifiée de tragique et de comique à la fois. Rabier est l'être qui menace et fait rire en même temps.

L'ambivalence, en tant que trait caractéristique de l'événement carnavalesque, engendre, en outre, le dédoublement du personnage. Décrit par Duras, Rabier paraît, en effet, joindre beaucoup de contradictions au point qu'il devient « impossible de définir de manière univoque les traits de caractère, les actions et les paroles du personnage »<sup>7</sup> en question (Zima, 1985, 142). Rabier représente, dans le discours de l'écrivain, l'image d'un monde louche dont les valeurs se trouvent en état de crise. Il paraît nécessaire d'évoquer, dans ce contexte, l'origine économique de l'ambivalence « carnavalesque », de souligner le rapport entre « le carnaval » de cette époque historique et les mécanismes du marché. D'ailleurs, Duras établit un lien direct entre le personnage « carnavalesque » de Rabier et la présence du marché

3 Marguerite Duras, *La Douleur*, p.128

4 *Ibid*, p. 93

5 *Ibid*, p. 128

6 *Ibid*, p. 103

7 Pierre V. Zima, *Manuel de sociocritique*, p. 142

en disant : « Il m'invite quelquefois à déjeuner, toujours, dans des restaurants marché noir. »<sup>8</sup> (Duras, 94). On comprend là que les valeurs du marché noir, auxquelles s'associent les idées de clandestinité, de matérialisme et d'usurpation, sont adoptées par cet homme. Rabier représente, par conséquent, l'image d'un être appartenant à un lieu et à une époque où les valeurs humaines n'existent plus, où la valeur d'échange prédomine et s'impose, « confond et échange toute chose. L'argent est la confusion et l'échange de tous les objets, donc un monde à l'envers, la confusion et le troc de toutes les qualités naturelles et humaines [...]. Il est la réconciliation de l'inconciliable, il force les contraires à l'accouplement. »<sup>9</sup> (Marx, 310)

Participant de ce monde matérialiste, le personnage en question finit par se conformer à son image. Le dédoublement et l'accouplement des contraires font, en effet, partie intégrante de sa personne et de ses sentiments. Au niveau de son caractère, il joint la violence et la sensibilité : « Rabier souffre parce que je ne grossis pas. Il dit : « Je ne supporte pas ça ». Il supporte d'arrêter, d'envoyer à la mort, mais ça, il ne le supporte pas [...] »<sup>10</sup> (Duras, 100), dit la narratrice. Dans un autre contexte et devant le même événement, il manifeste deux attitudes contradictoires vis-à-vis d'un jeune homme et de sa mère. Duras rapporte directement son discours : « Hier, voyez- vous, j'ai arrêté un jeune homme de vingt ans, du côté des Invalides. La mère de ce jeune homme était là. C'était terrible. Nous avons arrêté ce jeune homme en présence de sa mère »<sup>11</sup> dit-il. En rapportant directement le propos du personnage, l'écrivain met en relief le caractère ambivalent de sa parole et de son action. L'adjectif subjectif « terrible » qui « détermine une réaction émotionnelle du sujet parlant en face de cet (événement) »<sup>12</sup> (Sarfati, 24) et révèle une affectivité extrême, entre en contradiction avec l'action qu'il entreprend : celle d'arrêter un jeune homme pour le livrer à la Gestapo.

On se rend aussi compte que Rabier adopte deux attitudes contradictoires à l'égard d'une même personne. Vis-à-vis des Juifs et des résistants son comportement oscille, en effet, entre la violence et l'attendrissement : « Quand il parle des gens qu'il a arrêtés, il s'attendrit. »<sup>13</sup> (Duras, 113) note Duras. A l'état d'ambivalence qui définit le caractère, la parole et l'action de Rabier, on ajoute, de plus, la présence d'une contradiction entre l'identité qu'assume ce personnage et l'identité à laquelle il aspire, celle d'un artiste : « Rabier était fasciné par les intellectuels français, les artistes, les auteurs de livres. Il était entré dans la Gestapo faute d'avoir pu acquérir

---

8 Marguerite Duras, *La Douleur*, p. 94

9 Karl Marx, *Les Ecrits de jeunesse*, p.310 ; cité par Pierre Zima in *Manuel de sociocritique*, P.110

10 Marguerite Duras, *La Douleur*, p. 100

11 *Ibid*, p. 124

12 Georges -Elia Sarfati, *Eléments d'analyse du discours*, p. 24

13 Marguerite Duras, *La Douleur*, p. 11 3

une librairie de livres d'art. »<sup>14</sup> (Duras, 92). Duras note, dans un autre lieu du texte: « Ce qu'il aurait voulu, outre la librairie, c'était devenir expert en tableaux et objets d'art auprès des tribunaux »<sup>15</sup>. On remarque donc là que les tendances et les aspirations du personnage s'opposent complètement au travail qu'il entreprend. En le fréquentant, Marguerite découvre toute sorte d'ambiguïté entre son être et son paraître : « Chaque jour ses souliers sont faits. Il a des ongles immaculés. Sa propreté est inoubliable [...]. Lui qui frappe, qui se bat, qui travaille avec les armes, le sang, les larmes, on dirait qu'il opère en gants blancs, il a des mains de chirurgiens. »<sup>16</sup>. Dans sa description, l'écrivain met en relief la contradiction entre l'apparence exceptionnelle, immaculée de Rabier et les sales activités auxquelles il se livre.

Dans sa tentative de déconstruire l'image de Rabier et ce en montrant toutes les ambiguïtés qu'elle recèle, Duras se rend compte aussi que cet agent, qui paraît cruel, capable de tous les méfaits, est, en fait, une personne faible, solitaire, confinée dans sa vie d'agent : « Il n'y avait que moi qui écoutais Rabier. Mais Rabier n'était pas audible. Je parle de sa voix, de la voix de Rabier. [...] Moi, c'était aussi parce que cette voix n'était pas audible que je l'écoutais avec cette attention. »<sup>17</sup> Écrite-elle. On a l'impression que ce personnage est, en réalité, dépossédé de sa voix, de sa faculté de s'exprimer à l'instar de n'importe quelle autre personne. C'est une personnalité qui manque d'intégrité et de cohérence. Son être ne rime aucunement avec son paraître. D'ailleurs, Marguerite découvre, au bout de sa relation avec cet homme, qu'il a une identité différente de celle qu'on lui connaît : « J'ai appris pendant son procès que l'identité de Rabier était fausse, qu'il avait pris ce nom à un cousin mort dans les environs de Nice. Qu'il était Allemand »<sup>18</sup>, déclare-t-elle. On est là en présence d'un personnage double dont la description montre toute sorte d'ambiguïté. Rabier incarne l'image d'un monde confus, où rien ne peut être défini d'une manière univoque, où tout tend à devenir relatif. Au fil de cette analyse, on s'aperçoit que l'ambivalence carnavalesque occupe une place primordiale dans le texte durassien. Elle constitue un enjeu important, mis en discours par cet écrivain, et ce pour témoigner de l'état de crise auquel se trouve acculé le monde moderne.

Dans son roman autobiographique *Les Rêveries de la femme sauvage*, Hélène Cixous recourt, à l'instar de Duras, à l'accouplement des contraires, qu'elle inscrit au cœur même de son discours. On relève, en effet, certaines oppositions qui s'unissent dans les propos de Cixous. Des énoncés comme: « ma mère constamment vierge »<sup>19</sup> ou « la jeune fille âgée qui est ma mère-à-récits [...] »<sup>20</sup> (Cixous, 110), assurent une

14 Marguerite Duras, *La Douleur*, p. 92

15 *Ibid*, p. 100

16 *Ibid*, p. 112

17 *Ibid*, p. 110

18 *Ibid*, p. 104

19 Hélène Cixous, *Les Rêveries de la femme sauvage*, p. 110

20 *Ibid*, p. 96

jonction entre la jeunesse et la vieillesse, la maternité et la virginité, donc entre des couples d'oxymorons qui décrivent l'état d'ambivalence carnavalesque. On remarque ici qu'à la différence de Marguerite Duras qui introduit le carnaval dans le caractère et l'action du personnage, Hélène Cixous transforme ce carnaval en un phénomène linguistique. On se rappelle, dans ce contexte, l'interprétation de Pierre Zima qui dit : « L'ambivalence [...] pénètr(e) dans le texte romanesque au niveau linguistique, en tant que phénomèn(e) lexic(al) et sémantiqu(e) »<sup>21</sup> (Zima, 1985, 111). Aux termes antithétiques qui se trouvent accouplés dans les énoncés précédents on ajoute : « de la haine et donc de l'amour (...) »<sup>22</sup> (Cixous, 110). On relève, dans cet exemple, l'utilisation de la conjonction « et » qui, contrairement à son usage habituel, unit deux termes contradictoires, qui entretiennent normalement un rapport d'oxymore. Dans ce contexte, il est nécessaire de souligner aussi l'emploi insolite d'une autre conjonction, à savoir « donc ». Elle aussi apparaît dans un état de déviation par rapport à son emploi habituel. En effet, la conjonction de coordination « donc », qui sert à établir un rapport logique de conséquence et de complémentarité entre des termes ou des situations, s'introduit, dans le discours de Cixous, dans un contexte ambivalent qui réconcilie deux termes qui, habituellement, ne peuvent entretenir qu'une relation d'opposition. On se rend compte là qu'on perd le sens et la définition du mot et, par conséquent, le sens de la valeur ou la vérité de cette valeur. « La haine » et la notion qui lui est opposée « l'amour » se complètent l'une l'autre et s'unissent dans un rapport d'équivalence et donc dans un rapport logique qui, en réalité, témoigne de l'absence de toute logique. C'est par ces termes qu'Hélène essaie de définir la relation qu'entretient sa mère avec la société coloniale française et plus particulièrement avec la société algérienne, là où la violence domine partout, là où la haine et le mensonge constituent une partie intégrante des rapports humains.

56

Ayant passé une partie de sa vie en Algérie, Cixous a pu connaître de près ce pays et découvrir les détails de la vie des Algériens. Ce contact direct a permis à Hélène de porter un regard critique sur cette société. Dans son discours, elle oppose sa propre vision à celle des autres gens pour qui Alger est « fameuse pour sa beauté et pour ses nombreuses places de plaisir [...] et qui était effectivement idolâtrée et monumentalisée, cette ville qui était nombreusement nommée, comme le sont les divines villes dont on cite les attributs [...] »<sup>23</sup>. Il s'agit là d'une vision romantique, voire sacrale de la ville. Alger est décrite, en effet, en termes de « beauté », de « plaisir ». Sous le regard de ces gens, elle s'apparente à « Venise » et à « Rome », donc à des villes qui embrassent le rêve de beaucoup de personnes. Dans le même extrait, l'emploi des adjectifs « idolâtrée » et « monumentalisée », tout comme son association aux « divines villes » la dotent d'une image sacrée, voire divine. Mais, une telle vision peut être critiquée vu qu'elle ne retient que l'aspect apparent de la ville. Elle n'évoque que les « places de plaisir » et l'aspect touristique d'Alger. De

---

21 Pierre V. Zima, *Manuel de sociocritique*, p. 111

22 Hélène Cixous, *Les Réveries de la femme sauvage*, p. 110

23 *Ibid*, p. 40

même, son association aux « divines villes » et à l'image du sacré participe d'une vision imaginative et mythique de la ville. C'est pourquoi, au seul contact avec la réalité, cette image risque de se décomposer.

À la vision apparente d'Alger s'oppose celle de Cixous qui, par le truchement de sa mère, la sage-femme, a pu s'introduire dans la réalité de la vie algérienne et découvrir l'image louche et violente de ce monde. Dans son texte, les métaphores qui décrivent cette ville abondent : « pour moi, c'est l'Enfer [...]. Elle était guerre sur guerre, une construction d'hostilités, un gigantesque gâteau empoisonné [...]. Pour moi la ville d'Alger est une falsification et une tricherie qui a beaucoup de succès, un coquetier géant et bigarré en forme de poule qui couve des œufs de guerre »<sup>24</sup>. Toutes ces métaphores, qui associent la ville à la guerre, à la haine et à la violence, évoquent bien une image maléfique et infernale. On remarque aussi que les métaphores du « gâteau » et du « coquetier » mettent en relief l'apparence trompeuse d'Alger. Etant démystificatrices, elles tendent à découvrir la réalité de ce monde qui est qualifié de violent, de trompeur et de porteur de mort. On est là en présence d'une vision dualiste de la ville, là où les apparences se trouvent en parfait antagonisme avec la réalité. Les substantifs axiologiques « falsification » et « tricherie », qui définissent réellement la ville, « charrient toutes sortes de jugements interprétatifs subjectifs »<sup>25</sup> (Orrechioni, 70), des jugements de valeurs qui s'avèrent être dégradées dans ce lieu. Sur le plan dénotatif, ces termes renvoient au « mensonge » et à la « tromperie » et évoquent, sur le plan connotatif, l'image du masque à la base duquel « on trouve [...] le rapport mutuel de la réalité et de l'image »<sup>26</sup> (Bakhtine, 1970, 49).

La critique qu'adresse Cixous à la société algérienne a une portée générale. Dans l'énoncé : « (sa mère) refuse de faire les certificats des femmes qui n'ont pas accouché chez elle, et elle appelle ces papiers des faux, dans un monde où sauf le faux il n'y a ni chance ni vérité »<sup>27</sup> (Cixous, 110), la répétition du terme « faux » rend compte de l'inauthenticité et du mensonge de la société algérienne qui prend, dans ce contexte, la dimension d'« un monde ». Il est nécessaire de souligner l'emploi de la préposition « sauf » qui rend singulière, voire unique la présence du « faux » dans ce monde. Cela permet donc de particulariser le terme « faux » d'autant plus qu'il se trouve substantivé et déterminé par l'article défini « le » qui possède, dans ce contexte, une « valeur démonstrative »<sup>28</sup> (Hachette, 1395). « Le faux » se transforme là en une valeur suprême qui dirige et oriente les êtres humains. C'est une image obscure que peint Cixous dans son texte. Elle est si pessimiste que tout espoir -« chance » et « vérité »- semble complètement nié.

24 *Ibid.*

25 Catherine Kerbrat -Orecchioni, *L'Énonciation. De la subjectivité dans le langage*, p. 70

26 Mikhaïl Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, p. 49

27 Hélène Cixous, *Les Rêveries de la femme sauvage*, p. 110

28 *Dictionnaire encyclopédique*, p. 1395

Dans cette vision critique du monde, la société coloniale française en Algérie ne se trouve aucunement ménagée. On relève, en ce cas, dans le texte, la métaphore du théâtre par le biais de laquelle Cixous décrit l'état du colonialisme français. Selon elle, le colonialisme présente une dualité entre l'apparence et la réalité. L'« Algériefrançaise », cette nouvelle Algérie que fondent les colons est d'ailleurs sous-tendue par l'image du masque, par le jeu des apparences, des traits caractéristiques du théâtre et du carnaval. Son association au théâtre est explicite dans le discours de l'écrivain. On la souligne, en effet, dans des propos tels que : « L'Algériefrançaise sort de la scène »<sup>29</sup>, « [...] je me demande est-ce une tragédie, est-ce une comédie [...] »<sup>30</sup>. Dans le même passage, elle note : « [...] On pouvait ajouter comme personnages dans la pièce le juge [...] »<sup>31</sup>. Ainsi, se trouvent évoqués les éléments constitutifs du théâtre, à savoir « la scène, personnages, pièce ». Aussi, on souligne l'interrogation qui porte sur le caractère indéterminé du genre, « comique » ou « tragique ». Cette attitude hésitante qui fait coexister deux genres opposés témoigne d'emblée de l'existence d'une dualité entre l'apparence et la réalité. Dans cette même peinture de l'Algériefrançaise », Cixous évoque le « Lycée » qui est un exemple représentatif du corps colonial, un Lycée qu'elle associe au mensonge, au jeu des apparences. Son évocation se trouve souvent accompagnée d'un jugement évaluatif, que met en relief la répétition du qualificatif « déguisé » : « Lycée déguisé »<sup>32</sup>. Cette idée du déguisement s'avère être associée au système du Lycée, à l'éducation qu'il fournit aux élèves dont Hélène faisait partie. Dans un tel système, le déguisement se transforme en objet d'apprentissage et d'initiation : « Je suis initiée au camouflage, au déguisement, au semblant, à la feinte, au masque »<sup>33</sup>. Dans cet extrait, on relève une accumulation de termes se complétant au niveau du signifié. Ils renvoient tous, sur le plan connotatif, au jeu du théâtre et des apparences. On remarque, dans ce contexte, que l'image du « masque » qui paraît résumer concrètement les idées du camouflage et du déguisement figure l'état d'une société, voire d'un monde transformé en scène de théâtre où se déroulent des événements carnavalesques. D'ailleurs, l'association du Lycée au monde est rendue explicite dans l'énoncé suivant : « [...] j'étais laissée au Lycée cette folie, je me démenais aux carrefours [...], tout devant moi devient miniature le monde est un théâtre de marionnettes [...] »<sup>34</sup>, dit Cixous. Le « Lycée » prend en l'occurrence une valeur macrocosmique et devient un échantillon de monde. Il s'agit encore une fois d'une vision généralisée qui considère ce monde de trompe-l'œil comme une scène de carnavalisation, comme un vaste carnaval fait de « masque », de « folie », d'ambivalence telle qu'elle se présente dans la dualité entre l'apparence et la réalité, entre le mensonge et la vérité.

---

29 Hélène Cixous, *Les Rêveries de la femme sauvage*, p. 145

30 *Ibid.*, p. 98

31 *Ibid.*

32 *Ibid.*, p. 147 et 148

33 *Ibid.*, p. 149

34 *Ibid.*, p. 143

## LA CRISE DE LA VÉRITÉ

Dans le monde décrit par Hélène Cixous, les valeurs se trouvent complètement inversées. Dans les énoncés : « [...] tout est inversé en sens contraire, inversé et prétendu être dans l'autre sens »<sup>35</sup>, « tout d'un coup tout le monde dit à l'envers et entend le contraire »<sup>36</sup>, cet écrivain met en relief cet état nouveau du monde. Par son emploi du participe passé « inversé », répété deux fois dans le premier énoncé, et de l'adjectif « contraire », des termes qu'elle reprend, dans le second énoncé, sous forme de substantifs : « l'envers » et « le contraire », elle présente effectivement une perception carnavalesque du monde. Cette perception qui « est marquée [...] par la logique [...] des choses « à l'envers », « au contraire » » constitue « une parodie de la vie ordinaire, comme « un monde à l'envers » »<sup>37</sup> (Bakhtine, 1970, 19). Mais, à l'encontre de la parodie carnavalesque qui, dans la culture populaire, est considérée comme positive, « joyeuse », « (elle) ressuscite et renouvelle tout à la fois »<sup>38</sup> (ibid., 20), la parodie que met en scène Cixous est purement négative. Elle a pour corollaire un état de perturbation, voire de confusion. En ce cas, le « monde à l'envers » figure l'état d'un monde qui perd tout repère de vérité. Ainsi se trouve établi un rapport d'équivalence entre le mensonge et la vérité, comme dans l'extrait : « Dans le Lycée, ici, c'est la France, or ce n'était qu'un immense mensonge [...] et qui était devenu la vérité »<sup>39</sup> (Cixous, 150). Dans son discours où elle critique le système colonial français pour avoir cherché à dominer l'Algérie, voire à annuler son identité nationale, Cixous montre comment le mensonge remplace la vérité et devient son équivalent : « [...] mensonge est vérité »<sup>40</sup>, note-t-elle. Ainsi conclut-on à un état d'indifférenciation, où le mensonge et la vérité se définissent l'un l'autre et se complètent. Dans ce monde de masque, l'ambivalence « aboutit à l'indifférence des mots-valeurs. Les unités sémantiques (telles que le mensonge et la vérité) deviennent échangeables, indifférentes »<sup>41</sup> (Zima, 1988, 10).

Dans une approche orientée vers les mécanismes textuels, on tente de penser l'inversion des valeurs comme un phénomène linguistique. Ainsi, à l'encontre du texte durassien où transparait le caractère psychologique de l'ambivalence, le texte de Cixous laisse percevoir celle-ci à travers certaines constructions ou des exemples d'inversion sémantique et lexicale : « Quand le pasvrai s'étend à l'infini, il est vrai »<sup>42</sup>

35 *Ibid.*

36 *Ibid.*, p. 144

37 Mikhaïl Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, p. 19

38 *Ibid.*, p. 20

39 Hélène Cixous, *Les Rêveries de la femme sauvage*, p. 150

40 *Ibid.*, p. 151

41 Pierre V. Zima, *L'Ambivalence romanesque*, p. 10

42 Hélène Cixous, *Les Rêveries de la femme sauvage*, p. 150

(Cixous, 150), « tout le monde non-voit ce qui est »<sup>43</sup>. Dans ces divers énoncés, on remarque une construction fantaisiste d'un nouveau lexique : « le pasvrai » et « non-voit », là où le mot se trouve uni à son contraire. Devenu ainsi ambivalent, le lexique perd son sens établi et paraît dans un état de glissement sémantique vers la négation, vers son contraire : « le pas[...] », « non-[...] ». D'ailleurs, Cixous souligne cette idée explicitement quand elle écrit : « Il y a un glissement mental et sémantique général »<sup>44</sup>. Dans cet état de glissement sémantique que subit le lexique, un lexique qui se construit à partir de sa négation ou de son contraire, tout paraît donc inversé. Aussi certaines phrases se trouvent-elles construites sur le mode de l'antithèse. On relève, en effet, des exemples de rapprochement de termes antithétiques dans des énoncés comme: « Les déments se prennent pour les gens normaux. [...] Tout le monde croit ce qui n'est pas. Tout le monde non-voit ce qui est »<sup>45</sup>, « [...] tout le monde connaît, personne ne sait »<sup>46</sup>. Ces divers exemples, qui rapprochent les unités antithétiques suivantes : « les déments » vs « les gens normaux », « croit » vs « ce qui n'est pas », « non-voit » vs « ce qui est », « tout le monde connaît » vs « personne ne sait », rendent compte concrètement, au niveau textuel, de l'idée d'inversion, du glissement sémantique qui devient parfois inintelligible. Le sens et son contraire coexistent dans un même lexique ou au niveau de la phrase tout entière. Ces différents phénomènes linguistiques qui traduisent textuellement l'idée d'ambivalence et d'inversion des valeurs sont révélateurs de l'état de confusion qui règne sur le monde. D'ailleurs, l'écrivain associe explicitement le « glissement sémantique » au « glissement mental » en disant : « Il y a un glissement mental et sémantique général ». L'emploi de la conjonction « et » permet, dans cet énoncé, d'établir un rapport d'équivalence entre les phénomènes linguistiques et l'état mental, donc intellectuel et psychique des êtres humains.

60

## LA POLYPHONIE DISCURSIVE, UNE RÉALITÉ DE CONFUSION ET DE CONFLIT

Il est à noter que l'ambivalence du monde se fait sentir aussi au niveau de la structure discursive, une structure qui s'avère dialogique, voire profondément polyphonique. Selon Bakhtine, « [le] discours [...] [est] dialogique d'abord, car nous y entendons la voix de l'autre -du destinataire- il devient profondément polyphonique, car plusieurs instances discursives finissent par s'y faire entendre »<sup>47</sup> (Bakhtine, 1970, 13). La structure polyphonique s'inscrit dans le canevas discursif des textes sur lesquels on travaille. La perception du monde ambivalent transparait de fait à travers leurs structures discursives.

---

43 *Ibid*, p. 143

44 *Ibid*.

45 *Ibid*.

46 *Ibid*, p. 161

47 Mikhaïl Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski*, p. 13

Dans le texte d'Hélène Cixous, l'étude du canevas discursif permet de rendre compte de l'état d'ambivalence et, par conséquent, de confusion auquel se trouve acculé le monde. En effet, avec les valeurs contradictoires accouplées par le carnaval sont réunis des discours incompatibles assignés à des voix différentes, paraissant parfois bien confondues. Parmi les exemples qui mettent en relief cette idée, on relève le discours de la mère qu'Hélène rapporte directement : « Mais le fait d'avoir fait du bien à cette femme ne m'a pas réussi du tout. Je n'ai pas trouvé d'argent dans la boîte dit Maria et l'ascenseur ne marchait pas à mon retour dit ma mère »<sup>48</sup> (Cixous, 160. Il s'agit là d'une juxtaposition insolite, dépourvue de tout signe de démarcation entre des propos différents, assignés à deux voix différentes, la voix de la mère et celle de Maria. Les différents propos s'enchaînent successivement et se trouvent liés par « et » alors que les locutrices qui tiennent ces propos sont différentes. C'est une structure dialogique qui témoigne d'un état de confusion, de l'absence de tout critère de différenciation entre les instances discursives. Cette confusion suit un crescendo et atteint son apogée dans un cas extrême, là où elle tend à l'indifférenciation. C'est le cas où le locuteur paraît double, ambivalent, comme le montre l'énoncé suivant : « [...] quand je ne suis pas là vous prenez les sous vous payez le réparateur, dis-je dit ma mère »<sup>49</sup>. Dans cet exemple, le même propos se trouve assigné à deux voix différentes : la voix de la narratrice et celle de sa mère. Dans un autre contexte, dans le dialogue que tiennent madame Cixous et le rabbin à qui elle amène des pigeons pour les tuer, un dialogue que rapporte directement Hélène, on relève des propos assignables à deux locuteurs différents, à madame Cixous et au rabbin : « il n'y a qu'un pigeon, dit-il, dit ma mère, c'est le deuxième »<sup>50</sup>. Aussi, l'interrogation : « Je dis : qu'est-ce qui se passe ? dit ma mère »<sup>51</sup> est posée par Hélène et sa mère à la fois. Dans ces divers exemples, il paraît impossible de reconnaître le vrai locuteur. Ceci traduit un état de confusion qui tend à l'indifférenciation.

Dans cette parodie discursive, aucun propos n'est identifié à une réalité fixe : « ce qui était la réalité dans les romans monologiques [...] devient une multitude de réalités possibles, une polyphonie discursive [...] »<sup>52</sup> (Zima, 1985, 112). Le dialogisme, un trait caractéristique du carnaval, apparaît ainsi non seulement au niveau de « la structure ouverte polyphonique » où plusieurs voix s'y font entendre mais aussi au niveau des êtres, des locuteurs et des propos ambivalents qu'ils tiennent. Le monde entier se montre comme profondément dialogique. Mais, en combinant toute sorte de traits ambivalents, il brise l'harmonie de tout dialogue et tend vers la confusion, vers la duplicité des locuteurs et l'ambiguïté de leurs discours.

Tout comme dans le texte de Cixous, la structure polyphonique s'avère être

48 Hélène Cixous, *Les Rêveries de la femme sauvage*, p. 160

49 *Ibid.*

50 *Ibid.*, p. 141

51 *Ibid.*

52 Pierre V. Zima, *Manuel de sociocritique*, p. 112

tapie dans le tissu discursif du texte autobiographique durassien *La Douleur*. Cette polyphonie, où se manifeste « le point de convergence de voix diverses »<sup>53</sup> (Bakhtine, 1987, 102), est le carrefour des voix de personnages, des voix historiques retentissant dans le texte. Se situant à une période historique en crise, comme celle de la Seconde Guerre mondiale, les diverses instances discursives entrent la plupart du temps dans un état de confrontation. Dans le texte intitulé *Albert des Capitales*, Duras met en scène différentes voix. Au premier plan, Thérèse et ses deux camarades du groupe, Lucien et Albert, interrogent le donneur sur son identité d'agent de la Gestapo. A l'arrière-plan, des voix non assignables à des personnes précises retentissent. Un état de confrontation s'établit entre le donneur et le groupe des insurgés qui cherchent « l'épuration », c'est-à-dire l'élimination des collaborateurs à la Libération de 1944. Cette confrontation se traduit, au niveau de l'énonciation, par un échange violent de propos que le narrateur rapporte directement :

« Il faudra que tu nous dises comment tu entras à la Gestapo ». Elle a une voix hachée mais raffermie [...].

-Ben...comme tout le monde », dit le donneur.

« Tu dis comme tout le monde ? Tout le monde y entré à la Gestapo ? »<sup>54</sup>

62

Il est intéressant, dans ce contexte, de souligner l'« acte illocutoire » que produisent les énoncés des camarades, notamment ceux de Thérèse. Au cours de l'interrogatoire, ces personnages recourent à la menace en disant : « Il faudra que tu nous dises [...] », « on t'a demandé la couleur de ta carte d'identité. [...] Pour la dernière fois, dit Thérèse, on t'a demandé la couleur de la carte d'identité que tu montrais rue des Saussaies »<sup>55</sup> (Duras, 152). A ces énoncés qui comprennent le sens de l'ordre et de la menace -« il faudra », « pour la dernière fois »- est « attachée [...], à travers le dire même, une certaine « force » »<sup>56</sup> (Maingueneau, 1990, 7), une force qui doit perturber le donneur et le porter à l'aveu. C'est ainsi que se réalise, au moyen de la parole des personnages, une « action perlocutoire c'est-à-dire [une action qui] provoque des effets dans la situation [...] »<sup>57</sup> de l'interrogatoire. On remarque que l'effet embarrassant qu'ont produit les énoncés des personnages sur le donneur se traduit au départ par la nécessité pour ce dernier de se défendre. Dans cet objectif et surtout pour rendre son comportement légitime, il insiste sur son caractère général et commun en disant : « comme tout le monde »<sup>58</sup>. Ensuite, sous la pression des voix qui agissent avec « force », une pression accompagnée de coups durs, -« Allez-y »<sup>59</sup>,

---

53 Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, p. 102

54 Marguerite Duras, *La Douleur*, p. 150

55 *Ibid.*, p. 152

56 Dominique Maingueneau, *Pragmatique pour le discours littéraire*, p. 7

57 *Ibid.*

58 Marguerite Duras, *La Douleur*, p. 150

59 *Ibid.*, p. 151

« Allez vite la couleur ! [...] Allez-y », <sup>60</sup> « Allez-y »-<sup>61</sup> le donneur, qui « a peur de mourir »<sup>62</sup>, recourt à la supplication et au mensonge : « Je vous en supplie ! Je vous en supplie ! Je ne suis pas salaud ! »<sup>63</sup>, s'exclame-t-il. Mais, on se rend compte finalement que l'acte illocutoire que cherche à accomplir l'énoncé du personnage est dépourvu de « force ». L'interrogatoire se poursuit avec plus d'insistance et de pression et fait intervenir une nouvelle « stratégie », un nouvel acte illocutoire, celui du chantage : « Si tu le dis, on te fout la paix, si tu ne le dis pas, on va te crever là, tout de suite. Allez-y »<sup>64</sup>, dit-on. C'est pourquoi, ses tentatives, ses supplications, cet acte par lequel il cherche à « donne[r] lieu à des effets -ou conséquences- chez les autres »<sup>65</sup> (Austin, 28), se solde par un échec. Au bout de l'interrogatoire, il semble acculé à un état de mutisme : « Il recule. Silence de nouveau. Il ne souffre même plus. C'est seulement de l'épouvante »<sup>66</sup> (Duras, 160), note le narrateur. Désarmé, meurtri par les coups et par la pression de la parole, le donneur succombe et passe du silence au cri : « « Verte ... », hurle le donneur »<sup>67</sup>. Il perd ainsi son identité d'agent de la Gestapo, de cette personne qui sème partout la terreur et se transforme dès lors en être résigné qui crie pour déclarer sa reddition.

Il est clair que le conflit entre le groupe des insurgés et le personnage du donneur se situe dans le texte au niveau de l'énonciation. Dans cette polyphonie discursive, qui est « un terrain où se confrontent des instances discursives, des « je-s » parlant »<sup>68</sup> (Bakhtine, 1970, 13), les voix entrent dans un état de heurt, chacune cherchant à exercer sa pression et sa force sur l'autre. Dans ce conflit, où il est question de préciser la couleur de la carte du donneur, la victoire à emporter s'associe, en fait, à une victoire de type énonciatif, à un acte de parole qui est l'aveu. C'est pourquoi, au terme de ce conflit, Thérèse, se sentant victorieuse, répète : « Il a avoué »<sup>69</sup> (Duras, 161). Ensuite, elle déclare : « Il faut le laisser partir [...]. Qu'on ne le voie plus »<sup>70</sup>. On a l'impression que c'est l'acte même ou l'aveu qui lui emporte surtout, d'autant plus qu'elle se trouve d'emblée au courant de son contenu : « Oui, dit Thérèse, elle était verte [...]. Les cartes des agents S. D. Police Secrète Allemande étaient vertes »<sup>71</sup>, affirme-t-elle.

<sup>60</sup> *Ibid*, p. 153

<sup>61</sup> *Ibid*, p. 154

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

<sup>63</sup> *Ibid*.

<sup>64</sup> *Ibid*, p. 160

<sup>65</sup> John Langshaw Austin, *Quand dire, c'est faire*, p. 28

<sup>66</sup> Marguerite Duras, *La Douleur*, p. 160

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

<sup>68</sup> Mikhaïl Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski*, p. 13

<sup>69</sup> Marguerite Duras, *La Douleur*, p. 161 et 162

<sup>70</sup> *Ibid*, p. 162

<sup>71</sup> *Ibid*, p. 161

À ce conflit que met en relief la structure polyphonique s'ajoute, à l'arrière-plan de la scène, la voix de ceux qui tiennent lieu de public. Ils parlent, voire vocifèrent tous à l'unisson. Il s'agit là d'une voix sociale collective qui s'insurge elle aussi contre le personnage du donneur. Pour exprimer son indignation, elle recourt à un lexique injurieux qui, pourvu d'une « valeur pragmatique [...] désign[e] [un] acte de parole » :<sup>72</sup> (Sarfati, 27) l'acte d'insulter :

« Derrière : salaud, salaud, salaud. »<sup>73</sup> (Duras, 150)

« Derrière ça commence : Fumier, salaud, ordure. »<sup>74</sup>

« [...] dans le fond, il y a eu une nouvelle rumeur : salaud, cochon, fumier. »<sup>75</sup> crie-t-on. Cette voix exprime son adhésion au comportement violent du groupe des insurgés, voire appelle à prendre une mesure extrême, celle du meurtre, pour punir le traître : « Pour la première fois, dans le fond on dit : « Il n'y a qu'à le liquider, finissons-en » »<sup>76</sup> (Ibid., 157).

Bien qu'elles prennent un ton blasphématoire et violent les différentes voix s'unissent harmonieusement en une seule voix collective. Mais, on se rend compte que cette harmonie énonciative se trouve vite brisée par la position réfractaire d'un personnage féminin que suivent, par la suite, d'autres personnages :

« On entend : « c'est peut-être suffisant comme ça... ». C'est une voix qui vient de l'ombre. » [...]

« Derrière : « ça va recommencer ... moi je m'en vais. » Encore une femme. »

Cette voix rebelle devient, dans cette ambiance contestataire, plus générale : « Assez ! ». C'est un homme qui est derrière »<sup>77</sup>.

On est là en présence de deux positions antagonistes. A la position du public qui adopte le choix du groupe des insurgés, celui de la torture en vue d'« extraire la vérité que ce salaud [...] a dans la gorge »<sup>78</sup>, s'oppose la position réfractaire de certains personnages. Le public paraît ainsi scindé, le groupe des camarades le devient aussi. En effet, la division s'établit même parmi les membres du groupe des résistants : « Maintenant ce n'est plus la même chose. Le bloc des camarades s'est scindé [...]. De nouveau. En accord avec certains, en désaccord avec d'autres.

---

72 Georges –Elia Sarfati, *Éléments d'analyse du discours*, p. 27

73 Marguerite Duras, *La Douleur*, p. 150

74 *Ibid.*, p. 151

75 *Ibid.*

76 *Ibid.*, p. 157

77 *Ibid.*, p. 153

78 *Ibid.*, p. 155

Les uns suivent de toujours plus près. Les autres deviennent des étrangers »<sup>79</sup>, note le narrateur. Les voix se multiplient et se dispersent. L'harmonie première que créait la voix sociale collective est remplacée par la suite par des voix individuelles contestataires. Cette polyphonie énonciative où retentissent des voix diverses, parfois antagonistes, figure l'état de division et de trouble auquel se trouve acculée la société française, à une période historique critique, celle qui suit la Libération de 1944. A la fin de la Guerre, les esprits paraissent toujours « hanté[s] [par] la mort en masse [...] ainsi que [par] le poids des souffrances et des destructions [...] ». A l'issue de la Seconde Guerre mondiale et à la veille de la guerre froide, l'antifascisme, alors même que le fascisme est mort, a faussé le regard sur le communisme [...] »<sup>80</sup> (Frank, 1). C'est pourquoi, beaucoup de gens se sont prononcés contre toute pratique violente et l'ont considérée comme fasciste.

Dans une approche comparatiste de textes, on s'aperçoit que le canevas discursif du roman durassien s'apparente à celui qui caractérise *Histoire de Zahra* de l'écrivain libanaise Hanan El-Cheikh. C'est que l'état de trouble et d'opposition qui ont accompagné, au Liban, la guerre civile des années 70, se présente aussi, dans le récit cheikhien, sous forme de rapports énonciatifs et dialogiques. Comme dans le texte de Duras, Plusieurs voix se font effectivement entendre et reproduisent, par la nature du rapport qu'elles entretiennent entre elles, l'ambiance qui régnait sur le Liban au cours d'une période historique en crise. Dans le récit des événements de la guerre, Zahra, une narratrice du roman, intercale le moment où son frère Ahmad rentre chez lui tout fier d'être parmi les combattants qui sèment la terreur partout. La narratrice rapporte directement le propos où il vante sa force de guerrier et la pression qu'il exerce sur les autres : « si vous saviez ! Il y a deux jours, Nadim Saatar est tombé malade. On est allé à l'hôpital américain et on a mis une « kalach » dans le dos d'un médecin. Il nous a dit que l'opération serait difficile et dangereuse. On veut pas le savoir. Si le copain n'y survit pas, on ne donne pas cher de ta peau ! [...] »<sup>81</sup>, dit-il (El-Cheikh, 302). Dans ce discours, Ahmad intercale, à son tour, son dialogue avec un médecin qu'il a cherché à opprimer par la force de l'arme. On se rend compte, dans le passage, que l'oppression s'exerce aussi au niveau de l'énonciation. En effet, la voix d'Ahmad domine celle du médecin. Alors que le propos de ce dernier est rapporté indirectement -« il nous a dit que l'opération serait difficile et dangereuse. »- celui d'Ahmad est repris directement - « on ne veut pas savoir. Si le copain n'y survit pas, on ne donne pas cher de ta peau ! ». Son discours et sa « manière de gérer la parole de l'autre »<sup>82</sup> (Amossy, 134), qui est le médecin, sont « emblématiques d'un rapport social et de pratiques correspondantes »<sup>83</sup>, celles qui

79 *Ibid*, p. 153

80 Robert Frank, Editorial : « Quels lendemains pour quelle libération en 1944- 1945 ? », p. 1

81 Hanan El-Cheikh, *Histoire de Zahra*, p. 302

82 Ruth Amossy, Dominique Maingueneau, *L'Analyse du discours dans les textes littéraires*, p. 134

83 *Ibid*, p. 98

sont qualifiées, dans le texte, de violentes. Le discours indirect qui rapporte le propos du médecin montre la soumission de ce dernier au combattant. De son côté, la parole d'Ahmad est rapportée sur le mode du discours direct libre, celui qui est « libéré de toute contrainte syntaxique, [...] [émancipé] de tout marquage linguistique au profit de la fluidité typographique dans le rendu du dialogue »<sup>84</sup> (Ibid., 99). En soumettant la voix de l'autre et en l'intégrant indirectement dans son propre discours, Ahmad, en tant qu'instance discursive, assure la prédominance de sa voix et son emprise sur celle de l'autre.

Dans ce monde violent, c'est la force injuste qui détient le pouvoir, c'est la voix oppressive qui s'approprie toute parole. Cette structure dialogique, dans laquelle deux voix interagissent, l'une cédant à l'autre, s'inscrit, par une sorte d'emboîtement, dans une structure polyphonique générale. Dans cet « univers hétérogène » que « la multiplicité des voix reproduites contribue à [construire] »<sup>85</sup> (ibid., 134), les différentes voix entrent dans un rapport de force et d'opposition. Même la narratrice Zahra, celle qui rapporte le discours d'Ahmad, exprime son refus, voire sa répulsion envers la voix violente de son frère en notant : « Je ne veux plus entendre Ahmad. Sa voix m'exaspère [...] »<sup>86</sup>. Dans un autre contexte, Zahra intègre dans son discours plusieurs voix cherchant à interpréter la guerre et sa fin éventuelle :

66

« Je n'étais pas la seule [...] à faire preuve de naïveté. [...] Nous tous, nous tous sans exception, nous répétions à satiété que la guerre finirait « dès que Karamé serait nommé premier ministre », « dès que kamal Joumbat renoncerait à vouloir qu'on donne une leçon aux phalangistes », « dès que le président de la République aurait présenté sa démission ». [...] »<sup>87</sup>, note-t-elle.

Dans cet extrait, on remarque un glissement du « je » de la narratrice à « nous », à des voix assignées conjointement à son « père », à « sa mère », à « elle-même » ainsi qu'« à tous ceux qu'[ils] connaissaient »<sup>88</sup>. A cette instance discursive collective se rapportent des énoncés guillemetés, qui sont autant de voix, de prises de paroles diverses et pourtant communes à toutes ces voix. Par l'usage des guillemets, Zahra marque « un renvoi à un autre discours »<sup>89</sup> (Charaudeau, 32), celui que tient la doxa ou « l'opinion publique, l'Esprit majoritaire, le consensus [...] »<sup>90</sup> (Barthes, 51) auquel adhère la narratrice. En rassemblant des propositions disparates, relatives à Karamé,

84 Ibid, p. 99

85 Ibid, p. 134

86 Hanan El-Cheikh, *Histoire de Zahra*, p. 302

87 Ibid, p. 211

88 Ibid.

89 Patrick Charaudeau, Dominique Maingueneau, *Dictionnaire d'analyse du discours*, p. 32

90 Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, p. 51

à Joumblat -les représentants de communautés libanaises en conflits- ainsi qu'au président de la République, Zahra souligne la confusion qui règne sur l'esprit de la collectivité. D'ailleurs, elle confirme explicitement cette idée en disant : « tout le monde avait les idées embrouillées »<sup>91</sup>. A l'origine de cette confusion, qui est reproduite dans la structure polyphonique du discours, on trouve la guerre. L'ambiance agitée qui l'accompagne ne cesse de déteindre sur les rapports humains, sur l'esprit des Libanais qui, au nom de la religion (musulmane ou chrétienne) et en raison des différences communautaires, entrent absurdement dans un état d'antagonisme et de conflit.

Cette étude comparative rend explicite la manière dont s'articulent, dans un récit, des phénomènes socio-historiques et des mécanismes textuels et énonciatifs. Ainsi, les différentes expériences tragiques, celles des guerres, du colonialisme, l'état de trouble et d'antagonisme, qui les ont accompagnés, se rapportent également à des phénomènes discursifs. Ces expériences sont inhérentes à l'hétérogénéité énonciative, au dialogisme et à la polyphonie qui juxtaposent et/ou confrontent deux ou plusieurs voix, deux ou plusieurs intentions.

La polyphonie, tout comme l'ambivalence, est un trait caractéristique du carnaval, de cet événement qui fait partie de la culture populaire du Moyen Age. Marguerite Duras et Hélène Cixous empruntent le carnaval à cette tradition populaire. Il en est de même pour Hanan El-Cheikh qui, bien qu'elle écrive à partir d'un contexte culturel et linguistique différent, adopte elle aussi une approche critique s'apparentant, dans une large mesure, à celle du carnaval, à la perception carnavalesque de la réalité. Par là, ces différentes femmes-écrivains tendent à rendre compte de l'état actuel du monde : un monde ambivalent, en proie au mensonge, en raison du règne des guerres et de la violence. Elles présentent respectivement le même souci de mettre en question la morale dominante, de contester, par le biais des modalités énonciatives, le monde moderne et les valeurs qui le gèrent.

---

91 Hanan El-Cheikh, H., *Histoire de Zahra*, p. 211

## BIBLIOGRAPHIE

### Corpus constitué des romans suivants :

Hanan El-Cheikh, *Histoire de Zahra*, Paris, Babel, 1985

Hélène Cixous, *Les Rêveries de la femme sauvage*, Paris, Galilée, 2000

Marguerite Duras, *La Douleur*, Paris, P.O.L., 1994

### Livre

Catherine Kerbrat-Orecchioni, *L'Enonciation. De la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin, 1986

Dominique Maingueneau, *Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris, Bordas, 1990

Georges –Elia Sarfati, *Eléments d'analyse du discours*, coll. 128, Paris, Nathan, 2001

John Langshaw Austin, *Quand dire, c'est faire*, Paris, Seuil, 1970

Karl Marx, *Les Ecrits de jeunesse*, Stuttgart, Kröner, 1971

Mikhaïl Bakhtine, *L'Oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970

Mikhaïl Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevsk*, Paris, Seuil, 1970

Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1987

Mikhaïl Bakhtine, N.V. Volochinov, *Le Marxisme et la philosophie du langage*, Paris, Minuit, 1977

Patrick Charaudeau, Dominique Maingueneau, *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Seuil, 2002

Pierre V. Zima, *Manuel de sociocritique*, Paris, Picard, 1985

Pierre V. Zima, *L'Ambivalence romanesque*, Francfort, Peter Lang, 1988

Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Éd. Du Seuil, 1975

Ruth Amossy, Dominique Maingueneau, *L'Analyse du discours dans les textes littéraires*, Toulouse, presses universitaire Du Mirail, 2003

### Acte de colloque

Robert Frank, Editorial : « Quels lendemains pour quelle libération en 1944-1945 ? », Actes du colloque international, Cachan, 16-18 novembre 1995

### Dictionnaire

*Dictionnaire encyclopédique*, Paris, Hachette, 2000