

Remerciements

Je suis autant redevable à monsieur MELLAK Djillali, dont le savoir a formé des générations d'étudiants toujours reconnaissants, pour la direction de ce modeste travail. Qu'il trouve ici le sincère témoignage de gratitude qu'il mérite et qui n'égalera jamais les encouragements déployés à notre égard.

J'adresse également ma gratitude à Mme SAHLI Yamina, dont les qualités humaines sont connues de tous. Elle, qui n'a cessé de m'encourager au-delà de toute mesure avec efficacité et sincérité.

Je tiens à exprimer ma profonde gratitude à mon ami M. KACHAI Mohamed pour son aura intellectuel et à tous ceux qui ont collaboré à l'achèvement de ce travail.

Sommaire

Introduction04

Chapitre I : Les procédés narratifs au service de l'ambivalence12

1. Ambivalence et écart figuratif13
2. Ambivalence et spatialité littéraire24
3. Ambivalence et temporalité littéraire 37

Chapitre II : Particularités énonciatives et ambivalence53

1. Mouvement des pronoms54
2. L'écriture en fuite64
3. Dire le souvenir 70

Chapitre III : Ambivalence et sémanalyse76

1. La sémanalyse, objet et méthode77
2. Bilinguisme, biculturalité, bi-historicité : un triptyque déstabilisateur80
3. Autobiographie/ Autoanalyse98

Conclusion101

INTRODUCTION

« *L'enfer, c'est les autres* », voilà une expression chère à Sartre, où se trouve, sagement condensée, la réalité de l'Être dans ses rapports conflictuels avec les

Introduction

déterminants (psychologiques, historiques, socio-culturels etc.) qui conditionnent en profondeur son existence. Mis au monde, ainsi, l'homme ne peut rien contre sa nature, son histoire et son devenir. Mais se voir en face, sans possibilité aucune d'un changement véritable, est artistiquement faisable. La littérature se propose comme l'instrument qui offre cette possibilité de se re-voir. Elle institue le lieu des mondes possibles où l'on peut s'aimer, se détester, parodier, se comparer à autrui voire se refuser. Toutes les considérations s'y confondent, toutes les représentations s'y versent, toute une création, avec les figures et les dimensions voulues, s'en dégage. Or, dès qu'il y a tentative de fixer, au niveau du réel, ces possibles, le cadre se dérobe continuellement. Comme « *miroir brisé* » (Pierre Macherey) ou « *une conscience collective possible* » (L. Goldmann), le roman est, sans conteste, la forme la plus éclatée de l'écriture.

Le romanesque, au croisement du réel et du fictionnel, nous invite à la redécouverte du monde. L'originalité de la forme, c'est donc cela l'invention. Il semble que la véritable vocation de la littérature est de « parachever » un monde donné comme inachevé. Mimer le réel et le transformer, c'est ce qui s'appellerait littérature, si paradoxale que cette idée paraisse.

AssiaDjebar, une des figures emblématiques de la littérature maghrébine, s'est prodigieusement investie dans une écriture où s'entrelacent, à l'état pur, le procès historique et l'invention romanesque. Un destin voudrait qu'elle mêle à son expérience l'Autre, celui-ci se manifestant voire s'imposant par le truchement de la langue. Inlassable, AssiaDjebar mène une vie d'écriture féconde qui s'étale sur un demi-siècle. Voilà que maintenant, à un âge avancé, elle s'avise du besoin prégnant de passer en revue son bilan d'un vécu quotidien et d'une expérience créatrice. Ce bilan sera celui de « *Nulle part dans la maison de mon père* », un roman retentissant aussi bien par la thématique pluridimensionnelle qui le traverse que par la verve de sa forme.

En effet, l'exercice rétrospectif, loin de se dissimuler derrière les faits romanesques, éclate prodigieusement aussi bien sur le plan fictionnel qu'à travers les valeurs sémiotiques de

Introduction

l'écriture. Plus encore, le souvenir et le devenir deviennent, tour à tour, génétiquement, deux principes de production de cette ultime œuvre de AssiaDjebar. Cela n'est pas sans rappeler les techniques scripturales de « *LoindeMédine* », lesquelles procéderaient de la même logique d'un schème générateur de l'écriture. Aussi, avons-nous envisagé de soumettre l'œuvre, « *Nulle part dans la maison de mon père* », à une analyse, peu ou prou, détaillée afin de dégager sa spécificité textuelle et intertextuelle. Curieusement, l'originalité formelle est telle qu'on ne saurait la faire passer sous silence.

Pour lever toute ambiguïté, il est nécessaire de préciser, dès l'abord, les concepts fondamentaux que comprend la formule de notre thème de recherche, à savoir le triptyque: « *ambivalence* », « *souvenir* » et « *devenir* ».

Il y a dans l'œuvre de AssiaDjebar une dualité qui se dit de façon multiple et qui s'exprime dans des rapports d'aller-retour entre le souvenir, un artefact constructeur de soi, et un devenir, un futur qui se construit sur les débris d'un présent disparaissant. A cette dualité nous avons attribué le terme d'« *ambivalence* »¹ dont fait usage la psychanalyse pour désigner « *la juxtaposition de deux aspects opposés dans une même entité* » (Eugen Bleuler). Mais tel n'est pas, à vrai dire, le sens où nous l'entendons dans la présente recherche. Le concept d'ambivalence est à comprendre ici comme une configuration de l'imaginaire de la narratrice où le souvenir, comme dans une sorte de circuit, hante le devenir pour en déterminer ainsi le déroulement, et cela, dans un cadre temporel (souvenir = passé/ devenir = présent → futur).

¹Le terme *ambivalence* est formé de deux éléments d'origine latine : de *ambi* qui veut dire « tous les deux » et de *valentia* qui signifie « puissance, valeur ». Le terme semble avoir été introduit pour la première fois dans le langage de la psychanalyse en 1910 par le psychiatre suisse Eugen Bleuler (1857-1939).

Introduction

Par ailleurs, la notion du souvenir a été largement traitée dans les écrits à caractère autobiographique. Les écrivains se font grand clerc dans ce genre d'écriture, ils y trouvent une matière qui désormais leur procure valeur et apaisement :

« La richesse de nos souvenirs élève chacun de nous à la fonction du poète créateur d'une culture vécue, nourrie de sensations éprouvées et de signes acceptés, reçus des ancêtres et transmis aux générations futures »²

Lorsque les études littéraires mettent en examen la notion du souvenir, il leur est indispensable de citer « *La Madeleine de Proust* » et plus précisément la notion de la réminiscence, partie intégrale du souvenir et détonateur de l'entreprise mémorielle d'un fait révolu.

En outre, la notion du « devenir » a aussi été envisagée sous toutes ses interprétations possibles par la littérature qui place ce concept au centre du temps. « *En tant qu'il esquive le présent, le devenir ne supporte pas la séparation ni la distinction de l'avant et de l'après, du passé et du futur* »³.

Pour nous faire clair, partons de l'idée la plus simple que l'on se fait sur la notion du devenir. Devenir, c'est d'abord transformer, ce qui implique un temps achevé tel le souvenir qui figure dans la panoplie du temps passé. Or, ce mouvement du temps donne à ressentir les choses autrement et donc évaluer, à l'aide d'un double homogène et opposé à la fois -celui du souvenir-, les faits qui ne sont en fait que l'ensemble de l'être à l'état actuel.

Les études portant sur la notion du souvenir sont assez nombreuses. Nous pouvons citer, entre autres, l'honorable travail du psychanalyste Bernard Golse, intitulé « *L'avenir des souvenirs* », qui analyse les liens qui se tissent entre nos avènements et nos souvenirs, liens qui permettent de revisiter la théorie de l'après-coup. Le travail réalisé par la psychanalyste

²Luc Benoist, *Signes, symboles et mythes*, collection « *Que sais-je ?* », éd. Point Delta, 2012, p.16

³Gilles Deleuze, *La logique du sens*, Collection critique, édition électronique de Minitext réalisée le 11/12/2013, p.9, à partir de la version papier de 1969.

Introduction

Joyce Aïn intitulé « *Réminiscences : Entre mémoire et oubli* » est aussi d'une valeur remarquable, elle conclut que la mémoire et ses réminiscences assurent la continuité de notre histoire. Corrélation et interaction entre passé et présent. Mais, à notre connaissance, il n'y aurait aucun travail en littérature qui a confronté les deux notions celle du souvenir et celle du devenir.

Ainsi le questionnement autour duquel s'articule notre travail devrait conduire à déterminer ce en quoi la jonction de deux composantes, celle du « souvenir » et celle du « devenir », une jonction qu'il faut dire originale en littérature, préside, en amont, à la production de cette œuvre, lesquelles composantes sembleraient entretenir des rapports ambivalents très prononcés.

Par ailleurs d'autres questions corollaires découlent de cette problématique et qui peuvent s'énoncer de la manière suivante :

Comment la dualité souvenir/devenir se manifeste-t-elle sur le plan narratologique et stylistique ? Le dispositif énonciatif met-il en valeur l'ambivalence souvenir/devenir ? Et quels ordres de conflits engendre l'écriture de la dualité souvenir/devenir ?

Pour rapporter des éléments de réponses à la présente problématique, plusieurs hypothèses peuvent être émises.

D'abord, la dualité souvenir/devenir transparaîtrait, narratologiquement, à travers les procédés littéraires, à savoir les figures de style, l'espace et le temps. Ensuite, les modalités énonciatives seront remarquablement influencées par cette dualité souvenir/devenir. De même, l'univers des représentations et des rapports tant intimes que socio-culturels ferait l'objet d'un examen rétrospectif-introspectif. Enfin, la dualité souvenir/devenir s'inscrirait dans une confrontation génératrice de conflits de différents ordres (psychoaffectifs, culturels, existentiels, etc.).

Introduction

Nous tenterons de cerner une sphère de « réflexion intensivement présente », si cette association peut trouver un fondement de valeur où ladite œuvre met en avant la dimension de la rétrospection et l'actualité évoluant-évaluant dans une logique d'un passé « poursuivant » un présent. Dès lors, une idée s'impose : c'est que le passé n'est plus confiné dans des simples données factuelles historiques, artistiquement travaillées, mais devient une origine constitutive d'un être romanesque vivant des temps s'entrechoquant. L'effort conciliateur avorte dans la tentative de réconcilier le souvenir et le devenir. Ce dernier est susceptible d'affecter une transformation du Moi dans l'avenir, dans le possible et non dans l'achèvement, « *le Moi est dans le temps et ne cesse de changer : c'est un moi passif ou plutôt réceptif qui éprouve des changements dans le temps* »⁴

Nous voici, au plan de l'interprétation, parvenu à un constat qui a donné naissance à notre problématique énoncée plus haut, laquelle est inscrite dans un cadre sémiotico-narratologique et énonciatif. L'objectif que nous nous sommes fixé devrait ainsi acheminer l'analyse à montrer dans quelle mesure et jusqu'à quelles proportions, la dualité « souvenir/ devenir », sous ses divers aspects, structure le roman tout en revêtant un caractère formellement, narratologiquement, stylistiquement et sémiotiquement original.

Le choix de cette recherche est dans une large part, motivé par l'intérêt que présente la facture de l'œuvre du point de vue structurel et narratologique, mais aussi par ses particularités énonciatives et ses valeurs sémitiques et sémiotiques. Le texte soumis à l'analyse est investi d'un regard particulier vis-à-vis du passé. Contrairement aux habitudes scripturales, son univers romanesque a ceci d'original qu'il présente la vie à travers le prisme du double : un passé face auquel on ne peut qu'être passif, qu'on ne peut que subir imparablement, et un présent indécis, fuyant et, en certain sens, réprobateur, donné comme à assumer, intenable soit-il : « *telle est la simultanéité d'un devenir dont le propre est d'esquiver le présent* »⁵.

⁴Gilles Deleuze, *La logique du sens*, Collection critique, édition électronique de Minité réalisée le 11/12/2013, p.43, à partir de la version papier de 1969.

⁵*Idem*, p.9

Introduction

Le devenir n'est pas une chose qui se décrit, c'est une partie intégrante de l'avenir, qui vient au bout du chemin quand l'être se sent, en même temps, affaibli et enrichi par l'expérience qu'il a traversée depuis son enfance jusqu'au présent. De tout cela, il est établi que la notion de l'Avenir est exclue. Le seul avenir qui vaille, c'est celui représenté par un « présent se transformant », un « avenir se faisant » : le devenir.

Souvenir et devenir sont donc les deux facettes d'une réalité protéiforme (sociale, psychologique, affective, relationnelle). Ils forment, conflictuellement, le principe de production de l'œuvre.

Par ailleurs, il existe sensiblement de grandes affinités entre l'univers romanesque et l'univers réel de l'auteure. Les limites n'étant, par moments, pas étanches, le réel et le fictionnel se confondent invitant ainsi à rechercher le « moi profond » (Proust) dans le « moi social ».

Cela rejoint la vieille idée aristotélicienne de mimétisme que Paul Ricœur reprend sous une forme d'aspect paradoxal, celle d'une proximité de la nature (réel) et d'un éloignement (écart, fiction). Identifier cette dimension dans cette œuvre nous paraît intéressant à exploiter. Enfin, nous sommes mê par l'intention d'exploiter une piste non moins importante où l'œuvre semble « se parler » à soi-même.

Cette œuvre est avant tout, comme AssiaDjebar le souligne, un roman auto-analytique. Cette auto-analyse est évaluée à travers une reconsidération d'un vécu plein de rouages et ce par un exercice rétrospectif.

Dans le premier chapitre, il est question de situer l'ambivalence souvenir/devenir dans le volet narratologique en examinant les procédés littéraires qui ont contribué à la mise en valeur de la résurgence de la dualité souvenir /devenir. Nous retiendrons seulement les deux figures rhétoriques majeures, la métaphore et la métonymie.

Introduction

Au niveau du même chapitre, une séquence sera consacrée à l'étude spatiale mettant en avant un moi rétrospectif, réinterprétant autrement les « lieux-souvenirs ». Une autre séquence sera réservée à l'analyse temporelle, précisément à celle du temps subjectif qui fait parler le devenir.

Le deuxième axe de notre recherche mobilisera le dispositif énonciatif au service de l'expressivité de la dualité indiquée supra. L'analyse des modalités discursives présentes dans le texte sera abordée à travers le glissement entre les trois pronoms personnels du singulier (*elle, je et tu*). Seront traités aussi, la résonnance des voix narratives que la narratrice superpose au sein du discours autobiographique, l'aspect des verbes employés et enfin, l'interprétation des actes du langage dont traite la pragmatique. Les effets qu'induit l'écriture chez le sujet écrivant ainsi que chez les lecteurs seront évalués sous le prisme de la dualité souvenir/devenir. A vrai dire, AssiaDjebar renverse les jugements que l'on porte sur les stéréotypes relatifs à la figure féminine. De là, l'écriture « *soyeuse* » devient un moyen thérapeutique pour soi-même ; elle agit sur les représentations du lecteur qui, sous l'effet du langage pathétique de l'œuvre, finit par compatir à la souffrance de la narratrice depuis l'enfance jusqu'à l'adolescence.

Le texte autobiographique se veut plurivoque. En effet, il est le foyer d'un foisonnement de systèmes signifiants telle la religion, la langue, la culture et l'Histoire. Le dernier grand volet de notre travail sera consacré à l'univers de l'inconscient de l'auteure par le biais du langage poétique. AssiaDjebar est traversée par le duel bilingue, biculturel et bihistorique, nous examinerons l'état d'un « être duel » tiraillé. Les conflits inconscients, sous leurs manifestations les plus baroques, d'un être imprégné par deux langues, deux cultures et deux Histoires sont impérativement liés aux souvenirs et se répercutent « négativement » sur le devenir de la narratrice. Pour le besoin de l'analyse, nous ferons usage de certains concepts empruntés à la psychanalyse, précisément à celle de la sémanalyse de J. Kristeva, mais aussi à la sémiologie structurale, le cas échéant.

CHAPITRE I

LES PROCÉDÉS NARRATIFS AU SERVICE DE L'AMBIVALENCE

I -1- Ambivalence et écart figuratif

I -1-1 Le « souvenir », principal créateur du devenir

Entrer dans la connivence des choses, appréhender le monde, saisir le sens de la vie, dévoiler l'« Être », cet éternel incompris, et partant, parvenir à la pure Vérité, voilà donc un long périple, peuplé de souvenirs, auquel AssiaDjebar semble promettre un " accès ", et qui mène inexorablement vers son devenir.

Se sachant si fragile devant cette conjonction d'un passé poursuivant un présent, l'écriture ne peut que s'évertuer à dépeindre le processus de sa mutation, et c'est ici que les refoulements font leur immixtion dans l'atelier de l'écriture. Les ambivalences sillonnant la narratrice ressortissent, textuellement, à divers ordres. Elles transparaissent à travers l'identitaire, les conflits existentiels, les élans philosophiques et affectifs.

Les développements que nous allons entreprendre ici au sujet de l'écart versent dans notre problématique générale de la dualité souvenir/devenir qui -et c'est là notre hypothèse centrale- imprègne l'œuvre jusque dans ses fins détails. Précisément, il s'agira, pour nous, de situer ladite dualité dans les mouvements de la figuration narrative, et ce, par l'analyse de quelques mécanismes métaboliques en l'occurrence les principales figures métasémémiques⁶ : la métaphore et la métonymie où se déploient un réseau de relations linguistiques, culturelles, affectives, représentationnelles. Rejoignant par-là, l'idée de André Breton, il décrit qu'auprès la métaphore et la métonymie « *les autres "figures" que persiste à énumérer la rhétorique sont absolument dépourvues d'intérêt. Seul le déclic analogique nous passionne* »⁷.

⁶ *Métrasémémique* : de métrasémème, mot composé du préfixe « *métra* » qui, en grec, renvoie à l'idée de changement, et de « *sème* » qui désigne unité signifiante minimale (atome de sens). Quand on parle de l'écart proprement rhétorique, les métrasémèmes sont des figures de sens opérant au niveau de ces unités signifiantes minimales.

⁷ André Breton, *La Clé des champs*, éditions du Sagittaire, Paris, 1953, p.114

Si notre tentative d'analyse est restrictivement centrée sur certaines figures de style comme marques d'écart, c'est que nous voudrions donner, par là, un aspect plus « matériel » à la dualité en question.

« La traversée de mon adolescence, des scènes par bribes, ou brèves d'un passé qui parfois se penche en ombre inclinée, vers moi »⁸

« Mais comment rendre cette auto-analyse rétrospective " soyeuse ", et donc rassurante puisque source de lucidité, voire de sérénité ? » (p.467)

Il faudrait donc voir comment se fait cette analyse de soi par le truchement des mots pour pouvoir, par la suite, en dégager les circonstances qui ont forgé le devenir du sujet. Ce dernier sera le centre de sa propre réflexion (réflexion de/par soi) autour de laquelle gravite toute l'écriture romanesque. L'anthropocentrisme narratif pose, d'ores et déjà, un problème de choix des matériaux fictionnels.

Les émotions, sous leurs manifestations les plus baroques, ont toujours fourni à l'écriture de soi une matière intarissable qui s'efforce de dire la complexité de la vie.

« Pour ma part, j'ai tiré de mon enfance et de mon adolescence uniquement les éléments qui me permettent de comprendre le sens de cette pulsion de mort qui a fondé ma vie d'adulte »⁹

Les propos de Leo Spitzer qui suivent, corroborent l'hypothèse que toute crise émotionnelle est le socle de toute locution singulière ; vice versa toute manifestation langagière inaccoutumée est le symptôme de toute émotion tenace :

« À toute émotion ou à tout écart de notre état psychique normal, correspond dans le domaine expressif un écart par rapport à l'usage linguistique normal ; vice versa un écart vis-à-vis du langage ordinaire est l'indice d'un état psychique inhabituel »¹⁰

⁸AssiaDjebar, *Nulle part dans la maison de mon père*, éd. Sédia, 2008, p. 421

⁹Interview réalisée par l'hebdomadaire *Jeune Afrique*, Paris le 31/03/2008.

¹⁰LeoSpitzer, *Criticastilistica, e semantic storica*, Bari, Laterza, 1966, p.17

L'écriture autobiographique djebarienne est dans sa totalité caractérisée par un espace et par un vécu, laquelle devient l'amont et l'aval de la re-création de soi. De surcroît, la résurrection du moi ruisselle d'un souvenir momifié vers un devenir labile. Tout, réel et fiction, bascule au sein de l'écriture pour donner âme et corps au texte sculpté. Dès lors, le fil séparant le réel de l'invraisemblable se revêt d'un caractère impalpable, ce qui rendrait le discernement de la fiction d'avec le réel irréversible, et qui est donné comme à démêler, improbable soit-il.

Fonctions essentiellement esthétiques, les ressorts expressifs de la langue se déploient à travers toute l'œuvre littéraire formant une sorte d'« innervation » signifiante. Cette somme d'« *artifices du langage* »¹¹ mise au service d'une intentionnalité artistique a reçu, depuis Jakobson, la dénomination de « littéarité ».

C'est en fait, par le truchement de l'originalité expressive de la littérature, par le jeu des formes langagières, que se matérialise la notion de l'écart entendu au sens de pratique stylistique. Mais celui-ci, ne l'oublions pas, ne saurait être porteur de valeur en dehors des catégories normatives socialement fixées, lesquelles lui servent de référence.

L'écart linguistique de la norme, installe une opacité sémantique anisotrope d'un horizon d'attente à un autre. « *Les écarts diminuent la prévisibilité du lecteur [...] Ils créent toujours des attentes frustrées* »¹². Si le dévoilement rendait le sujet ouvert et lucide aux lecteurs, le risque d'occulter sa valeur serait *ipso facto* imparable, rejoignant par-là, en certain sens, la vieille idée philosophique du *voile-dévoilement* de Martin Heidegger qui pose que la beauté, quand elle s'offre dans sa nudité, n'aurait plus de valeur, serait fade, sans ressort attractif. Cependant, la narratrice laisse intentionnellement des zones d'ombres dans son écriture. Elle ne guide le lecteur que jusqu'à un certain point, car elle voudrait lui laisser le privilège de juger conjointement quelle femme est devenue *la fille de son père*, de quelle brassage est forgée la femme mûre d'aujourd'hui :

¹¹Pierre Fontanier, *Les figures du discours*, Champs Flammarion, Paris, 1977, p.12

¹²Groupe « *Rhétorique générale*», Paris, 1970, p. 43

« Et l'après, ces vingt et un ans immobiles qui suivront et feront de la jeune, devenue jeune femme, puis femme mûre – ou apparemment mûre- un être tout au plus pétri de rêves, de fumées, d'illusions » (p.437)

Considérons le premier extrait suivant pour voir comment le souvenir d'enfance s'articule avec la réalité présente, la manière dont il s'y mêle pour en déterminer l'état, l'orientation, et s'ériger ainsi en vecteur d'existence.

« Une fillette surgit : elle a deux ans et demi, peut-être trois. L'enfance serait-elle tunnel de songes, étincelant, là-bas, sur une scène de théâtre où tout se rejoue, mais pour toi seule à l'œil exorbité ? Ton enfance se prolonge pour quelle confidente d'un jour, pour quelle cousine de passage qui aurait vu éclater tes larmes en pleine rue, autrefois, ou des sanglots qui te déchirent encore ? » (p.13)

À la lecture de ce premier passage du roman, l'idée de soudaineté qui est à comprendre à travers l'emploi au verbe « surgir » met en exergue « la fillette » comme « source première du parcours transformationnel d'une eau regagnant la mer », d'un sujet affrontant son destin. De sa nature, la soudaineté survient brutalement et de manière inattendue. Le surgissement brutal d'un élément du passé y déclenche la mémoire involontaire qui fait appel alternativement à l'entreprise *auto-constructive* de la narratrice personnage.

Ici, la narratrice convoque la force assimilatrice qu'est la personnification- dont le principe métaphorique est de substituer à l'aspect inanimé de l'objet une nature humaine-. En revêtant la notion de l'« Enfance » d'un aspect animé, celui d'un acteur sur scène « *L'enfance serait-elle tunnel de songes, étincelant, là-bas, sur une scène de théâtre où tout se rejoue* » (p.13), l'incarnation sera plus frappante.

Le procédé de la concrétisation de l'abstrait « enfance » par un processus d'analogie « tunnel de songes » est d'un si fort expressivité que le simple rapprochement comparatif entre ces deux éléments aurait affadi cette représentation figurative. L'inattendu créé chez le lecteur serait le dessein de tout langage métaphorique. Plus la similarité, mise en relation des deux aspects, est vivement exprimée, plus l'horizon imaginaire du récepteur est intensivement stimulé.

La pièce ou plutôt le vécu du sujet sera rejoué voire relancé sur un théâtre substitué au texte à partir d'un souvenir « *étincelant, là-bas* ». Le théâtre est d'abord lieu de la captation du regard où il tente d'amplifier la visibilité sur l'estrade. Le scintillement de la lumière jaillissante du souvenir nous arrache à l'obscurité. En revanche, le souvenir devient plus limpide grâce à l'exercice du croisement de la fiction et de l'auto-identification, lesquels s'interpénètrent dans un jeu de rôle entre le narrateur et le narrataire où chacun se découvre vu et voyant.

La première île que fera émerger la narratrice sera l'enfance. Celle-ci constitue une préfiguration de ce que serait le personnage postérieurement, une sorte de substance socialement et psychologiquement retentissante.

Rejouer la vie par le biais des mots, c'est renaître une seconde fois. La métaphore opérée dans la phrase « *l'enfance serait-elle tunnel de songe [...] sur une scène de théâtre où tout se rejoue* » représente, dans la conception husserlienne, la triade phénoménologique *naissance / mort / résurrection*. La mort est symbolisée dans le passage qui suit par le « *silence* » sur soi :

« Ces " premiers souvenirs " ne s'imposent à moi que par le besoin soudain-quoique tardif-de m'expliquer à moi-même " moi, ici personnage et auteur à la fois-, le sens de ce geste auto-meurtrier [...] Je commence à peine à comprendre que le plus grave fut mon silence- mon silence sur cette pulsion qui, malgré moi et en moi, se préparait. » (p.441)

« Ce qui, aujourd'hui, m'étonne et m'attriste, et me trouble, c'est qu'après ce matin d'octobre,[...] je me suis définitivement tue sur ce délire qui m'avait saisie, emportée, et qui aurait pu m'être fatal ; je le constate à présent, puisque j'y reviens de front, et non pas allusivement par le biais de quelque personnage » (p.421)

Le personnage-auteur dissimulait, pendant un demi-siècle, un propos sur un évènement tragique qui lui a failli extraire ses derniers soupirs. Assia Djebarse donna, un jour d'octobre 1953, la mort, se fit complice d'un crime sur soi-même en achoppant la pierre du suicide. Là, le sujet se ré-invente en dépit du temps fugace, à l'échelle cosmique de la

vie, une équidistante renaissance tout en réintégrant à chaque contrainte événementielle un jugement par soi et sur soi pour relancer à nouveau l'entreprise emblématique. Le souvenir permet cette renaissance, partie intégrante du devenir.

Le choix métaphorique de « *scène de théâtre* » n'est guère fortuit, il répond à un « *intensif social* »¹³ au dire de Georges Molinié, c'est-à-dire en fonction du degré de l'expressivité conventionnelle et sociale de la charge sémantique qu'exprime le terme choisi. C'est dans cette vocation que la narratrice recourt sans cesse au renouvellement des signifiants afin de s'écarter du rituel langagier qui finirait, au fur et à mesure, par perdre de son éclat. En outre, une relation d'inclusion où l'enfance constitue une partie de ce « tout », la vie jusque-là menée, se « rejoue » sur une scène de théâtre, celle qui serait l'espace-temps de cette vie. Sans doute, y aurait-il ici à voir dans l'enfance la somme des expériences les plus marquantes qui continuent tenacement, à forger encore le devenir. La narratrice, éprouvant un sentiment d'insatisfaction perpétuelle, cherche à métaphoriser d'un point de vue axiologique le sens de son existence. Ce jugement de valeur sera, dans un premier temps, au travers des pans qui ont constitué son « *enfance* », ce « *tunnel de songes* », autrement dit, le couloir des rêveries, pour comprendre, dans un deuxième temps, « *les sanglots qui [la] déchirent encore* », les lamentations permanentes de son *alter ego*.

Les facteurs de similarité entre tunnel et passage, théâtre et vie, sanglot et soupir suggérés par le personnage sont si approximatifs, qu'ils deviennent personnels pour le sujet révélateur. Celui-ci pousse jusqu'à la limite le procès analogique en le détachant des liens de la logique. « *Autrefois, [...] des sanglots [...] te déchirent encore* » la ténacité du souvenir résiste aux ravages du temps, s'accroche aux oublis de la mémoire, s'insurge contre les refoulements de l'interdit. La narratrice interroge fermement son enfance et son souvenir estreint présent *hic et nunc*, mais de quelle matière la carapace du souvenir est-elle forgée, celle qui régurgite incessamment des soupirs enflammés ?

¹³*Intensif social*: le contexte, puisqu'il est social, détermine la charge expressive d'un tel ou tel mot. Le choix des mots s'opèrent sur l'axe paradigmatique.

Établissant une identité entre deux réalités différentes, la métaphore abolit les frontières entre des terrains que le langage courant sépare d'habitude. Ainsi dans l'extrait, « *Enfance* », qui est un concept abstrait, reçoit un comparant concret, « *tunneldesonge* ». Ce substitut est lui-même une métaphore qui, au niveau du champ des sélections possibles, pourrait être remplacé par « *passage de rêverie* ». Par conséquent, l'intention communicative du narrateur, garnisse le trope d'une force hermétique et presque ésotérique.

I -1-2L'enfance, un souvenir métaphorisé

L'ouvrage « *Les Métaphores dans la vie quotidienne* »¹⁴, place la métaphore au croisement des deux disciplines majeures des sciences humaines, la linguistique et la philosophie. Ouvrage théorique aménagé par deux têtes, l'une linguistique et l'autre philosophique, George Lakoff et Mark Johnson mènent une critique à l'égard de la conception traditionnelle qui considérait longtemps dans son ensemble, que la métaphore relève du monde de l'imagination poétique, et son emploi ne serait qu'au service de la réalisation des besoins ornementaux du langage poétique. Les deux contemporains mettent en relief la métaphore ausein du dispositif social où elle côtoie inconsciemment la pratique quotidienne du langage. Tout se manifeste dans et à travers le langage.

La conception classique incarcérait le trope dans le monde des possibles. Or, selon nos deux critiques, la métaphore exerce une affection considérable sur notre pensée et conditionne perpétuellement notre comportement dans tous ses états. Cette théorie épouse la même logique de notre approche de la composante «souvenir/devenir», puisque celle-ci oriente la perception de la narratrice à l'égard d'un souvenir fossilisé et d'un devenir éclatant. Les métaphores ont le pouvoir de substituer le sens aux concepts.

¹⁴Lakoff, George & Johnson, Mark, *Metaphors We Live By*, Chicago University Press, 1980. Traduit par M.de Fornel en collaboration avec J.-J. Le cercle, sous le titre *Les métaphores dans la vie quotidienne*, Paris, Minuit, 1985.

Les passages susmentionnés permettent de reconnaître à quel point les métaphores mises en œuvre juxtaposent et structurent l'élément constitutif de notre problématique de départ. La concrétisation d'une notion abstraite, celle de « *l'enfance* », dans un matériel différent, celui du « *tunnel* », s'effectue grâce à une panoplie de correspondances cognitives entre la « *prémisse préalable* » conceptuelle, comme source première du contenu expressif et la « *prémisse cible* » substantielle, comme socle du matériau linguistique moisi au service de l'expressivité.

La théorie des métaphores conceptuelles de Lakoff et Johnson instaure un paradigme par excellence entre pensée et langage, entre émotion et expression, tel le souvenir dans son état virtuel, lequel a été retranscrit à travers un ensemble d'hiéroglyphes *ad hoc*. De là, les similarités possibles établies dans la métaphore « *l'enfance serait-elle tunnel de songe* » s'articuleraient comme suit: l'enfance serait un passage de rêveries, l'enfance serait une utopie, le monde du rêve meuble le quotidien de l'enfant, l'enfance est un voyage. Ces structures sous-jacentes cibles se subdivisent à leur tour en d'autres, dites « *métaphores mortes* » (Bally), c'est-à-dire, des métaphores lexicalisées. Ces dernières sont moins denses que la vivacité de la métaphore source. A titre d'exemple, la métaphore « *l'enfance est un voyage* » émanant de la métaphore originelle, s'est défraîchie au fil du temps à tel point que son sens inhérent ne stimule guère l'intensif social. Celui-ci n'est plus ressenti comme tel. Autrement dit, il n'y a plus transgression métaphorique, mais une indépendance totale des liens analogiques qu'elle établissait autrefois avec le sens canonique.

Nous pourrions difficilement méditer sans les métaphores, et quand nous parlons d'écarter les métaphores pour y voir plus clair, nous nous trouvons encore pris dans les engrenages de la métaphore.

En somme, selon Lakoff et Johnson, la métaphore n'est pas l'apanage de la linguistique, elle s'y immerge dans la matrice psychoaffective de l'individu. La métaphore constitue donc un schème constitutif de notre pensée.

I -1-3 La matérialisation de la dualité souvenir/devenir

Nous tenterons au cours de cette séquence, mettre en relief la résurgence de la double composante « *souvenir/devenir* » à travers les procédés littéraires dont nous retenons les plus significatifs, considérées comme fondement de création littéraire. Pour les besoins de l'analyse, nous ferons usage de certains concepts empruntés à la nouvelle rhétorique mais aussi à la sémantique structurale, le cas échéant.

Le deuxième extrait de l'œuvre :

« Le fait que ma mémoire de nourrisson se refermât comme une huître sur une proximité dérangeante – qui, même à moi, bébé, faisant honte-, étonnamment, ce ne fut pas tant une pudeur frileuse qui l'a ressuscité, vingt ans après, que la permanence du souvenir dormant, eau souterraine au fond de moi, trace indélébile du plaisir pareil à un fruit » (p.113)

À sa lecture, cet extrait fournit quelque peu une visibilité de la symbiose des deux termes de la composante souvenir/devenir. Il permet de percevoir clairement un passé « rebelle » qui résiste à l'oubli.

Nous pouvons déjà discerner dans « *ma mémoire de nourrisson se refermât comme une huître sur une proximité dérangeante* » une combinaison de fortes connotations métaphoriques et métonymiques. En effet, nous distinguons dans le renvoi du mot « mémoire », une métonymie désignant ce foyer où sont consignées les expériences « jusque-là » vécues (dimension du partiel temporellement cernée), au mot « vie », qui, lui, couvre la totalité des expériences (dimension du total). Cela fera respectivement de « mémoire » et de « vie » un contenu et un contenant. Mais cette métonymie n'aurait, à notre sens, de valeur qu'associée à la réduction métaphorique opérée au niveau du verbe «

se refermât [...] sur», ce qui débouchera manifestement, sur une *anisosémie*¹⁵(Bernard Pottier). Ce verbe n'étant pas en compatibilité sémantique avec le mot « mémoire ». Toutefois, si nous essayons d'établir un « degré zéro » à partir de l'usage ordinaire de la langue, nous dirons que le verbe auquel s'est substitué « *se refermât [...] sur* » est le verbe « garder ». Les deux verbes ayant parmi leurs traits sémiques l'idée de « ne pas laisser échapper, ne pas perdre, sauvegarder ».

En fonction de ce degré zéro de l'expression, un « degré figuratif » apparaîtra à travers le renforcement du sème en question (ne pas laisser échapper) par un autre qui dénote la matérialité et que nous retrouvons comme sème nucléaire dans « se refermer sur » dans ces occurrences « porte » ou « fenêtre ». C'est en raison de la force qui suggère l'idée de « garder matériellement » que le verbe « se refermât » s'est substitué à « garder ». Cette idée de « fermeture » est encore renforcée par la comparaison qui rapproche « la mémoire » de l'« huître », dont la coquille est réputée très robuste. A ce stade, nous pouvons déjà ressentir la force du souvenir, donc du passé, qui demeure récalcitrant.

L'examen du premier syntagme nominal du présent extrait, « *ma mémoire de nourrisson* », indique une présence permanente du souvenir dans la construction de l'avenir, sa fusion avec le devenir. En effet, cela est parfaitement justifiable, d'une part, par l'emploi du possessif « ma » qui désigne ici un acquis « actuel », réel, fixé par un « maintenant » de la mémoire qui continue de se développer (devenir), d'autre part, par l'emploi du génitif « de nourrisson », lequel renvoie à un stade antérieur à soi-même (souvenir).

L'opposition entre passé et présent s'efface au profit de leur interprétation. « *Une proximité dérangement* » constitue aussi une assertion de la narratrice où le procès métaphorique remplace souvenir par proximité, les deux ayant en commun le sème « *qui accompagne* ». Là encore, le souvenir, exprimé sous forme de « *promiscuité* », montre à

¹⁵*Anisosémie* : anomalie dans les relations sémantiques mettant en relation les lexies dont le contenu ne semble pas, à première vue, compatibles.

quel point il est vif, toujours là, infranchissable. Il se mêle donc au présent et détermine l'orientation de l'avenir.

L'expression contenue cette métaphore est précédée, rappelons-le, du pronom « *moi* », lequel est suivi d'une virgule. C'est ainsi que la description de la figure prend une valeur par rapport au prisme souvenir-devenir. C'est que le « *moi* » de la narratrice est replongée à travers l'immédiateté du procès métaphorique dans la petite enfance. Cela rapproche encore une fois, sous une nouvelle facette (la douceur de la petite enfance), le passé du présent.

Cette ambivalence du souvenir et du devenir surgit avec plus d'éclat dans la suite de l'extrait. Dans « [...] *souvenir dormant, eau souterraine au fond de moi, trace indélébile du plaisir pareil à un fruit* », nous ne pourrions que corroborer la forte présence du souvenir, de son immixtion dans le présent. Outre la personnification présente dans « *souvenir dormant* » qui confère à la réminiscence un aspect de sérénité, qui peut d'ailleurs se dégager de la métaphore appositive « *eau souterraine au fond de moi* », on peut noter l'aspect réconfortant voire salvateur que prend le souvenir dans « *trace indélébile du plaisir pareil à un fruit* ».

Dans cette dernière partie, il s'agit d'une triple connotation métasémémique: d'abord, l'équivalence entre « *souvenir* » et « *trace indélébile* » qui représente une métaphore appositive, puis le rapport métaphorique entre « *trace indélébile* » et « *plaisir* », lequel rapport, celui du génitif, est articulé à l'aide de la préposition « *de* » (dans « *du* »), et enfin la comparaison qui réunit le « *plaisir* » au « *fruit* ».

Analysé dans sa totalité, cet extrait permet, à travers une mosaïque de figures, d'avoir une vue claire de la dualité souvenir/devenir et de leur osmose. Rappelons que les figures décrites ci-haut ont été analysées, non pas pour elles-mêmes, comme simples procédés littéraires mais en tant qu'elles « matérialisent » la dualité en question.

I-2Ambivalence et spatialité littéraire

Nombreuses sont les études littéraires ayant abordé, avec plus ou moins de détails, l'espace et le temps comme deux composantes romanesques entretenant l'une avec l'autre un rapport symbiotique très prononcé. Mikhaïl Bakhtine est l'un des premiers théoriciens à signaler cette « co-inhérence » : espace-temps. Il met au jour la notion de « *chronotope* », qui désigne « *la corrélation essentielle des rapports spatio-temporels, telle qu'elle a été assimilée par la littérature* »¹⁶. Toute diégèse tisse entre l'espace évoqué et le temps narratif une forte complicité dont elle remplit une fonction référentielle, symbolique et actantielle dans un système de signes congrûment choisis par son émetteur. A ce titre, le texte devient un réceptacle où toute « l'expérimentation romanesque » se trouve « consignée ».

Nous tenterons dans cette séquence d'investir, dans un premier temps, l'espace comme cadre d'expression de la dualité génératrice de notre problématique. A cela succèdera l'étude du temps. Notre approche déterminera l'espace romanesque ainsi que les « lignes de fuite » qui contredisent toute stabilité formelle et dynamisent incessamment cet espace, illustration d'une pensée créatrice.

Quand bien même il serait géographiquement situable, l'espace narratif est appréhendé comme strictement fictionnel. En revanche, c'est l'effort de l'écriture qui tend à en faire un espace réel : on parle ainsi de « l'illusion du réel ». Questionner simplement, l'espace n'est nullement flotter à sa surface mais dénuder. Voilà une manière qui pourrait conduire à une possible extraction des valeurs-fonctions des ancrages spatiaux et leur substance

¹⁶ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, traduit du russe par Daria Olivier, Paris, Gallimard, 1978, P. 237

symbolique. « *L'architecture ne parle pas de l'espace [mais] fait parler l'espace* », dira Genette. L'acte narratif imprègne de subjectivité l'écriture du lieu, lequel, fictionnalisé, fait glisser le lecteur vers l'espace symbolique. De la nature concrète du lieu, on est ainsi passé à l'abstraction de l'espace. De surcroît, la force de la représentativité spatiale se situe dans la remise en cause permanente des frontières naturelles de l'espace, dans les transgressions de ses propres limites ; elle déborde symboliquement ses composantes structurelles. Ces éléments importent dans la mesure où ils sont dépassés par une forme créatrice où tout s'échappe à sa propre délimitation.

Comme nous l'avons déjà souligné, il ne suffirait guère d'opérer une simple analyse thématique, somme toute superficielle, mais il faudrait s'attacher à l'extraction des éléments génétiques dont l'œuvre procède, et qui servent de moyens heuristiques pour clarifier l'enjeu du roman. Pour ce faire, nous parcourrons les lieux exploités et examinerons le monde dont s'organise l'espace au sein duquel l'ambivalence souvenir/devenir refait surface. De cette manière nous aurons essayé de démontrer que les lieux évoqués, y compris leurs alentours, s'inscrivent eux aussi dans notre questionnement général. Trois exemples ont été, à cet effet, retenus : la maison, l'internat et le bain maure.

I-2-1 La maison, une nostalgie de l'espace

Le titre du roman inclut une *ambivalence spatiale* forte explicitée à travers les sémèmes, « *nullepart* », « *dans* » et « *maison* ». La narratrice affirme, en un certain sens, une présence/absence voire une délocalisation paradoxale et illogique. À cet effet, nous reprenons le concept de « paratopie », une notion mise en place par Dominique Maingueneau et qui corrobore notre perspective d'approcher la dualité souvenir/devenir vue par un autre prisme spatial. La paratopie désigne une « *localité paradoxale [...] qui*

n'est pas l'absence de tout lieu, mais une difficile négociation entre le lieu et le non-lieu, une localisation parasitaire, qui vit de l'impossibilité même de se stabiliser »¹⁷

La narratrice, ne se manifeste explicitement dans la structure titrologique « *Nulle part dans la maison de mon père* » qu'à travers l'adjectif possessif « *mon* », celui-ci s'opposant à la formule sémantiquement négative et symboliquement négatrice (des liens affectifs avec la maison paternelle). Elle annonce d'emblée, son *enracinement/déracinement* de la maison natale. Culturellement, la maison est perçue comme le lieu sûr qui garantit la permanence des souvenirs. Elle permet de se localiser, de se repérer et de se reconnaître. Mais pourquoi en va-t-il autrement pour la narratrice ? Pourquoi n'est-elle nulle part dans la maison de son père ?

Nous admettons que le prédicat (qui est absent du titre) a pour fonction d'inscrire l'action, réalisée ou subite par le sujet, sur le fil temporel. Or, le titre du texte est donné sous forme averbale qui accentue l'immobilisation du sujet, lequel devrait trouver un repère déterminant dans un espace donné. L'action est présentée dans un temps figé ne reconnaissant ni son commencement ni son achèvement. Si cette interprétation trouve une toile de fond légitime au fur et à mesure qu'on scande attentivement le texte, le déracinement de l'énonciateur sera « éternel ». De là, le présent n'a plus de valeur pour le personnage puisqu'il n'est qu'une conséquence d'un verdict prononcé préalablement. La seule fraction qui compte, c'est celle du passé représenté dans l'intégralité des souvenirs, cause de l'actuel, explication du devenir.

L'espace est ici fort présent à travers le sémème « *maison* ». Ce signifié porte une puissante charge sémantique qui mérite qu'on s'y arrête (sa dimension symbolique est l'un des fondements même de l'œuvre). La maison, premier tremplin de socialisation est génératrice de tout un univers de représentations, de schèmes, et en corollaire de toute entreprise consciente ou inconsciente. Plus tard, un réservoir de souvenirs solidement installés qui constitueront un patrimoine identitaire par excellence. De là, nous pourrions

¹⁷ Dominique Maingueneau, *Le Discours Littéraire. (Paratopie et scène d'énonciation)*, Paris, Armand Colin, 2004, p. 52

dire que le souvenir est une partie indissociable voire constitutive de l'identité - du Devenir-, et si les souvenirs s'entrelacent dans une conception manichéenne, ils se manifesteront conséquemment sous des ambivalences psychoaffectives au sein de cette moelle idéologique.

La maison est le premier lieu terrestre de l'individu avant que celui-ci soit basculé vers le monde extérieur. La maison, havre de paix, ce grand berceau protège l'âme et le corps. Or, une fois l'individu est mis à la porte, un déclic s'opère chez lui, déclenche une hostilité à l'égard du maître du lieu. Dans « *Nulle part dans la maison de mon père* », le père, instituteur algérien dans une école française, et qui symbolise la souveraineté, expulse sans procès préalable son enfant hors de la maison. La protagoniste s'attache tenacement à des images et à des fragments de souvenirs, qui restent ses seuls repères identitaires.

La maison cerne les valeurs de l'individu, « *lenon-moi qui protège le moi* »¹⁸ . Réciproquement, le « moi » intériorise la maison dans sa réalité comme dans ses songes (il ne s'agit pas seulement de vivre entre ses murs ; c'est qu'aussi le vécu charrie en son sein chaque instant constructif de la conscience : « *on n'y transporte ses dieux lares* »¹⁹). La maison ouvre une brèche, projette une lueur que condense la sphère du souvenir. A ce stade, la fusion de l'imagination avec la mémoire se métamorphose en un élément monolithique, fécond. Cette hybridité accoucherait forcément d'une écriture singulière, brève et poétique. La structure mémoire-imaginaire est traversée par des flash-back lancinants à divers degrés. Ces derniers conditionnent, guident et maintiennent un discours amer dans sa poésie la plus vertigineuse. La narratrice remonte dans le temps déjà écoulé pour sculpter méticuleusement à la manière de Pygmalion²⁰, ce devenir nébuleux. La femme adulte endosse l'affliction, elle convoque incessamment le père dès le surgissement de ses refoulements les plus atroces.

¹⁸Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, Presses Universitaires de France, Paris, 1957, p.24

¹⁹*Ibid*, op.cit

²⁰*Pygmalion* : dans la mythologie grecque, Pygmalion est un sculpteur talentueux qui, un jour, sculpte une statue d'ivoire d'une beauté sublime dont la nature n'a jamais créée de semblable. Pygmalion en tomba éperdument amoureux. Vénus, la déesse de l'Amour donnera vie à la statue.

Si l'individu circonscrit les frontières géographiques en distinguant un *dedans* d'un *dehors*, la délimitation abstraite de l'espace, elle, annule symboliquement toute manœuvre déterminative. On se croit se re-connaître dans la marche du temps, alors qu'on ne repère quel'éparpillement d'un ensemble d'espaces dans sa dimension abstraite où notre imagination croit pouvoir les restituer à nouveau. L'imagination, se brise alors à la première tentative de fixer ces lambeaux. Le sujet en perte, fouille les ruines, s'appuie sur ses schèmes mémoriels pour se lancer à la quête d'une réexploitation signifiante des lieux déjà labourés. Il part à la recherche d'un temps perdu dans un autre univers homologue, symétrique à la vie réelle, celui de la littérature, celui de l'écriture.

Le titre, intensivement connotatif, se manifeste comme le symptôme d'une pathologie psychique, celle de l'errance. Cette dernière se voit délimitée dans un endroit clos qu'est « la maison ». Reprenons les dires de Maingueneau à propos du concept de « paratopie » sous un autre angle : « la paratopie prend le visage de celui qui *n'est pas à sa place là où il est*, de celui qui *ne trouve pas de place* [...] Laparatopie écarte d'un groupe (paratopie *identitaire*), d'un lieu (paratopie *spatiale*) [...] toute paratopie peut se ramener à un paradoxe d'ordre spatial »²¹.

En réalité, le personnage est livré à l'errance, à lui-même. Il subit une délocalisation spatiale de surface, identitaire de profondeur contre laquelle il ne parvient pas tenir. « *Je n'ai plus de " maison de mon père " [...] Je suis sans lieu, là-bas depuis ce jour d'octobre [...] depuis cette aube de 1953* » (p.449).

Un autre passage traversé par la même structure titrologique, semble lui faire écho : « *Pourquoi, mais pourquoi faut-il que je me retrouve, moi et toutes les autres, " Nulle part dans la maison de mon père ? " »* (p.456). Cette amputation organique de l'arbre généalogique patriarcal est une inquiétude permanente non seulement du sujet en quête de lui-même, mais aussi de celle toutes les femmes insoumises de l'autre rive (l'Algérie).

²¹ Dominique Maingueneau, *Le Discours Littéraire. « Paratopie et scène d'énonciation »*, Paris, Armand Colin, 2004, p. 86

Le présent suscite un questionnement sur le souvenir. De ce questionnement découle des jugements portant sur l'avenir, lesquels ont plus de valeur que de l'avenir lui-même. Pour trouver un fondement logique à l'approche de l'espace soumis à l'analyse, nous devrions transcender « *la maison* » au-delà de ses coins. Fondamentalement, il est loisible de conclure sur une image du passé qui transparait à travers l'évocation de « *la maison* ». Le souvenir hante le présent, s'y mêle et devient ainsi une entité indissolublement liée au processus du devenir.

I-2-L'École, un espace de révolte et de conciliation

« *Corps mobile* », est l'un des chapitres constitutifs du roman. Sous ce titre, la narratrice évoque un espace intime réservé aux filles pensionnaires au sein du collège.

« Le stade surtout. Là, et moi seule. Toute seule au soleil, en short ou quelquefois en jupe, je bondis, je m'élançais. Sur ce stade, ma liberté m'inonde, corps et âme, telle une invisible et inépuisable cascade. »(p.209)

Le stade, ce lieu où elle exerçait sa pratique sportive préférée, le basket-ball, serait l'investissement d'un désir latent de l'objet de sa quête, celle de la « liberté ». « *Sur ce stade, ma liberté m'inonde, corps et âme, telle une invisible et inépuisable cascade* ». Or, le terme de « liberté » suggéré par la narratrice est présenté dans sa définition la plus absolue, et pourrait nous entraîner dans des labyrinthes d'interprétation sans issue.

« *Corps mobile* », en tant que titre choisi pour ce fragment étincelant de la mémoire, annonce préalablement une opposition sous-jacente s'effectuant dans un cadre entre les deux sémèmes « corps » / « mobile ». « *Le corps* » n'est pas forcément susceptible d'être en dynamique permanente ; l'épithète « *mobile* » s'y associe, actualisant de la sorte perpétuellement cette masse somatique en le sortant d'une torpeur « imposée ». De là, le qualifiant différencie le qualifié d'une autre catégorie corporelle présumée, celle de l'immobilité voire de « la soumission ».

« Cette cour [le stade] est clôturée, mais pas complètement- sur un côté au moins elle donne sur de hautes maisons privées, le long d'une étroite artère [...] elle représenta pour moi un espace de liberté immense [...] pour moi seule, ce stade de fortune. » (p.209)

Analysant l'emploi du leitmotiv « seule », nous pourrions repérer une sorte de détachement voulu par le personnage, l'insistance de s'isoler de « quelque chose » que nous essayerons d'identifier à un niveau supérieur qui dépasserait la simple analyse syntaxique de l'énoncé « *et moi seule. Toute seule au soleil* ». L'espace indiqué ici par le démonstratif « ce », s'énonce comme garant d'une jouissance perdue quelque part « *Sur ce stade, ma liberté m'inonde* ».

La narratrice est perçue comme étrangère dans la ville, elle ne pourra rejoindre sa famille contrairement aux externes. Si la narratrice regagne les siens, elle n'accédera pas pour autant à la vraie « liberté » du lieu qui se traduit finalement en liberté de soi. Dès lors, la famille s'y dresse comme un obstacle, la prive du privilège reconquis solitairement : « *tandis que les externes et les demi-pensionnaires - celles qui vont rejoindre leur famille en ville [...] cet espace clos reste libre, accessible aux seules pensionnaires* »(p.209). Pourquoi donc, la dualité *enfermement/ liberté* se manifeste-t-elle à travers le fait que l'euphorie (de la liberté) du personnage ne se réaliserait que dans l'isolement et l'enfermement ?

Pour répondre à cette question, nous tenterons de démanteler la combinaison du système de la spatialité structurée par les différents éléments corrélatifs du lieu évoqué dans le passage qui suit:

« Ainsi, je cours, je "dribble" d'un côté, de l'autre, imaginant la joueuse adverse, multipliant les ruses contre l'adversaire virtuelle [...] l'ultime effort s'épuisait dans un brusque jaillissement de mon corps vers l'azur, dans la détente des jambes, des hanches, des bras dressés vers le ciel soudain si vaste » (p.210)

La description narrativisée de l'ensemble d'actions, effectuées par le *Corps*, juxtapose les phrases dans un style télégraphique réduit au strict minimum, et qui laisse entendre que chaque mot retentit.

La puissance corporelle du personnage est indexée par un nombre d'exercices physiques. Cette « unité fonctionnelle »²², au dire de Roland Barthes, ne prend sens que dans l'ensemble de l'histoire, et c'est en dépassant la syntaxe explicite que nous décelons sa substance conceptuelle : « *Les unités syntaxiques (au-delà de la phrase) sont des unités de contenu* »²³. Inondant son corps d'énergie et d'enthousiasme, le personnage se prépare à affronter « *l'adversaire virtuelle* » omniprésente. Nous pourrions dire d'une autre manière que l'adolescente va à l'encontre de sa propre rivale, « sa Société ». Le sujet en quête tentera de réinterpréter les jugements ancestraux qui ont poussé le père, victime de dogmes irrationnels, à sanctionner, un jour dans la naïveté la plus limpide, les « *jambes* » d'une fille qui essayait de monter sur un vélo. Si la narratrice évoque à un certain moment un souvenir lié à l'école, c'est parce que ce lieu institutionnel va avoir ensuite une grande importance dans son devenir. Le collège, espace transitoire entre l'école communale et le lycée, sera le tremplin ouvert de « l'émancipation ». Voilà ce que cerne le concept de « liberté » décrit ci-haut. Nous pourrions constater que l'unité indicielle « *liberté* » a pour corrélat « *émancipation* ».

« Les Fonctions impliquent des relata métonymiques, les Indices des relata métaphoriques ; les unes correspondent à une fonctionnalité du faire, les autres à une fonctionnalité de l'être »²⁴

La classification des textes littéraires est fondée selon Barthes sur l'abondance de ces deux unités majeures, Fonction et Indice, dans un tel ou tel roman. Si, dans un récit, la fonctionnalité l'emporte sur la symptomatologie de l'âme, nous nous trouvons dans le Conte et ses semblables. Le texte en question entreprend une connivence de l'Être avec

²² Selon Roland Barthes, une *unité fonctionnelle* est une unité fondamentale du contenu intégré soit par une seule unité syntaxique, soit par un ensemble formant un segment charnière de l'histoire. Ces unités fonctionnelles renvoient à d'autres unités corrélatives au niveau de l'axe syntagmatique. A cela, s'opposent les *unités indicielles* qui ont pour corrélat des unités au niveau de l'axe paradigmatique.

²³ A.J. Greimas, *Cours de Sémantique Structurale*, VI, p.5

²⁴ Roland Barthes, *Introduction à l'analyse structurale des récits*, Gallimard, 1966, p. 9

l'espace occupé. La mise en scène de cette complicité contribue dans le processus transformationnel, à créer un « Devenir rebelle ».

En somme, la dichotomie barthienne Fonction/ Indice dépasse l'au-delà de la phrase jusqu'à déterminer l'œuvre entière. Le roman auto-analytique « *Nulle part dans la maison de mon père* », se range beaucoup plus dans le rayon des romans être-au-monde, autrement dit, les récits psychologiques.

À l'internat, la narratrice se plaignait, tout comme ses congénères, de la claustrophobie et l'asphyxiante monotonie :

*« Me revient soudain la phrase, ironique et amère, de Messaouda, ma complice. J'entends encore sa voix :
- Enfermées comme internes durant l'année scolaire puis à l'été, séquestrées comme nos mères : rien ne change pour nous de toute l'année, hélas ! » (p.197)*

L'emploi de la comparaison, dans le passage mentionné ci-dessus, amplifie l'effet d'un retranchement sélectif : toute la gent féminine se trouve condamnée à la claustration. En outre, conventionnellement, le sémème « *été* », en Algérie, renvoie à la saison qui incarne l'image de « l'Enfer ». Additionnant le jugement de valeur du personnage « *rien ne change pour nous* », une idée se dégage : celle de « la damnation », et qui serait comme le terme d'une vie humainement intenable. L'isotopie : « *Enfermées* », « *à l'été* », « *rien ne change* » et « *hélas !* » stipulent l'imprécation : Enfer et damnation.

S'inscrivant dans une perspective inverse, cette même résidence (l'internat) devient un espace d'autonomie qui confirme, semble-t-il, les élans extatiques « *Moi qui allais être une interne farouchement solitaire, cet espace-là devenait soudain un éther miraculeux* » (p.125).

En comparant les deux passages, nous pourrions déduire que cette autonomie doit se forger dans l'individualisme et n'est réalisable qu'en détachant le « *Moi* » du « *Nous* », « l'Être » de « *son milieu* ».

Un autre paradoxe d'ordre spatiale s'impose comme un « interdit conventionnelle » dans le fait que l'adolescente pouvait en aucun temps franchir le seuil de la maison de l'une de ses amies, principalement Jacqueline, « *elle que je côtoyais à l'internat, surtout Jacqueline, ma voisine de lit* » (p.203). Sa conscience fait volte-face aux deux faces de la même pièce, « l'Autre » et le « Moi », deux univers spatialement liés, culturellement séparés :

« Sa maison [de Jacqueline] était située au centre de ce bourg, finalement pas si loin de notre immeuble pour familles d'enseignants. Je ne suis jamais entrée chez elle, ni elle chez nous [...] Je ne me vois donc jamais – ni à douze ans ni à treize ans, ni même plus tard- franchir le seuil familial d'une de mes condisciples européennes » (p.208)

Le clivage social qui se creusait entre les deux cultures, autochtone et européenne, entrave toute possibilité de réconciliation explicite. Seule l'École, espace de l'interchangeabilité entre les différences, devient la jonction entre ces deux cultures.

Le milieu dans lequel évolua le personnage recouvrait une hétérogénéité de différents ordres. La protagoniste ayant vécu dans la dualité culturelle, historique et linguistique depuis son enfance, quadrille son œuvre à travers un regard hybride et ambivalent. Là, nous ressentons que le souvenir envahit son présent et fixe une vision d'avenir. Cette ambivalence sera une barrière à toute tentative de réconciliation sociale ou d'adaptation à ce :

« Monde coupé en deux parties étrangères l'une à l'autre, comme une orange pas encore épluchée que l'on tranche n'importe où, d'un coup, sans raison ! » (p.208)

La narratrice intériorise une vision singulière et excentrée du monde tout en intégrant une coexistence possible de ces deux mondes étanches. Pour se faire reconforter, elle tend vers une autre série de valeurs.

I-2-4 Le Hammam, espace patrimonial et de rencontre

Notre souci, dans cette séquence, serait d'inscrire l'espace susmentionné dans une double appartenance, celle d'un patrimoine culturel matériel et immatériel à la fois. Il ne s'agit pas de s'écarter de notre champ d'étude de la dualité souvenir/devenir, mais de l'immerger dans un bain culturel et d'y voir comment le souvenir fait écho au devenir.

Semblable à un lieu de pèlerinage, le Hammam est, les coutumes l'y invitent, un espace de rencontre et d'échange important pour toute femme algérienne. Il est le foyer où se déploient toutes les habitudes culturelles féminines des algériennes « *L'espace est la dimension du vécu, c'est l'appréhension des lieux où se déploie une expérience* »²⁵. La cérémonie hebdomadaire est fixée chaque jeudi, jour qui clôture la semaine chez les Autochtones « *Chaque jeudi après-midi, ma mère et moi (j'ai alors quatre ans, puis cinq, puis six) nous y prenons place [dans le Hammam] avec sérénité, comme dans un véritable salon* » (p.68). Les femmes de la communauté indigène se réunissent pour célébrer un rite qui est un schème culturel de l'imagination de la narratrice. Il serait convenable d'approcher les pratiques envisagées, en tant que signes culturels, au sein des « espaces-matrices ». Leur inscription dans un espace restreint et leur pérennité, leur confèrent le statut du patrimoine culturel immatériel reconnu comme telle. Cet espace a postulé, à long terme, une résistance à l'acculturation et une préservation de l'identité, « *si la société musulmane a pu tenir pendant de nombreux siècles, c'est peut-être grâce au Hammam* »²⁶. Le bain maure entretient un rapport binaire entre l'inné et l'acquis, entre la nature et la culture.

Si, aujourd'hui, le hammam est perçu comme un lieu de purification et de préparation aux pratiques religieuses, autrefois, c'était le maillon fort qui reliait la spiritualité et la matérialité. Le hammam participait activement à la vie économique de la société. Nous

²⁵Christiane Achour .Simone Rezoug, *Convergences critiques*, OPU Alger, 1990, p. 208

²⁶AbdelwahabBouhdiba, *La sexualité en Islam*, Paris, PUF, 1979, p. 212

pourrions imaginer tout un trafic d'échange entre les diverses composantes de la société à l'époque. Les individus y entretenaient des relations sur tous les plans. On se partageait le bain maure : les hommes y prenaient part le matin, les femmes y débarquaient l'après-midi et les paysans en bénéficiaient pendant la veille du marché. Tout petite, la narratrice relate cette polyvalence du lieu :

« Elles ont dû arriver tôt, dès l'ouverture de la séance pour femmes, vers onze heures du matin ; auparavant, les lieux ont dû être nettoyés de fond en comble, car ils servent souvent, la nuit, de dortoir aux paysans des environs, venus de loin, pour le marché de l'aube » (p.70)

Ce lieu très apprécié des Maghrébins est considéré comme un patrimoine culturel matériel par son architecture singulière. Le bain maure prend la forme d'un monument ancien qui marque le passage des ancêtres. Bâti sur les deux éléments naturels, terre et eau, « *ces lieux de pierre vieillie et de ruissellement constant* » (p.76) symbolisent le cordon ombilical qui relie le personnage à ses origines. Ces salles humides où l'eau est présentée depuis une éternité assurent la transmission de la substance identitaire depuis la nuit des temps, en dépit des transformations sociales et des modes de vie.

L'écriture se concentre et focalise le hammam par « l'eau » et tous les autres composants tels que : « *les ombres* », « *l'humidité* », « *pénombre* » et « *vapeur* ». La conscience incite l'esprit de la narratrice à intégrer ces particularités du lieu, « *je m'habitue peu à peu à l'humidité et à la pénombre des lieux* » (p.70), afin de dépasser le stade de la perception sensorielle et à transcender le voile sombre de « *ce royaume obscur, aux eaux ruisselantes* » (p.77) qui émerge du souvenir. Tous les éléments, sur lesquels se pose le regard, agissent dans une chorégraphie parfaitement synchronisée exprimée par l'expression « *l'eau ruisselante* ».

En somme, la visite hebdomadaire du lieu par la femme n'est qu'une affirmation de soi, une renaissance semblable au Phénix qui ne se contente pas d'être réduit au néant.

La narratrice marque des ruptures dans la continuité descriptive du lieu, non pour briser le tableau mais pour arriver à un autre effet, celui de l'impact de ces espaces sur la conceptualisation de certains rites. Assia Djébar inscrit deux passages dans lesquels le souvenir est lié à l'amour maternel et à la bénédiction éternelle.

« Je me rappelle ici un rite immuable et discret : juste au premier seuil de ces lieux d'ombre et d'eaux ruisselantes, ma mère me retient d'un geste : - Baisse-toi ! Me chuchote-t-elle. Je comprends : elle veut me bénir ou me "protéger du mauvais œil" » (p.73)

« J'entends encore aujourd'hui la voix maternelle épelant les mots sacrés qui vont me bénir, me protéger aux milieux de ces lieux embrumés de vapeur »(p.74)

Les deux extraits semblent se parler. Ils mettent en relief la voix maternelle comme une chandelle guidant la narratrice dans le monde extérieur qu'elle doit affronter. La mère soucieuse du « glissement » de sa fille, épelle à chaque cérémonie des « formules-protectrices », tout en expliquant ce geste mystérieux à sa petite fille : *« protection sur toi ! Sur tes pieds [...] pour ne pas glisser »* (p.74).

Par ailleurs, les deux extraits font ressentir la bénédiction comme élément de représentation organiquement liée à l'expérience de l'espace. Ce lieu a toujours existé en tant que miroir qui reflète la construction d'une conscience individuelle et collective.

L'ambivalence souvenir/ devenir est investie par ce lieu emblématique. La scène du hammam constitue, entre autres, l'un des éléments de l'avenir de la narratrice. Si nous admettons que l'avenir est une « fatalité » de l'individu, le devenir serait le processus transformationnel exercé sur le présent. Dès lors, la notion du « maintenant » est éclipsée.

En somme, le cheminement de la narratrice n'est au fond qu'une forme littérairement saisissante qui matérialise une perception du monde. Cette dernière procède et émane, d'un fort enracinement culturel qui apparaît sous des aspects mythiques.

I-3 Ambivalence et temporalité littéraire

Généralement, le temps objectif est compris comme une extériorité au personnage. Ce temps, mesurable, est assez proche de l'espace. Par contre le temps subjectif est purement intériorisé au fait qu'il traverse la substance de l'Être. Le temps ressenti se distancie de celui des horloges. Celui-ci se déforme dès qu'il croise la conscience du personnage. Dans certains cas particuliers, l'évènement rapporté est raconté dans peu de lignes ; sa fonction se réduit à celle de préparer d'autres évènements plus consistants. Ce qui nous intéresse dans cette approche est la dilatation temporelle que peut avoir un élément du souvenir, eu égard à son importance.

Pour ce faire, nous avons choisi deux scènes que nous estimons significatives où le temps narratif des évènements s'étire sur l'étendue romanesque. Les deux expériences dont il est question sont celle de « *labicyclette* » et celle de « *la tentative suicidaire* ». Ces deux souvenirs que la narratrice met en surface n'ont pas été choisis aléatoirement mais en fonction de leur emplacement dans le roman, l'un est relaté au début, l'autre à la fin. En outre, la scène du vélo s'est produite vers l'âge de cinq ans tandis que le surgissement de l'idée du suicide a eu lieu durant l'adolescence. Notons aussi que les deux faits sont repris dans plusieurs répétitions successives. Nous verrons plus tard la signification du « corps-opérateur » que mettent à l'épreuve les deux scènes, ce corps étant une substance concrète qui subit l'entrechoquement des temps

Le temps met en relation la matière et le mouvement ; il sera la mesure de ce mouvement du corps en tant que matière tangible. Les souvenirs s'entassent et s'entrecroisent dans un réseau multidimensionnel de significations. Étudier le temps dans ce roman autoanalytique nous conduira à comparer puis à évaluer tel souvenir par rapport à un autre selon la fréquence narrative, le moment de la narration, la vitesse narrative et l'ordre chronologique des évènements rapportés.

I-3-1 La fréquence narrative, une crise temporelle

En narratologie, la *fréquence* désigne le nombre de reprises des événements diégétiques par la narration. Trois tendances périodiques sont à signaler : le mode *singulatif* (raconter une fois ce qui s'est déroulé une seule fois), le mode *répétitif* (raconter *n* fois ce qui s'est déroulé une seule fois) et enfin, le mode *itératif* (raconter une seule fois ce qui s'est produit *n* fois). Ces trois techniques, correspondant aux différentes manifestations du fait au travers du tissu textuel, dépendent d'un agencement narratif choisi en fonction d'une intentionalité littéraire. La notion du « retour » est spécifiquement marquée par les deux derniers modes. Dans " *Figure III*", G. Genette avait bien distingué les deux procédés du « retour » : il place l'itératif au niveau diégétique tandis que le répétitif au niveau scriptural. Ce dernier, fonctionne avec du « déjà-écrit », est l'une des caractéristiques du Nouveau Roman du fait : il dérobe l'effet du réel et se focalise sur l'aspect scriptural plutôt que sur les péripéties. L'écriture auto-analytique dans « *Nulle part dans la maison de mon père* » peut s'inscrire dans le sillage d'Alain Robbe-Grillet et de ses fameuses répétitions, légèrement nuancées, dans lesquelles, il reprend moult fois la scène de l'écrasement d'un mille-pattes, légèrement nuancée tout au long de son roman « *La Jalousie* ».

Notre analyse est centrée, à la fois, sur le rapport existant entre le mode répétitif de l'écriture expliquée supra, le « temps romanesque » et notre problématique. Par souci de rigueur, nous circonscrivons notre analyse au temps diégétique, tel qu'il se déroule dans le chapitre intitulé « *La bicyclette* ».

Nous aborderons, par la suite, le « temps psychologique », qui correspond au « temps ressenti » au sens où l'entend Bergson, à travers l'examen de « *l'acte suicidaire* » qui s'étale sur les deux derniers chapitres du roman intitulé « *Dans le noir vestibule...* » et « *Ce matin-là* » ainsi que dans la partie « *Epilogues* »).

- **La scène de la bicyclette**

Nous avons établi un tableau qui montre un évènement, celui de la « scène de la bicyclette », repris deux fois par l'écriture mais qui s'est produit qu'une seule fois à l'enfance.

Déroulement de la scène de « La bicyclette »	Les reprises de la même scène
« Aidée du fils de l'institutrice, une veuve, j'ai ce jour-là enfourché une bicyclette » (p.54)	« Il faudrait ajouter que c'est Maurice, le fils de l'institutrice veuve [...] c'était justement lui qui, tenant le guidon du vélo, s'était proposé pour être mon mentor » (p.63)
« Sur ce, mon père apparaît [...] il a fait comme s'il ne me regardait pas [...] il a marché d'un pas vif jusqu'à l'escalier [...] De là, il m'appelée par mon prénom » (p.54)	« C'était alors que mon père entre dans la cour voit la scène en un éclair, ne s'arrête pas, puis, son pied posé sur l'escalier, dos tourné aux enfants qui jouent, me hèle, moi ! » (p.63)
« Je me vois monter en silence l'escalier derrière mon père » (p. 55)	« J'ai rejoint mon père, lui, dos tourné, moi le suivant sans comprendre » (p.64)
Lui [le père], entre dans l'appartement [...] puis s'exclame : « Je ne veux pas, non, je ne veux pas - répète-il très haut à ma mère, accourue et silencieuse- je ne veux pas que ma fille montre ses jambes en montant à bicyclette ! » Puis, sans attendre, il rejoint leur chambre. (p.55)	Il [le père] entre dans l'appartement et je réinscris sa phrase d'aveugle qu'il lance dans le corridor à ma mère silencieuse : « Je ne veux pas (il crie) ! Je ne veux pas que ma fille montre ses jambes devant les autres au village ! » Puis il va s'enfermer dans leur chambre. (p.64)
« Ma mère, elle non plus, ne m'expliquait rien » (p.58)	« Ma mère n'eut tout simplement pas l'idée, ni le loisir de tenter de m'expliquer » (p.65)

La scène de « la bicyclette » nous fait penser à la notion de « l'agression ». En effet, la narratrice, vers l'âge de six ans, subit une agression qui perturbera sa sérénité et marquera, à jamais, sa naïveté en tant qu'enfant. L'ombre du souvenir accompagnera l'individu au fil du devenir : « Une scène [...] me reste toutefois comme une brûlure, un accroc dans l'image idéale du père »(p.53).

Cette agression, infligée par le père, dont elle se considère comme le double, suite à ce qui s'apparente à des crises schizophréniques (« *tu te sens devenir toi-même le père* »(p.441), incite la victime à retrouver l'équilibre. L'équilibre recherché dans ce cas n'est pas un équilibre thermodynamique mais réside dans les réponses non encore trouvées, dans la résolution des interrogations demeurant jusque-là en suspens, celles liées aux attitudes de son père à son endroit. Systématiquement, le personnage plonge dans l'intériorité de sa mémoire semi-consciente du souvenir qui désobéit à toute relativité factuelle.

À partir de l'image des « *jambes* » d'une petite fille « retranchées » du reste de son corps, une idée irrationnelle se dégage, celle de « l'indicible ». Cette figure qui présente la fille comme une « tare de la société » se construit et se développe dans un imaginaire collectif « sub-logique »²⁷. A cela, succède « *le silence complice de la part de la mère* » (p.59), laquelle vient assombrir davantage l'abjecte scène. Cette mère se réduit au mutisme par crainte de l'homme qui la prive de parole. Dès lors, elle est présentée comme un être « muselé » : « *des années plus tard [dit la narratrice], il lui [la mère] arriva de me rappeler l'austérité de mon père, sa rigueur de censeur appliquée à elle* » (p.65). En effet, la mère devient textuellement un signe de « rapetissement ». La reprise, presque littérale, de l'évènement gravite autour d'un thème récurrent dans les sociétés maghrébines, celui de « l'interdit ». Les deux colonnes du tableau des fréquences dressé ci-dessus mettent en relation la fille, son corps, son père et le silence. C'est à partir de ce micro-réseau relationnel que nous dévoilerons encore une ambivalence temporelle perceptible à travers un passé poursuivant un présent. L'« opprobre » dont est éclaboussée la petite fille est comme connotativement fort présente dans le sens où « *le mot "jambes" faisait tache* » (p.59), partie du corps féminin vue péjorativement dans les sociétés phalocrates :

« Il y avait surtout ce mot arabe pour "jambes" dans la phrase, et j'étais froissée de sentir qu'il avait délimité ma personne, retranché de moi quelque chose qui n'était pas à lui ; or ; c'était moi ! Mes jambes, et alors ? Il faut bien que je marche avec : chaque enfant a des jambes ! C'était vraiment injuste de sa part ! Les avoir ainsi séparées de ma personne. C'était, je me rendais compte, insultant, mais pourquoi ? » (p.58)

²⁷*Sub-logique* : nous entendons par-là tout ce qui est arbitraire décidé, ce qui n'est pas régi par une rationalité (des habitudes en- deçà de la logique).

La « crise » discursive est inhérente à une vision que la narratrice ne peut expliquer qu'à travers la répétition du même-dit. Cette dynamique du « répété » provoque un retournement réflexif du sujet sur lui-même d'abord, puis sur son souvenir. Pris d'une obsession, le narrateur-personnage se débat contre lui-même, contre un questionnement qui l'accable jusqu'à présent.

L'univers obsessionnel du souvenir semble de la sorte enfreindre la règle de progression thématique l'une des règles de la cohérence textuelle. Evoluant dans une circularité discursive, le thème appelle continuellement le même thème. En effet, « *la répétition va à l'encontre de la transmission concise et précise du message* »²⁸. Elle engendre une « crise du langage ». Plus loin, dans une conceptualisation sisyphienne, le lecteur acquiert l'expérience de l'absurdité du discours. La répétition emprisonne le discours dans une crise circulaire et menace la temporalité narrative. Sans avis préalable, la narratrice résilie le pacte établi avec son narrataire, celui-ci supposant un apport informatif constamment renouvelé. Le contrat se heurte à la discontinuité discursive, voire à l'absurdité. Le temps narratif perd sa dimension discursive-évolutive en l'absence de progression tant au niveau formel qu'au niveau discursif.

Si la réécriture du même dit est généralement un signe positif d'insistance, il en ira autrement pour nos extraits. Selon De Guardia, le « dit-leitmotiv » signale une crise temporelle : un arrêt du temps. Nous sommes loin de la pause narrative balzacienne apposée et qui annonce, pour des raisons descriptives ou explicatives, une rupture dans l'enchaînement événementiel. Le vide temporel marqué dans la reprise du même dit dans notre scène défie et le temps narratif et le temps fictionnel. La notion du « rappel » est le produit d'une crise ineffable mise en exergue par, d'une part, l'interrogation sur le « pourquoi » de « *cet éclat incontrôlé, cette colère d'aveugle* » (p.58) de la part du père, d'autre part, par la réponse non persuasive de la part de la mère :

²⁸Jean De Guardia, "Les impertinences de la répétition. Portée et limites d'un outil d'analyse textuelle", Poétique n°132, Novembre 2002, p.489.

« Elle [la mère] aurait trouvé maintes justifications, à commencer par l'époque : sans télévision, sans images à profusion de l'intime, de l'indécent » (p.65).

Cette crise qui génère du psycho-relationnel « fille/père », « fille/mère » se manifeste, tout au long du roman, dans la dualité « Agression/Silence », agression subite dans le passé et silence étendu tout au long du processus transformationnel du personnage (son devenir).

Le surgissement inattendu d'un tel traumatisme incite la femme d'aujourd'hui, à revisiter constamment son passé, sa mémoire pour y reconstituer le souvenir sans brisure ni césure. Or, la réconciliation du « maintenant » avec l'« autrefois » n'est possible que par l'intériorisation voire la déformation de ces deux temporalités paradoxales. En somme, la réconciliation ne parvient à son objectif qu'à travers un autre monde onirique parallèle au vécu, un monde se trouvant à la croisée de deux entités déformatrices : le subconscient et l'écriture. La narratrice se lance dans un délire imaginatif incontrôlé ; le subconscient donne au sujet écrivant toute latitude de parcourir à vélo les lieux de Césarée :

« [...] pour qu'il [le père] m'accueille soudain à l'arrivée de cette "course du siècle", et qu'il m'embrasse et qu'il m'honore en reconnaissant que parcourir ainsi l'espace avec des jambes de fillette peut-être, de championne cycliste, valait tous les prix de fin d'année scolaire » (p.67)

▪ Les types de narration

Dans un autre extrait, voici comment le sujet agressé décrit et évalue un élément du souvenir de ladite scène :

« Je me rappelle cette blessure qu'il m'infligea (peut-être la seule blessure que m'infligea jamais mon père), comme s'il m'en avait tatoué, encore à cette heure où j'écris, plus d'un demi-siècle plus tard ! » (p.58)

Dans ce passage se trouve encore représentée la dualité souvenir/devenir. La narration met en avant la dimension de la rétrospection et l'actualité évolutive-évaluative dans une logique d'un passé poursuivant un présent. Cette dimension sera le fruit d'une combinaison

de deux types de narration, d'une part, *la narration ultérieure*²⁹, qui met en forme la rétrospection, et, d'autre part, *la narration simultanée*³⁰ qui traduit l'actualité du discours émis par une narratrice homodiégétique.

Nous rappelons ici certains éléments qui nous ont permis de dégager un tel constat : l'usage des temps verbaux, leurs aspects temporels ainsi que celui des indicateurs chronologiques.

Exhumé, ce souvenir d'un passé lointain donne l'illusion d'être mis en mots au moment même du déroulement de l'action. Ceci se manifeste à travers l'extériorisation d'une névrose accablante. La narratrice « [se] rappelle », au moment présent, un événement antérieur qu'elle juge être « *la seule blessure* » tatouée sur son corps enfantin. Ajoutons à cela, l'aspect inaccompli de cette blessure à l'emploi du plus-que-parfait, « *comme il [le père] m'en avait tatoué* »; rappelons ici que le plus-que-parfait exprime un passé dans un passé dont les limites temporelles de l'action sont indéterminées.

La notion de l'actualité est exprimée à travers l'emploi du présent de l'indicatif auquel est mis le verbe « *se rappelle* ». De par ses propriétés sémantiques, ce même verbe suppose un mouvement rétrospectif, et donc, l'évocation de faits passés. Cette rétrospection est conduite par la causalité des événements : le verbe « *infligea* » parvient à un autre effet narratif, celui d'inscrire les actions dans une logique de cause à effet. La réprimande du père adressée à sa petite-fille ; quant au fait de montrer « *ses jambes* » dans la cour de l'immeuble en pédalant une bicyclette, n'est pas arbitraire. Cette attitude hostile du père, étroitement liée à l'esprit de l'époque, fut une « *cause de la fureur incontrôlée* » (p.62), elle se répercute négativement sur le devenir de la narratrice qui a décidé :

²⁹ *La narration ultérieure* relate maintenant ce qui s'est passé auparavant.

³⁰ *La narration simultanée* relate maintenant ce qui se passe maintenant.

« Les années suivantes, je n'ai même plus éprouvé le désir de m'approcher d'un vélo [...] j'avais désormais gravé en moi que je ne monterais jamais de ma vie à vélo » (p.60)

Les tiroirs des verbes sont choisis en fonction de la dualité temporelle souvenir/devenir. Cette dernière est perceptible à travers un jeu rétrospection/ prospection textuellement présent, entre autres, dans la scène de « *La bicyclette* ». La narratrice obtempère à « l'acte-agressif » qui s'impose comme accompagnateur dérangeant du personnage ; elle n'arrive pas à s'en départir « *plus d'un demi-siècle plus tard !* ».

I-3-2 La scène de l'« acte suicidaire », une ambivalence temporelle

A l'aube de l'adolescence, la narratrice a eu une relation intime avec un jeune, "Tarik" qui deviendra plus tard son fiancé. Ce dernier savait chanter les vers du Prince errant *OmroElquaisse*. La jeune fille tomba sous le charme de la langue arabe, qui elle ne possédait guère, plutôt que sous le charme du jeune homme. Une matinée du mois d'octobre 1953, après un malentendu avec ce jeune garçon, la fille frise la mort, elle expérimente le suicide en se jetant devant le tramway. Ce que nous analysons dans cette séquence sera l'évènement tragique qui n'a duré que quinze minutes du temps objectif mais, qui s'étale dans un temps subjectif indéterminé.

▪ **Les reprises dans la scène de « l'acte suicidaire »**

1- Reprises temporelles

- « *Dix minutes ou un peu plus avant l'"acte"...* » (p.395)
 - « *Juste avant l'acte, dix minutes avant* » (p.399)
 - « *Ce temps d'affrontement dans le couloir obscur a-t-il duré dix minutes, quinze ?* » (p.400)
 - « *Juste quelques secondes après avoir aspiré à mourir* » (p.454)
-
- « *Oui, ce jour-là- mais si longtemps après cette matinée d'octobre 1953* » (p.424)
 - « *Rejoignons plutôt le personnage que l'ambulance emporte en ce matin d'octobre 1953* » (p.427)
 - « *En avant et au plus loin dans cet éclair, ce matin-là, devant la baie immense d'Alger* » (p.430)
 - « *Moi qui écris aujourd'hui, qui viens de reprendre dans le détail, au plus près, les secondes, les minutes de ce matin-là...* » (p.436)
 - « *Ce matin-là, retiré de sous le tramway, il aurait en fait fallu invoquer deux responsables de l'échec : le père [...] et surtout ledit « fiancé »* » (p.437)
 - « *Cette même personne, écrivant la relation plus de cinquante ans après, vient de comprendre que s'est joué là, dans l'éclaboussement de cette matinée d'octobre* » (p.445)
 - « *Je me suis réveillée, en ce matin d'octobre 1953. Je suis restée debout, trois ou quatre minutes* » (p.451)
 - « *Tu comprends à présent, puisque tu es enfin revenue à cette aube d'octobre 1953* » (p.459)
 - « *Acte fou, jailli d'une concentration de quelques minutes, par un matin d'octobre* » (p.459)

2- Reprises obsessionnelles

- « *Je m'étais murmuré avec exaltation : « Si mon père l'apprend, je me tue ! »* (p.404)
- « *Si mon père l'apprend, je me tue ! »* (p.410)
- « *Si mon père l'apprend, je me tue ! »* (p.410)
- « *Si mon père l'apprend, je me tue ! ». Les trois dernier mots en couronne, en licou: « Je me tue !...me tue ! », se sont métamorphosés en variante à danser : « Mon père... me tue ! »* (p.411)
- *La phrase tragique...met en blanc son tic-tac effréné en toi : « Si mon père l'apprend, je me tue ! »* (p.412)
- « *Si mon père l'apprend, je me tue ! » Cette phrase obsessionnelle, agissant comme seul moteur »* (p.430)
- « *Si mon père me convoque à son tribunal, je n'apparaitrai pas »* (p.430)
- « *Si je suis convoquée au tribunal du père ...je me tue ! »* (p.431)
- « *Accompagnée aussi de la scansion : « Si mon ... je me tue ! Si mon ... je me tue ! »* (p.431)
- « *Si mon père le sait...je me tue ! »* (p.435)
- « *Elle aura scandé ce refrain tragique : « Si mon père le sait, je me tue ! »* (p.435)

Les reprises abondantes sont opérées au niveau du temps à travers la répétition des mêmes refrains. Elles reviennent alternativement tout au long des cents dernières pages du roman. Entre ces refrains, l'idée du suicide s'approche par le truchement d'un soliloque. Si la répétition, dans la scène de « *la bicyclette* », englobe l'ensemble de l'évènement, la répétition dans la scène de « *l'acte suicidaire* » est centrée sur le temps subjectif (le temps ressenti) qui dépasse largement les quelques minutes mesurables. Le personnage-narrateur se rappelle que des souvenirs qui ont contribué à forger son processus, il les a remémorés, les réécrit et les revit psychologiquement

Le récit qui ne raconte plus tue, « *écrire, revivre par éclairs au cœur de l'orage qui secoue et bouleverse toute destinée* » (p.276), semblable à Shahrazade qui préserva sa vie chaque soir à l'aide d'intrigues enchâssées. Sa vie découle de ses lèvres, si elle se tue, elle meurt. Le socle narratif du récit populaire « *Les Mille et une nuits* » est bâti autour de ce principe : raconter, c'est survivre. L'exemple le plus illustratif, c'est celui du médecin Doubane condamné par le roi grec à la guillotine. Le condamné voulait prolonger sa vie dans une première tentative, celle de raconter au roi l'histoire du crocodile que celui-ci la lui refusa. La vengeance du médecin sera sous une autre forme tout en gardant le même contrat : « le récit égale la vie », il offre au roi un livre à lire pendant son exécution. Le roi y trouva des pages blanches difficilement séparables les unes des autres, c'est pourquoi il humecta chaque fois son doigt de salive pour séparer les feuilles qui étaient imprégnées de poison. Le livre ne racontait rien, alors le roi subit le même sort que Doubane. La mort se donne rendez-vous au vide, aux pages blanches. L'auteur doit maintenir aussi longtemps la parole à son instance narrative : le narrateur. Une fois que le pacte est rompu, le narrateur n'avance plus de récit, ne raconte plus la vie alors il se retourne vers son auteur et le tue, tel la veuve noire qui dévore son partenaire après l'accouplement. Le récit Djebarien s'approche des pages vides, l'écriture se tourne sur elle-même, ne raconte que les soubassements de l'acte suicidaire, ou plutôt n'avance que des prétextes ; le temps est suspendu, on assiste à un événement itératif, harcelé par la question nodale : comment est-on arrivé là? On aurait tort de prendre fortuitement ce procédé narratif, qui est la répétition, comme un caprice du hasard. C'est une urgence prégnante qui lui assigne un rôle bien déterminé : suspendre les aiguilles de l'horloge.

Un procédé narratif renvoie toujours à la métaphysique de l'auteur, il nous faut regarder ailleurs, pousser la curiosité au-delà des bornes de la raison. Il paraît que la métaphysique qui submerge AssiaDjebar est une métaphysique du temps. La femme d'aujourd'hui traîne ses inquiétudes métaphysiques comme un baluchon trop lourd.

Arrivant à l'épilogue, le lecteur se rend compte qu'il avait traversé l'itinéraire d'un roman d'apprentissage semblable à celui de G. Flaubert, « *l'Éducation sentimentale* ». Dans une lucidité éclairée, la narratrice évalue, dans sa dernière révélation, sa vie comme un échec psychoaffectif ressenti du fait qu'elle résume son expérience conjugale dans peu de mots : « *quoi qu'il en soit, le couple restera lié d'octobre 1953 à septembre ...1974. Vingt et un ans, dont quinze années de mariage* » (p.435). L'ellipse opérée compacte les « *Vingt et un ans* », cette condensation de la durée du temps fictif des événements est d'une restriction à outrance qu'elle nous suggère explicitement. Le « devenir-amoureux » est qualifié comme « *expérience ratée* », « *la suite de l'histoire dite d'"amour" continuera, si longtemps- si longtemps ratée* » (p.441). La narratrice ne trouve comme seul la consolation dans la fuite du temps « *dès lors, pourquoi ce regret ? Pour l'inutilité des décennies à venir* » (p.454).

▪ **La vitesse narrative**

Un autre outil narratif, en relation avec le temps romanesque, ne manque pas d'importance dans l'approche du fait littéraire. *La vitesse narrative* nous fait réfléchir interprétativement sur le rythme qu'impose la narration sur la surface textuelle, et qui est régie par une intention communicative.

Une relation étroite s'établit entre la narratrice (l'observateur) et les souvenirs (l'objet observé). Elle ne voit que ce qu'elle a envie vraiment de voir. La narratrice omet volontairement son expérience conjugale, ainsi que l'expérience de sa maturité. Le roman s'achève sur une adolescence perturbée, instable, exprimée dans un contexte historique lié à la guerre d'indépendance, « *ce jour d'octobre 1953 précéda de douze mois l'explosion d'un pays, de toute la terre dite Algérie* » (p.437).

Le personnage prévoit par le biais d'une prolepse le drame anticipé à celui de son pays. Pour donner un aspect amplifié « *d'un geste auto-meurtrier* » (p.431), la narratrice rattache son « *acte gratuit* » au sort de l'Algérie. L'histoire personnelle du sujet en quête entre en fusion avec l'Histoire tragique d'un peuple en quête lui aussi.

L'*autoanalyse* se fait au niveau d'une temporalité micro-interne diégétique, ainsi qu'au niveau d'une temporalité macro-externe historique :

« Un an exactement avant l'insurrection programmée de tout le pays, en cette nuit de 1^{er} novembre 1954 qui allait entraîner mort d'hommes, de femmes et d'enfants des deux camps, de ceux de ton clan comme de ceux d'en face, alors que toi, tu n'es désormais de nulle part » (p.459)

« Ensuite, je n'ai plus pu ouvrir les yeux sur le ciel, le ciel d'Algérie de ce dernier automne de paix » (p.422)

La courbe tracée dans la *figure I* ci-dessous, représente le bilan évolutif-évaluatif de la vie du personnage sur le plan affectif qui s'achève par une déchéance émotionnelle. Un tel constat n'aboutit qu'à travers l'analyse de la vitesse narrative, un élément interprétatif du temps, et les aveux de soi-même :

« La femme qui écrit désormais regrette, prétend-elle, les vingt et un ans d'immobilisme de la pseudo vraie histoire d'amour qui s'ensuivit. »(p.445)

« Fausse histoire d'amour adolescente qui s'épuisera au bout de tant d'années » (p.425)

L'autoévaluation de l'échec sur le plan psychoaffectif

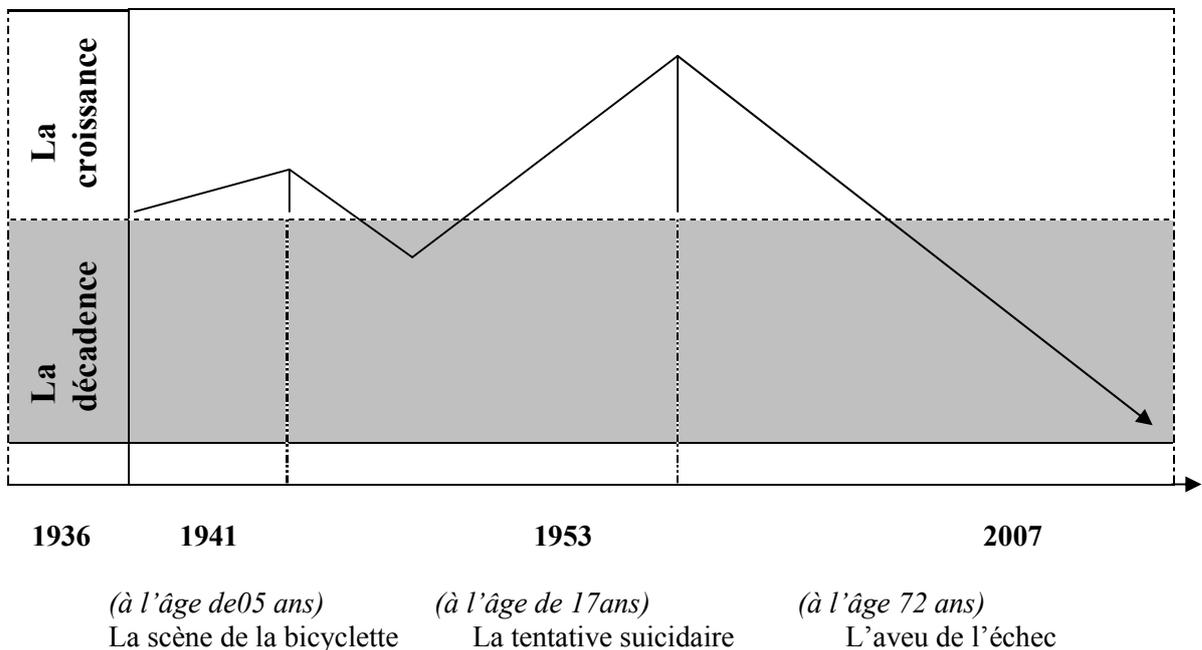


Figure I

La fuite inévitable du temps, intériorisée par une conscience mûre, est contestée par suite de dilatation des « souvenirs-remords ». La narratrice se trouve, au bout du chemin, en face d'affronter les ravages du temps perdu. Or, elle refuse cette évidence du coup où l'écriture du roman, qui débute à un stade avancé de la vie, s'achève sur un âge précoce, celui de l'adolescence. Le personnage délaisse volontairement l'expérience post-adolescence. Pour lui, « le maintenant » n'est plus attractif, seul qui vaut, c'est « l'avant ». La narratrice tente à préserver cette jeunesse voire de rester éternellement adolescente, elle confie ses derniers mots à l'écriture avant de se livrer à sa fatalité. Seule l'écriture pourrait défier le temps objectif. Eterniser la marche du temps fut la vertu des grands classiques littéraire.

Temps objectif/ temps subjectif

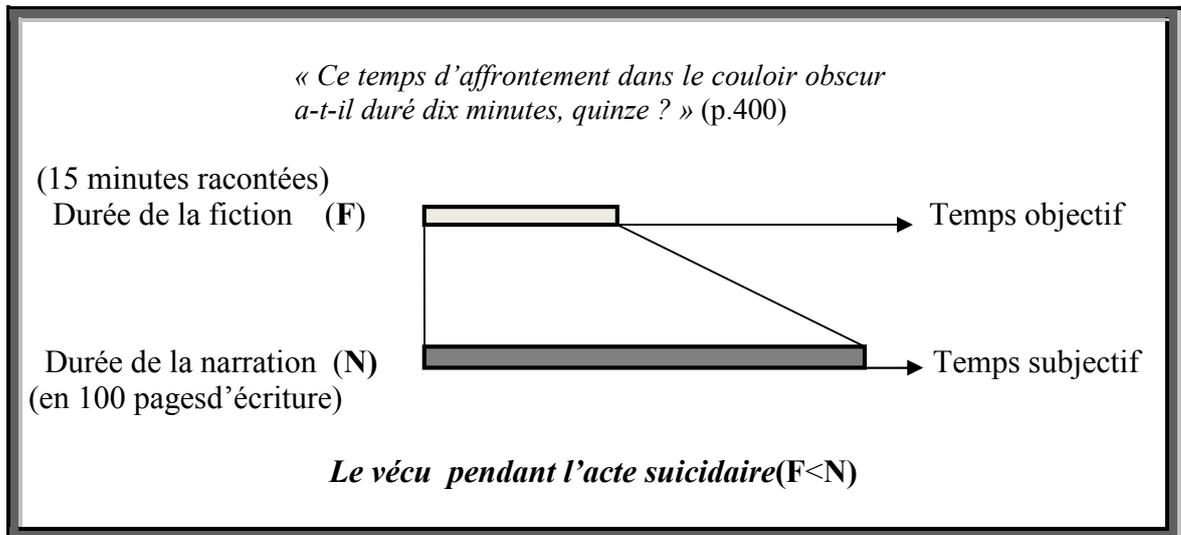


Figure II

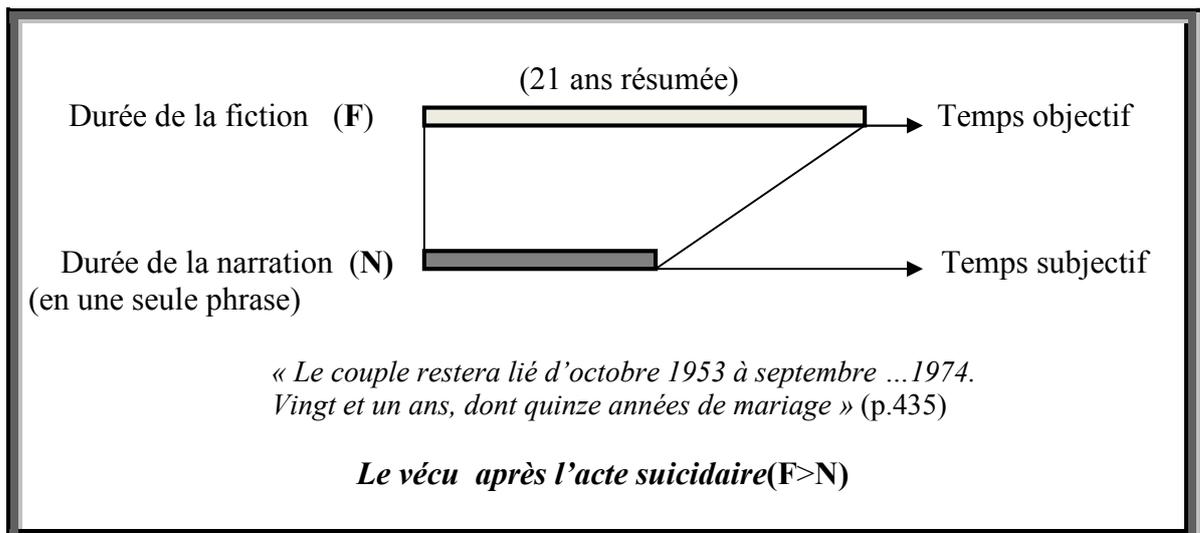


Figure III

Les deux schémas établis ci-dessus sont une évaluation des deux temps, objectif et subjectif. À travers une comparaison de la *vitesse narrative* pendant et après « *la tentative suicidaire* » de la narratrice, la dilatation ou la condensation des souvenirs retrouvent toutes les deux leur pleine signification dans la dichotomie *passé/présent*.

Dans une conception plus large, l'ambivalence souvenir/devenir trouve sa pleine signification dans la dualité temporelle : temps objectif / temps subjectif. Cette entreprise de recyclage temporel est régie par l'esprit et incarcéré dans la substance de l'Être qui n'admet que le sensible. Le présent étant un temps relatif, par sa nature éphémère, sera projeté et relié au souvenir à d'autres éléments tels l'espace et le corps, afin de saisir « *le passage du temps* » et les transformations qui les affectent.

CHAPITRE II

PARTICULARITÉS ÉNONCIATIVES ET AMBIVALENCE

Le puissant génie du texte-autoanalyse qui se déploie dans la juxtaposition de la dualité souvenir/devenir nous surprend aussi bien par sa pertinence que par son souci de mettre en relief la mise d'un discours fragmenté. La précision avec laquelle le dispositif énonciatif est employé et la finesse de son développement offrent l'assurance d'une réflexion sur le parcours existentiel de l'Être dans tous ses états transformationnels. Textuellement analysable, l'énonciation étant d'expression linguistique - ses réalités se voulant socio-psychologiques- essaie, par le biais de ses matériaux déictiques³¹ (deixis) et de ses modalisateurs de joindre un souvenir déterminé et un devenir fluctuant. C'est pourquoi, nous pensons que la réconciliation des deux entités temporelles « souvenir et devenir », de caractère pourtant conflictuel, ne pourrait s'effectuer que dans et par le texte. La dualité « souvenir/devenir » sera saisie sous le volet de l'énonciation comme une instance énonciative ambivalente, laquelle recouvre, on le verra, une pluralité de valeurs. L'analyse sera centré sur, entre autres, le glissement des pronoms personnels, la pluralité des voix narratives, la mise en abyme discursive ainsi que sur l'aspect des verbes employés. Le volet énonciatif sera mobilisé au service de l'expressivité de « la dichotomie » indiquée supra.

II-1 Mouvement des pronoms

II-1- 1 Le « Moi », une entité ambivalente

Nous pouvons cerner notre problématique de départ dans le champ de l'énonciation comme suit : le dédoublement énonciatif apparaît clairement dans la mesure où le texte autobiographique, qui est censé placer en avant l'émancipation discursive d'un « *je autoréférentiel* », juxtapose trois instances narratives représentées à travers les déictiques d'énonciation « *je, tu et elle* ». Pourtant, si l'écriture autobiographique est le discours d'un « je » qui organise autour de lui sa deixis énonciative, et précisément la prise de parole, pourquoi, donc, ce « je » auto-narratif cède-t-il la place à d'autres pronoms personnels ?

³¹*Diéctiques* : indices sur la situation d'énonciation repérés au niveau de l'énoncé.

Pour ce faire, nous proposons d'examiner des passages dans lesquels la superposition des indicateurs personnels est significative tant sur le plan thématique que sur le plan structurel. Le contraste prononcé entre ces pronoms est saisissant ; c'est sur quoi se focalisera ici l'analyse en s'appuyant sur les travaux de linguistes à l'instar d'Émile Benveniste, Dominique Mainguenaut...

Les déictiques sont dotés d'un pouvoir référentiel bilatéral : ils indiquent simultanément, intrinsèquement, l'acte d'énonciation qui les a produits et l'objet désigné. Le discours vêtu d'un caractère confidentiel s'énonce surtout à la première personne, « *Je est l'individu qui énonce l'instance du discours contenant l'instance linguistique je* »³². Or, le déploiement des pronoms dans notre texte autobiographique repose principalement sur un glissement triadique circulaire d'un « je » dans son état actuel transformationnel, puisque le « je » est le reflet de la présence, vers un « tu » retentissant, reflet du « je », et d'un « elle », pronom de l'absence par excellence, l'ombre d'un souvenir lointain.

Le roman commence par la phase de l'*Enfance* ». Cette séquence, dans sa globalité, est pilotée par le pronom personnelle « elle » : « *une fillette surgit : elle a deux ans et demi* » (p.13). La mise en route du discours autobiographique, derrière un « elle » extérieure au sujet, donne naissance, au dire de Benveniste, à la « *personne subjective "je"* », et ce, au fil de la narration. Cette prise de parole, acte traduisant une prise de conscience, responsabilise le discours en reliant directement le sujet parlant à l'acte énonciatif. Aussi, la dualité souvenir/devenir pourrait-elle être perçue à travers le jeu des pronoms, et cela, en évaluant la durée de la prise de la parole par l'un des deux pronoms tout au long du texte auto-révéléateur. Celle-ci est-elle plus consommée dans l'assertion du souvenir dans son état figé ou, au contraire, est dépensée dans l'actualité du devenir dans son état transformationnel ? La narratrice s'attarde beaucoup plus sur « *cette adolescence où, de dix à dix-sept ans, le monde intérieur s'élargit soudain* » (p.117) que celle de « *l'enfance qui finit trop tôt dans les pays de soleil* » (p.30).

³²Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique général*, Gallimard, p.152

Dans notre récit autobiographique, l'alternance pronominale entre « je » et « elle » détermine la force motrice qui anime et soutient sa composante discursive. L'un assure la dimension pragmatique de l'énonciation, l'autre manifeste une distanciation énonciative.

Le « je-révéléateur », en se démultipliant, fuit le maintenant, doute du présent. Si le pronom personnel « elle » s'approprie la qualité de l'absent, le « je » revendique une présence étroitement liée à l'acte de l'énonciation. L'alternance des deux pronoms « je » et « elle » est la marque, d'une part, d'une distanciation vis-à-vis des propos tenus et, d'autre part, de la mise de deux perspectives que la narratrice fait cohabiter dans le même champ d'investigation : la rétrospectivité et l'introspectivité. Le « elle », partie séparée du maintenant, joue le rôle d'un médiateur entre le « je », en son for intérieur, et le monde extérieur. R. Barthes, dans son discours qui semblerait être son autobiographie "*Roland Barthes par Roland Barthes*" crée cet effet de distanciation par le truchement du « il ». Réaliste dans sa démarche, il fait l'éloge du *Fragment* comme élément contraire à l'homogénéité. Seule l'écriture fragmentée pourrait, selon lui, authentifier l'Être dans ses rapports conflictuels dans un monde où l'affinité et les certitudes ne semblent plus évidentes. A. Djébar refuse de produire un texte lisse ; elle imbrique des fragments et confronte des coupures de son passé jugé figé au présent mouvant. Ce dernier, harcelé par un questionnement ardent, est suspecté de générer un malaise indéfinissable.

« Toi, à la fois, tu regardes et tu te souviens, mais tu questionnes aussi, au-dedans de ton cœur vidé, ces ombres immenses du ressentiment, de la défaite dressée, hyperbolique, tumultueuse » (p.463)

Le personnage cherche à se reconnaître ailleurs, dans sa mémoire personnelle, l'enfance, bien sûr, ce « *gisement profond de mon sol mental* », selon Proust. Cette distinction formelle des deux entités n'est qu'une aliénation mentale du Moi. La devise rimbaldienne « *Je est un autre* » nous permettra ultérieurement de mieux percevoir comment dans l'unité naît le multiple et de retrouver à travers le plurivoque la typologie qui a octroyé à l'écriture de soi sa spécificité et donc son sens.

« "Lettres d'amours", écris-tu, mais tu doutes : " vraiment d'amour " ? [...] c'est décidé, je choisis de raconter cette transition, celle de la " petite fille" grandie par et pour les livres alors que son corps ne tient plus en place, semble-t-il, mais c'est encore une illusion, une fiction que ce désir en toi-peut-être transmis par des femmes inconnues ou effacées » (p.285)

Le fait de juxtaposer, dans le passage ci-dessous, les trois marques grammaticales renvoyant au même « sujet narrant » sur le même plan d'énonciation constitue en fait pour nous une sorte d'« anomalie », laissant paraître un « sujet éclaté ». En effet, le pronom démonstratif féminin « *celle* » renvoie à une personne absente (*délocutée*)³³ du schéma communicatif ou du système de relations qui unit les deux premières, « je » et « tu » (acte *locutif* au sens où l'entend B. Pottier). S'inscrivant dans une mobilité énonciative, les actes élocutif (je), allocutif (tu) et délocutif (celle), centrés sur le même « sujet narrant », traduisent une centralisation/concentration tantôt sur la réalité de soi, des préoccupations actuelles mais aussi sur les transformations affectant cette réalité (devenir), tantôt sur une manière de se retrancher derrière la nébuleuse des souvenirs. De ce fait, ce déplacement permanent des substances identificatrices provoque une distorsion des modes de la perception au niveau de l'horizon d'attente. Ajoutons-y la modalisation mise en œuvre qui signale une *subjectivité énonciative*, selon la conception de la pragmatique discursive chez Catherine Kerbrat-Orecchioni. Celle-ci distingue deux types de modalité, affective et évaluative. Ce qui nous intéresse dans notre passage est la seconde du fait que le devenir représente un engrenage de « l'actuel » mouvant ne cesse de repenser (et donc d'évaluer) son passé. Le verbe d'opinion « *sembler* », inséré dans la tournure impersonnelle « *semble-t-il* », marque une évaluation du concept « *amour* », après tant d'années passées. Cette rétrospection est mâtinée d'incertitude et d'illusion. Notons qu'ici, l'usage du pronom personnel « tu » a pour propos une valeur autoanalytique, la narratrice adresse des remarques à caractère « réprobateur » à elle-même en fractionnant sa substance personnelle où le lecteur assiste à l'interpénétration de l'introspection et la rétrospection, du (présent et du passé). Désormais, le texte devient une quête où :

³³*Délocuté* : c'est celui dont il est question dans le message.

« Dans ce long tunnel de cinquante ans d'écriture se cherche, se cache et se voile un corps de fillette, puis de jeune fille, mais c'est cette dernière devenue femme mûre qui, en ce jour, esquisse le premier pas de l'autodévoilement ». (p.468)

Si le glissement pronominal du « je » vers le « elle », trait de l'effacement, est rétrospectivement manifesté au début du roman, il n'en est pas de même pour « tu » qui prend remarquablement la relève vers la fin du texte pour marquer une phase, plus animée, d'analyse de soi, laquelle s'évertue à appréhender la somme de l'existence. Ce dédoublement parvient à un autre effet celui de la négativité totale « après avoir aspiré à mourir » (p.454). En effet, la narratrice, gagnée par l'incertitude, qui prédomine tout au long du devenir du « je », se défait de la charge vitale, devenue encombrante, sur un « autre » organisme, sur son reflet : « comme "vivre", je veux dire "vivre pour de bon", "vivre vraiment", se jouait par une autre, votre double mais ailleurs, là-bas, derrière l'horizon ! » (p.455). Dès lors, le dédoublement sera l'essence de l'existence du personnage. Ce double naissant est la voix intérieure surgie d'un « je » qui tente en vain de fuir l'obsession de la mort.

« Une houle demeure en moi, obsédante faisant corps avec moi tout au long du voyage ; une houle ou bien une peur, plutôt une réminiscence qui m'a insidieusement amenée à garder un regard intérieur, distant » (p.455)

La narratrice, plongée dans les tréfonds de son être, recherche un miroir où se connaître et se saisir. Le texte est, comme le dit M. Proust, « un instrument d'optique introspectif ». Ce catalyseur qu'est le texte est donc un révélateur qui permet une descente dans les abîmes du moi et qui favorise une prise de conscience plus lucide des contraintes que la vie pose comme conditions à franchir.

« Tournée vers moi-même, me taraude encore cette question sans réponse, je le sens [mon double], et je tente d'abolir en moi-même la distance, de comprendre, de me comprendre » (p.455)

Le glissement de la forme intransitif du verbe *comprendre* à sa forme pronominale, opéré à la surface textuelle, replace la dialectique *souvenir/devenir* sur une plateforme philosophique ; et il y reflète une confrontation permanente de la perception (au niveau psychoaffectif, la réalité affective de soi) et la conception (l'idéal de la représentation générale de soi), laquelle résiste à tout contrôle de la raison. Cette dialectique se traduit par une crise de valeurs liée à « l'Autre qui n'est pas moi mais en fait partie ».

Certes, le texte met en scène le glissement d'une personne à l'autre par le truchement d'un jeu de pronoms mais, bouleversant les cadres énonciatifs convenus, ces pronoms renvoient à un seul sujet-narrant représentant ainsi différentes « mues » d'une même conscience. Nous pourrions constater que la structure du texte *auto-analytique* est prise dans une ambivalence dont on cherche un accomplissement « soyeux » :

« J'aurais pu intituler ce texte Silence sur soie, comme si oser écrire sur soi, cet exercice rêche (tel la silice qui, chaque jour, chaque nuit, écorche la peau de l'ascète qui ne cesse, prière après prière, de se mettre à nu devant Dieu), m'incitant à ce que cette remémoration, avec son effort de dédoublement progressif, m'amène à du "soyeux" et non du torturant » (p.467)

Le mouvement rétrospectif paraît clairement être craint. Il se désire « soyeux », sans « aspérités » afin que tout heurt avec le moi présent soit évité. Une conjugaison « au relief uni » entre les différents moments du moi, voilà ce qui est voulu mais sans réserve « *mais comment rendre cette auto-analyse rétrospectivement "soyeuse", et donc rassurante, puisque source de lucidité, voire de sérénité ?* » (p.467), pourtant, l'énonciation trahit déjà cette volonté avant même que celle-ci ne l'exprime expressément. La rétrospectivité est donc comme imposée à ce moi qui chercherait son équilibre en fuyant sa sérénité.

Le pronom personnel « Tu », qui revêt un caractère hybride, intervient dans le but d'aplanir les frontières entre un Moi et un *alter ego*, au premier sens du mot (un autre moi-même), tout comme le glissement de « elle » à « je » abolit, en les conciliant, les limites entre le passé et le présent.

Nous pourrions même parler d'une structure complexe d'«*auto-réconciliation*» dont l'expression déborde les schémas traditionnels de l'énonciation. Le thème du duel trouve un écho certain dans le contexte historique de l'Algérie où les rapports des deux sociétés, algérienne et française, se sont noués d'une manière telle qu'ils se sont érigés en une identité nouvelle, complexe et interculturelle, dont les aspects échappent au compartimentage anthropologique tel que représenté traditionnellement. « [...] *la colonie, c'est d'abord un monde divisé en deux* » (p.38). Ce clivage se répercute sur le devenir de la narratrice prise dans cet engrenage « [...] *car le Temps s'est fracturé, il y a une durée, une histoire pour les uns, une autre pour les autres* » (p.38). Le Moi, aux frontières estompées en raison de l'immixtion forcée de l'Autre, peine à se reconnaître comme unicité, s'embourbe dans l'ornière d'une fatalité identitaire :

« La colonie, la division elle l'enfante : elle est inscrite dans son corps, chacun de sa postérité est écartelé, chacun de ses cadavres ou de ses aînés est renié ! » (p.39).

Une scission s'invente, se métastase, tend à évincer le Moi monolithique, le secoue et finit par devenir elle-même l'Identité. Progressivement, le souvenir s'abreuve à ces moments de scission qui étend ses tentacules jusqu'aux profondeurs du Moi, lui imposant ainsi sa marche, guidant son devenir. Apparaissent alors les symptômes de l'incompréhension : négation de soi, retour aux origines, rêveries, lucidité... l'identité malade peut être conduite vers le vide :

« [...] la colonie, cela a d'abord l'air d'une revanche, d'un avenir, d'une terre d'aventure, alors qu'elle étale devant elle un territoire sans borne, un Sahara » (p.38)

II-1- 2 Glissement pronominal et résonance des voix narratives

Le caractère « polyphonique » - explicité par l'approche des pronoms personnels- découle d'un artefact narratif, celui qui se manifeste à travers les fonctions que remplissent les pronoms personnels qui, isolés de leur contexte de production, seront, à l'évidence, dépourvus de toute valeur référentielle et anaphorique. Pour écarter toute confusion, nous devons replacer ces pronoms dans leur cadre énonciatif afin de saisir leur valeur d'emploi.

Masse vocale éparpillée, éclatement de voix narratives, voilà ce qui s'appelle une résonance polyphonique. Cette résonance des multiples instances narratives, le plus souvent indexées sur des pronoms personnels, offre, au sein du tissu textuel, une parole qui se réfléchit. Le désistement du « je » au profit du « elle » et sa transformation en « tu », révèle la singularité scripturale qui fait résonner plusieurs instances narratives ; la narratrice n'est plus seule tutrice du texte. Peu à peu, l'écriture a tendance à lui échapper, à se libérer de son conscient (celui de la narratrice).

« Il est vrai, l'un ou l'autre de mes personnages de femme, parfois le plus inattendu semble échapper de dessous ma main qui écrit et le trace » (p.423)

Dès lors, la narratrice se voit privée d'intervenir, se retrouve rejetée hors de son propre discours. Et c'est justement dans ce sens que nous considérons la polyphonie, représentée à travers un jeu de pronoms, comme une diversité au sein de la même unité et qui conduit au dédoublement voire à l'« effacement » sur tous les plans identitaires, émotionnels, psychologiques...

« *Nulle part dans la maison de mon père* » est, de ce point de vue, une écriture très particulière où le sujet d'énonciation, en se dédoublant systématiquement en trois instances narratives, affirme sa fraction dans une dualité complexe *affirmation/négation*. Cette brisure pronominale au niveau scriptural émane d'une fraction identitaire née du contexte socio-historique de l'époque. Le recours permanent aux substituts pronominaux confère au discours une dimension ambivalente.

En se référant à la notion de « *dialogisme* » de M. Bakhtine, le roman recouvre un enchâssement de plusieurs niveaux énonciatifs, ce qui nous autorise à revoir, sous l'appareil de la polyphonie, cette superposition des dualités qui structurent le roman (oralité/écriture, Histoire/fiction, passé/présent, Moi/ l'Autre etc.), lesquelles se ramènent à l'ambivalence souvenir/devenir. Bakhtine souligne que « *les rapports dialogiques s'établissent entre tous les éléments structuraux du roman* »³⁴.

³⁴Mikhaïl Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, 1970, p.81

Partant du principe que toute énonciation, au sein d'un tissu social donné, est d'essence socio-psychologique traduite par une expressivité linguistique, l'espace romanesque sera un espace protéiforme dans lequel se superposent les composantes idéologiques, les codes sociaux, les genres littéraires et les expressions langagières. « *Le roman c'est la diversité sociale de langages, parfois de langues et de voix individuelles, diversité littérairement organisée* »³⁵

Notre analyse ne repose pas uniquement sur le critère de la présence de plusieurs voix narratives qui se font entendre au sein du texte ; la notion de polyphonie va au-delà de ce simple repérage. Elle traite de l'interpénétration entre les dualités qui sont marquées par des sillons transversaux.

La narratrice rapporte trois conversations remarquables au style direct, celles tenues avec monsieur Sari, un ami de son père, avec sa sœur cadette et avec son fiancé Tarik. Ensuite, apparaît le discours indirect libre qui gagne peu à peu du terrain tout au long de la narration. Celui-ci rapporte les paroles ou les pensées sans indiquer un changement explicite dans le système d'énonciation ; « *sa fonction est d'intégrer un discours rapporté à l'intérieur du discours qui le rapporte en réalisant une sorte de "fondu" à la faveur duquel les deux énonciateurs vont se superposer* »³⁶.

Autrement dit, le discours rapporté libre suppose la présence de l'autre dans le discours de départ. L'intégration et l'appropriation du discours d'autrui, Bakhtine le désigne par le terme d'«*hybridation*»³⁷. La narratrice s'y prend en nivelant les discours présent parvenant ainsi à un effet de proximité énonciative de l'autre.

³⁵ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, trad. D. Olivier. "Tel", Gallimard, 1978, p. 87

³⁶ Philippe Lejeune, *Je est un autre*, Seuil, "poétique", 1980, p.18

³⁷ *Hybridation* : au sens discursif, le terme résulte, à la fois, d'une fusion entre les éléments discursifs et d'un aplanissement de leurs divergences vers la constitution d'un ensemble soutenu par une seule voix.

En somme, la continuité de la narration n'est plus interrompue brutalement comme c'est le cas dans le discours rapporté direct dans la mesure où, au même moment de rapporter les faits, la narratrice fait entendre les paroles et les pensées de l'autre. Prenons à titre d'exemple ce passage illustratif dans lequel la narratrice fusionne d'autres discours et fait entendre la voix de sa mère :

« [...] elle [la mère] ne se risquait pas à parler du père comme un être séparé d'elle (certes séparé d'elle au-dehors, dans la rue arabe). Mais, chez nous, [...] parlant de « lui » en arabe, elle dira tout au plus "ton père", mettant en avant l'autorité sur moi qu'il tient de nos mœurs, alors que, dans son cœur, il a été et reste l'époux, l'autre moitié d'elle » (p.103)

La concession opérée dans ce passage « *certes séparé d'elle [...] Mais...* », dépasse sa fonction en tant qu'un procédé argumentatif. Elle manifeste notamment une polyphonie si nous partons du principe qu'elle implique deux opinions opposées et qu'elle accorde, dans un premier temps, une part de vérité à la première pour la renverser, dans un deuxième temps, et d'implanter la deuxième. En outre, l'échange conversationnel, repéré ici, est triadique (les paroles explicites de la mère ne sont pas adressées directement à son mari mais par le biais de la fille). Dans ce discours rapporté libre, le terme « *autorité* » est dépourvu de sa charge sémantique celle de la tyrannie, il prend tout à fait une autre valeur, celui du « respect » de la femme envers son mari, « *l'autre moitié d'elle* ». L'échange des paroles entre les maris à la présence d'un tiers se faisait implicitement, il ne reflète guère une soumission mais plutôt une courtoisie propre à la société algérienne.

Par surcroît, les réflexions « intérieures » sont généralement exprimées au discours rapporté libre. Dans les monologues par exemple, la narratrice intradiégétique introduit le lecteur dans son univers personnel, le glisse dans la peau du personnage et partage avec lui le cheminement désordonné de ses pensées les plus intimes, celles consignées dans sa mémoire. Pris dans le sillage du texte autobiographique-fragmenté, l'horizon d'attente se déstabilise à l'encontre de séquences paradoxales (acte de mise à nu Vs absence de volonté de mise à nu) telles que : « *Voici que l'auteur se met à nu...* » (p.447) et « *Ce n'est là ni désir compulsif de la mise à nu, ni hantise de l'autobiographie* » (p.468).

La difficulté de circonscrire soigneusement une pensée bute sur une « aporie » de forme. En ce sens, le lecteur sera censé interpréter ces aveux ambivalents dans leur « contradiction-harmonieuse » en admettant que la complexité du texte découle de la complexité de l'Être.

II-2 L'écriture en fuite

II-2-1 Le(s) personnage(s) en fuite

« La main scripteuse de la femme d'aujourd'hui ressuscite une fillette livrée à son premier chagrin échevelé. L'inscrit avec un sourire d'indulgence, non devant son reflet, plutôt devant celui d'un autre : fille de Césarée qui serait l'esquisse d'un moi effacé, quoique écrire, qui me semble soudain fantôme » (p.31)

Les discours amputés du « je », repérés à l'intérieur de ce passage, semblent échappés de l'acte conscient qui les a vu naître. Dès lors, écrire s'affranchit du conscient : il est représenté dans une autonomie discursive détachée de l'ensemble séquentiel tant il est vrai que le texte autobiographique, dans sa globalité, constitue une harmonie discursive. Cette « évasion » discursive se manifeste à travers deux techniques romanesques : l'effacement de l'énonciateur « je » derrière le « elle » et la mise en abyme du discours à travers les monologues. Ces deux techniques ont pour effet de brouiller les pistes qui mènent à l'émetteur-source. Ainsi, il convient de répertorier deux genres d'énonciations : les premières vont de soi vers un autre, une sorte d'extériorisation du discours, les seconds sont réfléchis (renvoyés vers soi). Dans L'extrait ci-dessous la narratrice avoue clairement n'être plus, par moments, maîtresse de ses propos, se reconnaît incapable d'« accompagner » jusqu'au bout ses personnages :

« Chaque fois inopinément, tel ou tel personnage de femme sortie de ta main finissait -vers la fin du récit, de la nouvelle ou du roman- par t'échapper, par dévier de la trajectoire prévue à l'horizon » (p.461)

Le personnage se dérobe des mains de la narratrice. L'écriture de soi échappe aux directives de sa tutrice pour accéder à un espace de « liberté narrative » : « *or, voici que la fiction se déchire, se troue* » (p.447), la fiction devient méta-fictive du moment où elle transcende la fiction elle-même.

La narratrice, se racontant, devient elle-même son propre interlocuteur. La construction mutuelle de la narratrice et de sa narration à travers l'emboîtement de plusieurs voix narratives, débouche sur un phénomène de réciprocité (un effet de miroitement voire d'auto-reconstitution, l'acte narratif étant, à la fois objectif et moyen) : « *L'émetteur reçoit du récepteur son propre message sous une forme inverse* »³⁸.

Le cheminement de la narratrice devient difficilement reconnaissable ; il fait naître tant d'interrogations au sujet de son évolution à travers le texte. La narratrice elle-même en perd la logique :

« À quel enchaînement, vers quel déchaînement nous trouvons-nous acculés? Serait-ce pour revenir à l'enfance de cette fillette qui, à Césarée, dévalait un jour la ruelle du haut de la colline [...] pleurant et sanglotant, ululant la mort de l'aïeule paternelle, elle, toi, moi qui écris, qui regarde et qui pleure à nouveau » (p.40)

La binarité souvenir/devenir s'expose ici clairement et éloquent par les termes : « *enchaînement* », « *déchaînement* », « *acculé* », mais aussi à travers des expressions renvoyant à ladite binarité (« *revenir à l'enfance* » / « *elle, toi, moi qui écris, qui regarde et qui pleure à nouveau* »).

L'ambiguïté s'installant, cela provoque une ambivalence discursive chez le destinataire-destinataire. Ajoutons à cela les soliloques antérieurs qui viennent opacifier la situation énonciative. Cet éclatement de la voix narrative à travers l'éparpillement pronominal exprimé au moyen de l'appareil « intro-rétrospectif » miroite l'expérience de l'individu durant toute sa vie, c'est-à-dire la conception que construit l'Homme sur sa vocation et son parcours existentiel, lequel parcours est perçu, dans le cas de la narratrice, comme un

³⁸ Jean Lacan, *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, p. 298

champ miné dans lequel elle s'attendait à tout moment à une fatalité. Le texte autobiographique dont il est question met en discussion et s'efforce de concilier deux processus différents, la rétrospectivité et l'introspectivité.

La narratrice traverse une double crise existentielle, celle d'un être absent, aligné, puis celle d'un être ayant perdu ce à quoi il s'identifie : son enfance. Une telle situation n'est pas sans rappeler celle d'Orphée, précisément celle de sa quête d'Eurydice, qui étant juste derrière lui, il a, toutefois, d'un regard trop impatient précipité sa mort. Ce dont la narratrice croit être sûre ne cesse en fait de lui échapper, de se dissoudre, de se détruire. Le doute s'installe à partir de la démultiplication du sujet en d'autres entités :

«[...] comme si oser écrire sur soi, cet exercice rêche tel la silice qui, chaque jour, chaque nuit, écorche la peau de l'ascète [...] m'incitait à ce que cette remémoration, avec son effort de dédoublement progressif, m'amène à du "soyeux" » (p.467)

S'écrire est alors bien autre chose qu'une activité esthétique : c'est une aventure tragique où l'écrivain agonise en silence, insoucieux de soi, se perd en affrontant le vide, la mort et l'inconnu là où l'écriture même lui échappe. « *Le Roman est une Mort ; il fait de la vie un destin, du souvenir un acte utile, et de la durée un temps dirigé et signifiant* »³⁹; l'utilité du souvenir est que l'écriture la prend à témoin, comme un monument historique qui se dresse contre un présent en fuite -le devenir est saisi dans la somme des transformations du présent-. Ce dernier échappe à toute définition précise en raison de l'impossibilité de cerner le malaise qui se refuse au diagnostic.

Le vague à l'âme de la narratrice se fait jour dans le « dualisme », elle se voit comme étant l'exutoire d'une dualité culturelle, sociale et historique s'entrechoquant. L'écriture laisse entrevoir chez la narratrice personnage une composante identitaire hybride, le texte autobiographique invitant alors à la considération syncrétique du moment où il exhibe un survol panoramique d'un métissage culturel à travers lequel la narratrice est passée. Ce métissage, source plurielle, est perçu tantôt comme atout tantôt comme déperdition.

³⁹ Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Seuil, 1953, p.32

Cette paranoïa débouche sur l'éclatement du texte et sur le plan thématique et sur le plan structurel. Le fait de se dissimuler derrière le pronom personnel « elle » est la preuve tangible de se distancier voire de se nier soi-même. Cette conscience aiguë de la dispersion refoulée depuis tant d'années surgit à la surface textuelle après un demi-siècle. L'alternance des pronoms signale que le personnage est un être complexe, structuré par de maintes facettes : un passé vertigineux et un présent inquiétant. L'emboîtement des différentes séquences narratives et de styles narratifs parasite le discours. La puissance de l'écriture djebarienne réside dans la capacité de se dissocier en deux voix narratives qui ne sont en réalité qu'une seule source énonciative, puis la redistribution inéquitable de la parole à ces deux instances.

La narratrice idéalise le monde de l'enfance. Elle laisse entrevoir sur cette page blanche des parties de la nature de l'Être qu'elle porte perpétuellement en soi. La nostalgie de ce paradis perdu se manifeste par un style fervent et à travers une interrogation projetée de soi sur l'adolescence (l'actuel) et sa part d'ombre. Le souvenir conserve toujours une longueur d'avance sur le devenir en admettant, d'une part, que la troisième personne condense la notion du souvenir, et d'autre part que le « je » reflète le présent, « *On comprend que le « il » soit une victoire sur le « je », dans la mesure où il réalise un état à la fois plus littéraire et plus absent* »⁴⁰. Progressivement, le roman reflète un malaise symptomatique dont l'origine fut l'incertitude sur ce qu'elle espérait devenir.

II-2-2 Aspect et tiroirs verbaux

En se proposant de traiter les temps verbaux et ses valeurs, il faut préciser quel sens prend le mode et le temps verbal dans l'expression de la dualité souvenir/devenir dans la mesure où le texte autobiographique est une telle activité symbolique. Pour instaurer une transversalité entre la grammaire et la psychologie, il faut se garder de suivre docilement les théories actuelles sur le discours littéraire. Prenons, à titre d'exemple, un passage qui illustre l'expression de la dualité en déduisant l'analogie entre les unités phrastiques employées et le discours véhiculé :

⁴⁰ Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Seuil, 1953, p.31

« Les toutes premières [larmes], je me souviens, je les ai versées en flots inextinguibles avant mon entrée à l'école [...] causées par un chagrin vif [...] tout au long d'une course qui, dans ma mémoire, paraît encore ne jamais finir » (p.24)

Les linguistes définissent le mode *indicatif* en le situant, psychologiquement, au niveau de la croyance de l'énonciateur (ce qui est tenu pour vrai pour le destinataire). Selon Meillet, la modalité exprime « l'attitude du sujet parlant vis-à-vis du procès exprimé par le verbe ». Le présent de l'indicatif joue le rôle d'un repère sur l'axe temporel du moment de l'énonciation dont la distribution des procès sera repérée à partir de ce point retracé. Cependant, le verbe « paraître », conjugué au présent de l'indicatif « paraît », condense la notion d'un futur incertain parce qu'il est en rapport direct avec un verbe conjugué à un temps du passé; le passé composé « j'ai les versées » entraîne la mémoire du personnage, à l'emploi du présent de l'indicatif « paraît », de ne pouvoir se détacher complètement de la hantise de ce souvenir. Dans ce passage se mêle description et transition d'un état à un autre, dans lequel, les aspects du verbe et de l'adjectif prennent d'autant de valeur que leur fonction, nous pouvons citer ici T. Todorov :

« Les adjectifs narratifs seront donc ces prédicats qui décrivent des états d'équilibre ou de déséquilibre, les verbes, ceux qui décrivent le passage de l'un à l'autre »⁴¹

Pour actualiser l'action de pleurer, à l'emploi du verbe « je les ai versées », conjugué au passé composé, il faut établir un point de repère à partir du MAINTENANT dans l'intention de redistribuer les procès sur la flèche temporelle et y voir leurs diverses valeurs. L'action *de verser les larmes* est située et décrite dans un passé très proche du présent « jemesouviens » (le moment de la remémoration), Parmi les valeurs du passé composé, c'est d'exprimer une action accomplie dont ses effets durent dans le présent : on insiste davantage sur ses effets qui s'étalent sur l'actualité du locuteur- le devenir- que sur son lien temporel avec d'autres procès. Par conséquence, la narratrice, femme adulte,

⁴¹Tzvetan Todorov, *Poétique du récit*, Seuil, 1971, p.121

décentralise l'évènement sur l'axe chronologique. Au lieu d'employer le passé simple qui rejette les actions dans un passé lointain, elle choisit un temps qui côtoie le présent afin de revivre la vivacité du souvenir. Ce choix remplit en quelque sorte une rétrospectivité approximative d'un souvenir taraudant- celle de se rapprocher du cadre évènementiel du souvenir-. Pragmatiquement parlant, le passé composé est convoqué pour une intention transitionnelle à travers lequel l'évènement transcende le temps.

Si, au dire de Benveniste, le passé composé appartient au plan du *discours*, le passé simple revendique une intention historique des évènements. Ces derniers semblent être isolés de la sphère conversationnelle :

« Les évènements sont posés comme ils se sont produits à mesure où ils apparaissent à l'horizon de l'histoire [...] les évènements semblent se raconter eux-mêmes »⁴²

L'emploi massif du passé composé et du passé simple, dans le texte djebarien, comme un choix énonciatif impose au texte une double dimension : orale et historique. Celle-ci suggère la composante sociohistorique de l'écrivaine. La tradition orale est issue du patrimoine romanesque afro-oriental telle la saga orientale « *Les Mille et une nuits* » et les griots africains, dépositaires de la culture orale.

Traditionnellement, on associe le passé simple à langue écrite, alors que la langue orale privilégie l'usage du passé composé. Le recours à l'oral n'est pas nouveau dans les écrits djebariens, l'auteur injecte, dans chaque œuvre, des bribes de formes langagières découlant de l'oralité. Dès lors, une nouvelle langue se construit au sein de la langue de l'autre. De ce contact de langue découle un état d'une importance majeure dans les études des faits (socio-) linguistiques : l'interlangue. C'est cet état intermédiaire entre deux systèmes linguistiques distincts qui génère un ensemble d'énoncés de nature *hybride*, associant des traits linguistiques appartenant à deux ou plusieurs langues différentes. Ces manifestations linguistiques hybrides peuvent être de différents ordres : lexical, syntaxique,

⁴² Émile Benveniste, *Les relations de temps dans le verbe français*, dans « *Problèmes de linguistique générale* », Paris, Gallimard, « *Tel* », 1966, p. 241

sémantique, etc. En outre, la fragmentation du Moi à travers le glissement pronominal, que nous avons évoquée supra, prend, ici, un nouvel aspect, cette fois, temporel « où les formes du passé composé juxtaposent ses actes au lieu de les intégrer »⁴³.

II-3 Dire le souvenir

II-3-1 Écriture-communication

Depuis le croisement de la linguistique avec le texte littéraire, les masses théoriques furent gouvernées selon des visions différentes. Le choix d'une telle grille d'analyse s'opère, généralement, en vertu de l'ancrages linguistique des théoriciens qui imprimèrent aux textes des schèmes d'analyse en déterminant leurs objectifs à l'intérieur de la sphère littéraire. Avec l'avènement du structuralisme des années 1950, l'approche structurale des textes littéraires fournissait un nombre d'analyses consistants qui s'inscrivaient dans l'actualité saisissante. Celle-ci, s'étant avérée être en deçà de son objet, montrant vite ses limites, son « expiration », puisque incapable de rendre compte de ce qu'il y a de substantiel dans le fait littéraire : sa teneur idéologique. Son approche de l'immanence, de la « grammaire » de l'œuvre, est ainsi perçue comme trop réductrice, vue la pluralité des possibles qui ne manquent pas de faire resurgir l'imaginaire social entendu au sens large du produit de l'ensemble des interactions socio-historiques.

Sur ce point M. Riffaterre écrit : « Aucune analyse grammaticale d'un poème ne peut nous donner plus que la grammaire du poème »⁴⁴.

Dans le même ordre d'idées, Antoine Compagnon expose dans son ouvrage « *Le Démon de la théorie* » l'itinéraire de la critique littéraire des années 1960-1970. Dans son introduction intitulée « *Que reste-t-il de nos amours ?* » autrement dit, que reste-t-il de nos « théories » ? Compagnon convoque une panoplie de théories. Il y a celles, entre autres, de Roland Barthes, Gérard Genette, Paul Ricœur, Tzvetan Todorov, Emile Benveniste, etc. pour re-penser les notions théoriques en fonction des nouvelles perspectives. L'exposant évoque une nostalgie où la théorie littéraire a atteint son apogée « *Du moins jusqu'à la*

⁴³ D. Maingueneau, *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, Bordas, Paris, 1990, p.43

⁴⁴ Michael Riffaterre, *Essais de stylistique structurale*, Paris, Gallimard, 1971, p.325

flambée des années soixante et soixante-dix. La théorie a vécu alors son heure de gloire »⁴⁵. Compagnon souscrit consciemment à l'idée selon laquelle le structuralisme ne pourrait, tout seul, sortir les faits littéraires de l'ornière où ils cahotent. Or, il n'y a pas une théorie dédaignée, il y a une théorie remaniée. Couper le cordon ombilical d'une ou telle théorie, jugée désuète, nous entraîne sur un terrain d'une rupture épistémologique rigoureuse dont les conséquences seront méconnues. Il serait préférable de ne pas rejeter en bloc ces grilles d'analyse peu ou prou pertinentes, mais de ménager avec une extrême vigilance le procédé de «*conservation / suppression* », c'est-à-dire de garder ce qui est primordial et supprimer ce qui est supplémentaire.

La «*crise*» de la théorie littéraire de l'époque exigeait de retourner à la première vocation du langage, celle qui lui est inhérente : la communication. Selon la conception philosophique du langage dont JohnLangshaw Austin traite dans son ouvrage «*Quanddirec'estfaire*»⁴⁶, le langage ne sert pas uniquement, à travers ses signes linguistiques, qu'à découper la réalité du monde, il accomplit aussi bien des actes que des descriptions (certes le langage attribue une affection représentative aux objet du monde, toutefois, ce n'est pas une finalité en soi ; il réagit aussi sur ce monde par les effets que produit une *promesse* ou un *ordre*) . A la linguistique dont la tâche à la fois centrée sur l'examen des mécanismes phrasiologiques (la syntaxe) et sur leurs propriétés sémantiques (la sémantique) vient se greffer un autre plan qui se veut complémentaire (de l'entreprise linguistique), celui de la pragmatique. Le langage en acte, tel est l'objet d'analyse de celle-ci.

Le fonctionnement du langage que la pragmatique élabore a pour objet l'énoncé. Ce dernier se définit comme étant la phrase en contexte, c'est-à-dire, la mise en acte de la phrase, unité syntaxique constante de signification, dans un contexte donné. De là la phrase n'est plus envisagée comme une information mais comme un acte, comme un effet immédiat sur les interlocuteurs en fonction de la situation spatio-temporelle dans laquelle elle se trouve.

⁴⁵ AntoineCompagnon, *Le Démon de la théorie*, Seuil, 1998, p. 07

⁴⁶J. L. Austin, *How To Do Things*, Oxford University Press, 1962. Traduit en français par G. Lane sous le titre, *Quand dire c'est faire*, Paris, Seuil, 1970

Il s'ensuit que *la pragmatique intégrée*⁴⁷ traite du processus du décodage ainsi que de l'interprétation d'un énoncé qui ne trouve sa pleine valeur, généralement implicite, qu'en se remplaçant dans les contextes de communication dans lesquels tout sujet parlant, passant de la signification à la construction du sens, doit émettre des *hypothèses externes /internes* qui se complètent les unes les autres selon la thèse de Oswald Ducrot⁴⁸.

Au cours des analyses subséquentes, la pragmatique sera le pivot de notre recherche de « l'efficacité » du langage en tant qu'un instrument de communication « exhortatif ». Cela nous autorise à voir comment le texte agit sur les destinataires et quels effets induit l'écriture de l'ambivalence souvenir/devenir sur soi-même et sur lecteur ?

II-3-2 La manifestation du corps (corps/langage)

« Il arrive qu'un souvenir précis ressuscite soudain à partir d'un objet fétiche. Un objet ? Non, ici un tissu, un léger vêtement ! Une robe décolletée avec caraco- un gilet couvrant mes épaules nues » (p.213)

Dans l'une des noces entre femmes, loin des regards masculins, la narratrice, à l'âge pubertaire, fut privée de porter « *une robe un peu osée* » prétend la couturière » (p.213). L'inéquation qui tourmente la narratrice est l'explication avancée par sa mère en faveur de la « doxa féminine » :

« Les dames, une fois mariées pouvaient paraître indécentes : d'autant que cela demeuraient entre femmes. Mais toi, à quatorze ans, elles te jugeraient " impudique " » (p.216)

⁴⁷La pragmatique intégrée se limite à décrire le langage formel. Elle étudie le passage de la signification de la phrase en tant qu'une structure stable, régie abstraitement par des règles syntaxiques, à l'énoncé en tant que vecteur potentiel de sens.

⁴⁸Oswald Ducrot reconnaît que tout sujet parlant est capable de construire un ensemble d'hypothèses sur le sens d'un énoncé. Les hypothèses externes obéissent à un modèle M représentatif voire inaccessible, celles-ci doivent être complétées par des hypothèses internes à partir des éléments constitutifs de l'énoncé à travers lesquelles, le sujet parlant simule selon un processus analogique des possibilités définissables d'un modèle concevable M' imitant le modèle inaccessible M.

Le souvenir évoqué ici reprend la même représentation irrationnelle du « Corps », laquelle est propre restrictivement au contexte social algérien. Si dans la scène de « *La bicyclette* », analysée dans le premier chapitre, le père inflige à sa petite fille de cinq ans des reproches accablants pour avoir laissé nue une partie de son corps, *les jambes*, on ne s'empêche pas encore de lui en adresser d'autres en raison des « *épaules nues* » (p.213). Or, l'admonestation émane, cette fois-ci, de la gent féminine. Le refrain stigmatisant « nue » harcèle le corps de l'enfance à l'adolescence : « *Cet adjectif- " nue "- flotte devant moi (ce moi habité par des voix turbulentes), peu à peu il frôle mon corps* » (p.214).

La narratrice se dresse face à ces préjugés inadmissibles : « *Je refusais d'entrer dans cette logique de matrones formant tribunal contre leurs filles* ». Cet énoncé est classé sous « *les comportatifs* », selon la taxinomie des actes établie par Austin (les *comportatifs* regroupent tous les verbes qui incluent l'idée d'une réaction vis-à-vis de la conduite d'autrui). L'acte « illocutoire »⁴⁹ accompli par la narratrice, appelle une réaction celle de la complaisance et du soutien du lecteur qui sera par là même appelé à porter un regard critique sur les représentations qu'il se fait sur la jeune femme notamment du point de vue corporel (opposition catégorique à la doctrine imposée par les aïeules au détriment des plus jeunes filles). Le choix, entre autres, du verbe « refuser » est bien déterminé par une intention communicative voire actionnelle de la narratrice (le passage du Dire au Faire) :

« Le stade du faire n'est qu'un passage de la fonction du dire et même étymologiquement dans les langues indo-européennes le mot dire dérive d'une racine qui signifie monter du doigt »⁵⁰

Le corps fertile de l'adolescente chassé sur terre cherche un abri solitaire. Désormais, la danse sera le seul refuge où la douleur s'apaise, « *il m'est arrivé de la [la mère] laisser partir sans moi. C'était pour danser seule devant les trois immenses miroirs de leur chambre* ». La danse libère le corps, lui souffle une dimension mystique, spirituelle.

⁴⁹L'acte *illocutoire* : il s'agit d'un acte effectué EN disant quelque chose, par opposition à l'acte DE dire quelque chose. L'acte langagier réalisé s'appelle une *illocution*.

⁵⁰Luc Benoist, *Signes, symboles et mythes*, colle. « *Que sais-je ?* », éd. Point Delta, 2012, p.17

Le souvenir fait allusion à la fameuse danse sacrée des derviches soufis qui atteignent une catharsis absolue libérant et purifiant l'âme emprisonnée sur terre, « *comme si la danse n'avait été qu'un prétexte, comme si le corps avait tenté de se démultiplier pour chasser de lui-même l'obscur cause de toute peine* » (p.226). Cette purgation parvient à un autre effet celui de susciter chez le lecteur compassion et pitié pour son personnage. Le roman autobiographique « *Nulle part dans la maison de mon père* » retrace l'itinéraire d'un devenir-corps : corps-enfant châtié par le père lors de la scène de la bicyclette/ corps-adulte réprouvé par les matrones /corps-amoureux déçu par le fiancé /corps-suicidaire anéanti au bout de l'adolescence. Jusqu'à présent, ce corps féminin résiste, bouge encore « *[...] même des décennies après (comme si toute mémoire féminine avait besoin de s'accrocher à un corps [...]) Même destiné à vieillir, pour l'instant, il bouge, il vit !* » (p.214). Le raisonnement, adopté par la narratrice, est fondé sur l'interprétation du cheminement de ce corps, de l'enfance jusqu'à l'adolescence. Celle-ci entrevoit la réaction du destinataire. Cependant, c'est l'énonciation en tant qu'elle est interprétée par un lecteur coopérant, capable d'accomplir une opération, qui intéresse la pragmatique.

Ce souvenir « *pris dans un devenir- révolutionnaire* »⁵¹, que la narratrice fait surgir, ne communique guère un état de fait mais agit opérationnellement sur et dans la société natale de la narratrice (le souvenir accuse le monde plutôt qu'il ne le décrit) ; il va à l'encontre des représentations sociales sclérosantes de la gent féminine. En effet, derrière l'apparente transparence du texte autobiographique, AssiaDjebar tisse, implicitement, des composantes argumentatives qui transforment ses confessions en véritable réquisitoire doté d'un contenu réprobateur.

Le souvenir réalise un acte *perlocutoire*, celui de l'objection. Le souvenir n'évoque que ce qu'il dénoncerait plus tard, ne construit que ce qu'il détruirait ultérieurement. La narratrice au fil de l'écriture se métamorphose en une iconoclaste par excellence.

⁵¹GilleDeleuze, *Critique et clinique*, Minuit, 1993, p.14

Évoquer le passé puis évaluer le processus de ses transformations est une forme de jugement que l'on porte sur les conventions et les représentations relatives à la figure de la femme. Cette dernière se dresse face à l'éthos social, qui choisit et codifie les règles d'une communauté reconnue comme telle, et à l'Histoire, qui les inscrit comme des « dogmes incontestables ».

CHAPITRE III

AMBIVALENCE ET SÉMANALYSE

III-1 La sémanalyse, objet et méthode

Dans notre dernier chapitre nous remontrons, à l'amont de la genèse de la création littéraire, les « étymons » qui ont présidé à l'échafaudage des signes de notre texte autobiographique. Pour ce faire, nous empruntons à Julia Kristeva sa démarche sémanalytique qui s'inscrit éminemment dans le champ sémiologique. L'une des questions délicates auxquelles est confrontée la sémanalyse est bien celle des motivations de la création littéraire. La sémanalyse se veut une approche multidisciplinaire, inspirée partiellement de la grammaire générative transformationnelle⁵²(la G.G.T s'applique à des énoncés qui traversent une série de transformations profondes pour apparaître superficiellement à l'état d'énoncés réalisés). Elle intègre également la notion du freudo-marxisme qui, d'une part, inclut la notion de la reproduction marxiste des idéologies en établissant un lien causal entre le fait littéraire et l'état historique d'une telle ou telle société dans laquelle elle s'est produite, et d'autre part, l'inconscient comme étant une instance inéluctablement imposée par la dérive du sujet au fil de la production scripturale (la dynamique inconsciente est liée au *désir* et au *refoulement*). L'analyse sémanalytique prend en considération le surgissement des systèmes signifiants ; il faut assurément repérer la coprésence de différents systèmes sémiotiques (linguistique, religieux, mythique...) et ce, dans une double perspective sémiotique de codage/interprétation. Ces systèmes sémiotiques sont les infrastructures ou plutôt les matrices inhérentes à la contribution de la production du sens. A la différence de la sémiologie qui est une théorie du sens en tant que matière achevée, la sémanalyse traite du processus et des rouages parlesquels le sens est baptisé.

« Autrement dit, sans oublier que le texte présente un système de signes, la sémanalyse ouvre à l'intérieur de ce système une autre scène : celle que l'écran de la structure cache, et qui est la signification comme opération dont la structure n'est qu'une retombée décalée »⁵³

⁵²La G.G.T établit, à partir du fonctionnement commun de l'esprit humain, des lois universelles du langage. De ce rapport analogique entre pensée et langage, toutes les langues s'identifient au niveau de la structure de base et se distinguent formellement au niveau de la structure de surface.

⁵³Julia Kristeva, *Recherche pour une sémanalyse*, Collection "Tel Que", Paris, Seuil, 1969, p. 279

La sémanalyse forgera son propre concept, *lasignifiance*⁵⁴ -le sens en mouvement- cette démarche, fait écho à la Critique génétique dont Pierre-Marc de Biasi a eu un mot sur l'objet d'investigation :

*«Le point de départ de la critique génétique réside dans un constat de fait : le texte définitif d'une œuvre littéraire est le résultat d'un travail, c'est-à-dire d'une élaboration progressive, d'une transformation qui s'est traduite par une durée productive [...] La critique génétique a pour objet cette dimension temporelle du texte à l'état naissant [...] ce sont les traces matérielles que la génétique textuelle se propose de retrouver et d'étudier »*⁵⁵

Critique génétique et sémanalyse élucident toutes deux le mécanisme de production d'un texte littéraire reconnu comme tel et le processus qui a présidé à l'émergence de l'œuvre : la première exploite matériellement les manuscrits, tandis que la seconde accompagne le processus transformationnel ainsi que les opérations effectuées sur le « présent » pour repérer les composantes socioculturelles et psychoaffectives latentes de l'acte d'écrire et leur mise en connexion avec l'outil linguistique. A un autre niveau, celui de la réception, se trouve le lecteur dont l'effort analytique se concentre sur la force générateur, qui a mis au monde le produit scriptural. Ceci peut être rendu possible à l'aide d'une phrase inachevée, d'un lapsus révélateur, d'un énoncé pléonastique, etc.

*«La sémanalyse, qui étudiera dans le texte la signifiance et ses types, aura donc à traverser le signifiant avec le sujet et le signe, de même que l'organisation grammaticale du discours, pour atteindre cette zone où s'assemblent les germes de ce qui signifiera dans la présence de la langue.»*⁵⁶

La sémanalyse s'interroge essentiellement sur l'émergence du fait littéraire fécond émanant d'un croisement furtif de deux perspectives : le champ historique et l'impact social. Le langage, qui se trouve lui aussi affecté par ce brassage de ces deux perspectives,

⁵⁴« *La signifiance, c'est-à-dire le conflit avec la référentialité apparente, est produite et régie par les propriétés du texte* ». Michael Riffaterre, *Littérature et réalité*, « *L'illusion référentielle* », (1982, p.94)

⁵⁵ Pierre-Marc de Biasi, *Introduction aux méthodes critiques pour l'analyse littéraire*, Bordas, Paris, 1990, p. 5

⁵⁶ Julia Kristiva, *Recherche pour une sémanalyse*, Collection "Tel Que", Paris, Seuil, 1969, p.09

laisse entrevoir les transformations des deux tendances susmentionnées à travers les mutations voire les destructions que subissent les signifiants (les combinaisons phrastiques et les glissements sémantiques).

De par son caractère polysémiotique, le texte autobiographique enchâsse la coprésence de l'histoire et du psychisme thématisé. Conjonction des faits de l'écrit et des thèmes de l'inconscient (ces systèmes sémiotiques hétérogènes se combinent au niveau du *géno-texte*⁵⁷ pour s'architecturer symboliquement en un seul bloc le *phéno-texte*⁵⁸).

« Le géno-texte se présente ainsi comme la base sous-jacente au langage que nous désignerons par le terme phéno-texte [...] Le phéno-texte est une structure (qu'on peut générer au sens de la grammaire générative), obéit à des règles de la communication, suppose un sujet de l'énonciation et un destinataire. Le géno-texte est un procès, traverse les zones à limitation relative et transitoire, et consiste en un parcours non bloqué par les deux pôles de l'information univoque entre deux sujets pleins »⁵⁹

Trois composantes significatives qui s'entrelacent la vie de A. Djébar seront mises en relief par l'approche sémanalytique dans son roman autobiographique : la bilingualité, la bi-culturalité et la bi-historicité. Ne perdant pas de vue, bien évidemment, le fil conducteur de notre problématique majeure qui s'efforce d'imprimer, cette fois-ci, à l'ambivalence souvenir/ devenir une touche sémiotique, nous essayerons de mesurer l'altitude du « *géno-texte* » au moyen des souvenirs à travers lesquels nous pourrions remonter à la causalité des faits pour exhiber leurs répercussions sur le devenir au niveau du « *phéno-texte* ».

⁵⁷Le *géno-texte* c'est le procès d'engendrement des systèmes signifiants tels le réservoir pulsionnel, les expériences langagières, les vagues nostalgiques de l'enfance, la schizophrénie...

⁵⁸ Le *phéno-texte* c'est la symbolisation ou la matérialisation du *géno-texte* par le biais du langage (superposition des signes, syntaxe, linéarité discursive...). Cette mise en acte laisse entrevoir la manifestation des systèmes signifiants.

⁵⁹Julia Kristeva, *La révolution du langage poétique, L'avant-garde à la fin du XIX^e siècle. Lautréamont et Mallarmé*, Seuil, 1985, p.84

III-2 Bilinguisme, biculturalité, bi-historicité : un triptyque déstabilisateur

III-2-1 La Bilinguisme, apport et conflit

▪ Bilinguisme/diglossie

À l'âge adulte, la narratrice, loin du regard paternel, noua une relation intime par le biais de lettres de correspondance avec un garçon appelé "Tarik" qui deviendra plus tard son fiancé. Ce dernier savait chanter les vers du prince errant *Omru al-Qays*, et les fameuses Odes arabes, les "*Mo'allaquats*"⁶⁰. La jeune fille s'abandonne aux charmes de la langue arabe timbrée d'échos doux qui se dégageaient de la voix prenante du jeune homme. Aimer nécessite donc l'accointance avec une entité différente, c'est aussi bien déchiffrer l'inconnu de l'autre qui n'est en réalité que l'inconnu de soi. La narratrice tentait de déchiffrer dans la figure de son amant les énigmes de la langue des aïeux, « *devenir amoureux, c'est individualiser quelqu'un par les signes qu'il porte ou qu'il émet, c'est devenir sensible à ces signes, en faire l'apprentissage* »⁶¹. Le seul signe attractif envers cet individu sera la langue arabe : « ... *ce garçon possédait un trésor que j'avais souvent envié, dont l'accès me restais fermé* » (p.324).

Nous avons toujours, plus ou moins, tendance à nouer une relation amoureuse avec une personne différente de nous, d'un autre univers qui n'est pas le nôtre. «Tarik », la personne choisie, incarne ce tremplin qui s'ouvre sur la fontaine linguistique préislamique. Ces enchantements oniriques enjambent le temps qui sépare le passé pur du présent altéré. Une similitude est étroitement ressentie entre les extraits fragmentaires des Odes arabes et la conception romanesque occidentale acquise et enrichie par un répertoire assez dense

⁶⁰Les *Mo'allaquats* (littéralement les Suspendues) : nom des sept plus anciens textes de la poésie arabe antéislamique. Les auteurs musulmans racontent que les Arabes d'avant l'Islam étaient de grands amateurs de poésie et qu'ils avaient institué des concours annuels pour récompenser les plus habiles poètes. Pendant les vingt premiers jours du mois d'août, une grande foire se tenait à Okaz, petite localité la plus fréquentée par des marchands et acheteurs, à environ trois journées de marche de La Mecque. Plusieurs de ces pièces de vers qui furent ainsi récitées parurent si belles et si parfaites aux Arabes qu'elles furent écrites en lettres d'or et suspendues par des chaînes également en or aux murs de la Kaaba. C'est par suite de cette circonstance qu'elles furent appelées poèmes suspendus.

⁶¹ Gilles Deleuze, *Proust et les signes*, Presses Universitaires de France, 1976 .p 14

d'œuvres du patrimoine de la littérature française. Néanmoins, elle semble peiner à y discerner nettement des limites qui fixeraient une origine et un emprunt. La sonorité des incantations de « *la langue originelle, la Somptueuse* »(p.330) miroite comme un fantôme dont elle ne peut le discerner qu'en prenant du recul vis-à-vis de sa substance. Comment l'adolescente pourrait-elle alors déguster un arôme dont elle possède l'organe mais qui est privé de la faculté gustative ?

Tout l'enjeu est concentré dans la figure symbolique représentée par le « fiancé ». Ce dernier finit par devenir un lieu de la « contestation linguistique ». A travers lui, la narratrice revendique une forte appartenance à la langue-authenticité. La narratrice cède aux vers des chevaliers d'une époque lointaine tel *Imru al-Qays*(le prince errant) et *Nabigha al-Dhubyani*, elle devient un élément d'une structure complexe du cosmos de « Tarik » où foisonne un nombre illimité de lacunes ressenties par l'adolescente.

Ce système linguistique dont la narratrice voulait s'approprier les valeurs sémantico-syntaxiques se développa processuellement. Elle traduisait, à chaque fois, une partie des fameuses Odes, les " *Mo'allaquats*": « ... *un trésor que j'avais souvent envié, dont l'accès me restais fermé, hormis par des traductions aussi plates que savantes, à la beauté en creux* » (p.324). Or, les réflexes langagiers qui s'installèrent à partir de ces traductions travaillées soigneusement ne stimulent guère l'esthésie de la narratrice ; littéralement le sens se dépouille de sa sonorité :

« [...] *le français ne pouvant en rien rendre les allitérations, les allusions, les double ou triple sens d'un mot pivot, le jeu intérieur des rimes arabes...Oui, vraiment, le français devient langue morte quand il n'est capable que de traduire "le sens", non la pulpe du fruit, ni la vibration de la rime! Le sens est livré prosaïquement, jamais avec le "chant" sous-jacent: voilà pourquoi la traduction des Mo'allaquats les réduisent, hélas, à une peau desséchée: cela, j'en souffrais, je me sentais orpheline!* » (p.324)

La forme sensible du signe qui est le son associé au signifiant agit comme un stimulus sensoriel chez la narratrice. La sensorialité auditive étant privilégiée aux autres facultés sensorielles, elle regrette que le « sens » soit lors de la traduction dissocié des délices du « chant » des vers originaux. L'extrait ci-dessus élucide la frustration de la traductrice lors de la transition d'une langue à une autre, laquelle se manifeste à travers un dispositif isotopique binaire : le premier réseau se compose des sémèmes *alliteration, rimes, chant* formant une isotopie sensorielle /l'ouïe/, tandis que le deuxième se compose des sémèmes, *allusion, sens, traduire*, formant ainsi une isotopie mentale /la conception/. Or, La traduction ne prend pas en compte les *isophémies*⁶² qui permettent notamment de raffiner l'analyse des sonorités dans un poème. Ce qui nourrit chez le personnage une conscience linguistique aiguë de son déficit (l'insuffisance est opérée au niveau du détachement de la masse sonore de la charge sémantique).

L'incapacité de la langue acquise d'associer la mélodie à la conceptualisation *des Mo'allaquats*, symbole de la langue arabe, engendre un exil linguistique intérieur comparable à l'état d'une *orpheline*. Ce sont là des schèmes et des habitus langagiers, intrinsèques propre à la langue arabe classique, dont la narratrice ne trouve pas des correspondants fidèle dans la langue cible (français). C'est que le système des signes qu'est la langue conditionne, à travers ses spécificités d'agencement phonétique et de distribution structurelle, la production d'effets sémantiques attachés aux énoncés produits. Chaque langue donne une configuration particulière aux émotions et structure sa sensibilité selon une prosodie et une modalité qui lui est propre.

De surcroît, la narratrice sera victime de la puissance enchanteresse de la littérature comme dans le roman de "Don Quichotte" ou dans celui de "Mme Bovary". Ainsi fut dissipée les illusions de « l'héroïne », dont on comprend aussi bien, à la fin du roman, la tentative suicidaire imprévue : la narratrice frisa la mort, s'assoupit devant le tramway

⁶²*Isophémie* : le *phème* étant, grosso modo, au signifiant ce que le sème est au signifié. On entendra par *isophémiel* l'unité minimale prosodique formée par la récurrence d'un même phème d'un signifiant. Par exemple, les traits /*consonne*/ et /*voyelle*/ sont de tels phèmes.

après un malentendu avec son fiancé qui, décevant la jeune rêveuse du " *prince errant*", s'est avéré « *un faux chevalier* » (p.437), (« *à peine s'il a pris le temps de recopier les hémistiches d'Imru al-Qays !* ») (p.403).

« Ainsi finirai-je, mais trop tard, par comprendre de quoi je me suis sentie amoureuse : de la langue perdue, réanimée dans ce visage de jeune homme qui la maîtrisait » (p.429)

Les souvenirs évoquent une bulle romanesque qui se heurte à un réel amer, ce qui serépercutera négativement sur le devenir de la narratrice. L'ensemble des transformations que subit celle-ci plus tard au contact de poèmes décontextualisés engendre un paradoxe : de ces textes éloquents surgit un mot d'ordre fatal : le suicide.

« Les livres, les fictions, les théories, les épopées, les emportements lyriques, tout ce bouillonnement ne t'aurait donc servi ni à te stimuler, ni à t'alerter...seulement à t'assoupir [...] seulement à dormir » (p.448)

Ce n'est pas qu'elle manque de subtilité pour y voir la menace du vide ; mais c'est qu'elle ne parvient pas à le fuir. Là c'est la conscience idéaliste qui prime sur la conscience réaliste. C'est ce clivage de la conscience du personnage qui conduit à une telle controverse, et qui échoue à s'objectiver dans les structures de la vie sociale. Le roman reconnaît l'écart entre l'idéal subjectif et la réalité objective.

A l'intersection de ces deux systèmes linguistiques, l'un propre à la langue héritée (l'arabe), l'autre à la langue acquise (le français), une réalité s'impose : nous sommes en présence d'une situation de diglossie, forme inégalitaire du plurilinguisme, qui concerne la majorité des écrivains de la période postcoloniale dépourvus de « *la langue de cœur* » (p.354). Le souvenir personnel devient commun à toute une génération. La romancière dépeint avec une perspicacité et une sensibilité particulières les tourments de ces exilés de l'intérieur.

▪ **Bilinguisme, état d'une personne ambivalente**

La bilinguisme génère chez le personnage un conflit linguistique dû aux rapports de force qui s'immiscent dans les interstices de l'identité, La langue opprimée ne cesse de s'agiter, de subsister sous le joug colonial. Un paradoxe surgit lorsque la langue maternelle devient étrangère et vice versa ; la narratrice, lycéenne, se souvient d'avoir choisi d'étudier la « langue-mère » considérée alors institutionnellement, comme langue étrangère, paradoxalement cela soit-il.

« En tant que première langue étrangère que je peux choisir, je voudrais apprendre littérairement la langue de ma mère, celle de mes aïeux- par ses poètes et ses textes anciens, et non comme au village où j'allais à l'école coranique et où le Coran s'apprend par cœur, donc sans vraiment comprendre ! » (p.121)

Toutefois, La position linguistique de la narratrice oscille comme un pendule, entre la langue héritée et la langue acquise, car l'individu n'est pas seulement défini par son positionnement idéologique, mais aussi à partir de son expérience du langage. En pleines études secondaires, la narratrice savoure la même jouissance telle qu'elle se manifestait dans les Odes orientales : *« j'ai ainsi reçu d'un coup l'Invitation au voyage, plus que cela : l'invitation à la beauté des mots français ; plus cela encore, à la respiration secrète sous les mots » (p.119).*

Si le rêve est une voie qui mène à l'inconscient et prône une telle subjectivité, la réalité, se présente comme promiscuité car elle dépasse le cadre des illusions, anéantit le mirage, creuse plus profondément les abîmes des émotions, bref dote l'esprit d'une intelligence interprétative dérangeante en écartant les chimères teintées sur le cœur. Durant son sommeil, le personnage croira à tort qu'il obtient l'objet de ses désirs :

« [...] toute la nuit, me réveillant à demi, [...] j'ai fini par rêver que les deux versions, dans ma langue maternelle et dans celle de Nerval, oui, ces deux formes sonores, à en palper la trace sous le drap, puis à réentendre le rythme de l'arabe et du français, comme accouplés tout contre moi » (p.340)

L'interprétation des signes dans le monde matériel consiste en un enchaînement univoque entre l'unité du signifiant et l'unité du signifié, autrement dit, lier réciproquement chaque signifiant à un seul signifié. Les signifiants qui nous réverbèrent l'idéalisme sont ceux-là mêmes qui font réfléchir sur les réalités amères. Or, l'interprétation diffère selon les schèmes réceptifs et le contexte de leur production. Les signes, dans le monde onirique, permettent au sujet d'acquérir l'objet désiré par la voie du rêve. La narratrice a pu fusionner les deux langues dans une même entité :

« Ces deux formes sonores [...] devenaient, dans mon sommeil strié d'absence, mais empreint de volupté, comme deux visages d'une même poésie enveloppant mon corps de dormeuse »(p.340)

À son réveil, le personnage, comprend sa lassitude : la conjonction des deux langues n'est pas réalisée pour vraie et ne le sera peut-être jamais. Le rêve s'arracha froidement au sommeil matinal, « au matin, sous la douche presque froide, je revins lentement à ma vie quotidienne, la studieuse » (p.341). Elle décrit ainsi la disjonction entre l'illusion et la réalité.

L'inconscient se manifeste ouvertement dans le rêve de la narratrice qui lui sert d'exutoire, « le rêve est la décharge psychique d'un désir en état de refoulement » selon Freud. Face à ce dilemme, la narratrice finit par révéler, sous le masque du rêve, son projet réconciliateur de l'Occident et de l'Orient. L'inconscient ressort le désir formulé derrière le sémème « accoupler ». La narratrice tente de s'approprier les deux langues voire de les concilier. Les deux langues se croisent dans le texte autobiographique, traversent la même masse corporelle, se rapprochent et se séparent, chacune prenant forme par rapport à l'autre tout en gardant la tension dichotomique *dominé/dominant*. La narratrice a constaté finalement que seule la littérature pourrait pacifier les deux langues « amies-ennemies ». La langue de l'autre acquiert le statut de la langue des aïeux du moment où les deux systèmes énonciatifs universalisent les émotions sous-jacentes communes à l'espèce humaine et ne se distinguent que formellement.

Dans la mesure où il est constatable que les deux langues en présence se positionnent dans une situation mouvementée, on est en droit de parler du phénomène de diglossie plutôt que d'une simple bilinguïté. Cette confrontation inévitable entre les deux langues que le souvenir expose s'étale sur le devenir de la narratrice. Cette dernière éprouve des difficultés à se tenir hors du bain linguistique de la langue française, ce qui engage un devenir rongé par le remords de ne pas pouvoir résister au joug linguistique de ladite langue. La tentation de s'exprimer en langue arabe, ne serait-ce qu'à travers un simple chant, était tout de même grande :

« Langue trouée, hélas oui, mais pourrai-je encore au moins chanter, par bribes, ces grandes odes d'autrefois que j'avais apprises par amour, que je ne renie ni par désespoir ni par regret ? » (p.401)

Le sacrifice de la langue maternelle est bien au cœur de cette remémoration puisqu'il s'agit une mise à mort d'une partie de soi : la langue maternelle. La romancière la considère, par ailleurs, comme « [sa] langue trouée, [son] cadavre exposé à tous vents » (p.401). Voilà une manière d'assimiler figurativement la langue maternelle, tant regrettée par la narratrice, à une matière inanimée, à une proie facile. En somme, AssiaDjebar met en relation la notion de la langue regrettée avec l'impact de la non maîtrise de cette langue à l'état actuel (présent, devenir). Interprétativement, Elle est restée à mi-chemin entre les deux cultures.

III-2-2Bi-culturalité, rivalité et inclusion

Chaque culture dispose de configurations particulières se cristallisant ainsi à travers des habitudes essentiellement héritées de la religion, de l'Histoire, de la langue, etc. Elle structure ses valeurs selon des modalités qui sont propres à ses systèmes signifiants. Complexe est, en corollaire, la structure culturelle d'une société et plus complexe encore est la superposition d'un nouveau système de représentation culturelle à un système déjà plus ou moins bien installé. De cette cohabitation culturelle découle un état d'une importance majeure dans les études des mécanismes socioculturels : la biculturalité. C'est cet état

intermédiaire entre deux représentations distinctes du biculturel qui génère un ensemble de comportements de nature *mâtinée*, associant des traits rituels appartenant à deux cultures différentes. Ces manifestations culturelles hybrides peuvent être de différents ordres : linguistique, psychologique, philosophique, etc. Chaque société établit selon des systèmes signifiants ses frontières morales (l'interdit de l'inceste, par exemple, cette soumission respectueuse à la loi symbolique signifie le passage de la nature à la culture). Ces paramètres symboliques sont le garant d'une cohérence psychoaffective latente de l'individu et d'une cohésion socioculturelle patente de la communauté dans laquelle le sujet s'est socialisé.

Vue à travers le panorama culturel qu'offre le texte autobiographique dont il est question, la biculturalité sera considérée dans ses aspects psychogénétiques, et ce, afin d'éclairer les *archétypes*⁶³ dont l'origine se retrouve dans l'imaginaire du personnage. Pour réussir notre analyse, nous fouillerons dans le passé de l'écrivaine, à travers l'ensemble des souvenirs textuellement localisables, pour tenter de parvenir aux schèmes génératifs du fait littéraire, en retraçant ce qui a fait éclore le germe, ce qui à quoi est assujettie la production autobiographique. En effet, pour rappeler la formule expressive chère à Freud, « *toute création littéraire est un rêve éveillé* » (*la création littéraire et le rêve éveillé*.1908).

« *Il me semblait boire à deux mamelles* »(p.429). Ce rapport transculturel, la narratrice l'assimile analogiquement à deux mères nourrissantes. Les deux cultures en question prennent tout leur sens, si l'on admire que les deux substances culturelles se confondent en aval et se séparent en amont. Cependant, un processus de construction d'un sujet hybride s'élabore au présent où « *Je est un autre* », où ce dernier s'imprègne d'une altérité : « *dès lors moi, ressentie d'emblée comme une exception, moi une fille d'apparence européenne mais sans l'être* » (p.135).

⁶³Selon la conception psychologique de Jung, les archétypes sont les symboles primitifs contenus dans les inconscients collectifs qui se retrouvent dans l'imaginaire d'un individu, dans les productions culturelles d'un peuple.

Au travers des chapitres, il y a présence d'une alternance qui, tantôt, exhibe la culture d'origine, tantôt, explorent la culture occidentale. Le sentiment d'être placée dans cette tension culturelle engendre des conflits inconscients qui contaminent, à leur tour, l'écriture de soi et de l'autre. Donc, la biculturalité, c'est cette tendance séductrice de l'altérité de l'autre ainsi que la méfiance grandissante - qui confine, semble-t-il à une crainte- à l'égard des écarts que la narratrice ressent, lors de son passage à l'école coloniale où la langue est un vecteur de culture par excellence.

Le jeu de la biculturalité est un jeu dangereux. Parce qu'il y a, d'abord, l'oscillation permanente du sujet entre les limites morales établies par la culture d'origine et les brèches ouvertes par la culture d'accueil qui facilitent la transgression sociale. La coexistence du Français et de l'Algérien permet ces va-et-vient entre les deux cultures. En effet, la narratrice change de comportements en fonction du système des valeurs culturelles dictées par le contexte. L'interprétation d'un tel état des choses ressortit, évidemment, à une saisie d'une conscience collective possible au sens où l'entend Lucien Goldman. Seul l'effet d'une soumission (ne fut-ce que partielle) aux normes de l'autre culture crée une déstabilisation aux contours imprécis chez l'individu biculturel, et ce, en raison du pétillage du substrat culturel d'origine. C'est là un danger qui pourrait dégénérer en une véritable crise de valeurs. En ce sens, la narratrice apparaît bien comme un passeur de frontières. Le projet de la narratrice est grand, par la mise en marche de l'entreprise rétrospective du souvenir, parce qu'elle met en jeu une crise de valeurs (la culture conservatrice de soi inclut une culture permissive de l'autre). La première de ces limites est celle de la religion ou de la loi divine, caractérisée par l'absolutisme de la règle. La narratrice transgresse dans la clandestinité cette frontière du sacré après avoir goûté au *rhum* servi de la part de son amie *Mag*, « *la sœur en littérature* » (p.161), ce qui représente, par-delà la simple tolérance de l'autre, une forme de « mue » culturelle.

▪ « Lettre déchirée », l'Être déchiré.

Tout a commencé en juillet 1952 lorsque la petite famille bourgeoise de l'instituteur reçoit une lettre d'une personne inconnue que nous connaissons plus tard sous le nom de Tarik, le futur fiancé de AssiaDjebar. Cet inconnu établit une correspondance avec la fille de l'instituteur, alors âgée de 13 ans. L'attitude du père resta incompréhensible à l'adolescente : « *Je suis restée abasourdie devant la violence et la colère paternelle* » (p.289), déclare-t-elle, « *Il a mis la lettre en mille morceaux, violemment* » (p.289).

Le père déchire la lettre, une action que lui commande le « pouvoir du phallus » que la société musulmane lui confère : « *il devient malgré lui ou sans le savoir "gardien de gynécée"* » (p.444). En effet, le masculin sous le ciel de la société phallocrate est l'épée de Damoclès, une figure de supériorité inculquée par l'éducation et la peur. Cette représentation s'est instituée en un symbole de la puissance du père dans la vie quotidienne de la narratrice:

« *Il est le conducteur et le libérateur de sa fille, mais en même temps il la garde aveuglement dans son harem afin de maintenir son rôle masculin dans la société arabo-musulmane* »⁶⁴

Consciente de ces limites étanches de la culture d'origine, l'adolescente ne s'attarde pas à franchir le seuil de la désobéissance en recollant les lambeaux de cette lettre mystérieuse, « *avec une lenteur rusée de femme sioux, je reconstitue la missive sous mes doigts impatients [...]* Un étudiant propose d'échanger une correspondance [...] j'ai gardé en mémoire le nom de celui-ci; je dus même noter l'adresse qu'il donnait »(290). Le verbe « reconstituer » prend ici le sens de « transgresser ». A travers cet acte illicite, elle transgresse la loi constitutive de la société patriarcale qui tire sa référence de la condition biologique de l'individu, « *cette loi inscrite dans l'inconscient, est en harmonie avec les lois de la société patriarcale* » (Charles Lacan).

⁶⁴Claudia Gronemann, *Fiction de la relation père/fille*, La dé/construction des mythes paternels chez AssiaDjebar dans « *Nulle part dans la maison de mon père* », Le Harmattan, Paris, 2010, p. 243

Le texte révèle que la loi est écrite dans un langage en dehors de la femme. Cette dernière n'a qu'à refouler et nier ce qui s'écrit au fond d'elle, et par conséquent, toute tentative de vivre son propre langage est vouée à la censure, à l'accusation et au « blasphème ». Le conflit manichéen est posé dans les termes « moi sans toi » ou « moi puis toi » et non pas « moi et toi ».

Quel sens et quelle position prend ici le leitmotiv « transgression » par rapport à la notion de la biculturalité, et cela à travers l'analyse des relations qu'entretient, à chaque fois, ce fantasme récurrent avec le reste des éléments constituant l'ensemble du système isotopique de la biculturalité chez le personnage? En effet, tout le thème de la transgression s'entrelace avec la notion de la phallocratie prédominante dans les structures de la culture héritée.

« Mon premier péché est donc de curiosité [...] Mon deuxième péché fut de désobéissance préméditée [...] Mon troisième péché fut ainsi paraître de stratagème » (p.290)

Si la narratrice, dans ses aveux, éprouve une crainte à enfreindre les normes sociales qui deviennent à leur tour une loi : « la loi ne dit plus ce qui est bien ; mais est bien ce que dit la loi »⁶⁵, c'est parce que celles-ci ont été, au cours du processus de socialisation, désormais gravées dans son for intérieur. Alors, comment expliquer ce qui a motivé, chez la narratrice, un tel comportement, elle qui était pourtant persuadée qu'elle avance vers une zone interdite. « Comment oser avancer même la pointe du pied sur ce terrain interdit par la pudeur devant le père ? » (p. 431). Quelle signification prend ici ce « défi-culturel »?

« Le défi qui m'avait saisie n'était-il pas celui que j'avais cru trouver dans les premiers textes de Gide : un défi lancé à soi-même, l'appel à un « acte gratuit », donc à la transgression à la fois sexuelle et plus générale [...] mon geste n'était qu'une bravade, un petit acte de dévoilement pour dire mon désir, mais de quoi ? » (p.255)

Pour déceler les ficelles de cette ambivalence, nous confronterons texte et contexte, vécu et discours. Nous nous intéressons également à la psychocritique de Charles Mauron,

⁶⁵Gille Deleuze, *Proust et les signes*, Presses Universitaires de France, 1976, p.158

selon qui, toute création artistique est le symptôme d'obsessions inconscientes. Convaincu que le texte littéraire est le réservoir pulsionnel par excellence, Mauron recourt à la biographie de l'auteur afin de décrypter les réseaux métaphoriques récurrents dans le texte où s'éclaire mutuellement écriture et inconscient. Sa démarche consiste à transposer des fragments biographiques des écrivains dans leurs productions puis faire le constat. Ces données biographiques jettent des lueurs à l'intérieur de la grotte intime de l'écrivain, de son « *mythepersonnel* »⁶⁶. Le texte est le champ propice de la manifestation des conflits inconscients qui s'entrelacent dont l'objectif est d'émettre un sens où le « moi créateur » s'associe et se dissocie du « moi social » en même temps. Le texte ne révèle jamais à première vue ses secrets, sa serrure résiste. Un *combat* charnel se déclenche entre le lecteur et le texte qui finit par s'amollir de plaisir et d'extase, « *quand le lecteur fait à la fois du combat et du plaisir* » (R. Barthes, *Plaisir du texte*, 1973). Plus le lecteur s'approche du cœur du fantasme, plus il délaisse sa lecture et assiste à la réécriture du « moi créateur » de l'auteur, ce que Barthes désigne par la *signifiance*, où auteur et lecteur forment un seul corps.

Satisfaire son désir inconscient de vengeance à travers la dualité « obéir/désobéir », dans la dé/construction de la figure du père s'accomplit dans l'élaboration d'une contre-argumentation face à l'iniquité du père : « *Pourquoi ai-je décidé d'accepter de correspondre avec l'étudiant inconnu ? J'ai pris cette décision, froidement, en guise de riposte à l'« injustice » de mon père à mon endroit* » (p.295). Un peu plus loin, Lacan concilie psychanalyse et littérature. Sa démarche interprétative fait appel à l'anthropologie et à la linguistique pour faire de l'inconscient le lieu d'une chaîne du signifiant. Le vocabulaire lacanien reconnaît trois principes fondamentaux qui se nouent et s'entrechoquent: le symbole (le *surmoi*), le réel (le *moi*) et l'imaginaire (le *subconscient*). Les deux derniers se nouent et se heurtent au premier.

⁶⁶Le *mythe personnel* désigne l'ensemble des images obsessionnelles, des métaphores obsédantes, des désirs refoulés, des tabous transgressés de chaque écrivain.

Le symbole qu'est la culture est le primat qui nous détermine, qui fait loi (nous sommes déterminés par les structures sociales) ; tandis que le réel échappe à toute symbolisation et se mêle à l'imaginaire qui sera le lieu des illusions et des pulsions du moi.

La seule signification de la lettre déchirée serait l'affrontement du tabou, ce serait redonner forme au désir refoulé derrière le mot « curiosité » (curiosité et désir s'éclairent réciproquement). La narratrice est tiraillée entre la peur et le désir, entre le symbole et la pulsion. Cette névrose ambivalente *désir/censure* constitue l'essence des femmes algériennes, « *celle de tant de femmes qui demeurent incarcérées* » (p.358). Ainsi ce n'est pas l'auteur, en chair et en os, qui est atteint mais sa contribution imaginaire qui symbolise l'inconscient collectif de la gent féminine.

« L'uniformité universelle des cerveaux détermine la possibilité universelle d'un fonctionnement mental analogue. Ce fonctionnement, c'est précisément la psyché collective »⁶⁷

En outre, l'idée de côtoyer un inconnu à l'âge pubertaire est différente selon la culture envisagée. Dans la culture occidentale, c'est un symbole d'émancipation. Selon Jacqueline, l'amie de la narratrice, cela « *signifiait pour elle le premier pas vers la liberté* » (p.313). En revanche, chez « *les nôtres* », au dire de la narratrice, être « *"accompagnée", [...] avait pris pour nous, les musulmanes de l'internat, un double sens, si bien que nous en usions entre nous sur un ton d'amère dérision* » (p.312). La narratrice le montre encore plus clairement :

« Nous, musulmanes de l'internat, quand nous faisons le bilan de nos frustrations, en comparant notre vie à celle des adolescentes françaises, c'était ce mot-là, "accompagnée", qui faisait la différence entre notre condition » (p.316)

⁶⁷Carl Gustave Jung, *Dialectique du Moi et de l'inconscient*, Gallimard, 1964, p. 64

▪ Transgression/culpabilité

L'amplitude et la densité de AssiaDjebar réside dans la machine à laquelle elle fait face, son devenir réprobateur. En fait, La narratrice reconnaît qu'elle était « *audacieuse et romanesque* » (p.299), qu'elle trainait en connaissance de cause son corps à l'interdit (« *Mes premiers pas au domaine de l'interdit*») (p.255). Cette lettre déchirée autrefois par le père, reconstituée de nouveau par la fille a conduit à établir une relation préméditée avec « Tarik », le futur mari. Ne savourait-elle pas sans retenue l'acculturation à l'entrée d'unités culturelles de l'autre ? « [...] *alors que, première audace de mes quinze ans, me voici marchant ainsi « accompagnée » à mon tour, moi, la musulmane, par un jeune homme* » (p.317). N'a-t-elle pas réduit la grandeur du père à une figure qui lui est inférieure, celle du fiancé ? Elle qui idolâtre la liberté, ne s'est-elle pas de plein gré enchaînée dans les liens du mariage qui ne dure que quelques années ? Or, avant de s'élançer dans le vide, elle se remémore, à travers une prolepse enchâssée, des remords causés par la lettre déchirée :

« Ce jeune homme n'est pas même le "promis" ! À peine est-il le perturbateur (tu te remémore la lettre déchirée en morceaux par ton père. Cette scène-là semble s'être déroulée, il y a si longtemps !). Que fais-tu là, dans ce vestibule, face à cet étranger ? » (p.403)

La culpabilité joue un rôle primordial dans l'œuvre auto-analytique de AssiaDjebar, avec son objet inhérent : la transgression. Cette dernière quitte l'aspect fantasmatique pour se métamorphoser en une culpabilité atroce qui côtoie le devenir de la narratrice tout en l'affectant :

« Moi qui écris désormais, si longtemps après, je comprends : je suis à cet instant certes vulnérable [...] à cause de sa correspondance d'amour secrète » (p.410)

La culture d'origine de la narratrice porte un regard particulier sur les étapes de l'évolution physiologique de la femme. Le regard change en fonction de sa métamorphose corporelle. La main du père, allusion au « guide » faite souvent par AssiaDjebar, dans ses œuvres, trouve le même écho dans son roman antérieur « *L'Amour, La fantasia* » où

l'incipit s'ébauche cette même complicité entre la fille et son père « *Fillette arabe allant pour la première fois à l'école, un matin d'automne, main dans la main du père* ». La narratrice reproche à son père d'avoir « divorcé » d'avec elle en pleine crise d'adolescence :

« *C'est à cause de ce public d'homme de sa communauté (journaliers, artisans, chômeurs) qu'il ne me tend plus la main* » (p.100)

« *[...] il me laisse marcher toute seule, il ne me prend pas la main comme les deux premières années, quand j'étais plus petite* » (p.98)

Le corps, y compris l'âme, fut accompagné voire protégé dans un premier temps par le père puis abandonné aux ravages de l'adolescence, à un inconnu qui assume mal cette relève.

En somme, la narratrice met en évidence ce moment de la transmutation du pouvoir qui relie l'homme au phallus : « *la frustration possessive du fiancé* » (p.375) et « le père-gardien, le père-censeur, le père intransigeant », cette alliance de la possession et de la frustration, de la culture et de la nature est donc à la base de l'organisation structurelle de la société maghrébine qui censure le désir féminin et le soumet au service du désir masculin. De là une série de dualités inhérentes à la condition humaine dont la plus farouche sera celle de l'homme et la femme, de la rivalité et de l'inclusion et en définitive de la dialectique du Maître et de l'Esclave⁶⁸, chez Hegel. Placer cette dialectique au niveau du rapport de la narratrice à la figure masculine qui s'origine à partir du matamore de l'inconscient, nous permet de penser que le sujet est divisé entre l'idéal et la reconnaissance.

⁶⁸Hegel explique, dans *La Phénoménologie de l'Esprit*, que la dialectique de Maître et de l'Esclave est une vision anthropologique du conflit des classes sociales voire raciales. L'Histoire de la condition humaine nous prescrit que l'esclave est un être actif et le maître est un être passif qui bénéficie de la besogne de son esclave. En travaillant, l'esclave transforme le monde y compris sa condition tout en revendiquant son autonomie, tandis que le maître reste indifférent aux fantasmes de son esclave. Une fois que les rapports de domination sont renversés, nous nous trouvons dans l'accomplissement du monde humain : l'égalité.

Interprétativement, la narratrice veut s'assurer d'elle-même. Elle demande la reconnaissance de cette existence à l'autre sexe qui, lui, devient le maître idéal de son propre être. La féminité frappe l'idéal du moi que porte et incarne la figure masculine en elle jusqu'à en devenir imprégnée :

« Peut-être que ce père, tu l'as brandi là pour que devant cet homme aux contours indécis, tu te sentes devenir toi-même le père ? » (p.411).

Ainsi, le père condense l'idéal chez la narratrice auquel elle aspire. Or, elle finit par imputer le chapeau de son échec à la figure masculine. Sa destruction surnage comme un iceberg dans le passage ci-dessous. Ce dernier éclaire les soubassements de la culture ancestrale d'un père austère, prisonnier des imaginaires culturels, attaché à sa communauté et d'un fiancé usurpateur :

« Au-dessus de mon corps de jeune vierge, ce matin-là, retiré de sous le tramway, il aurait en fait fallu invoquer deux responsables de l'échec : le père, victime de son ignorance rigoriste et des préjugés de son groupe, et surtout ledit « fiancé », faux chevalier en proie aux ombres de sorcières » (p.437)

« Nulle part dans la maison de mon père » nous propose une plongée dans les souvenirs de la narratrice, en même temps qu'un regard sur l'inconscient qui régit l'écriture. C'est l'autobiographie de l'anamnèse⁶⁹ «lorsque le souvenir apparaît comme un système de représentation»⁷⁰. Au-dessous de ce présent fuyant s'étend le souvenir qui prend la forme d'un socle soutenant et maintenant l'exercice rétrospectif où la mémoire, grâce à des bribes de souvenir, subsiste encore.

⁶⁹ Anamnèse : en psychologie, le terme désigne l'évocation volontaire du passé que fait le patient.

⁷⁰ Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture* suivi de *Nouveaux essais critiques*, Seuil, Paris, 1972, p.109

III-2-3 Bi-historicité**Attachement/ affranchissement**

De formation historique et sous une plume fructueuse qui rouvre les notices historiques, AssiaDjebar l'a échappé belle au stéréotype anecdotique du roman maghrébin, lequel oscillait, longtemps, entre l'écriture ethnographique qui s'efforçait d'arrêter l'œil sur une communauté retranchée du reste du monde et de l'écriture engagée qui répondait à un état d'urgence vite rangée dans les rayons des bibliothèques. Ces littératures qu'on pourrait baptiser sous le nom « écrits synchroniques », ne s'accroissent guère au statut de l'universalité et ne peuvent résister aux ravages du temps. Ils tombèrent vite dans l'oubli. Dès les années 1990, les écrivains maghrébins d'expression française en général et plus particulièrement les écrivains algériens ont aperçu que leurs productions ne stimulaient qu'un public restreint à l'égard de la littérature québécoise inventant en permanence de nouvelles formes d'écriture. Delà, AssiaDjebar et ses pairs décelèrent leurs lacunes et leurs insuffisances tant au niveau thématique qu'au niveau esthétique, ce qu'il leur incite d'opérer une nouvelle manière de dire leurs préoccupations, une nouvelle forme de transcrire la vie afin de tenir fort aux critiques et de s'inscrire dans le continuum littéraire. Nous citons, à titre d'exemple, l'auteur de la trilogie d'Algérie, Mohamed DIB. Après l'indépendance de son peuple, il changea complètement de cap d'un engagement ardent vers un onirisme verve. Son roman « *Qui se souvient de la mère* », écrit en 1990, répond à cette attente moderne où la plume maghrébine singulière, où la poétique du langage onirique se mêle à la sphère scandinave.

L'Histoire est indissoluble des écrits de AssiaDjebar. L'historienne à pour matière première le passé. L'exerce le plus fructueux qui mêle Histoire et fiction est celui du roman théologico-historique « *Loin de Médine* » où la romancière a su mettre en valeur les différents discours des femmes « occultées » par l'ombre masculine à une période charnière de la métamorphose du monde arabe, celle de l'apogée de l'Islam.

Ce qui nous intéresse dans l'étude de la bihistoricité n'est pas la réécriture de l'Histoire en tant qu'une finalité en soi mais le discernement des conflits inconscients qu'engendre l'héritage historique d'une personne traversée, jusqu'aux racines, par deux histoires, celles de l'Orient et de l'occident, et cela, en focalisant l'approche sémanalytique sur les fragments historiques artistiquement travaillés dans l'œuvre.

« Je me demande : est-ce que toute société de femmes vouées à l'enfermement ne se retrouve pas condamnée d'abord de l'intérieur des divisions inéluctablement aiguës par une rivalité semblables ?... l'amour paternel qui vous confère le statut envié de "fille de son père", de "fille aimée", à l'image, dans notre culture musulmane, du Prophète, se retrouvant dépossédée de l'héritage paternel, en souffrira au point d'en mourir. Je pourrais presque l'entendre soupirer, à mi-voix : "Nulle part, hélas, nulle part dans la maison de mon père !" » (p.239)

En effet, la narratrice se met dans la peau du Fatima, la fille du prophète pour créer des rapports de contiguïtés et des rapprochements tragiques. AssiaDjebar exhume la polémique qui divise jusqu'à présent les Sunnites et les Chiïtes. « L'héritage de Fatima », dont le khalife Abou Baker lui avait retranchée complètement après la mort de son père, n'est qu'un fragment historique choisi par la narratrice pour des fins purement contestataires.

Incontestablement, Assiadjebar manifeste un attachement aux deux périodes, préislamique celle de *OmroElquaisse* et islamique celle des femmes qui ont accompagnés le prophète. Cependant, elle manifeste une tendance constante, dans tous ses écrits, à revoir l'Histoire et revisiter l'héritage culturel des ancêtres, de manière à concilier les valeurs héritées des aïeux et les valeurs acquises de l'Occident, dont l'affranchissement et la dénonciation s'opère au niveau des insuffisances concernant le statut de la femme.

III-2-3 Autobiographie / Autoanalyse

« De loin je suis venue et je dois aller loin... »⁷¹ (*La pythonisse*⁷²) est une expression empruntée à la poétesse Kathleen Raine que AssiaDjebara placé en exergue de son roman. Ce syntagme annonce d'emblée l'intention de l'auteure de transporter son lecteur à une destination indicible. Nous anticiperons le roman de « *Nullepart dans la maison de mon père* » comme l'amont et l'aval de ce *je-voyageur*. Ce « lointain » d'où émane l'Être n'est qu'un ensemble de souvenirs qui l'incite paisiblement vers l'incertain.

« Il ne s'agit point d'autobiographie, c'est-à-dire d'un déroulement chronologique ; justement, pas de chronologie ordonnée après coup! » (p.276)

De surcroît, dans une interview parue dans *Jeune Afrique*⁷³, l'auteure avoue :

« Ce livre n'est pas une autobiographie, parce que pour moi une autobiographie est une accumulation de multiples notations sur le passé à partir desquelles l'écrivain peut relater ce que fut sa vie [...] Il s'agit plutôt d'une auto-analyse. »⁷⁴

« Mais voici que l'auteure tout en courant au bord de la déraison, semble nous dire qu'elle préfère, en définitive, l'hybris de l'écriture-aveu, de l'écriture en fuite...et en sanglots » (p.471)

C'est ce qui nous interpelle ici, c'est cet aveu donné sur la nature du texte qui n'est pas - Djebar le souligne- à prendre comme autobiographique mais comme s'agissant d'une auto-analyse, et nous amène à repenser la notion de l'autobiographie pour lui donner une sous-figuration nouvelle, la détourner de sa vocation première.

⁷¹ Kathleen Raine, « *Le Voyage* », poème extrait du recueil « *La Pythonisse* » paru en 1949, traduit par Paul Ginestier, Paris : Mercure de France, 1987.

⁷² *La pythonisse* est une prêtresse d'Apollon. La Bible la désigne comme une nécromancienne consultée par le roi d'Israël Saül, qui souhaitait entrer en contact avec le défunt prophète Samuel. Plus généralement, le terme désigne une femme qui se dit douée du don de prophétie, une voyante.

⁷³ Hebdomadaire panafricain, édité à Paris par le Groupe Jeune Afrique.

⁷⁴ Propos d'AssiaDjebar, tirés lors d'une interview parue dans *Jeune Afrique* N° 2500, réalisée par Hamid Barrada, le 31 mars 2008.

« L'autobiographie » définie par Lejeune comme étant :

« Récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité. »⁷⁵

En somme, le texte met manifestement l'accent sur trois tranches de vie : l'enfance, la jeunesse et la puberté. Ces trois phases sont représentées connotativement à travers trois grandes parties : « *Éclats d'enfance* », « *Déchirer l'invisible* » et « *Celle qui court jusqu'à la mer* ». Les trois parties, à leur tour, se subdivisent en plusieurs chapitres. Le récit miroite des rayons autobiographiques propres à l'auteure, et ce sera là, une possibilité parmi d'autres, la vocation de la littérature, étant celle de miroiter le monde de manière non pas identique mais homologue au sens où l'entend Lucien Goldmann.

« Pour qu'il y ait autobiographie, il faut qu'il y ait identité de l'auteur, du narrateur et du personnage »⁷⁶

Certes, l'œuvre dont il est question inclut les trois éléments du « pacte-autobiographique », mais son auteure voudrait s'en débarrasser et dépasser la notion de l'autobiographie stricto sensu pour accéder à la profondeur de son *enfance-adulte* qui traîne derrière lui jusqu'au présent. Ce n'est plus le simple fait de se raconter, ni de se représenter, mais de se réfugier dans un laboratoire d'*analyse* en empruntant à l'*autopsie* ses techniques afin d'interpréter les circonstances- conséquences de cette rétrospection :

« Ces questions-là se posent, car, après tout, l'autoanalyse intervient bien tard : depuis octobre 1953, un océan d'années s'est écoulé » (p.446)

Le choix opéré par la romancière dans son texte qu'elle appelle « *auto-analytique* » débouche sur un constat qui serait le suivant: l'auteure est consciente des limites de l'autobiographie, l'écart entre le réel et la fiction semble épais et mince à la fois.

⁷⁵ Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Editions du Seuil, «Poétique», 1975, p.145

⁷⁶ *Ibid*, p.15

Si la première intention du sujet était de transcrire des bribes de soi par des bribes de signes, il se trouverait vite pris, au fil de la narration, dans les engrenages de la fiction où la seule issue possible serait de se raconter en puisant dans sa mémoire ce qui lui reste comme substance intarissable : le souvenir. Au discours évoluant par la narratrice coïncide un jugement évaluant par le même sujet à divers stations. Sous la tension d'un présent prégnant, la contigüité des deux facettes « *passé/présent* » fait éclater le discours monolithique à chaque tentative de cloisonnement.

CONCLUSION

Conclusion

Projeter un regard critique sur le passé pour en déduire le factuel présent est, nous semble-t-il, l'exercice littéraire le plus prégnant de AssiaDjebar. D'ailleurs, comme nous l'avons constaté à travers notre analyse, le texte autobiographique dépasse, en quelque sorte, l'engendrement traditionnel de fragments de faits quotidiens à travers une représentation calquée, somme toute superficielle, mais il s'élève à un exercice d'autoévaluation qui remet en cause le parcours existentiel du sujet : son devenir. Le souvenir ne manifeste pas un sens extérieur au langage, il est lui-même son propre objet. Cela nous dicte de l'inscrire en relation aux tréfonds de l'être. Le lecteur n'est plus convié à lire une histoire mais à assister à l'agonie d'une tradition rétrospective celle de l'autobiographie et à l'éclosion d'une vocation introspective celle de l'autoanalyse. Car l'homme n'est ni histoire, ni caractère : il est cette existence douteuse d'elle-même qui se ressaisit dans son identité.

La panoplie de concepts convoqués dans ce travail, est destinée à tracer la ligne qui, après une lecture d'ensemble de l'œuvre, se dégage pour permettre de suivre les niveaux d'analyses successives, dispersées dans la pluralité des approches présentes. Le roman dont il est question, nous transporte, après la disparition du père de la narratrice, dans des lieux où nous n'avions pas accès auparavant. Nous pensons que la composante souvenir/devenir est au centre substantiel de cet ultime roman de AssiaDjebar. Elle lui imprime une valeur majeure où toutes les autres dualités seront des arc-boutons.

AssiaDjebar, essaie par le truchement du langage d'établir une passerelle entre le souvenir et le devenir. Le défi de l'écriture était de rendre artistiquement possible cette conciliation entre un souvenir momifié et un devenir qui n'accepte ni le retour en arrière ni la séparation du « présent en mouvement ». Néanmoins, cette « écriture-passerelle » reste ambivalente puisqu'elle défie une disjonction temporelle insaisissable, à vrai dire. Elle impose à la mémoire l'exercice rétrospectif comme seul et unique procédé qui peut matérialiser la nébuleuse du souvenir, laissant ainsi le devenir à son sort.

Conclusion

En effet, la première intention de la narratrice était de transcrire des bribes de soi par le truchement de la langue. Or, elle se trouve vite dans le besoin prégnant d'assurer l'écriture où la fiction se désaltère constamment à la fontaine mémorielle des souvenirs. Ainsi, le devenir se confronte au souvenir dans une incessante dialectique évolutive-évaluative dans un raisonnement d'un passé figé chassant un présent fugace.

Nous avons tenté dans le premier chapitre de nous fier à la narratologie à travers ses procédés littéraires, à savoir les figures de styles où les métaphores et les métonymies opérées, au sein de l'œuvre, juxtaposent la dualité souvenir/devenir, si paradoxale cela paraît-il ? Ambivalence et paradoxe qu'il n'est possible de rapprocher les deux bouts temporelles qu'à travers l'écart figuratif. Pour réaliser cette tâche, il nous a fallu d'abord repérer les modalités figuratives à travers lesquelles transparait la dualité souvenir/devenir pour ensuite décrire le mécanisme rhétorique par lequel la résurgence de cette dichotomie est mise en exergue. En somme, la dualité est mise en spectacle sur la scène du texte qui refait surface simultanément le souvenir et le devenir par une représentation métaphorique de son propre signifiant.

L'ambivalence souvenir/ devenir est investie aussi par des lieux emblématiques tels la maison, l'école et le bain mare. L'espace comme cadre d'expression de la dualité, nous a fait glisser vers un espace symbolique. La maison, cet espace nostalgique, est perçue comme un réservoir identitaire par lequel les souvenirs contribuent à la socialisation de l'individu. Le hammam constitue, entre autres, l'un des éléments de l'avenir de la narratrice où se déploient toutes les habitudes culturelles féminines forgeant ainsi l'imaginaire collectif des Algériennes. La rétrospection spatiale des lieux où la narratrice est dé-racinée reprend la signification paratopiquemainguenienne : « *une localisation paradoxale, [...] une difficile négociation entre le lieu et le non-lieu* ». En somme, AssiaDjebar, en perte, fouille les ruines, s'appuie sur ses schèmes mémoriels pour se lancer à la quête d'une réexploitation signifiante des « lieux-souvenirs ».

Conclusion

En se rapportant à la notion du temps romanesque, l'ambivalence souvenir/ devenir trouve sa pleine signification dans la dualité temporelle : temps objectif / temps subjectif.

Le présent étant un temps relatif, par sa nature éphémère, est projeté et relié au souvenir à d'autres éléments tels l'espace et le corps, afin de saisir « *le passage du temps* » et les transformations qui les affectent.

Sous le volet de l'énonciation, le dispositif mis en place juxtapose un souvenir « passé-présent » et un devenir « présent-fuyant » d'une autre manière. Le « je » autobiographique s'est triplé en deux autres instances narratives « tu » et « elle », laissant paraître un sujet éclaté. L'analyse discursive à montrer que le déploiement des pronoms personnels repose principalement sur un glissement triadique circulaire d'un « je » présent mais fugace vers un « tu » réprobateur et d'un « elle » absent, l'ombre du souvenir. En effet, la narratrice, gagnée par l'incertitude, qui prédomine le « je-écrivain » se défait du présent, devenu encombrant, sur un « autre » organisme, sur son reflet. Ce double naissant dans le texte est la voix intérieure surgie d'un « je », qui tente en vain de fuir sa condition. Le dialogisme s'impose à l'œuvre présente : dans la même structure phrastique, qui est avant tout une unité de sens et d'opinion, se multiplient les voix narratives et les niveaux de significations, l'unité djebarienne insère dans son monologue intime, le dialogue rapporté d'autrui.

La trajectoire individuelle, au cœur des mutations/pubertaires, ne peut être comprise qu'à travers le clivage social de l'époque dans lequel s'inscrit/dédoublent la narratrice. Celle-ci supporte mal d'être prise dans le corset des traditions. Or, les conditions sociales ont le poids du destin : sa vie est largement déterminée par les carcans traditionnels. Cela dit, la libération de la femme implique une libération de la parole. AssiaDjebar aura vécu dans sa chair l'évolution de la condition féminine ; son premier roman « *La soif* » en témoigne cette anticipation prégnante d'un corps qui se fait femme. L'écriture s'enferme dans des mouvements intérieurs. En effet, elle permet de dire ce que jusqu'alors ne se disait pas, qu'il s'agisse de l'altérité sexuelle (*Les Nuits de Strasbourg*), de la falsification historique (*Loin de Médine*) ou du suicide (*Nulle part dans la maison de mon père*).

Conclusion

Nous avons, également, soumis à la fin de notre travail notre problématique de départ à l'analyse psychanalytique dans laquelle se définit l'inconscient comme étant le compare de divers conflits existentiels, psychoaffectifs, culturels, etc. La démarche scripturale, générée par l'inconscient, se trouve mise aux dérivées de l'écriture (une nouvelle scènes'ouvreà l'intérieur du système du signe). Sans vouloir unifier ce qui est différencié par la temporalité de son élaboration aussi bien que par le degré d'approximation scientifique et théorique, la sémanalyse installe les directives essentielles de notre projet global, celui de passer de la manifestation concrète du langage à son niveau abstrait, du *phéno-texte*, comme phénomène linguistique, au *géno-texte* où germe les divers système signifiants.

La dualité souvenir /devenir est vue depuis ce travail de recherche comme l'amont qui préside la transcription autobiographique de l'ultime œuvre de Assia Djebar. L'union paradoxale de ces deux permises temporelles, contribue voire s'impose comme un moteur générateur de la productivité signifiante. Cette dualité traverse horizontalement la structure textuelle et pose verticalement la pluralité signifiante que la présence structure s'efforce d'occulter.

En outre, La problématique de l'identité est liée étroitement à la biculturalité ainsi qu'à la bilingualité dans lesquelles l'auteure fut imprégnée d'aspects binaires. Le conflit de supériorité d'apparence extérieur, lié au contexte sociopolitique de l'époque, se conjugue dans un conflit intérieur à la narratrice. Il s'abreuve de ce tiraillement entre le Moi et l'Autre qui prône un langage idéologique en lequel A. Djebar lui répond. L'originalité de l'écriture récuse ce langage imposé en régularisant la définition de soi et de l'Autre. Une telle dualité qui structure à la fois l'œuvre et l'écrivaine se fait dans une dialectique manichéenne dont l'auteure n'a pas choisi les prémisses.

L'autobiographie djebarienne, qui s'avoue d'être autoanalytique, ne se fait pas par le dire contrôlé, même si ce dire sera une œuvre entière. En effet, l'autoanalyse ne se réalise

Conclusion

pleinement que dans les dérives inconscientes du sujet-écrivain. Elle se fait d'abord entre les signes et l'inconscient, entre l'énonciateur et ses impérieux désirs. L'absence d'un lieu du dire-désir dont la réalisation fut impossible autrefois en présence du père se trouve consigné dans ce « roman-testament ».

Derrière ce tangage entre l'écriture onirique du passé et l'échec éprouvé au présent, ne se dissimule-t-il pas la relation paradoxale qu'AssiaDjebar entretient avec la figure masculine, à savoir celle de son père Tahar, et celle du mari Tarik ? N'est-il pas une rencontre conflictuelle, après tant d'années de silence, avec son propre échec psychoaffectif qui est le véritable détonateur du fil autobiographique.

La tentative suicidaire incontrôlée d'autrefois remet en cause la figure masculine, tout en attribuant à la crise pubertaire qui germait dans un terrain phallocrate des trébuchements à quelque ivresse bien naturelle de l'adolescence, mais souvent mortelle.

L'être pense qu'en évitant le passé, il évite le phénomène, il pense aussi qu'il suffit de fuir par la négation du présent pour ne pas avoir tombé dans l'inévitable, le destin. Or, Le présent n'existe que dans l'instant même du devenir, c'est-à-dire dans l'instant de sa disparition. Le présent n'est que par perte.

« *Se dire à soi-même adieu* » (471), ainsi, s'achève l'ultime roman de la défunte AssiaDjebar sur ces paroles sculptées en douleur. Une séparation à jamais d'avec le moi enfantin, d'avec le souvenir, d'avec « *la petite fille de Césarée* », « *fillette arabe allant pour la première fois à l'école, un matin d'automne, main dans la main du père* ». La dure leçon que AssiaDjebar met en valeur est bien « la fin du commencement », autrement dit, la fin du procès signifiant voire la mort de la parole.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- A.J. Greimas, *Cours de Sémantique Structurale*, VI, 5
- AbdelwahabBouhdiba, *La sexualité en Islam*, Paris, PUF, 1979
- André Breton, *La Clé des champs*, Editions du Sagittaire, Paris, 1953
- Antoine Compagnon, *Le Démon de la théorie*, éditions du Seuil, mars 1998
- AssiaDjebar, *Nulle part dans la maison de mon père*, éditionSédia, 2008
- Christiane Achour et Simone Rezoug, *Convergences critiques*, OPU Alger, 1990
- Claudia Gronemann, *Fiction de la relation père/fille*, La dé/construction des mythes paternels chez AssiaDjebar dans « *Nulle part dans la maison de mon père* », Le Harmattan, Paris, 2010
- Dominique Maingueneau, *Le Discours Littéraire. (Paratopie et scène d'énonciation)*, Paris : Armand Colin, 2004
- DomiqueMaingueneau, *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, Bordas, Paris, 1990
- Emile Benveniste, *Les relations de temps dans le verbe français*, dans *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, « Tel », 1966
- Emile Benveniste, *Problèmes de linguistique général*, Gallimard, 1966
- Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, Les Presses Universitaires de France, Paris, 1957
- GilleDeleuze, *Critique et clinique*, éditionMinit, 1993
- Gille Deleuze, *Proust et les signes*, Presses Universitaires de France, 1976
- Gilles Deleuze, *la logique du sens*, Collection critique, édition électronique de Minit réalisée le 11/12/2013, à partir de la version papier de 1969
- Groupe η , *Rhétorique générale*, dictionnaire, Paris, 1970
- J. L. Austin, *How To Do Things*, Oxford University Press, 1962. Traduit en français par G. Lane sous le titre, *Quand dire c'est faire*, Paris, Seuil, 1970
- Jean De Guardia, "*Les impertinences de la répétition. Portée et limites d'un outild'analyse textuelle*", *Poétique* n°132, Novembre. 2002
- Jean Lacan, *Écrits*, Paris. Ed. Seuil, 1966,

- Julia Kristeva, *La révolution du langage poétique, L'avant-garde à la fin du XIX^e siècle. Lautréamont et Mallarmé*. Seuil, 1985
- Julia Kristiva, *Recherche pour une sémanalyse, "Tel Que"*, Paris, Seuil, 1969
- Lakoff, George & Johnson, Mark *Metaphors We Live By*, Chicago University Press, 1980 Traduit par M.de Fornel en collaboration avec J.-J. Le cercle, sous le titre *Les métaphores dans la vie quotidienne*, Paris, Minuit, 1985
- Leo Spitzer, *Criticastilistica, e semantic storica*, Bari, Laterza, 1966
- Luc Benoist, *Signes, symboles et mythes*, collection « *Que sais-je ?* », Point Delta, 2012
- Michael Riffaterre *Essais de stylistique structurale*, 1971
- Michael Riffaterre, *Littérature et réalité, L'illusion référentielle*, Essais, Seuil, 1982
- Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Traduction de D. Olivier. Collection *Tel*, Gallimard, 1978
- Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, traduit du russe par Daria Olivier, Paris, Gallimard, 1978
- Mikhaïl Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, 1970
- Philippe Lejeune, *Je est un autre*, éd. Seuil, "poétique", 1980
- Pierre Fontanier, *Les figures du discours*, Champs Flammarion, Paris, 1977
- Pierre-Marc de Biasi, *Introduction aux méthodes critiques pour l'analyse littéraire*, Bordas, Paris, 1990
- Roland Barthes, *Introduction à l'analyse structurale des récits*, Gallimard, 1966
- Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Seuil, 1953
- Tzvetan Todorov, *Poétique du récit*, Seuil, 1971

ANNEXES



AssiaDjebar en 1960. Elle avait 24 ans

- Interview réalisée par l'hebdomadaire *Jeune Afrique*, Paris le 31/03/2008.



AssiaDjebar

31 mars 2008 à 12h18

Écrit par Propos recueillis à Paris par Hamid Barrada.

L'écrivaine évoque, dans son dernier livre, son adolescence et sa tentative de suicide. Dans l'entretien qui suit, elle revient sur ce qui l'a motivée mais aussi sur ses succès littéraires et son pays, l'Algérie.

Écouter parler AssiaDjebar, c'est comme lire ses romans. Chaque phrase est une plongée dans un passé lointain, dont on ne revient qu'en haletant, essoufflé par la puissance et l'amplitude d'un imaginaire qui ne connaît pas de frontières. Mêlant époques et voix, la grande dame des lettres francophones évoque la tragédie des femmes algériennes, ses combats pour l'émancipation, ses défaites et ses révoltes, autant de sujets dans lesquels l'écrivaine puise depuis plus de cinquante ans la matière de son œuvre de romancière, de cinéaste et de dramaturge.

Seize romans et recueils de nouvelles, deux longs-métrages, des pièces de théâtre constituent cette œuvre magistrale dont le rayonnement dépasse aujourd'hui largement les frontières de l'Algérie et de la France, comme en témoignent les prix prestigieux qui lui ont été attribués en Allemagne, aux États-Unis ou en Italie. Membre de l'Académie française depuis 2005, enseignante à New York University, la romancière, âgée aujourd'hui de 71 ans, partage sa vie entre Paris et New York.

Son dernier roman, *Nulle part dans la maison de mon père*, est un récit d'éducation sentimentale, à mi-chemin entre l'autobiographique et le féminisme militant. Au cœur de ce texte saisissant et évocateur, le récit d'un traumatisme personnel, survenu au terme de l'adolescence. L'irréparable évité de justesse. «*Quand j'écris, j'écris toujours comme si j'allais mourir demain* », confie-t-elle.

Or elle a écrit ce livre avec la conscience douloureuse qu'elle était déjà morte. Morte psychiquement, depuis plus d'un demi-siècle. Depuis ce matin d'octobre 1953, quand, adolescente saisie par une soudaine pulsion de mort, elle a failli mettre fin à ses jours après une violente dispute avec son fiancé.

C'est la première fois que la romancière en parle, avec une sincérité si bouleversante que le lecteur est tenté, en refermant *Nulle part dans la maison de mon père*, de retourner encore et encore aux plus belles pages de ce roman-confession.

Ces pages concernent, entre autres, l'enfance ressuscitée de la romancière, éclairée par la figure d'un père libéral et ombrageux, la découverte de la littérature et la boulimie des livres qui s'ensuit («*la lecture sera ma seule ivresse* »), la nostalgie de la langue ancestrale, les paysages de la campagne

Elles concernent surtout la révolte des aïeules mythiques et réelles dans le sillage desquelles AssiaDjebar n'a cessé de se situer depuis ses tout premiers écrits. Une sorte d'héritage irréductible de douleur qui prépare la romancière pour ses propres drames, ses frustrations d'être femme dans un univers doublement dominé, colonial et patriarcal.

Ces différents thèmes, traités avec lyrisme et un souci scrupuleux du réel, structurent la trame de ce récit dans l'Algérie coloniale. *Nulle part dans la maison de mon père*, c'est 400 pages de pur bonheur de lecture, rythmé par cette mélodie lancinante et incantatoire qui est la marque de fabrique de l'écriture djebarienne.

Son seizième roman

«*Il faudrait que je vous explique pourquoi et comment j'ai écrit Nulle part dans la maison de mon père. Ce roman raconte une très grave crise d'adolescence que j'ai traversée et expulsée de ma mémoire aussitôt la crise passée. Cette crise a éclaté en 1953, tout juste un an avant le début de la guerre d'Algérie. Depuis, je l'avais complètement occultée. Et puis, le souvenir m'est revenu il y a trois ou quatre ans.*»

« Un matin, dans mon appartement de New York, j'étais en train de ranger mes affaires, quand j'ai entendu à la radio que le journal New York Times avait publié dans son édition du jour l'histoire d'une Palestinienne de 16 ans qui s'était fait exploser en Israël. Bouleversée, je suis allée acheter le journal. Devant la photo de la jeune fille en première page, j'ai été prise de tremblements. La mémoire de l'acte de folie désespéré que j'avais commis il y a plus d'un demi-siècle a ressurgi tout d'un coup. J'avais à l'époque l'âge de la jeune kamikaze. Les circonstances, le visage courroucé de mon fiancé qui m'avait poussée au suicide, le désespoir, tout m'est revenu avec une telle clarté que j'en étais profondément ébranlée. Il fallait que je l'écrive. Je m'y suis mise dès le soir. Le plus dur était de raconter l'acte et ses conséquences dont le récit occupe les trente dernières pages du livre. Je les ai écrites en un jour, pleurant tout mon soûl. Je pleurais car je me suis rendu compte que j'ai gâché ma vie de femme en n'osant pas explorer davantage cet abîme qui s'était ouvert sous mes pieds par un matin d'octobre en Algérie. Je n'en suis pas encore consolée. Je pourrais en pleurer encore. »

Autobiographie ?

« Ce livre n'est pas une autobiographie, parce que pour moi une autobiographie est une accumulation de multiples notations sur le passé à partir desquelles l'écrivain peut relater ce que fut sa vie. Pour ma part, j'ai tiré de mon enfance et de mon adolescence uniquement les éléments qui me permettent de comprendre le sens de cette pulsion de mort qui a fondé ma vie d'adulte. Il s'agit plutôt d'une auto-analyse ».

« Voilà ce qui s'était passé. Mon fiancé m'avait humiliée. Il avait tenu des propos déplacés, insultants. Je n'étais pas habituée à recevoir des ordres, ni de mon père ni de quiconque. C'est pourquoi j'ai vécu l'attitude tyrannique de mon fiancé comme une agression. J'ai alors couru comme une folle à travers les rues d'Alger. Je voulais m'anéantir là où la mer rencontre le ciel ».

Ses premiers livres

« La Soif est mon premier roman publié. Il est paru en 1957. J'avais parié avec mon amoureux que je pouvais écrire un roman en trente jours. C'est ce que j'ai fait d'ailleurs. En fait, j'ai pu tenir le pari grâce à l'appel à la grève lancé à l'époque par l'Union générale des étudiants musulmans d'Afrique (Ugema) en solidarité avec le FLN. J'étais étudiante à l'École normale supérieure des filles à Paris. Comme je faisais grève, j'eus tout le loisir pour écrire ».

« Le roman a eu un certain retentissement à cause du personnage principal qui était une jeune fille plutôt libérée. C'était une libération toute relative, mais on m'a collé le sobriquet de Françoise Sagan musulmane. Ma seule crainte à l'époque était que mon père tombe sur ce roman osé. Il me fallait un nom de plume. [Le vrai nom d'AssiaDjebar est Fathima-Zohra Imalayène, NDLR]. On m'a proposé Assia, qui est celle qui console en arabe, et Djebar, qui veut dire intransigeante. Ce nom m'a plu car je savais que pour faire œuvre littéraire il fallait être intransigeante. Avec soi-même, bien sûr ! ».

« Toutefois, mon vrai premier roman était un récit que j'avais écrit avant La Soif en fantasmant sur la vie des maquisards algériens. Je m'étais basée sur les informations qui avaient alors commencé à filtrer sur les maquis et je m'étais mise dans la peau d'un maquisard au grand curé. Le livre n'était pas très bon, mais je l'avais quand même envoyé aux éditions du Seuil, qui venaient de publier Nedjma, de Kateb Yacine. On m'avait répondu que je savais écrire mais que l'histoire n'était pas très convaincante ! ».

« Mon deuxième roman, Les Impatients, a paru en 1958. Il était mieux que le premier, plus étoffé. Entre-temps, j'avais été renvoyée de l'École normale supérieure parce que j'avais publié un livre, ce qui était contraire au règlement de l'école. L'écrivain Maurice Clavel, qui avait eu connaissance de mes premiers écrits, en avait touché un mot au général de Gaulle, qui lui, à son tour, est intervenu auprès de la directrice de mon école pour que je sois réintégrée. C'est bien la preuve que l'écriture sert à quelque chose ! ».

L'Académie française, les États-Unis

« Je suis encore très étonnée de me retrouver à l'Académie française. D'autant plus étonnée que mon œuvre est très peu connue en France, alors que mes livres font l'objet de nombreux débats, de critiques souvent très stimulantes en Allemagne ou aux États-Unis. Je suis allée pour la première fois aux États-Unis dans les années 1980 et j'y enseigne régulièrement depuis 1995. J'adore l'atmosphère des campus américains où règnent une multiplicité de points de vue et un formidable dynamisme intellectuel. J'aime aussi les bibliothèques américaines. Elles sont richement dotées, propices au travail de réflexion et à la recherche ».

Algérie, mon amour !

« J'ai quitté l'Algérie en 1954 pour aller faire mes études à Paris. J'y suis revenue après l'indépendance, en passant par la Tunisie. Ce pays avait accueilli pendant la guerre environ 300 000 réfugiés algériens. Parmi eux, beaucoup de femmes, des paysannes illettrées qui venaient de la région des Aurès. Les rencontrer fut une révélation pour moi dont l'univers se limitait à la petite bourgeoisie qui vivait entre Blida et Cherchell. À mon retour au pays, on m'a nommée à l'université d'Alger, où j'ai enseigné de 1962 à 1965 l'histoire algérienne moderne et contemporaine. Comme j'avais une formation d'historienne, ce poste me convenait parfaitement, jusqu'au moment où l'on a arabisé l'enseignement de l'histoire. J'ai alors démissionné et suis repartie. L'arabisation a été une véritable catastrophe parce que l'essentiel des sources de l'histoire contemporaine que j'enseignais était en français. Nous imposer l'arabe était condamné à mort cette école historiographique algérienne que j'avais commencé à mettre sur pied avec une quinzaine d'étudiants. J'ai toujours pensé que c'était important pour un pays fraîchement indépendant de prendre en charge sa mémoire collective et de repenser son histoire. La méthode était plus importante que la langue. L'arabisation a pour conséquence qu'il n'y a plus d'historiens dignes de ce nom parmi les nouvelles générations. Du coup, on n'a plus de travaux sur notre passé, notre identité, notre évolution à travers les époques. Il n'est donc pas étonnant que les Algériens, plus que les Marocains et les Tunisiens d'ailleurs, aient été si peu préparés à relever les défis identitaires devant la folie islamiste qui submerge notre pays depuis une quinzaine d'années ».

« La dernière fois que j'ai quitté l'Algérie, c'était au début des années 1980 quand une chape de plomb est tombée sur le pays, et que les écrivains étaient menacés, les femmes reléguées à la domesticité. Lorsque je me promenais dans les rues d'Alger, je me retrouvais seule femme au milieu des hommes. Mais je continue de croire dans le renouveau de l'Algérie, où je suis née et où j'espère mourir un jour. J'aspire à la paix des cimetières musulmans, où le troisième jour après l'enterrement les femmes viennent parler sur la tombe ».

Table des matières

Sommaire	03
Introduction	04
Chapitre I : Les procédés narratifs au service de l’ambivalence	12
I-1 Ambivalence et écart figuratif	13
I-1-1 Le souvenir, un principe créateur du devenir	13
I-1-2 L’enfance, un souvenir métaphorisé	19
I-1-3 La matérialisation de la dualité souvenir/devenir	21
I-2 Ambivalence et spatialité littéraire	24
I-2-1 La Maison, un espace nostalgique	25
I-2-2 L’École, un espace de révolte et de conciliation	29
I-2-3 Le Hammam, espace patrimonial et de rencontre.....	34
I-3 Ambivalence et temporalité littéraire	37
I-3-1 La fréquence narrative, une crise temporelle	38
▪ La scène de la « <i>la bicyclette</i> »	39
▪ Les types de narration	42
I-3-2 La scène de l’« <i>acte suicidaire</i> », une ambivalence temporelle	44
▪ Les reprises dans la scène de l’« <i>acte suicidaire</i> »	45
▪ La vitesse narrative	48
Chapitre II : Particularités énonciatives et ambivalence	53
II-1 Mouvement des pronoms	54
II-1-1 Le Moi, une entité ambivalente	54
II-1-2 Glissement pronominal et résonance des voix narratives	60
II-2 L’écriture en fuite	64
II-2-1 Le(s) personnage(s) en fuite	64
II-2-1 Aspect et tiroirs verbaux	67

II-3 Dire le souvenir	70
II-3-1Écriture-communication	70
II-3-2La manifestation du corps (corps-langage)	72
CHAPITRE III : Ambivalence et sémanalyse	76
III-1La sémanalyse, objet et méthode	77
III-2Bilingualité, biculturalité, bihistoricité : un triptyque déstabilisateur	80
III-2-1Bilingualité, apport etconflit	80
▪ Bilingualité / diglossie	80
▪ Bilingualité, état d'une personne ambivalente	84
III-2-2Biculturlité, rivalité et inclusion	86
▪ « <i>Lettre déchirée</i> », l'Être déchiré	89
▪ Transgression/culpabilité	93
III-2-3Bihistoricité	96
▪ Attachement/affranchissement.....	96
III-3Autobiographie / Autoanalyse	98
Conclusion	101
Références bibliographiques	107
Annexes	110

Résumé

Il y a dans l'ultime œuvre de AssiaDjebar « *Nulle part dans la maison demon père* » présence d'une dualité qui se dit de façon multiple, elle s'exprime dans des rapports d'aller-retour entre le souvenir, un artefact constructeur de soi, et un devenir où un futur se construit sur les débris d'un présent disparaissant. Il s'agira donc dans ce présent travail, de voir comment l'écriture, à travers ses dispositifs sémiotico-narratologiques et énonciatifs, laisse transparaitredes couples ambivalents où souvenir et devenir deviennent tour à tour, génétiquement, deux principes qui président en amont à l'entreprise autobiographique de l'œuvre.

Littérairement, souvenir et devenir se mêlent et s'affrontent tout les deux dans une écriture qui s'organise autour de soi. Ladite œuvre met en avant la dimension de la rétrospection et l'actualité évoluant-évaluante dans une logique d'un passé « poursuivant » un présent.

Mots-clés :dualité-souvenir - devenir- biculturalité- conflit-rétrospection

ملخص البحث :

تضم الرواية " لا مكان لي في بيت أبي" للكاتبة أسيا جبار ثنائية معبر عنها بعدة أوجه. تظهر هذه الثنائية في علاقة مد و جزر بين الذكرى كمصدر حتمي في بناء الذات وبين السيرورة , حيث إن المستقبل يبنى على انقراض حاضر مضمحل. نسعى في طرحنا هذا إلى تبيان كيفية تمثل هذه الثنائية المتضادة في الكتابة من خلال الفضاءات السيمائية والبلاغية و السردية حيث إن الذكرى و السيرورة تصبحان مصدر اساسي في كتابة السيرة الذاتية لرواية أسيا جبار المذكورة اعلاه. أدبيا، ذكرى و سيرورة تتداخل و تتصارع في الكتابة الذاتية حيث إن الرواية السالفة الذكر تضع في مقدمتها الرجوع الزمني و الموضوعية "تطور/ تقييم" في منطوق لماض يتعقب حاضر.

الكلمات المفتاحية:التضاد – الذكرى – السيرورة– ثنائي الثقافة –الصراع– العودة الزمنية.