

République Algérienne Démocratique Et Populaire
Ministère de l'enseignement supérieur et de la recherche scientifique
Université Oran 2 Ahmed Ben Ahmed



Faculté des Langues étrangères

THÈSE

Pour l'obtention du diplôme de Doctorat en Sciences
En Langue Française

Intitulée :

***Sémiotique textuelle des sous-genres narratifs
dans l'oeuvre d'Assia Djebar :
La Tensivité entre Actions et Passions***

Présentée par :

Mme: Chentouf Soumia

Devant le jury composé de :

Mme Boutaleb Djamila	Professeur	Université Oran 2	Présidente
Mme Lalaoui-Chiali Fatima Zohra	Professeur	Université Oran 2	Rapporteuse
M. Driss Ablali	Professeur des universités	Université de Lorraine	Rapporteur
M. Nicolas Couègnas	MCF/ HDR	Université de Limoges	Examineur
M. Kadik Djamel	Professeur	Université de Médéa	Examineur
Mme Tabet Aoul Zoulikha	MCA	Université Oran 2	Examinatrice
Mme Méline Kheira	Professeur	Université Oran 2	Examinatrice

Année Universitaire : 2017 / 2018

Remerciements

Je tiens à adresser mes remerciements les plus vifs à ma directrice de recherche, professeur Chiali-Lalaoui Fatima Zohra, sans le soutien, l'encouragement, et les orientations scientifiques pertinentes, ce travail n'aurait jamais vu le jour.

J'adresse mes remerciements également à Professeur Driss Ablali, mon co-directeur de thèse pour sa disponibilité, son aide et son soutien inestimables.

J'exprime ma vive reconnaissance aux membres de ma famille, de m'avoir assuré l'atmosphère adéquate pour achever ce travail, veuillez trouver ici l'expression de ma profonde gratitude.

Remerciements	I
Table des matières	II
Liste des figures	IX
Introduction générale	01
Chapitre I: Le genre notions et concepts	
I.1.Réflexions sur la question du genre	14
I.1.2. Appréciation et détermination générique	22
I.1.3. Considérations linguistiques du vocable « genre »	23
I.1.4. Le genre en littérature	25
I.1.4.1.Le modèle grec Platon et Aristote	26
I.1.4.2 .Fiction ou non-fiction	27
I.1.4.3.Genre et archi-genres	28
I.1.4.4. Pragmatique et réception	28
I.1.5. Problèmes et limites des critères classificatoires du genre en littérature	29
I.1.6.La question du genre entre le « littéraire » et le « linguistique »	31
I.2.La fiction résistance d'une notion	42
I.2.1.Fiction et narrativité	45
I.2.2. Fiction et dédoublement des mondes	46
I.2.3.1Fiction et genre d'énonciation	47
I.2.3.2. L'artifice fictionnel la feintise	49

I.2.4. Schäeffer et ripostes sur la théorie de Käte Hamburger	49
I.2.5. Fiction et pragmatique	50
I.2.6. Synthèse	50
I.3. La« fiction » remise en question	51
I.3.1.L'autofiction à la lisière de l'autobiographie	53
I.3.2.L'autofiction comme renouveau stylistique	54
I.4.L'autofiction comme décalage référentiel	57
I.5.Synthèse	59
I.6. De La crise d'invention romanesque à la parution du genre normativisé	60
I.6.1. Les fictions à la première personne	60
I.6.1.1 Une imitation formelle	62
I.6.1.2.Les romans à clés	62
I.6.1.3.Les romans-mémoires	62
I.6.1.4.La correspondance	63
I.1.6.1.5. Les autobiographies fictives	64
I.6.2.Le roman autobiographique ou la question du fictif/réel	65
I.6.2.1.Les pactes de lectures de l'écriture intime	66
I.6.2.1.1.Tout roman ne serait-il que le revers d'une autobiographique ?	66
I.6.2.1.2.Toute autobiographie est-elle romanesque ?	67
I.7.L'avènement d'une écriture canonisée du soi l'autobiographie	67

I.7.1.Le pacte autobiographique	68
I.7.2.La question de la sincérité	69
I.7.3. Conditions historiques et culturelles de l'émergence du genre autobiographique	71
I.7.4.L'autobiographie aujourd'hui vogue littéraire ou renouveau du genre	71
I.8. Synthèse	78
I.9. Quels nom (s) pour quel (s) genre(s) cas problématique de l'œuvre d'Assia Djébar	79
I.9.1. Assia Djébar ou l'écriture réfractaire	80
Chapitre: II Vers une sémiotique des genres	
II.1. Pourquoi la sémiotique comme approche de la question des genres?	91
II.2. La littérature comme discours de l'originalité	94
II.3. Sémiotique française ou la sémiotique de l'École de Paris	96
II.3.1. La sémiotique des Actions ou la sémiotique objectale	101
II.3.1.1.L'action comme produit	104
II.3.1.2. L'action comme production	106
II.3. 2.La sémiotique des Passions	107
II.3.4. La sémiotique tensive	113
II.3.4. 1. La tendance phénoménologique	114
II.3.4. 2. La tendance rhétorico-structuraliste	117
II.3.4. 3. La tendance générative	120

Chapitre III: Tensions narratives	
III.1. Introduction	123
III.2. Tensivité des titres	124
III.2.1. Origines terminologiques du vocable « titre »	124
III.2.2. Titrologie et tensivité dans l'œuvre d'Assia Djébar	124
III.2.3. Inchoativité du titre	126
III.2.4. Terminativité du titre	131
III.2.5. Sous-titrage et désignation rigide	133
III.3. Les structures élémentaires de la signification	140
III.3.1 La catégorie	141
III.3.2. Le carré sémiotique	153
III.4. Acteurs (ices)/ actant (s)	159
III.4.1. Du défini à l'indéfini le procédé d'individuation	159
III.4.2. Masculin/Féminin	173
III.4.3. Des acteurs aux actants	175
III.5. Eléments de narrativité	181
III.5.1. Syntaxe narrative	185
III.5.2. Genres et syntagmes narratifs	188
Chapitre IV Tensions pathémiques	
IV.1. Introduction	214
IV.2. Le rôle de la modalisation épistémique du croire	216

IV.2. 1. Dans « Loin de Médine »	216
IV.2. 2. Dans « Vaste est la prison »	219
IV.2. 3. Dans « Nulle part dans la maison de mon père »	222
IV.3. Le passage au dispositif	223
IV.4. Du sujet énonciateur au sujet passionné	229
IV.5. Le parcours pathémique un schéma canonique est-il envisageable ?	239
IV.6. Parcours passionnel de l'actant-féminin/masculin quelles distinctions possibles ?	244
IV.7. Des thèmes aux pathèmes	248
IV.7.1. Hyperbase et la texométrie comme outil d'analyse des pathèmes dans les sous-genres narratifs dans l'œuvre djebarienne	252
IV.7.2. Présentation du logiciel	253
IV.7.3. Préparation du corpus et création de la base	253
IV.7.4. Exploration de la base	257
IV.7.4.1. L'occurrence « père » dans « Loin de Médine »	258
IV.7.4.2. L'occurrence « père » dans « Nulle part dans la maison de mon père »	259
IV.7.4.3. Fréquence absolue de l'occurrence « père » dans les trois sous-genres narratifs d'Assia Djébar	260
IV.7.4.4. Le thème « Histoire » dans le corpus calcul de spécificité	261
IV.7.4.5. « Histoire » et « écriture » Calcul de spécificité	262
IV.7.5. Les thèmes/ pathèmes dans l'ensemble du corpus calcul de l'écart	264

réduit et concordance	
IV.7.5.1. L’oralité	267
IV.7.5.2. La séparation	268
IV.7.5.3. La mort	269
IV.7.5.4. La vie	270
IV.7.5.5. Le corps	271
IV.7.5.6. L’errance	272
IV.7.6. Synthèse	273
IV.8. Esthétique de la culpabilité dans « Nulle part dans la maison de mon père » :	273
IV.8.1. La passion de la culpabilité : un parcours de sensibilisation à sanction négative	274
IV.8.2. L’espace passionnel : limites de localisation	275
IV.8.3. Parcours isotopiques de la culpabilité	277
IV.8.3. 1. La honte	277
IV.8.3.2. Le remord	278
IV.8.3.3. Folie et suicide	279
IV.8.4. Esquisse d’un parcours pathémique du sujet « coupable »	280
IV.9. Esthétique du défi dans « Loin de Médine »	284
IV.10. Conclusion	292

Chapitre V: Avènement de la lecture tensive	
IV.1. Introduction	294
IV.2. Du schéma narratif au diagramme tensif	295
IV.3. Valeur/ Valence et mode d'efficienc	304
IV.4. Conclusion	315
Conclusion générale	318
Références bibliographiques	323
Annexes	

LISTE DES FIGURES	
Figure 1. Parcours d'engendrement de la signification	02
Figure 2. La durativité	04
Figure 3. Classification traditionnelle des genres (Aristote)	26
Figure 4. Classification des genres sous l'angle de l'énonciation (Genette)	27
Figure 5. L'auteur impliqué à l'intérieur du texte	70
Figure 6. Le roman comme macro-catégorie générique	83
Figure 7. Typologie des discours en modèles/manifestations selon Greimas	92
Figure 8. Le carré sémiotique de Greimas	103
Figure 9. Le dédoublement passionnel du sujet énonciateur	112
Figure 10. Le diagramme, représentant l'espace tensif	115
Figure 11. La résolution de la valeur à l'intérieur de l'espace tensif	116
Figure 12. L'articulation des dimensions/sous-dimensions dans l'espace tensif	118
Figure 13. L'articulation des sous-dimensions dans l'espace tensif	119
Figure 14. Schématisation de l'intervalle	120
Figure 15. Titre subjectaux et objectaux.	125
Figure 16. La relation fiduciaire	128
Figure 17. Le système de narration dans « Loin de Médine »	128
Figure 18. La répartition des émotions selon les titres	130
Figure 19. Tableaux synthétique des titres du corpus	138
Figure 20. La catégorie sémantique de l'écriture dans les sous-genres narratifs	141

Figure 21. La binarité entre manifestation et immanence	146
Figure 22. La relation sème/taxème	150
Figure 23. Carré sémiotique schématisant le statut social de Habiba/femmes médinoises	154
Figure 24. Carré sémiotique schématisant la mise en fiction de l'écriture djebarienne	156
Figure 25. Carré sémiotique schématisant la relation féminine des Hadiths	157
Figure 26. Carré sémiotique schématisant l'écriture de « Vaste est la prison »	157
Figure 27. Carré sémiotique schématisant la narration dans « Nulle part dans la maison de mon père »	158
Figure 28. La relation entre l'individuation et le genre	173
Figure 29. La relation jonctive	187
Figure 30. Tableau synoptique des parties	193
Figure 31. Transcription bilingue de Dougga	196
Figure 32. Carré sémiotique schématisant la position de manque de Sadjah	209
Figure 33. Carré sémiotique schématisant la position de manque de l'inscription de Dougga	210
Figure 34. Carré sémiotique schématisant la position de manque des actants sujets-féminins	211
Figure 35. Carré sémiotique schématisant la véridiction de l'énoncé d'état	218
Figure 36. L'actant avant et après la sieste	220
Figure 37. La praxis énonciative	224
Figure 38. Carré sémiotique schématisant la répartition du sujet	228

Figure 39. Le faire/vouloir faire	235
Figure 40. Création de la base sur HyperbaseWeb	254
Figure 41. Paramètres personnels de la base	254
Figure 42. Chargement des partitionnements de la base	255
Figure 43. Récapitulatif des paramètres personnels	255
Figure 44. Chargement de la base	256
Figure 45. Confirmation de la création de la base par courrier électronique	256
Figure 46. Récapitulatif des paramètres personnels	257
Figure 47. Exploration du corpus en lecture concordance/contexte	257
Figure 48. Occurrence « père » dans « Loin de Médine »	258
Figure 49. Occurrence « père » dans « Nulle part dans la maison de mon père »	259
Figure 50. Fréquence absolue de l'occurrence « père » dans l'ensemble du corpus	260
Figure 51. Calcul de spécificité du thème « Histoire » dans l'ensemble du corpus	261
Figure 52. Calcul de spécificité des thèmes « Histoire » et « Ecriture » dans l'ensemble du corpus	262
Figure 53. Calcul de spécificité du thème « Ecriture » dans « Vaste est la prison »	263
Figure 54. Calcul de spécificité du thème « Histoire » dans l'ensemble du corpus	264
Figure 55. Calcul de spécificité du thème « amour » dans l'ensemble du corpus	265
Figure 56. Calcul de spécificité des thèmes « amour » et « haine » dans l'ensemble du corpus	266

Figure 57. Calcul de spécificité du thème « haine » dans l'ensemble du corpus	266
Figure 58. Examen de l'occurrence « oralité » dans l'ensemble du corpus	267
Figure 59. examen de l'occurrence « séparation» dans l'ensemble du corpus	268
Figure 60. Examen de l'occurrence « mort» dans l'ensemble du corpus	269
Figure 61. Examen de l'occurrence «vie» dans l'ensemble du corpus	270
Figure 62. Examen de l'occurrence «corps» dans l'ensemble du corpus	271
Figure 63. Examen de l'occurrence «Errance» dans l'ensemble du corpus	272
Figure 64. Figures de l'interdiction	277
Figure 65. Le diagramme tensif	297
Figure 66. L'espace tensif de la réaction colérique	300
Figure 67. Le rabattement des modes de présence sur les catégories énonciatives	303
Figure 68. Les modes d'effcience et types de phrases	311



Introduction générale

0.1. Problématique et méthodologie

Beaucoup d'écrivains illustres se sont retrouvés en rapport direct avec des évènements historiques. L'ère moderne a été propice par une multitude de textes à visée testimoniale. Ecriture de soi, littérature du moi ou encore genres personnels, prose non-fictionnelle pour certains, écrits factuels pour d'autres, autant d'appellations pour des écrits qui posent le moi comme objet d'analyse. La lettre, comme l'autobiographie ou le journal intime, les mémoires voire les chroniques journalistiques sont venues concurrencer les genres traditionnels dont le genre prototypique serait le roman. Eu égard à sa vocation d'historienne, l'œuvre d'Assia Djébar concilie Histoire et fiction. Son écriture est un projet de réécriture de l'Histoire. La figure féminine est en mouvement. Sa condition évolue, tout comme son ancrage dans l'histoire. Assia Djébar incarne dans ses écrits ce souci de rénovation stylistique, qui crée naturellement une confusion générique : ses textes sont génériquement métissés. C'est le cas problématique de ses romans qui affichent des intentions autobiographiques tout en se positionnant dans une ère historique qui leur confère une particularité référentielle. Notre questionnement de départ consiste à mesurer l'importance de la variation générique dans la production romanesque d'Assia Djébar. Trois sous-genres narratifs sélectionnés constituant notre corpus, à savoir « *Loin de Médine* » (1993), « *Vaste est la prison* » (1995), et « *Nulle part dans la maison de mon père* » (2007) seront au cœur de notre réflexion sur la possibilité d'investir une pensée transcendante pour trouver des éléments tangibles de réponse qui tiennent compte de la matérialité de ses récits.

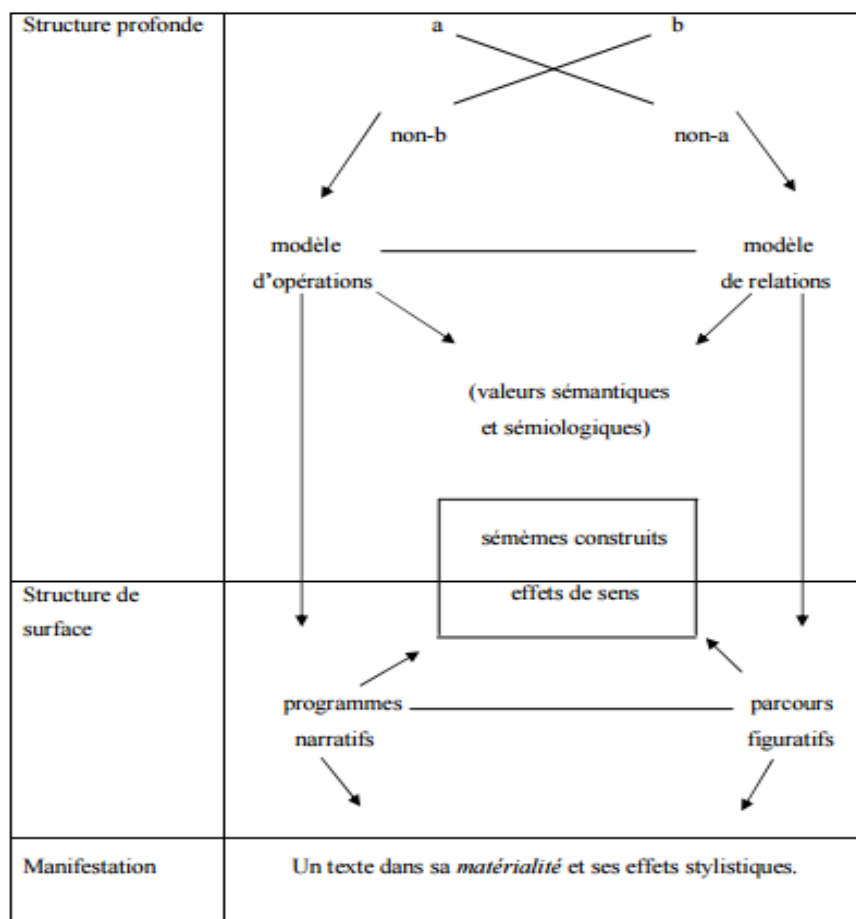


Figure 1 : Parcours d'engendrement de la signification

Ce travail qui ne vise pas à « lire entre les lignes », ni à évaluer une pratique discursive dont le talent nous a souvent mis dans un paradoxe de chercheur, vise plutôt à analyser cette pratique littéraire comme étant d'abord une pratique significative, une forme sémiotique.

Ainsi, reconnaître les propriétés signifiantes de ces trois œuvres présupposent d'abord d'admettre non seulement leur homologie stylistique et thématique, mais également leur dissimilitude, les écarts qui assurent leur démarcation, les uns par rapport aux autres. En effet, la stoïcité de la classification des textes dans des genres s'avère ordinairement une opération aussi bien complexe que coriace¹. En

¹La question des genres a suscité l'intérêt de plusieurs théoriciens. Elle fut l'objet de plusieurs manifestations scientifiques dont nous citons à titre non inclusif « *Interpréter selon les genres* » organisé par Driss Ablali, tenu du 18 au 20 Avril 2013 Faculté des Lettres et Sciences Humaines: Université Cadi Ayyad Marrakech – Maroc, et « *La question du genre ou le genre en question : Approches interdisciplinaires de la génécité* », organisé par Chentouf Soumia, tenu du 16 au 17 décembre 2014, faculté des lettres et langues, université Mustapha Stambouli, Mascara.

effet, certains théoriciens ont pu même conclure que les genres n'existent pas. Ceci revient au phénomène d'hétérogénéité générique constitutive. Ainsi, le genre serait un répertoire de catégories, de caractéristiques inhérentes auxquelles les textes sont rapportés. Cette confusion paradigmatique a contribué à considérer le concept de *genre*, qui fonctionne comme une étiquette d'appartenance de l'énoncé à une catégorie ou une famille de texte, en relation avec la *généricité*, qui permet à son tour de mesurer la participation d'un texte à plusieurs genres. Dans ce cas, l'analyse sémiotique ne vaut pas seulement dans la mesure où elle met en abstraction l'étiquetage générique traditionnel qui n'est pas toujours tranchant, et parfois même nettement leurrant, mais également dans la mesure où elle se propose comme analyse immanente et exhaustive. Ainsi, les trois récits qui constituent notre corpus possèdent des particularités distinctives étalées sur leur totalité : dans un sens moins docte, ces particularités sont étendues du début à la fin de chaque ouvrage et détermineraient corrélativement son identité générique.

Le champ de la sémiotique textuelle est exploré dans ce travail pour mettre en exergue deux gradients significatifs : les actions et les passions. La composante narrative va de paire avec la composante thymique pour formuler l'univers sémiotique de l'œuvre littéraire djebarienne. Ainsi, il serait question dans ce travail d'examiner la fusion de ces deux gradients donnant lieu à un espace tensif.

Ainsi, la tensivité concernerait les actions et leur aspectualisation entre inchoativité/durativité/ Terminativité. Nous postulons également que cette dernière peut se refléter dans le schéma canonique de la passion ; on parle alors de « tensivité phorique ». Également, l'individuation est en relation avec l'aspectualisation actorielle comme procédé de tensivité. Citons à titre d'exemple l'identité : il est remarquable que dans le discours autobiographique d'Assia Djebar, l'actant principal n'est pas doté de nom patronymique et que ce dernier n'est assuré que par les procédés d'anaphorisation pronominale (elle), lexicale à valeur contextuelle, mais jamais patronymique. Ainsi, certaines propriétés structurelles d'ordre sémantique et axiologique (passionnel), surtout caractérisent l'actant-féminin principal.

Notre ambition est de trouver des éléments de réponses à l'interrogation suivante :

Comment les grandeurs sémiotiques s'articuleraient-elles à l'intérieur des trois sous-genres narratifs « Loin de Médine », « Vaste est la prison » et « Nulle part dans la maison de mon père », comme étant des espaces tensifs, génériquement différents ?

Nous postulons généralement :

- ❖ L'existence d'un intervalle temporel sur l'axe syntagmatique entre le terme inchoatif et le terme duratif dans les trois récits d'Assia Djebar (autobiographique, autofictionnel, et fictionnel), ou d'une « durativité ».
- ❖ La nature de cette durativité est discontinue, ce qui donne lieu à une itérativité gradualisée selon le schéma suivant :

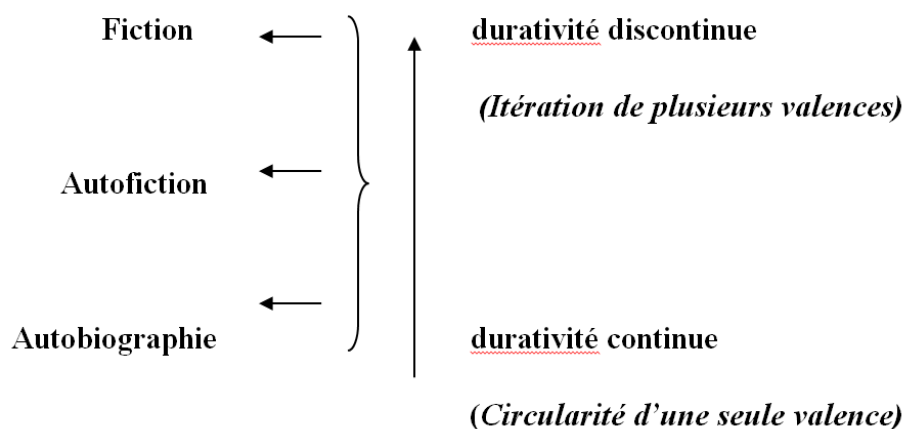


Figure 2. La durativité

Cette durativité discontinue fera l'objet de plusieurs questions :

- Comment est-elle caractérisée sur le plan syntagmatique et paradigmatique (actants/ parcours narratifs/ valeurs axiologiques etc...)?
- Peut-on établir un schéma canonique de la durativité dans chaque type de récit littéraire ?

- En quoi consiste le rôle des valences pour distinguer les trois sous-genres romanesques ?
- Comment les pathèmes contribuent-ils dans l'établissement des caractéristiques définitives du genre ?
- Est-il possible de considérer la passion comme un ingrédient de base dans les récits intimes et un accessoire au service de la narration dans les récits fictionnels ?
- Du côté de la figurativité (comme la classe sémantique caractérisant les textes folkloriques et littéraires en général), quel serait le rôle de la factitivité facteur (vrai /mensonger) et non le facteur (vrai /imaginaire) dans la détermination du genre chez Assia Djebar?
- Si le « devenir », comme passage d'un état « A » à un état « B » s'apparente au « PN » dans la mesure où tout deux marquent un passage (i) Devenir: passage de l'inchoativité à la terminativité, (ii) PN: passage transformationnel d'une relation posée (conjonction) à une relation non posée (disjonction), d'un S à un Ov, et vice versa ; quel serait le rôle du facteur « temps » dans la constitution des grandeurs sémiotiques ?
- Comment s'articulent les pratiques sémiotiques figurales de nature tensive sur cet intervalle temporel (sème duratif) sur l'axe syntagmatique entre le terme inchoatif et le terme terminatif ?

Notre ambition est de replacer la sémiotique textuelle comme un appareillage de l'examen des genres. La problématique du discontinu au continu (Ablali, 2003) comme manifestant les transformations et mutations épistémologiques qui ont traversé le principe de l'immanence amplement défendu par Greimas « *Hors de texte, point de salut !* » serait naturellement largement évoquée dans ce travail.

« Le discontinu et le continu en sémiotique ne sont pas deux objets anti-nomiques dont la juxtaposition formerait la signification du texte, mais leur interaction qui les constitue l'un et l'autre, à la fois différents et indissociables (...) discontinu et continu sont dans une relation dialogique. Ce sont deux aspects distincts mais indissociables d'une même réalité. Ils sont en même temps opposés et complémentaires. Ce qui peut aussi naturellement se formuler ainsi : ils sont distincts parce que opposés, indissociables parce que complémentaires » (Ablali, 2003 : 30-31).

Les concepts opératoires de la narrativité greimassienne représentent le mieux l'aspect discontinu comme émanant d'un ensemble d'opérations transformationnelles d'un état à un autre état. La signification dans le récit serait donc le résultat de cet ensemble d'opérations.

D'un autre côté, la logique actancielle répartie en trois dichotomies « destinataire/destinateur » (axe de la communication), « sujet/objet » (axe du désir) et « adjuvant/opposant » (axe du pouvoir) dans l'œuvre greimassienne (1970, 1983) démontre clairement cette fracture presque machinale qui heurte le processus de la signification :

« (...) c'est là où le continu s'observe clairement : le passage d'un objet entre deux actants, passage qui permet de combler un manque. D'un état de disjonction, où on passe à un état second, celui d'une conjonction avec l'objet de valeur (...) il est d'autant plus aisé de voir l'aspect continu de la sémiotique à partir de ce schéma. Les flèches sont le témoin d'une intermittence et d'une cassure qui accompagnent une action du début jusqu'à la fin » (Ablali, 2003 : 40-41).

L'aspect discontinu de la narrativité dans l'œuvre djebarienne toucherait aussi bien la modalisation qui n'est autre que la reformulation du schéma narratif parce que le dernier, constitué d'étapes de la virtualisation suivie par l'acquisition ou la réalisation d'une modalité reflétant ainsi le caractère discontinu du parcours narratif

de l'actant-sujet. La continuité intervient pour « homogénéiser » l'univers sémiotique à travers des structures pathémiques intensives réparties sous forme de valences.

La répartition de ce travail en chapitres interviendrait dans la schématisation de nos réflexions dans la mesure où ces derniers tenteront de présenter des éléments de réponse qui vont de pair avec l'évolution épistémologique de la sémiotique textuelle.

Le premier chapitre portera sur l'évolution de la question du genre et le passage à la généricité. En premier lieu, il sera question de (re)décrire la complexité de cette notion. Vu la nature du corpus d'étude, il nous semble impératif de retracer les principes avancés par la littérature pour délimiter les frontières entre les genres. C'est ainsi que les outils littéraires pour délimiter les genres seront remis en question pour céder la place aux outils linguistiques, et comment les sciences du langage ont théorisé cette question. Les notions de « fiction », d'« autofiction », d'« autobiographie », de « roman autobiographique », ainsi que d'autres dénominations génériques seront étalées en convergence avec la question de la généricité. En second lieu, nous tenterons de montrer la complexité de la production romanesque chez Assia Djebar en analysant, pour chaque récit comment ce dernier se fait démarquer par son aspect fluctuant, son insoumission à être cadré selon les canons du genre dans lequel il s'inscrit.

Le deuxième chapitre trace les jalons conceptuels de cette thèse. Il serait question de définir le cadre théorique de la sémiotique textuelle de l'École de Paris. Cette dernière étalera des hypothèses pionnières dans la recherche du processus significatif à travers trois axes principaux : l'action, la passion et la tension. La théorie greimassienne sur la sémiotique objectale sera largement investie à travers ses hypothèses sur l'action. Par la suite, grâce aux travaux de Jacques Fontanille, la sémiotique passionnelle ou subjectale sera présentée comme une continuité logique et nécessaire du paradigme narratif de la sémiotique textuelle. Enfin, c'est la

sémiotique tensive comme paradigme joignant les deux gradients précédents à travers la théorie de Claude Zilberberg qui sera exposée.

Le troisième chapitre intitulé « Tensions narratives », dont le volume reflète l'envergure à travers les propositions théoriques et méthodologiques qui se sont étalées à partir des années soixante, jusqu'au début des années quatre vingt-dix a pour objectif de décrire le fonctionnement intérieur de chaque univers narratif dans les récits constituant notre corpus, à savoir « Loin de Médine », « Vaste est la prison » et « Nulle part dans la maison de mon père », d'Assia Djébar. Ce chapitre accorde d'abord une importance particulière à l'analyse titrologique. Par la suite, plusieurs concepts seront analysés dans ce chapitre à l'instar des structures élémentaires de la signification, la catégorie, l'au-delà du binarisme à travers le carré sémiotique. Le concept d'« actant » sera également au cœur de l'analyse. L'actorialisation féminine de ce dernier sera comparée à l'actorialisation masculine et au procédé d'individuation. Examiner de près le processus de narrativité dans les trois sous-genres narratifs permet de démontrer quelles seront les propriétés syntagmatiques narratives assurant la distinction générique entre la fiction, l'autofiction et l'autobiographie chez Assia Djébar. Les relations jonctives, la place de l'acteur féminin à l'intérieur du schéma actanciel ainsi que d'autres éléments de la syntaxe narrative seront également scrutés.

Le quatrième chapitre de notre travail tente majoritairement de replacer les passions comme moyen dans la détermination générique de « Loin de Médine », « Vaste est la prison » et « Nulle part dans la maison de mon père » d'Assia Djébar. Le gradient pathémique varie minutieusement dans les trois récits. Une partie considérable sera allouée au rôle incontournable de la modalisation épistémique du « croire ». Parallèlement, nous tenterons de redéfinir le rôle de la praxis énonciative dans la constitution passionnelle distinctement dans les trois sous-genres. Le variable féminin/masculin sera également interrogé afin de distinguer la constitution du parcours passionnel de l'actant-sujet, son éveil et sa moralisation.

La seconde partie de notre chapitre est consacrée à l'analyse des thèmes/pathèmes. Pour ce faire, l'outil textométrique est sollicité afin de présenter des résultats plus ou moins exhaustifs. Hyperbase Web¹ permettra d'analyser les occurrences de manière adéquate avec la discursivité mise en pratique dans les trois textes djebariens. Nous développerons les principales fonctionnalités du logiciel et interpréterons les données textuelles qui se distinguent d'un sous-genre narratif à un autre. Par la suite, nous analyserons scrupuleusement le fonctionnement de deux passions assez récurrentes dans les écrits djebariens : le défi et la culpabilité.

Le dernier chapitre constitue la partie conclusive de notre réflexion sémiotique sur les sous-genres narratifs. Nous verrons dans ce chapitre comment le schéma narratif cédera place au diagramme tensif et comment les valences s'actualisent à l'intérieur de l'espace tensif selon le mode d'efficiencia qui caractérisera distinctement les trois sous-genres narratifs « Loin de Médine », « Vaste est la prison » et « Nulle part dans la maison de mon père ».

Les objectifs de ce travail de recherche peuvent se résumer majoritairement dans l'intersection entre « sémiotique » et « littérature ». La question du « genre » possède à l'instar de plusieurs concepts, largement explorés par les sciences littéraires, une « silhouette sémiotique » que nous visons à mettre en valeur. Afin de ne pas tomber dans les sentiers battus, nous signalons que la présentation de notre corpus figure ultérieurement dans le premier chapitre de ce travail.

¹La base de recherche créée sur *Hyperbase Web* est consultable en ligne. Les lecteurs intéressés pourront la consulter sous présentation du mot de passe à demander à l'auteur. Courriel : soumiacr@yahoo.fr

0.2. Présentation de l'auteur : Assia Djébar¹

Née le 30 juin 1936 à Cherchell (Algérie).

Ancienne élève de l'École normale supérieure de Sèvres (1955).

Elle écrit son premier roman *La Soif* en 1957, suivi de son deuxième roman en 1958, *Les Impatients*.

Études d'histoire (Moyen Âge arabe et Maghreb du XIX^e siècle) sous la direction de Louis Massignon et Jacques Berque.

Professeur d'histoire moderne et contemporaine du Maghreb à la faculté des lettres de Rabat, de 1959 à 1962.

Au printemps 1962, sort à Paris son troisième roman *Les Enfants du nouveau monde*.

Professeur d'université à la faculté d'Alger : d'histoire de 1962 à 1965, de littérature française et de cinéma de 1974 à 1980.

En 1974, de retour à Alger, elle enseigne les études francophones. Parallèlement, elle commence la préparation d'un long métrage semi-documentaire, après des séjours dans la tribu maternelle des Berkani. Elle y interroge la mémoire des paysannes sur la guerre, y intègre des épisodes dans *La Noubia des Femmes du Mont Chenoua*, long-métrage de deux heures, produit en arabe et en français par la télévision algérienne, sur une musique de Béla Bartok.

Ce long-métrage suscite des débats contradictoires dans les milieux algériens. Il sera présenté à Carthage en 1978, puis à la Biennale de Venise, en 1979 où il obtient le Prix de la Critique internationale. Il est actuellement étudié dans la plupart des universités américaines.

¹ Cette biographie est tirée du site de l'académie française, disponible sur <http://www.academie-francaise.fr/les-immortels/assia-djebar>, consultée le 3 février 2015

Elle continuera son travail de cinéma avec un long métrage documentaire *La Zerda et les Chants de l'oubli* présenté en 1982, par la télévision algérienne et primé au Festival de Berlin, comme « meilleur film historique » en janvier 1983.

Ne pouvant travailler à la fois, comme romancière francophone dans son pays tout en poursuivant une œuvre de cinéaste dans sa langue maternelle, elle choisit définitivement de retourner vivre à Paris, en 1980.

De 1980 à 2005, sa vie, en banlieue parisienne, puis à Paris, est consacrée presque exclusivement à son travail d'écriture française : romans, essais, théâtre, travail critique.

De 1983 à 1989, elle est choisie par Pierre Bérégovoy, ministre des affaires sociales, comme représentante de l'émigration algérienne pour siéger au Conseil d'administration du FAS (Fonds d'action sociale).

Elle publie dès lors régulièrement aux éditions Albin Michel, aux éditions Actes Sud.

Après la publication de son roman *L'Amour, la Fantasia*, elle fait régulièrement des tournées de lecture de ses textes en Allemagne, en Italie et des conférences dans les universités anglaises et américaines.

En 1995, elle accepte de partir travailler en Louisiane, comme professeur titulaire à Louisiana State University de Baton Rouge où elle dirige également un Centre d'études françaises et francophones de Louisiane.

En 2001, elle quitte la Louisiane pour être à New York University professeur titulaire. En 2002, elle est nommée *Silver Chair Professor*.

Auparavant, tout l'été 2000, à Rome, dans une production du Teatro di Roma, elle met en scène un drame musical en cinq actes : *Filles d'Ismaël dans le vent et la tempête* dont elle est l'auteur. Elle écrit *Aicha et les femmes de Médine*, drame musical en 3 actes, que lui a commandé un théâtre de Rotterdam, la même année.

Prix littéraires :

- Prix Liberatur de Francfort, 1989.
- Prix Maurice Maeterlinck, 1995, Bruxelles.
- International Literary Neustadt Prize, 1996 (États-Unis).
- Prix Marguerite Yourcenar, 1997 (Boston États-Unis).
- Prix international de Palmi (Italie).
- Prix de la paix des Éditeurs allemands, 2000 (Francfort).
- Prix international Pablo Neruda, 2005 (Italie).
- Prix international Grinzane Cavour pour la lecture, 2006 (Turin, Italie).

Docteur *honoris causa* des universités de Vienne (Autriche), de Concordia (Montréal), d'Osnabrück (Allemagne).

Son œuvre littéraire est traduite en vingt-trois langues. Une vingtaine d'ouvrages étudient son œuvre : en français, en anglais, en allemand et en italien.

Un colloque international lui a été consacré en novembre 2003, à la Maison des écrivains, à Paris (actes publiés en 2005).

Élue à l'Académie française, le 16 juin 2005, au fauteuil de M. Georges Vedel (5^e fauteuil).

Décédée le 6 février 2015 à Paris.



Assia Djebar

Chapitre 9

Le genre: notions et concepts



I.1. Réflexions sur la question du genre

Le mot « genre » désigne une classe d'objets qui partagent une série de caractéristiques partagées. Si l'usage théorique du terme s'intéresse à la définition des règles, des formes et des contenus ainsi que les buts envisagés par une telle ou telle catégorie, son usage empirique, désigne par contre la mise en exergue de ces critères, et les agence, les regroupe comme étant des ensembles historiquement évolutifs.

La question du genre ne date pas d'aujourd'hui, les penseurs et les théoriciens se sont préoccupés de la notion en tentant d'y proposer des principes théoriques. Le livre III de *La République* de Platon et *La Poétique* d'Aristote sont considérés comme les premiers à avoir traité cette question. La distinction platonicienne fut entamée par différencier la narration *mimésis* de la représentation directe *diégésis*. Ainsi, la question du genre incluait également des domaines qui relèvent de la rhétorique : Aristote distinguait alors le judiciaire, le délibératif et l'épidictique qui regroupe en général la fiction, une notion qui serait au cœur des travaux ultérieurs sur la poétique des genres. L'âge classique va connaître l'évolution de cette classification. Cette dernière est désormais axée sur : le lyrique, le dramatique et le narratif. Ainsi, la poétique devient la théorie des genres dits « en vers », alors que la prose envahit constamment le domaine de la *mimésis*.

Dans son ouvrage « *Introduction à l'architexte* » (1979), G. Genette entame sa réflexion sur la question des genres par l'évocation de la rhétorique ancienne et le rôle fondamental réalisé sur l'élaboration des critères de la classification générique.

Platon, de son côté, établit des critères d'« admission » de genres de poètes : les poètes de la Cité sont par conséquent expulsés par deux types de considérations. La première porte sur le contenu (*logos*) des œuvres qui ne doit être que moralisant, ainsi le poète ne doit pas évoquer les défauts et les imperfections des dieux ou des héros. Tandis que la deuxième porte sur la forme (*lexis*), c'est-à-dire sur le mode de

représentation qui est en soi un récit d'évènements, passés ou à venir, pouvant se représenter sous trois formes : narrative (*haplèdiègèsis*), mimétique (*diamimèsèôs*) ou mixte alternant dialogue et récit.

Cette classification entre discours et diction, c'est-à-dire entre le *ha lekton* (« ce qu'il faut dire ») et le *hòslekton* (« comment il faut le dire ») se trouve aussi au début de *La Poétique* en définissant formellement la poésie comme l'art de l'imitation en vers ou en prose.

À ce niveau un postulat peut être émis : si le principe de l'imitation est lié à la nature de la représentation tournant autour de deux facteurs : l'objet imité (*quoi ?*), la façon d'imiter (*comment ?*), l'action serait à l'origine de la différenciation générique, étant donné que l'objet imité se matérialise en actions, en forces narratives agissantes, voire en actants, pouvant être représentés comme supérieurs (*beltionas*), égaux (*kat'hèmas*), soit inférieurs (*kheirounas*) à nous.

Un autre phénomène nous semble particulièrement intéressant en observant la narration homérique : il s'agit de la catégorie dite « mixte » dans laquelle le poète tente de ne pas ou d'intervenir le moins possible dans son poème en tant que narrateur et de se faire un simple imitateur en partageant la praxis énonciative avec ses personnages.

Les genres seront donc le résultat de différentes opérations de combinaisons et d'entremêlements. C'est l'exemple du drame, né du jumelage entre deux genres disparates que sont la tragédie et la comédie. La réflexion hugolienne dans la préface de *Cromwell* (1827), est annonciatrice d'un constat important : les genres correspondent à des âges de l'humanité. Pour Hugo, il n'existe pas vraiment de « *mélange de genres* » mais de « *mélange de ton* » ; le roman serait un terrain où se mêlent le grotesque et le sublime, comme deux registres pathémiques différents. La poésie lyrique s'inspire du *Moi* alors que le roman se fonde sur *l'Altérité*, le monde. Corrélativement, le roman poétique est à prime abord, une fusion complexe entre le fictionnel et le lyrique. Plus profondément, il s'agit d'une relation d'enchâssement

car le Moi est un objet du Monde, donc, est-il possible de postuler que le fictionnel englobe le lyrique ? Ou plus précautionneusement, que le fictionnel serait le genre plénier, prédominant ?

Paradoxalement, si le genre se base sur le respect de certaines régularités, il peut se rebeller contre ces mêmes régularités. Les surréalistes du XX^{ème} siècle réclament la liberté du genre, qu'il soit affranchi des normes de composition. Ainsi, le siècle connaîtra la reprise des travaux théoriques avec Gérard Genette, Tzvetan Todorov et Jean-Marie Schaëffer qui ont tenté de dresser les premiers paliers d'une poétique descriptive des genres.

Si certains théoriciens ont affiché une grande hostilité aux genres, comme étant des modèles préexistants rigides, ceci s'explique par leur «fanatisme» à la littérature comme art de l'originalité et de l'usage inédit. B. Croce soutient cette idée de refus des genres, qui tombent en désuétude devant l'ouverture et l'originalité de l'œuvre :

« Tout véritable chef-d'œuvre a violé la loi d'un genre établi, semant ainsi le désarroi dans l'esprit des critiques, qui se virent dans l'obligation d'élargir ce genre »¹(1902 : 18).

Au XX^{ème} siècle, témoin d'une véritable crise d'écriture et de souci d'originalité, la méfiance envers les genres se trouve plus imposante. C'est à partir de ce moment que la notion « d'éclatement des genres » a commencé à édifier de nouvelles approches du genre comme phénomène à la fois poétique, linguistique, rhétorique et énonciatif. J-M. Schæffer (2001) part du constat que la notion d'«éclatement des genres» ne peut avoir de sens que lorsqu'on lui assigne un état antérieur, un état où les genres possédaient une identité stable. Ainsi, le présent des genres se distingue de leur passé étant donné que le présent s'inscrit dans une nouvelle aire littéraire : celle de la modernité. Ainsi, l'appréciation d'un tel état serait une tâche non aisée car, se déroulant devant nos yeux, la signification de ces changements ne peut être que partielle et assez superficielle. Nonobstant, il serait

¹Cité par Genette, Jauss et Schaeffer (1986 : 41).

malaisé de dresser un bilan exhaustif sur l'évolution des pratiques littéraires à partir d'une aire temporelle aussi courte que celle de la modernité, étant donné que le modèle d'analyse est toujours en cours de construction. J-M Schaeffer confirme cette hypothèse également à travers le flux terminologique qui décrit ce phénomène :

« La notion d'éclatement est une notion qui elle-même vole en éclats dès lors qu'on analyse les procédures génériques effectivement opératoires durant la période retenue. Pour s'en rendre compte, il suffit de parcourir la suite des listes des titres des exposés et de noter selon les interventions, il est question de subversion, de crise, d'hétérogénéité, de dérive, d'indétermination, de composite, de dissolution, de polyphonie, d'écriture transgénérique, de fatras inclassable » (Schaeffer, 2001: 12).

Toutes ces notions se trouvent indomptables par rapport à la notion générique d'« éclatement ». En effet, si un travail de comparaison s'effectue afin d'approcher l'état présent des genres textuels en relation avec un état antécédent, on pourrait s'apercevoir que cette « explosion » n'est pas un résultat d'ordre linéaire mais plutôt une conséquence, un effet par rapport aux finalités mêmes de ces genres et par rapport également à la logique historique de leur évolution. La question des genres vue sous l'angle de cette évolution historique n'est pas universelle¹.

En avançant le postulat que la littérature dite d'« aujourd'hui » puise sa problématique concernant la question du genre de façon différente d'une littérature nationale à une autre, on pourrait se demander sur la question du genre de notre objet d'étude qui présente à son tour une situation emblématiquement hybride. En effet, les écrits d'Assia Djébar se positionnent comme un produit de la littérature algérienne mais dont l'expression est française. Ainsi, d'emblée, ils sont traversés par deux régimes linguistiques et culturels différents. Ce brouillage générique qui

¹En effet, en France particulièrement, cette vision est construite par rapport à un passé où l'âge classique est caractérisé en grande partie par l'emprise des règles et des contraintes du canon générique et des tentatives incessantes de rénover, de modifier ou même d'abolir certaines de ces règles. Par contre, en Allemagne, la littérature puisait les règles de sa poétique en pensant sa relation avec un modèle antique (le classicisme allemand).

caractérise l'œuvre d'Assia Djebar débouche sur un brouillage d'identités et d'appartenance.

Dans une autre perspective, la conception de la notion d'interdépendance entre la passé et le présent des genres _ à l'intérieur d'une tradition littéraire nationale donnée_ ne peut s'effectuer qu'en distinguant les traits marqués et les traits non marqués des contraintes génériques. Ainsi, la notion d'éclatement des genres n'est plus considérée comme une caractéristique inhérente à la modernité. Cependant, le présent est susceptible d'exercer une influence sur le passé car ce dernier n'est pas un objet figé du fait qu'il se trouve renouvelé par sa postérité. Conséquemment, la thèse de la fin des genres se résume en qualifiant le passé comme un monde générique clos car il est achevé et révolu par rapport à un présent, en mouvement, ouvert étant donné qu'il soit en cours de construction et de modification. Il en résulte donc une double relation de dépendance entre les modèles théoriques figés du passé et les nouvelles orientations qui caractérisent la modernité littéraire : (i) les possibilités du présent dépendant des actualisations du passé, (ii) la conception du passé dépendant de la grille de lecture, voire du modèle ayant pour objectif de réinvestir cette théorie (textualité, rhétorique, énonciation, sémantique et sémiotique).

Cependant, la vision de J.M. Schæffer est fortement controversée par celle de M. Murat, qui estime que les genres et leur supposé « éclatement » a pour vertu de confirmer qu'à présent, il n'est plus considéré comme une caractéristique inhérente à la littérature moderne mais plutôt comme caractéristique de quelques œuvres triées dans un but spécifique : celui de la différence. Or, inscrire la problématique des genres sur l'axe chronologique présuppose qu'il serait nécessaire d'analyser l'ensemble des contraintes génériques aussi bien que les écarts par rapport à ces contraintes. En effet, la notion du genre est détenue par le principe de régularisation: « *Un genre [est] défini comme un mode d'interaction normé entre composantes* » (Rastier & Pincemin, 1999 : 96-97)¹ et donc de catégorisation de

¹Cité dans « La grammaire fonde-t-elle une nouvelle typologie des genres textuels ? 'La cooccurrence auto-constituante' dans les textes de randonnée, D. Ablali(2014).

ces mêmes régularités textuelles du point de la pragmatique, de l'habitus littéraire, des normes explicites, des relations de parenté et plusieurs autres facteurs. Par contre cette notion d'éclatement ne pourrait pas concerner ces niveaux d'analyse de la même manière. Si on prend par exemple le cas de la dramaturgie du XX^{ème} siècle, on aurait constaté qu'elle remettrait en cause seulement l'illusion réaliste, la règle des unités, ainsi que la théâtralité en tant que représentation distincte de la vie. Un autre domaine a connu à son tour cette déstabilisation des frontières. Il s'agit du fictionnel et du factuel qui caractérisent le domaine du récit, ayant créé lieu à un nouveau terrain hybride qui est celui de l'autofiction :

« Ce qui est déstabilisé ici ce n'est pas simplement un ensemble de contraintes de présentation narrative mais le partage traditionnel entre le fictionnel et le factuel. - Un évènement qui me semble lié à la fois au refus du cadre pragmatique spécifique de la fiction, mais aussi et plus profondément peut-être à une crise de la notion même de vérité. En effet, la subversion des frontières qui séparent la fiction du factuel déstabilise conjointement les deux domaines : la fiction certes, mais aussi et du même coup, ce qui est ou est censé être factuel » (Schäeffler, 2001 : 18).

Par ailleurs, la question de l'éclatement des genres se trouve liée à une opération de tri, de sélection car l'ensemble de la production littéraire ne peut pas expérimenter entièrement ce phénomène. La littérature de masse ou la littérature dite « facile » est, _ comme son nom l'indique_ une littérature vouée à la consommation, non à la méditation. Ainsi, elle possède une identité générique très stable. Cette forte persistance générique serait la preuve que l'idée de la globalisation de l'éclatement des genres serait non fondée. Conséquemment, l'ensemble des contraintes génériques n'a pas toujours besoin d'être changé ou transgressé. Dans cette perspective, si le fait littéraire est unique et « répétable », la littérature aurait pour justification de son système générique assez vaste et complexe le fait que chaque œuvre littéraire doit se réer son propre lieu, sa propre

voix qui puise à la fois son identité singulière et sa différence par rapport aux autres genres à l'intérieur du système littéraire.

Paradoxalement, Michel Murat (2001) part du principe que la notion d'éclatement serait une idée triviale et assez trompeuse du point de vue empirique. En effet, cette idée présuppose que la littérature soit une entité homogène. Ainsi, chaque fait littéraire serait conçu comme un objet unique. Cette assignation générique en classes catégorielles (fiction narrative, essai, roman, nouvelle...etc) va de pair avec la commercialisation du livre. En outre, le refus de différenciation générique est sensiblement perçu et peut être considéré comme un phénomène structurant le marché. De la sorte, la notion d'éclatement ne peut pas réduire les genres en de simples systèmes de règles. Au XX^{ème} siècle, la régularité va relativement perdre sa place au détriment de l'originalité et donc l'écriture romanesque prendra de l'ampleur par rapport à l'écriture dramatique et poétique. Michel Murat dénomme ce phénomène « l'affaiblissement du surmoi générique » qui peut se manifester sous plusieurs genres. Si l'œuvre est réduite à deux niveaux : le texte et le livre, l'étiquetage générique ne serait pas toujours fiable. Ainsi, en ce qui concerne le pôle romanesque qui se gonfle sans cesse, il connaîtra une énorme diversité générique surtout dans le champ de l'écriture du moi : le journal intime, les mémoires, les autobiographies...etc.).

A partir de ces données qui ne prétendent nullement à l'exhaustivité¹, il devient possible de qualifier la perspective littéraire sur les genres comme une vision « descriptive », n'ayant pas développé d'outils méthodologiques pour traiter la question des genres de façon suffisamment avantageuse.

Par la suite, la théorisation des genres va connaître une nouvelle dimension : si traditionnellement les travaux ont porté sur les arts comme terrain d'analyse, cela n'exclut pas le fait qu'elle fut orientée vers les genres comme étant des pratiques

¹Il conviendrait de citer la théorisation empirique des formalistes russes sur la question des genres ; entre autres, Tomachevski, pour qui l'étude des genres ne peut se faire qu'à l'intérieur d'un système, Chklovski, pour qui les genres constituent un groupement d'outils et de procédés, et de Tynianov, qui prône l'idée de la révolution générique par rupture et non par succession. Voir **Cours de M. Antoine Compagnon, Neuvième leçon : « Approches formalistes des genres » disponible sur : <http://www.fabula.org/compagnon/genre9.php>**, consultée le 10-08-2014.

discursives, ou même pour désigner, par extension une classe ou un comportement au sein du groupe social, en disant par exemple de quelqu'un qu'il a « *mauvais genre* ».

Ainsi, le genre serait classable, car il constitue un code social, historiquement évolutif, tout en demeurant une notion polémique, qui pose problème. En effet, elle tient aux multiples niveaux d'application. Si on examine de près la notion du « journalisme », il peut être considéré à la fois comme un genre qui relève de la narration aussi bien que de l'argumentation, ce qui distingue le fait divers de l'éditorial comme deux modes différents de l'expression journalistique. Cette réflexion sommaire peut s'appliquer sur le roman comme forme d'expression artistique plus hétérogène et plus composite.

D'autre part, cette notion-problème engage le lecteur dans un pacte initial de réception car c'est lui qui détermine la recevabilité. Nous signalons à prime abord la fonction primordiale du péri-texte auctorial et éditorial dans la première de couverture ou même dans l'incipit, car une œuvre littéraire qui s'ouvre sur l'expression « *Il était une fois...* » n'est pas reçue génériquement de la même façon qu'une autre dont l'incipit s'ouvre sur une description d'un endroit ou d'un protagoniste.

Ainsi, relevons également le rôle du canal de la réception : si le roman, comme œuvre relativement moderne, est publié exclusivement à travers l'écrit, les œuvres artistiques de l'Antiquité ancienne connaissent plutôt une publication, voire une transmission orale.

Une caractéristique du genre en général doit être signalée : la relativité. En effet, en dépit de la cohérence qu'ils tentent d'offrir, les systèmes des genres restent des approches approximatives sans évidence atemporelle ou universelle. La raison en est simple car cette relativité est intrinsèquement liée à l'altération et au renouvellement continuels des normes de la classification générique : il en résulte que de nouveaux genres apparaissent alors que d'autres tombent en désuétude. Des

genres naissent, évoluent, se muent, se métamorphosent, et finissent par disparaître pour laisser la place aux autres, plus admis socialement, donc plus en vogue. A titre d'exemple, aujourd'hui, le roman constitue une catégorie littéraire plus réussie et répandue par rapport au poème ou au genre dramatique. Signalons également que cette distinction ou cette préférence qui était plus explicite à l'Antiquité (la tragédie est un genre noble alors que la comédie reste une expression trivial), ne l'est pas pour autant dans le champ de la critique littéraire moderne, car la classification générique est sortie de son cadre de « *prescription* » pour devenir un outil théorique de pure « *description* » : aujourd'hui, on n'évalue plus les genres, on les dépeint et on les interprète sans les juger. C'est ainsi qu'intervient le rôle de la réception et de l'appréciation dans la réception et corrélativement à la détermination générique.

I.1.2. Appréciation et détermination générique

L'appréciation générique reste très subjective, car cela suppose que le texte soit un objet faisant partie de l'ensemble de l'œuvre. Ainsi, cette dernière est rassemblée, classée sous l'égide d'un concept commun, d'ordre générique qui demeure :

- a- Analogique, construit par une voie théorique.
- b- Empiriquement attesté, historiquement reconstruit.

De ce fait la notion de « classe » est plus large, elle englobe celle de « genre », selon G. Genette :

« Ces rassemblements génériques sont à peu près sans limites, puisque tout concept peut toujours être englobé sous le concept plus extensif d'une classe plus large ; classe serait d'ailleurs un terme plus congruent que genre pour les désigner, comme plus neutre et moins marqué par les errements séculaires de la poétique, mais il lui manque, on sait, la faculté de former un adjectif par dérivation. Qu'on prenne donc genre et son adjectif générique, si possible dans ce sens neutre... » (Genette, 2002 : 41)

Mais il serait immanquable de citer que malgré les tentatives de théorisation de la question du genre, cette dernière reste restreinte, cantonnée, ayant pour cadre général celui de la poétique ou de la rhétorique :

« Par ailleurs, des genres existants sont peu théorisés : ainsi la littérature personnelle (mémoires, journal, autobiographie, etc.) est absente dans les arts poétiques, et mal située dans les poétiques scientifiques » (Aron dir. 2002 : 260)

Cette carence de théorisation a particulièrement attiré notre attention, car de nouvelles perspectives s'ouvrent constamment pour alimenter le paradigme théorique de la question du genre en général. Cela résulte du fait qu'au 20^{ème} siècle une nouvelle tendance d'écriture prédomine et détermine les œuvres en vogue: un nombre considérable des œuvres manifeste une pratique subversive des genres, car selon les critères de la nouvelle aire littéraire, une œuvre artistique « réussie », est celle brouille les pistes de catégorisation, et conséquemment, qui laisse le récepteur indécis quant à son appartenance générique.

Par conséquent, les genres deviennent le terrain dynamique d'évolution, de transgression, d'évolution et de création en conciliant de façon harmonieuse le respect de la norme, et l'insoumission totale aux lois.

I.1.3. Considérations linguistiques du vocable « genre »

Il peut apparaître assez facile de faire la distinction entre « roman », « poésie », ou « théâtre » dans les ontologies scolaires. Néanmoins, la tâche s'avère plus sérieuse quand il s'agirait de déterminer précisément les fondements de cette distinction, sa portée, sa signification et donc ses limites.

En effet, cette notion soulèverait de nombreuses questions théoriques étant donné qu'il est toujours malaisé de définir son champ opératoire, voire même de cerner son sens. Le vocable « genre » n'est pas utilisé exclusivement dans le domaine esthétique ou littéraire. Issu du latin *genus*, *generis*, le terme « genre » renvoie de

façon générale à l'idée d'origine, qui peut désigner approximativement « la race », la souche.

Cette définition primaire qui recouvre de façon implicite l'idée du « groupe d'être » a donné lieu à un glissement sémantique dans une perspective philosophique comme le démontre André Lalande : « *Deux sujets sont dits être du même genre lorsqu'ils ont en commun quelques caractères importants* » (1985 : 63).

Les définitions précédentes proposeront des classifications particulières à chaque domaine. En grammaire, le mot « genre » permet de distinguer les catégories du masculin/féminin. En littérature, le terme servait d'outil de classification des classes, aussi bien qu'en peinture, en architecture et cinémas pour accentuer les différences entre le portrait/le paysage, le baroque/le classique ou le film d'aventure/film d'amour.

La littérature semble obéir à cette volonté taxinomique en s'efforçant de classer les œuvres selon des critères particuliers. D'ailleurs, tout genre fonctionne selon trois principes initiaux¹ :

- a- La norme, la répartition des objets à l'intérieur de catégories déterminées est un outil opératoire dans la démarche rationnelle qui consiste à mettre en évidence les structures ou les règles latentes.
- b- Le nombre, s'agissant d'une figure de pluralité, le genre est analysable par principe d'analogie et donc de différence aussi bien que de ressemblances. Par conséquent cette approche soulèverait deux questions :
 - Celle de l'un par rapport au multiple.
 - Celle de la détermination quantitative, ce qui impliquerait le principe suivant de hiérarchie.
- c- La hiérarchie, c'est-à-dire que le genre est un savoir « stratifié » par rapport à ses antécédents.

¹Cf. *Supra*, Reflexions sur la notion du genre.

I.1.4. Le genre en littérature

Il a été signalé que le « vocable » genre connaît plusieurs acceptions terminologiques dans tous les domaines où il s'insère. À cette question, le critique allemand Karl Viëtor recommandait un usage assez prudent du terme :

« Dans le débat scientifique qui s'est instauré, au cours de la dernière décennie, sur les rapports des genres littéraires entre eux, le concept de « genre » n'as pas un emploi aussi unifié qu'il le faudrait pour qu'on progresse enfin sur ce terrain difficile. Ainsi, on parle de l'épopée, de la poésie lyrique et du drame comme des trois grands genres ; et, en même temps, la nouvelle, la comédie et l'ode sont aussi appelés des genres. Un seul concept doit donc embrasser deux sortes de choses différentes » (1986 : 9-10).

Le problème initial posé à ce niveau est de nature lexicale, étant donné que le terme employé dans le domaine de la littérature diffère selon le sous-domaine où il s'inscrit : l'acte de lecture, la réception, la consommation...etc. Par conséquent, il serait intéressant de suivre les recommandations des spécialistes du langage lorsqu'ils affirment qu'il faut « *cesser d'identifier les genres avec les noms des genres* » (Ducrot & Todorov, 1972 : 193), car la littérature a du mal à s'entendre avec une théorie « cohérente » des genres. Si le genre est défini comme une catégorie qui permet de réunir, selon des critères divers un certain nombre de textes, on se poserait les questions suivantes : il s'agirait de quels critères, de combien de critères et comment les classer? C'est ainsi qu'un examen des modèles antérieurs est indispensable pour pouvoir recenser les points de force et de faiblesse dans la détermination générique.

I.1.4.1. Le modèle grec : Platon et Aristote

Dans son ouvrage « *Poétique* », le problème des genres a été souligné par rapport à leur définition, leur nombre, et les relations mutuelles qu'ils s'entretiennent les uns avec les autres. D'ailleurs, le livre s'ouvre sur la détermination des objectifs suivis :

« Nous allons traiter de l'art, poétique lui-même et de ses espèces, de l'effet propre à chacune d'entre-elles, de la manière dont il faut agencer les histoires si l'on souhaite que la composition soit réussie » [Platon, P.85]

Ainsi, selon Aristote, le genre ou « l'espèce » est isolé dès le début de ses réflexions théoriques selon deux principes :

- 1- Les espèces étudiées relèvent d'une mimésis (imitation)
- 2- La distinction entre ces espèces ne peut se faire qu'à partir des formes de cette imitation. Ce système classificatoire est repris dans le tableau suivant :

Mimesis						
Moyen		Objet		Mode		
Prose	Vers	Supérieur	Inferieur	Narratif		Dramatique
				1 ^{ère} Personne	3 ^{ème} Personne	

Figure 3 : Classification traditionnelle des genres (Aristote)

Cependant, dans ce tableau l'attention nécessaire n'est pas accordée à la distinction entre « mimésis » et « diégésis », mieux illustrée dans le tableau suivant :

Mimésis (fonction imitative)				
Enonciation zéro		Enonciation directe	Enonciation mixte	
Dramatique		Narratif	Narratif	
Comédie	Tragédie	Dithyrambe	Epopée	Autres genres narratifs

Figure 4 : Classification des genres sous l'angle de l'énonciation (Genette)

Ainsi, l'allégeance inconditionnelle du modèle aristotélicien créa un besoin épistémologique de justifier la tripartition tout en lui apportant les correctifs nécessaires. Par conséquent, la problématique de la détermination générique se répand pour toucher les sous-genres mimétiques.

I.1.4.2 .Fiction ou non-fiction

Etant donné que la langue littéraire est porteuse de « mimésis » c'est-à-dire des représentations qui simulent des actions pour produire des histoires, Käte Hamburger a introduit dans son ouvrage « *la logique des genres littéraires* » (1977), l'assimilation du mot « fiction » à celui de « mimésis » où le « je » réel de l'auteur s'efface au profit d'un « je » fictif, incarné par les personnages, il en résulte un « je » narratif et un autre dramatique.

Parallèlement, le « je » lyrique récuse la fiction et crée une impression de réalité : la poésie :

« Le nouveau système illustré par d'innombrables variations sur la triade épique-dramatique-lyrique, consiste donc à répudier le monopole fictionnel au profit d'une sorte de duopole plus ou moins déclaré, où la littérarité va

désormais s'attacher à deux grands types : d'un côté la fiction (dramatique ou narrative), de l'autre, la poésie lyrique, de plus en plus souvent désignée par le terme poésie tout court » (1977 : 21)

I.1.4.3. Genre et archi-genres

Gérard Genette a introduit un critère qui a le mérite de mettre l'accent sur la nature énonciative de la classification aristotélicienne. Les catégories sont donc remplacées par le terme « mode » étant donné qu'il s'agit de « *catégories qui relèvent de la linguistique, ou plus exactement de ce qu'on appelle aujourd'hui la pragmatique* » (1979 : 53).

Tandis que le terme « genre » ne sera réservé qu'aux catégories proprement littéraires, c'est-à-dire des groupes d'œuvres repérés empiriquement et identifiables à travers des thèmes communs, ayant donc une valeur englobante et qui peuvent être renommées les « archigenres » :

« Toutes les espèces, tout les sous-genres, genres ou super-genres [qui] sont des classes empiriques, établies par observation du donné historique ou à la limite par extrapolation à partir de ce donné » (P.142).

Ces archigenres ne sont pas des constructions théoriques figées mais varient selon l'époque où ils s'inscrivent.

I.1.4.4. Pragmatique et réception

Si Mikhaïl Bakhtine a tenté d'établir une distinction entre les genres littéraires qui relèvent du genre du discours, il existerait des genres premiers, des formes simples du discours et des genres seconds, qui dérivent des premiers par des transformations dont la complexité serait la caractéristique principale :

« Le roman dans sont tout est un énoncé au même titre que la réplique du dialogue quotidien ou la lettre personnelle (ce sont des phénomènes de

même nature), ce qui différencie le roman, c'est d'être un énoncé second, complexe » (1984 : 267).

La réflexion de Bakhtine avait le mérite de réintégrer les œuvres littéraires dans le domaine de l'usage humain du langage bien qu'elle ne semblait pas accorder tant d'importance à la « littérarité » en tant que notion propre aux textes littéraires. De ce fait, le genre ne peut établir une logique que par rapport à l'environnement qui va le recevoir, puisque l'œuvre d'art est définie en fonction de « *l'intensité de son effet sur un public donné* » (Robert-Jauss, 1994 : 53).

Cette forme de consensus conventionnel octroie au texte sa coloration générique particulière, et donc, une classification, voir même une sorte de codification particulière comme il est le cas de la notion leujeunienne du « pacte autobiographique » comme contrat de lecture entre l'auteur qui s'engage à être sincère et le lecteur qui, à son tour s'engage à le croire. Par conséquent, le classement des genres en littérature s'accroît significativement avec la diversité des pratiques littéraires.

I.1.5. Problèmes et limites des critères classificatoires du genre en littérature

Gérard Genette démontre que la classification générique traditionnelle n'est pas toujours totalement fiable, or elle peut être à la base de reformulations et de réflexions théoriques assez pertinentes :

« Il serait facile, et un peu vain d'ironiser sur le kaléidoscope où le schéma trop séduisant de la triade ne cesse de métamorphoser pour survivre, forme accueillante à tous sens, au gré des supputations hasardeuses et des attributions interchangeables. Ces configurations forcées ne sont pas toujours sans utilité, bien au contraire : comme toutes les classifications provisoires, et à condition d'être bien reçues pour telles, elles ont souvent une incontestable fonction heuristique » (1979 : 126)

Le critique allemand André Jolles a dégagé quelques formes simples élémentaires qu'on pourrait qualifier de « *noyaux de genres* » (1972). Egalement, l'appartenance d'une œuvre à un genre précis dépendra d'une présence suffisante d'une dominante comme le signale Roman Jakobson :

« La dominante peut se définir comme l'élément focal d'une œuvre d'art : elle gouverne, détermine et transforme les autres éléments. C'est elle qui garantit la cohésion de la structure. La dominante spécifie l'œuvre [...] Un élément linguistique spécifique domine l'œuvre dans sa totalité, il s'agit de façon impérative, irrécusable, exerçant directement son influence sur les autres éléments » (1976 : 77).

De son côté, Roman Jakobson avait le mérite d'agencer avec la « dominante » la notion de « fonction du langage ». Ainsi, la fonction référentielle (centrée sur la 3^{ème} personne) correspondrait souvent au narratif, la fonction émotive (centrée sur la 1^{ère} personne) correspond au lyrique alors que la fonction conative (centrée sur la 2^{ème} personne) correspond au genre dramatique.

Corrélativement, le poéticien américain Robert Scholes tente d'établir une classification des genres, basée essentiellement sur un modèle fictionnel. Il propose de remplacer le terme « genre » par celui de « mode » puisque la littérature a pour objet de décrire soit un monde meilleur, pire, ou égal par rapport à la réalité : « *Le monde déchu de la satire, le monde héroïque de la romance ou le monde mimétique de l'histoire* » (1974 : 81). Ainsi, le mode narratif semble le monde d'expression le plus hétéroclite, le plus dominant, et donc le plus décisif en matière de classification des genres.

Jean-Marie Schæffer utilise le terme de « syntaxe » pour effectuer la classification des œuvres littéraires en « genres ». Le vocable désigne « *l'ensemble des éléments qui encodent le message* » aussi bien que « *tous les éléments formels de la réalisation de l'acte discursif* » (1989 : 112) : le genre est régi par des règles qui s'apparentent aux règles syntaxiques régissant la langue.

De ce fait, le problème méthodologique considérable consiste dans la manière de considérer l'œuvre comme ensemble. De la sorte, la classification devrait se faire dans l'opposition : on ne peut classer le poème en tant que tel que par rapport à la prose. La seconde règle serait l'ensemble des traits stylistiques qui peuvent reprendre la division traditionnelle entre la littérature savante et la littérature populaire ou des règles techniques qui régissent l'ensemble des micro-genres à l'intérieur du macro-genre. Ex : le roman/ le roman policier.

Par ce qui a précédé, chaque genre littéraire vaudrait une analyse qui touche à toutes ses dimensions

« Il faut concevoir le genre comme un regroupement d'œuvres littéraires fondé en théorie à la fois sur une forme extérieure (mètre, ou structure spécifique) et une forme intérieure (attitude, ton, objectif_ et plus concrètement : sujet et public » (Welleck & Warren, 1971 : 325).

L'aspect textuel du genre sera corrélativement mis en valeur à travers des paradigmes linguistiques.

I.1.6. La question du genre entre le « littéraire » et le « linguistique »

Les études théoriques qui caractérisent la fin du XX^{ème} siècle font preuve de tentatives acharnées afin de concilier le domaine des études littéraires avec celui de la linguistique. Ainsi, l'analyse du discours littéraire a pris un tournant linguistique, issu de résonances très différentes. Elle a commencé à créer un cadre épistémologique en constituant une nouvelle alliance. Il existe pourtant une insuffisance de théorisation sur quelques domaines qui demeurent non superficiellement abordés:

« Malgré les tentatives d'articulation, la volonté interdisciplinaire (...), on ne parvient pas à penser et à enseigner la relation de la langue (des langues) à la littérature (aux littératures) dans une théorie du langage » (Chiss, 2001 : 149).

Cette reconnaissance de la nature discursive du langage humain en générale, et du fait littéraire de manière spécifique a mis le point sur la nécessité de créer de nouveaux outils afin de mieux cerner ce dernier. Ce point de vue se trouve également partagé par Henri Meschonnic qui affirme que la littérature « *se fait dans l'ordre du discours, et requiert des concepts du discours* » (1999 : 222).

Le linguiste est donc contraint de quitter l'étroitesse de son corpus afin d'élargir ses compétences, et par conséquent l'importance des genres du discours se trouve de plus en plus accentuée car elle nécessite des compétences méthodologiques variées et croisées. A cet insu, la comparaison s'avère exemplaire afin d'échapper à la clôture du texte selon Dominique Maingueneau et Gilles Philippe :

« Nous privilégions, en outre, les analyses comparatives, démarches étrangères aux commentaires stylistiques et aux explications de textes traditionnels, qui abordent les extraits comme des totalités autosuffisantes. Il nous semble, en effet, que la confrontation est éclairante : des œuvres qui paraissent très différentes peuvent se révéler proches, d'autres qui se réclament de la même esthétique peuvent diverger considérablement. De manière plus large, la comparaison permet d'attirer l'attention sur des phénomènes qui, sans cela, auraient été négligés » (1997 : 26)

Cette approche heuristique du genre permet également de prendre en compte les différences, souvent négligés en faveur des ressemblances car il demeure un phénomène textuel, une énonciation singulière qui n'a de sens que dans la différence.

Par conséquent, les genres littéraires figurent à l'intérieur d'un autre système des genres d'une société. T. Todorov le démontre assez clairement dans « *Les genres du discours* », en affirmant que la poétique des genres littéraires a cédé sa place à une approche plutôt interdisciplinaire des genres, vu la difficulté de cerner ces derniers :

« Chaque type de discours qualifié traditionnellement de littéraire a des « parents » non littéraires qui lui sont plus proches que tout autre type de discours « littéraire ». [...] Ainsi, l'opposition entre littérature et non-littérature cède sa place à une typologie des discours [...]. A la place de la seule littérature apparaissent maintenant de nombreux types de discours » (1978 : 25).

Par conséquent la majorité des études consacrées aux genres restent traversées par une problématique littéraire, tout en gardant la question du genre comme un axe central dans l'étude du discours. Selon Maingueneau:

« Les énoncés relevant de l'analyse du discours se présentent en effet non seulement comme des fragments de langue naturelle ou de telle ou telle formation discursive, mais aussi comme des échantillons d'un certain genre du discours » (1987 : 23)

Il en découle une conclusion majeure : les énoncés d'une société ne sont appréhendés que dans la multiplicité de leurs genres, qui sont appelés à devenir un champ d'étude plus large.

Nonobstant, le fait littéraire ne peut se dérober de son identité « textuelle ». D'ailleurs, les études théoriques qui caractérisent la fin du XXème siècle font preuve de tentatives acharnées afin de concilier le domaine des études littéraires avec celui de la linguistique. Cette reconnaissance de la nature discursive du langage humain en général, et du fait littéraire de manière spécifique a mis le point sur la nécessité de créer de nouveaux outils afin de mieux cerner ce dernier. Ainsi, l'analyse du discours littéraire a pris un tournant structuraliste et linguistique, et le genre littéraire s'analyserait désormais du point de vue de sa textualité. Dans ce sens, la grammaire de texte, contrairement à la grammaire de langue se propose d'étudier à travers les différents paliers d'observables¹ (syntaxe, morphologie, énonciation). M. Charolles (1976) insiste sur la nécessité de créer une grammaire

¹Nous évoquons à présent Rastier (2001) qui avance le concept de « hiérarchie », et des « paliers d'analyse » du genre. Cf. *supra*.

qui peut dépasser les frontières de la phrase pour en faire le point de départ d'une analyse globale du texte.

Plus loin, les réflexions incontournables de J.M.Adam proposent de reconsidérer le genre comme un répertoire de catégories auxquelles les textes sont rapportés qui fonctionne comme une étiquette d'appartenance de l'énoncé à une catégorie ou une famille de textes, en relation avec la *généricité*, qui permet à son tour de mesurer la participation d'un texte à plusieurs genres (Adam & Heidmann, 2009). J.M.Adam caractérise les genres à travers six propositions, que nous paraphrasons comme suit :

A notre tour, nous positionnons notre réflexion théorique en continuité avec les travaux de Jean Michel Adam et d'Ute Heidmann, qui proposent de dépasser le concept restreint du « genre », en le remplaçant par celui de « généralité ». Cette réflexion peut être résumée en six points essentiels.

1- « Tout texte est traversé par un ou plusieurs genres »

Les théories littéraires modernes s'entendent sur le fait qu'il n'y a plus de texte sans que ce dernier ne soit inscrit dans un genre :

« Dès qu'il y a texte - c'est à-dire reconnaissance du fait qu'une suite d'énoncés forme un tout de communication -, il y a effet de généralité - c'est-à-dire inscription de cette suite d'énoncés dans une classe de discours. » (Adam & Heidmann: 11)

Ce point de vue fut également partagé par la philosophie de la déconstruction de Jacques Derrida quand il affirme d'emblée : « *Il n'y a pas de texte sans genre* » (1986, P. 264). En effet, la taxinomie des textes en genres est indissociable de toute conception discursive du langage. Dans ce sens, Mikhaïl Bakhtine (1984) insiste sur cette fonction fondamentale des genres dans la régularisation du langage. Ainsi, tout texte serait conçu selon un régime auctorial déterminé, c'est-à-dire le positionnement de l'auteur dans l'axe diachronique du discours :

« Le locuteur reçoit [...], outre les formes prescriptives de la langue commune (les composantes et les structures grammaticales), les formes non moins prescriptives pour lui de l'énoncé, c'est-à-dire les genres du discours – pour une intelligence réciproque entre locuteurs, ces derniers sont aussi indispensables que les formes de langue » (1984, P.287).

Corrélativement, si Jean-Marie Schaeffer remarque que le régime de généricité auctorial est plus stable que le régime de généricité lectoriale, c'est parce que les grilles génériques de la situation d'interprétation divergent d'autant plus que le temps passe sur un texte. Dans ce sens, lire une comédie moliéresque ne se fait plus à la lumière de la théorie platonicienne des genres, bien que cette dernière soit considérée comme la doctrine pionnière en matière de genres.

La présente problématique est caractérisée par le passage du genre à la généricité dans l'œuvre d'Assia Djébar. Dans cette perspective, il n'est plus question d'examiner l'appartenance générique de son texte mais plutôt d'examiner les tensions génériques qui le traversent dans une perspective typologique.

La théorie de la déconstruction soutient à son tour cette hypothèse. En effet, Jacques Derrida remarque préalablement que chaque texte est traversé par plusieurs genres. Ceci dit, il se demande : *« Et si c'était impossible de ne pas mêler les genres ? »* (1986 : 254). La crise de l'écriture qui a caractérisé la modernité littéraire a connu ce phénomène de disparition des genres.

« Un texte relevant généralement de plusieurs genres, il ne s'agit plus de le classer dans une catégorie - son appartenance -, mais d'observer les potentialités génériques qui le traversent - sa participation à un ou plusieurs genres - en tenant compte des points de vue tant auctorial qu'éditorial et lectorial. » (Adam & Heidmann : 13)

Mais si la participation d'un texte à un genre ne détermine pas forcément son appartenance, l'éclatement des genres, comme le démontre Gérard Genette, (2001)

ne sera pas la caractéristique de l'écriture postmoderne : l'hétérogénéité générique est plutôt une loi constitutive des textes.

2- « *Les genres sont divers à l'instar des pratiques discursives* »

Les genres varient largement étant donné qu'ils s'inscrivent en premier lieu comme des pratiques discursives que la richesse et la variété caractérisent considérablement, comme le démontre Bakhtine :

« La richesse et la variété des genres du discours sont infinies car la variété virtuelle de l'activité humaine est inépuisable et chaque sphère de cette activité comporte un répertoire de genres du discours qui va se différenciant et s'amplifiant à mesure que se développe et se complexifie la sphère donnée » (1984 : 256).

Dans ce sens, les genres littéraires deviennent une manifestation de cette hétérogénéité générique puisque la littérature n'est autre qu'un discours qui se définit non pas isolément, mais en le contrastant au sein d'un système codifié de genres. Ainsi, le discours littéraire se réalise en mettant en exergue l'ensemble de ressemblances et de dissemblances entre les genres et les sous-genres.

Aussi, il a été remarqué que certains genres sont liés plus que d'autres à l'Histoire. Subséquemment, comment expliquer cette gradation qui hiérarchise les productions littéraires ? Jean-Paul Bronckart a abordé ce problème lorsqu'il a proposé aux genres la définition suivante :

« Des formes communicatives historiquement construites par diverses formations sociales, en fonction de leurs intérêts et de leurs objectifs propres ; genres de la sorte socialement " indexés " et qui sont plus largement [...] à la fois producteurs et produits de modalités spécifiques d'élaboration des connaissances » (1996 : 56).

3- « Les genres sont des pratiques normativisées par, et à l'intérieur d'un groupe social »

Les genres sont intrinsèquement normatifs, car ils ne peuvent se traduire que par des régularités observables, bien qu'elles soient relativement stables :

« Les genres du discours, comparés aux formes de langue, sont beaucoup plus changeants, souples, mais, pour l'individu parlant, ils n'en ont pas moins une valeur normative : ils lui sont donnés, ce n'est pas lui qui les crée. C'est pourquoi l'énoncé, dans sa singularité, en dépit de son individualité et de sa créativité, ne saurait être considéré comme une combinaison absolument libre des formes de langue ». (Bakhtine, 1984 : 287)

Les genres sont définis également à la lumière de l'évolution socio-historique du système de pensée. Ainsi, les normes socio-discursives qui les régissent ne sont pas aussi ardues que les règles morphosyntaxiques qui régissent les langues, cependant, ils restent toujours dominés par le principe de répétition. Conséquemment, si les genres s'inscrivent dans des cadres fixés, ceux-ci comportent une marge de tolérance de variation, il en résulterait que l'énonciation comme une mise en discours particulière déterminerait la genericité, la conditionne et la modifie en fonction de la pratique mise en exergue par l'auteur. A titre d'exemple, la poésie lamartinienne diffère la poésie hugolienne bien que les deux poètes répondent aux exigences de la même catégorie générique (Le poème lyrique du courant romantique). Ce constat impliquera la caractéristique suivante.

4- « Les genres n'existent pas en dehors d'un dynamisme variationnel »

Il a été remarqué que les genres sont des groupes, des séries caractérisées par leur dynamisme, voire, leur changement continu, qui va de pair avec les régularités textuelles à l'instar de la situation d'énonciation, ainsi que les objectifs pragmatiques des locuteurs et les contraintes qui les forcent à respecter le principe d'étiquetage.

Ceci dit, un « jeu » de reconstruction/déconstruction est établi avec la langue qu'avec les systèmes de genres disponibles, c'est la raison pour laquelle les genres peuvent être considérés comme dominés par le changement et la variation comme principe paradoxal : un discours politique par exemple, inscrit dans un genre (à l'instar de la lettre) ne permet pas de déterminer avec précision quels seront les choix compositionnels, stylistiques et thématiques de son auteur. Il en est de même pour les textes rhétoriques clos (textes philosophiques, ou même religieux), qui relèvent de genres pour lesquels les locuteurs produisent des textes individués, sans se soumettre à des normes préalables. Le rhétoricien russe B. V. Tomachevski distinguait à ce sujet : « *Les " procédés canoniques obligatoires " et les " procédés libres " qui peuvent caractériser le genre à une époque donnée. Les procédés libres, de caractère non obligatoire, qui restent propres à certaines œuvres, certains écrivains, certaines écoles, etc.* » (1965 : 299).

Ces procédés démontrent donc l'aspect variationnel des genres. Ainsi, si le genre est conditionné par l'évolution historique inéluctable, il se trouve également traversé par une ambition de renouvellement, qui touchera aux procédés, canoniques, traditionnels¹. C'est le cas par exemple de la narration proustienne, et de la poésie d'Apollinaire qui transgressent (légitimement, il faut le préciser) les normes syntaxiques de la langue en jouant sur les signes de la ponctuation.

Les genres s'apparentent aux langues, car comme elles, ils font l'objet d'évolution, de création ou de disparition, et même de contestations sans cesse renouvelées par les exigences de l'époque. Un résultat est donc tiré, le genre se trouve à mi-chemin entre le principe de répétition et celui de la variation.

5- « Les genres font partie intégrante d'un système »

Un genre ne peut se définir qu'en relation avec un système qui le dépasse, il se trouve à l'intérieur d'un système car le genre ne se définit pas comme une classe

¹ Cette classification touchera directement à notre problématique, et nous mènera à une interrogation à propos de la catégorisation de « la fictionnalisation » dans l'œuvre djebarienne : est-ce un procédé libre ou obligatoire ? pas clair !!!

fondée sur une syntaxe de normes constantes et invariables. En effet, le jugement de participation d'un texte à un (ou plusieurs) genre(s) est à la fois flou et systémique, d'où l'énorme difficulté de catégorisation qui restera au premier stade, une simple opération réalisée par l'intuition : « *L'identification d'un genre n'est pas un raisonnement abstrait, fondé sur le repérage d'ensembles de propriétés définies. Il s'agit plutôt de regroupements par « airs de famille ».* (Adam & Heidmann, 2009 : 18). A partir de ce groupement qui s'opère autant sur les ressemblances que sur les dissemblances, les genres deviennent des catégories définissables par des tendances ou des gradients de typicalité. L'aspect paradoxal du genre est mieux relevé à ce stade, car d'un côté, tout genre ne peut se définir qu'à partir de son positionnement à l'intérieur d'un macro-système de genres, alors que d'un autre côté, il n'est pas une classe fondée, respectant une grammaire strictement fixe. Boris Viktorovich Tomachevski proposait de caractériser les classes qui singularisent une œuvre littéraire par rapport à une autre comme : « *un groupement de procédés autour des procédés perceptibles, que nous appelons les traits du genre* » (1965 : 302). Il souligne que ces traits qui fonctionnent selon un procédé de dominance, sont polyvalent, et bien qu'ils s'entrecroisent très souvent, ne facilitent pas une classification logique :

« *On ne peut établir aucune classification logique et ferme des genres. Leur distinction est toujours historique. C'est-à-dire justifiée uniquement pour un temps donné ; en plus, cette distinction se formule simultanément par plusieurs traits, et les traits d'un genre peuvent être d'une nature tout à fait différente de la nature de ceux d'un autre genre* » (1965 : 306).

6- « La notion de généricité traverse et dépasse les contours du texte »

La généricité se manifeste sur le niveau textuel aussi bien que le niveau transtextuel. Si la *textualité* est définie par Utte Heidmann et J.-M.Adam comme « *les forces centripètes qui assurent l'unité et l'irréductible singularité d'un texte* », la *transtextualité* serait l'ensemble des « *forces centrifuges qui ouvrent tout texte sur une multitude d'autres textes* » (Adam & Heidmann, 2009 : 19).

En effet, sur le niveau textuel, quelques catégories linguistiques peuvent devenir obligatoires alors que certaines transgressions de la langue peuvent être tolérées. Chaque énoncé produit de la langue reflète des conditions et des finalités spécifiques selon trois variables : le contenu thématique, le style et les choix compositionnels. Cette classification bakhtinienne a été reformulée par T. Todorov, qui propose de remplacer le « thématique » par le « sémantique » comme : « *Modèle du monde que propose le texte* » (1981 : 128). Le niveau énonciatif assure la succession des points de vue et la présence de la polyphonie, alors que le niveau argumentatif détermine les visées illocutoires et les buts visés par le texte. Le style est considéré comme une phraséologie du groupe social. Alors que le niveau compositionnel, affecte le choix des figures, l'agencement des séquences. Ainsi, la textualité se trouve largement affectée par la généricité, car les trois variables cités (Le contenu thématique, le style et les constructions compositionnels) sont inséparables des choix génériques.

Au niveau de la transtextualité, le péri-texte formé à partir du titre de l'ouvrage, des sous-titres sont également largement affectées par la généricité. En effet, les commentaires métadiscursifs portant sur la généricité font apparaître cette conscience générique qui illustre l'ordre et la nature de la narration. C'est l'exemple des sous-titres « roman », et « conte », qui tracent une opposition sémantique entre la narration du « vraisemblable, des choses qui peuvent être arrivées », et du « merveilleux, le non envisageable ».

Aussi, la notion de co-textualité se trouve traversée et dominée par la généricité, car elle est définie comme l'ensemble des relations qu'un texte donné entretient avec un autre texte. Dans cette perspective, il est important de signaler que la comparaison d'un texte avec un autre ne contredit pas l'approche sémiotique immanentiste, bien au contraire, car elle permettra de comparer les propriétés et les fonctionnements textuels de genres discursifs qui se correspondent vu leur appartenance au même macro-type qui est celui de la narration. Dans cette optique, la fiction, l'autofiction et l'autobiographie deviennent des terrains traversés par plusieurs tensions génériques ayant le mérite d'être examinées.

Au niveau transtextuel, l'intertextualité est à son tour en étroite relation avec la généricité, car en faisant référence à un autre texte antérieur, l'énonciateur n'a pas pour simple objectif d'emprunter des thèmes ou des motifs d'écriture. Il entre dans un dialogue intergénérique étant donné que cette identification des dissemblances entre les genres permet de dégager les catégories de l'interdiscours des textes en question. Pour l'œuvre d'Assia Djébar, il est question généralement de porter un discours sur un autre. La dichotomie « discours féminin » VS « discours masculin » illustre le mieux notre propos, car dans « *Loin de Médine* » par exemple, œuvre classée génériquement comme fictionnelle, la version racontée par la voix féminine vient se superposer sur la version masculine, pourtant attestée historiquement (Le Hadith) rapporté par Tabari, c'est donc dans cette volonté de rectification que l'œuvre se trouve traversée par plusieurs tensions génériques.

Néanmoins, les six propositions avancées à propos de la généricité ne sont pas toujours fondées, comme cela a été fortement contesté par Driss Ablali :

« Le texte est intrinsèquement marqué par son genre. Le texte emprunte la voix que lui dicte son genre, lequel contraint un ton, une composition, une syntaxe, une ponctuation, etc. Et c'est dans ce cadre du primat des contraintes génériques que les textes du même genre finissent par se faire écho. L'appartenance est donc dans la durée, et les frontières ne sont pas mouvantes (...) Car le trait de généricité n'est pas dans le paratexte, mais dans la textualité même du texte. Écrire dans un genre donné, c'est aussi connaître les normes typographiques qui sont imposées, la longueur à ne pas dépasser, les modes d'énonciation autorisés, les pronoms personnels exigés, les signes de ponctuation à éviter, les modes verbaux à privilégier ».
(Ablali, 2014 : 97).

Ainsi, un genre peut être traversé par plusieurs tensions génériques, mais il n'est pas le cas de tous les genres du discours. Quoique J.M.Adam l'ait démontré dans ses travaux sur les textes littéraires, ici la problématique se trouve plus étendue car

il ne s'agit pas d'étudier un « genre » littéraire, mais plutôt un sous-genre du discours littéraire. Pour notre corpus, il ne s'agit pas d'étudier séparément un sous-genre narratif, il est plutôt question de le considérer comme une micro-entité du discours narratif djebarien. Du coup, une fiction ne peut s'analyser qu'en étant confrontée à une autobiographie, ou une autofiction. Analyser donc pertinemment un genre consiste à relever les différents « corrélats génériques » (Ablali, 2014). Ainsi, une nouvelle approche voit le jour avec réflexions théoriques de D. Ablali. Baptisée « SéGéCo », la sémiotique des genres sur corpus a pour fondement de relever l'aspect multi-sémiotique du corpus. Loin de se fier à l'étiquetage générique paratextuel, l'objectif de la SéGeCo est de démontrer que « l'analyse sémiotique des genres ne saurait faire l'économie de la corrélation de plusieurs plans de l'expression » (Ablali, 2014 : 93).

En revenant à notre corpus constitué de trois ouvrages d'Assia Djebar, nous jugeons utile de justifier le choix de ces ouvrages parmi tant d'autres. *Loin de Médine* (1993), *Vaste est la prison* (1995) et *Nulle part dans la maison de mon père* (2007) sont des récits qui partagent au niveau thématique un objet commun : l'écriture de soi/l'écriture de l'autre. Dans ce sens, la conception de François Rastier dans *La mesure et le grain* sur le texte peut être très utile puisqu'il considère que :

« Les genres ont encore mauvaise presse en théorie littéraire, notamment chez les modernistes ; on concède sans plus qu'ils sont indéfinissables (Todorov, Schàeffler), [...] pour conclure que l'œuvre est à elle-même son genre, ce qui perpétue une conception monographique et monumentale de la littérature », dans ce sens, l'auteur démontre aussi que : « les corpus littéraires permettent cependant un point de vue critique sur la monumentalisation des œuvres et des auteurs. Les œuvres ne sont pas pour autant noyées dans un mélange indistinct : comme le sens est fait de différences,

différencier systématiquement les œuvres permet en quelque sorte de leur conférer un surcroît de sens » (2011 : 238).

Par conséquent, classer une telle ou telle œuvre littéraire ne peut se faire qu'à travers les niveaux textuels, et co-textuels. Il est le cas pour la notion de « fictionnalisation » comme vecteur commun des genres mimétiques.

I.2.La fiction : résistance d'une notion

Le vocable « fiction » est employé dans des usages très différents. Ce terme polysémique reflète la complexité de la notion et suscite ainsi plusieurs champs disciplinaires qui tentent de le cerner. Dans un article intitulé « *La fiction* », Laurent Jenny¹ propose de la définir selon quatre champs sémantiques :

- a- **Une non-vérité** : dans ce sens, la fiction est considérée comme des propos mensongers selon la théorie logique de la vérité. Or, cette approche ne serait pas convenable pour traiter un roman, et se trouve également moins fiable pour analyser une œuvre, même de nature historique.
- b- **Un produit conceptuel** : ainsi, selon Kant, la fiction fondée autour de la dichotomie espace/temps serait un moyen heuristique qui permettrait de réduire la réalité, c'est-à-dire de l'interpréter selon l'origine latine du terme (*fingere*) qui veut dire *façonner*. La fiction serait une reprise artistique à partir de données réelles et donc des fabrications de sens.
- c- **Un univers sémantique** : dans cette perspective, la fiction est plutôt reçue comme un monde imaginaire, possédant des propriétés particulières et géré par des lois spécifiques, à savoir le système des valeurs qui agence l'ensemble des valeurs avancées.
- d- **Un genre littéraire** : la fiction peut se concevoir comme un monde d'écriture, un macro-genre littéraire à part entière dans la mesure où il s'oppose à la littérature dite « factuelle » ou plutôt « sérieuse » comme il est le cas de l'écriture autobiographique ou celle du témoignage historique.

¹ JENNY, Laurent (2003). *La fiction*, Méthodes et problèmes. Genève: Dpt de français moderne ? disponible sur <http://www.unige.ch/lettres/franco/enseignements/methodes/fiction/>, consultée le 08/02/14

En effet, une partie assez considérable de notre réflexion s'est tissée autour du constat suivant : si les théories ont du mal à s'entendre à propos de la question de la fiction comme genre, comment peut-on donc vérifier si cette notion pourrait être cernée par certaines propriétés de nature textuelle, intérieures, inhérents à l'énoncé ? Un énoncé fictionnel peut-il se distinguer sans avoir recours aux différentes indications paratextuelles (titre de l'ouvrage, corrélation entre le nom personnage principal avec le nom de l'auteur aussi bien que l'étiquetage générique : roman, nouvelles, conte...etc).

A partir de ces traits distinctifs de base, la notion de fiction posséderait plutôt une dimension psychologique, cognitive, du côté de la production aussi bien que du côté de la réception. Dans ce sens, toute fiction serait un état psychique où l'auteur « s'immerge ». Cette notion « d'immersion fictionnelle » est propre à J.-M.Schäeffler dans son ouvrage « *pourquoi la fiction* » (1999). Il traite la notion à partir de cinq caractéristiques :

- a- **L'accroissement imaginatif** : si ordinairement, l'activité d'imagination est reléguée au second plan dans la vie effective, en littérature, elle prend le dessus et l'emporte visiblement sur la perception des faits narrés.
- b- **La division des mondes** : le lecteur en état d'immersion fictionnelle se trouve confronté à deux mondes. Il y vit simultanément, en accentuant ainsi l'environnement réel et l'univers imaginé, l'un à travers l'autre étant donné que les deux mondes coexistent et se trouvent nécessaires l'un par rapport à l'autre car même si une œuvre donnée tente d'évoquer vivement le lieu où se passe la scène par le biais d'une description détaillée des objets et des êtres ; la fiction aurait besoin de « nos » représentations psychiques personnelles pour mieux rendre compte de cet univers décrit.
- c- **Une situation de dynamisme** : l'activation imaginaire est définie par son aspect instable et incomplet, ainsi, elle se trouve toujours relancée et sans cesse transformée à travers la lecture. Cet aspect a pour objet d'inciter à la

lecture puisqu'il procure un sentiment d'incomplétude de l'œuvre lue, et de la possibilité constante de son exploration.

- d- **Une collaboration affective** : la dimension pathémique caractérise fortement l'immersion fictionnelle. Etant donné que les personnages qui figurent dans un univers fictif entrent en corrélation avec les investissements réels des lecteurs, il en résulte une relation emphatique posée ou non posée. Ce phénomène pourrait exister également par rapport aux lieux décrits où les personnages ne figurent pas, et pourtant ils en sont affectivement touchés.
- e- **Foi et croyance** : si l'immersion fictionnelle ne relèverait pas de la croyance erronée, résultant du non-vrai comme un mensonge, elle serait plutôt un état illusoire, dont la réalisation est possible et probable. Ainsi, le lecteur ne fait plus la distinction « vrai/faux » mais il sait préalablement que la dimension de véracité serait un critère d'analyse déficient.

I.2.1.Fiction et narrativité

Le récit fictionnel est considéré comme étant un produit, un discours narratif, ou plus précisément un discours dont la séquence narrative prédomine par rapport aux autres séquences. Il serait fondamental pour nous de signaler que le récit est d'abord un résultat d'une mise en intrigue¹, présentée dans un ordre chronologique dont l'ordre est souvent causal (succession d'événements). Dans cette perspective, le récit serait une structure, un cadre qui a pour objectif de structurer ses événements après le fait de les avoir soumis soigneusement au tri et à la sélection dans le but de les présenter sous forme d'histoire uniformisée ayant un début, développement et une fin.

Dans cette perspective, ce qui transformerait l'œuvre en fiction ne serait pas véritablement la nature des événements racontés mais surtout l'arrangement adopté par l'auteur dans la présentation de ces événements, ou même les « techniques » qui appartiennent proprement au domaine de la fiction.

¹ Cette thèse serait largement contestée par la suite avec les travaux des écrivains de Minuit, à l'instar d'Alain Robbe-Grillet qui fait abolir dans son roman « *la Jalousie* » (1957) l'aspect de l'intrigue et a substitué ainsi la composante pathémique de «doute » ou de « suspens » avec celle de « gêne ».

I.2.2. Fiction et dédoublement des mondes

L'univers fictif est un monde qui imite le monde réel. Ainsi, il peut être considéré comme le reflet, l'écho de ce dernier dans la mesure où il vit dépendamment de lui. Cet appui concerne nécessairement les êtres, la logique, les raisonnements, la doxa et même les lois causales. Thomas Pavel (1986) appelle ce phénomène « *les structures saillantes* » (P.76). Ce sont des structures qui caractérisent essentiellement l'univers sémantique fictif, secondaire et lui procurent une dimension novatrice qui contredit le monde réel imité. Ceci dit, la poésie surréaliste est un exemple très adéquat pour légitimer ces propos. De ce fait, la fiction est un univers sémantique, ontologiquement novateur. Toute fiction est délimitée par des frontières étant donné que l'œuvre fictionnelle n'est pas immuable et résolue. Or, du point de vue historique, elle est fortement variable : un lecteur de mythes leur attribue le caractère fictionnel car les objets et les êtres décrits ne sont pas concevables pour ce lecteur moderne. Un deuxième critère qui justifie la diversité des mondes fictionnels serait leur la possibilité de les interpréter à travers les indices paratextuels.

Les mondes fictionnels sont incomplets. Cet effet d'incomplétude est à la fois engendré par ce que l'auteur dit, aussi bien que ce qu'il implique dans ce qu'il dit. Ainsi, il n'évoque pas explicitement certains aspects du monde décrit ; le lecteur peut déduire qu'ils en font partie tout naturellement. Chaque auteur a le choix de mettre l'accent ou non, sur l'aspect incomplet de son œuvre, ce qui est affirmé par Thomas Pavel :

« Pendant les périodes qui goûtent en paix une vision stable du monde, l'incomplétude sera, bien entendu, réduite au minimum. Par des pratiques extensives, d'abord, on fera correspondre à un univers immense, bien déterminé et connaissable dans tous ses détails des textes de plus en plus grands, de mieux en mieux détaillés, comme si la différence du monde au texte n'était que de quantité... (...) En revanche, les époques de transition et

de conflit tendent à maximiser l'incomplétude des textes fictionnels, qui sont désormais censés refléter les traits d'un monde déchiré. » (1998 : 136)

Subséquentement, analyser la fiction de manière efficiente tiens lieu de revaloriser le rôle de la pratique énonciative dans la détermination de cette dernière.

I.2.3.1 Fiction et genre d'énonciation

La fiction est selon plusieurs théoriciens le résultat d'une énonciation littéraire particulière. Käte Hamburger a soutenu cette thèse dans son ouvrage *Logique des genres littéraires* (1997). Pour elle, il existerait des signes proprement textuels du genre fictionnel, et que ce dernier pourrait être cerné indépendamment des indices extratextuels.

a- Spécificités stylistiques : l'apparence de la vie décrite à travers la fiction se fait à partir du personnage qui « fait semblant de vivre ». Ce n'est qu'à travers la fiction que cette « feinte vie » est racontée et serait mieux décrite par rapport aux autres moyens artistiques : peinture, sculpture...etc. Dans la fiction, des paroles seront représentés. Ce sont des paroles dont l'auteur est double. Il s'agit de : (i) l'auteur proprement dit, (ii) le locuteur de ces paroles (personnage).

Sur le plan énonciatif, on distingue trois indices de la fiction :

1- La troisième personne :

Pénétrer dans l'intériorité du personnage ne peut se faire qu'à travers l'usage de certains verbes qui permettent l'évocation des processus intérieurs des personnages. A partir de cette description, la mutation en monologue intérieur est également possible. De ce fait, il est impossible d'accéder réellement à la pensée intime de quelqu'un et c'est à travers ce constat que cette description relèverait de la fiction par opposition à l'autobiographie où l'auteur nous « confie » ses pensées intimes.

2- Le discours indirect libre :

Dans ce cas, l'énonciation du Je-origine (auteur) est déléguée à des Je-origine-fictifs (les personnages comme locuteurs possibles). Cette délégation énonciative se fait à partir des deux autres déictiques de l'espace et du temps. Dans ce cas, l'usage du « je » ne renvoie pas à la temporalité de l'auteur comme locuteur réel mais à la temporalité du personnage en troisième personne comme locuteur fictif.

3- L'abolition de la signification temporelle du passé :

Dans le genre fictionnel, le passé n'aurait plus pour objectif de remplir sa fonction grammaticale : l'évocation du passé proprement dit. Par contre, le passé aurait pour vertu de présenter un champ fictionnel. Car, quand le lecteur fait son entrée dans la description intérieure des personnages, il n'entre pas dans le passé mais plutôt dans le présent de la conscience fictive du personnage. Comment expliquer donc ces incohérences temporelles dans les récits fictifs ? Dans son ouvrage intitulé *Grammaire temporelle des récits* (1990), Marcel Villaume tente d'expliquer cette incohérence par la complexité même du système romanesque. En effet, ce dernier dispose de deux fictions qui vont parallèlement : il s'agit de l'histoire représentée et de la narration où le lecteur s'immerge en lisant cette histoire. Le temps est un axe à partir duquel la fiction secondaire la fiction secondaire (le monde où le lecteur se représente) vient se greffer sur la fiction principale (le monde raconté par l'auteur).

Ainsi, selon Marcel Villaume, les marques du présent en relation avec le passé ne reflètent plus l'entrée dans la conscience fictive du personnage mais plutôt, elles permettent l'actualisation de la lecture du texte.

Par ce qui a précédé, les postulats de Käte Hamburger sur l'existence des propriétés intrinsèquement textuels de la fiction expliquent que ces critères stylistiques ne doivent pas forcément être omniprésents dans le texte pour qu'il soit qualifié de fictionnel. Par contre, une seule invasion des pensées d'un personnage

du texte à la focalisation externe aurait suffit pour « fictionnaliser » l'ensemble du texte, même s'il est annoncé (dans le paratexte) comme un témoignage historique.

I.2.3.2. L'artifice fictionnel : la feintise

Beaucoup de textes littéraires que le lecteur a souvent tendance à considérer –tout naturellement- comme fictionnels, ne le sont pas en réalité. Il s'agit à la fois de textes homodiégétiques et hétérodiégétiques. De ce fait, le critère majeur de la fictionnalité d'un texte est remis en question : l'énonciation à la 3^{ème} personne ne garantit pas la fictionnalité du texte.

Cette remarque est justifiée par Käte Hamburger qui classe les textes fictionnels en deux grandes classes : il s'agit de la véritable fiction, et de la représentation identique à une énonciation qui s'est produite en réalité. Ainsi, même à l'intérieur d'une narration homodiégétique où le narrateur raconte sa propre histoire, il mime en effet une énonciation réelle. La feintise reprend les formes d'énonciation des genres non fictifs (factuels) à l'instar de l'autobiographie, le journal intime, les mémoires ...etc. La distinction majeure entre la fiction et la feintise réside dans le fait que la première répond à des critères déterminés (comme nous l'avons cité), car le texte est soit fictif, soit il ne l'est pas, alors que la deuxième reste relative comme il est le cas de la biographie qui peut être graduellement romancée. La feintise ne pourrait être décelée qu'à partir d'éléments paratextuels et/ou extratextuels.

I.2.4. Schæffer et ripostes sur la théorie de Käte Hamburger

Selon J-M Schæffer, puisqu'il est possible de trouver des états mentaux parfaitement décrits au sein de contextes non-fictionnels, donc on peut déduire que la fiction comme genre énonciatif, n'est pas « absolue ». Dans un texte historique, malgré qu'il soit fondamental pour un historien de ne pas décrire les motivations psychologiques, il peut cependant le faire s'il fonde ses propos sur des sources documentaires qui justifient ses assertions. Par conséquent, les assertions conjecturales n'affecteraient en aucun cas l'aspect factuel de l'œuvre. Par

conséquent, la fiction et la feintise n'exclurait pas l'une l'autre, elles sont plutôt complémentaires comme deux perspectives différentes à l'intérieur du récit.

I.2.5. Fiction et pragmatique

John Roger Searle (1982) postule qu'un énoncé ne peut pas être défini comme fictionnel ou pas indépendamment de l'environnement discursif¹ dans lequel il est produit. Pour lui, la feintise possède deux acceptions pragmatiques distinctes :

a- Fictionnalité à la 1^{ère} personne :

Dans ce genre de récit homodiégétique, l'auteur feint d'être quelqu'un d'autre (le personnage principal). La feintise touche ici à l'identité du narrateur. La fictionnalité n'est reconnue ici qu'en confrontant le nom de l'auteur avec celui du locuteur-personnage qui dit « je ».

b- Fictionnalité à la 3^{ème} personne :

Dans ce type de récit hétérodiégétique ou extradiégétique, l'auteur feint de produire des assertions véridiques. La feintise toucherait ici l'acte illocutoire de référence.

I.2.6. Synthèse

Par ce qui a précédé, la fiction est un concept souple et flottant. La fiction narrative permet à l'auteur de jouer plusieurs formes. Parfois, il est le rapporteur d'évènements (en faisant partie ou pas de ces événements), et parfois, il s'identifie aux états intérieurs subjectifs des personnages. Schàeffler qualifie cette attitude par « des postures d'immersion variables » (P.269). Ainsi, deux cas de figures sont retenus :

- 1- Le texte est en focalisation externe : le lecteur est destinataire du récit et s'identifie à la voix qui prend en charge la narration.

¹Voir à ce sujet HAILLET, Pierre Patrick, (2007), *Pour une linguistique des représentations discursives*, Paris : de Boeck, coll. « Champs linguistiques ».

- 2- Le texte est en focalisation interne : le lecteur s'identifie au point de vue subjectif à partir duquel la narration est assurée.

Néanmoins, un troisième cas de figure est possible et nous semble particulièrement intéressant : il s'agit du cas du style indirecte libre. Dans ce cas, le lecteur va joindre les deux formes d'identification précédentes. Conséquemment, l'identification générique dépend de l'acte de lecture adopté car la réception de la fiction transgresse et remodèle le texte¹. La fiction approchée par plusieurs champs disciplinaires est donc une question de sens, de formes discursives aussi bien que de conventions pragmatiques.

I.3. La « fiction » remise en question

En se demandant le sens qui doit être accordé à la notion de fiction, Jean-Louis Jeannelle (2009) fait la distinction entre trois grandes définitions. La fiction est d'abord une construction d'essence narrative, constituée principalement d'assertions feintes, (il s'agit du *fictionnel*). Elle peut être se définir également en fonction d'un critère d'ordre thématique, c'est-à-dire par le recours à l'imaginaire (il s'agit dans ce cas du *fictif*). Finalement, elle peut représenter tout ce qui n'est pas référentiel : c'est-à-dire l'imaginaire, aussi bien que le mensonger, l'hypothétique ou l'irréel (il s'agit donc du *faux*).

Les trois caractéristiques de la notion « fiction » peuvent se confondre, car de ce point de départ, la fiction serait décrite comme une construction à laquelle rien ne correspond dans la réalité. Elle peut donc être le produit d'une énonciation *fausse*, pouvant néanmoins être tenue pour véridique.

A partir de ces définitions sommaires, un certain nombre de problèmes se pose. D'abord, les récits intimes à l'instar des autobiographies et des mémoires sont des constructions narratives dont rien ne prouve qu'elles renvoient à la réalité : on désigne ici le facteur (vrai /mensonger) et non le facteur (vrai /imaginaire). Ainsi, l'autofiction se définirait avant tout par l'indécision et l'hésitation (une hésitation

¹Cf. Infra : Pragmatique et réception.

sur la valeur et le statut des informations) qu'elle produit chez le lecteur. Le genre autofictionnel n'existe qu'en tant qu'il est produit chez le lecteur, quel que soit l'état des connaissances dont celui-ci dispose sur l'auteur.

Mais, supposons qu'il est impossible d'être parfaitement sincère et que tout récit de soi implique une fictionnalisation, l'écrivain puise de manière plus ou moins directe et plus ou moins intentionnelle la matière de ses ouvrages de son propre existence. Le pacte autobiographique (pacte entre l'auteur qui s'engage à être sincère, et le lecteur qui s'engage à le croire) ne serait plus envisagé sur ce modèle de contrat, mais plutôt comme un engagement de sincérité qui ne fonctionnerait que si le lecteur a une connaissance suffisante de la vie de l'auteur (Lejeune, 1975). De ce fait, le contenu fictionnel des écrits (personnels ou non personnels) n'aura pas de statut bien défini. Il s'agit pour les théoriciens de réduire cette forme transposition comme s'il s'agissait d'un voile cachant l'expérience nue de l'écrivain. L'analyse ne repose sur aucun critère poétique partageable, c'est plutôt sur un savoir extérieur, auquel le lecteur a difficilement accès, et non sur l'identification d'indices semblables.

Si la fiction a été décrite comme une construction à laquelle rien ne correspond dans la réalité, ou comme un résultat d'une énonciation fondamentalement fautive, elle peut recouvrir un ensemble d'œuvres littéraires imaginatives qui ne prétendent pas avoir un statut véridique. Paradoxalement, les autobiographies et les mémoires peuvent être revêtus d'un aspect fictionnel lorsqu'ils visent pour objectif de justifier leur auteur, de le défendre contre une accusation ou même d'accentuer sa valorisation de soi.

Egalement, cette problématique touche au statut même de la fiction et à sa valeur. En effet, l'esthétique occidentale avait dénoncé le statut véridique de la fiction dans certaines époques alors que dans d'autres, elle considère que la littérature puise sa force dans sa capacité imaginative car elle permet un renouvellement du monde et l'invention des autres mondes possibles, qui peut aller jusqu'à transcender le monde empirique. Jacques Lecarme (2001) explique cette

idée et démontre que « *les modernes identifient la littérature à la fiction, confrontent l'autobiographie (et nous pourrions ajouter les mémoires et les journaux...etc.) au roman et y voient un principe d'erreur et de médiocrité* »

De son côté, Gilles Deleuze reclasse l'autobiographie comme littérature mineure¹ et remet en question et remet en question l'usage de la première personne :

« Ecrire n'est pas raconter ses souvenirs et ses voyages, ses amours et ses deuils, ses rêves et ses fantasmes (...). La littérature suit la voie inverse et ne se pose qu'en découvrant sous les apparentes personnes la puissance d'un impersonnel qui n'est nullement une généralité, mais une singularité au plus haut point (...) La littérature ne commence que lorsque naît en nous une troisième personne » (1993 : 12).

La fiction induit une certaine distance par rapport à la représentation exacte et utopique de la réalité. Les autobiographies peuvent être ainsi fictives, car elles expriment le mythe personnel de leurs auteurs. Dans cette perspective, le roman peut pivoter autour « d'un » moi, un moi sélectif, en d'autres mots un être imaginaire, composé avec des éléments vivants, empruntés à la nature et à l'expérience de l'auteur.

I.3.1.L'autofiction à la lisière de l'autobiographie

Il est important de signaler que le terme « autofiction » est un néologisme récent, crée par l'écrivain et théoricien Serge Doubrovsky pour qualifier génériquement son œuvre « *Fils* » (1977). L'autofiction est définie d'abord par sa remise en question de l'aspect à la fois naïf et présomptueux de l'écriture autobiographique. Un écrivain ne peut pas dire le Vérité (il ne l'évoque que partiellement ou subjectivement). D'ailleurs, plusieurs romanciers se sont rendu compte de cet

¹ Gilles Deleuze et Félix Guattari dans *Kafka, pour une littérature mineure* (1975) « *Une littérature mineure n'est pas celle d'une langue mineure, mais plutôt celle qu'une minorité fait d'une langue majeure* » (P.33).

aspect « douteux » de l'autobiographie et remettent en cause même leurs propres pratiques¹.

Cette pratique a été vulgarisée par la suite avec l'usage de plusieurs romanciers et universitaires. Le terme « autofiction » se propose d'être une synthèse entre l'écriture autobiographique et l'écriture fictionnelle. Il s'agit donc d'une déviation fictive de l'autobiographie. Dans ce cas, deux niveaux sont affectés :

- 1- Le style : l'autobiographie se métamorphose à travers un langage particulier.
- 2- Le référent : le contenu de l'autobiographie se transforme et s'écarte ainsi de la réalité.

I.3.2.L'autofiction comme renouveau stylistique

Dans ce cas, l'aspect stylistique du discours suffit afin de créer un effet de fiction et ceci loin du contenu ou de l'aspect véridique des faits racontés.

Le premier reproche qui a souvent été faite au sujet de l'autobiographie c'est sa classification générique en tant que « roman » ce qui est incompatible pour le caractériser comme un récit de vie. Ici, la position d'Alain Robbe-Grillet illustre cette idée :

« Quand je relis des phrases du genre Ma mère veillait sur mon difficile sommeil, ou Son regard dérangeait mes plaisirs solitaires, je suis pris d'une grande envie de rire, comme si j'étais en train de falsifier mon existence passée dans le but d'en faire un objet bien sage conforme aux canons du regretté Figaro littéraire: logique, ému, plastifié. Ce n'est pas que ces détails soient inexacts (au contraire peut-être). Mais je leur reproche à la fois leur trop petit nombre et leur modèle romanesque, en un mot ce que j'appellerais leur arrogance. Non seulement je ne les ai vécus ni à l'imparfait ni sous une telle appréhension adjectivale, mais en outre, au moment de leur actualité, ils grouillaient au milieu d'une

¹ C'est le cas de Marie Darrieusecq dans son ouvrage « *L'autofiction : un genre pas sérieux* » (1996) et d'Alain Robbe-Grillet dans son roman « *Le miroir qui revient* » (1984)

infinité d'autres détails dont les fils entrecroisés formaient un tissu vivant. Tandis qu'ici j'en retrouve une maigre douzaine, isolés chacun sur un piédestal, coulés dans le bronze d'une narration quasi historique (le passé défini lui-même n'est pas loin) et organisés suivant un système de relations causales, conforme justement à la pesanteur idéologique contre quoi toute mon œuvre s'insurge ». (1984 : 17).

Le style autobiographique est à présent discrédité pour plusieurs raisons. D'abord, la narration autobiographique simplifie l'existence, à la rendre presque rudimentaire. Elle ne représente pas fidèlement le vécu en vue de la sélection qu'elle effectue sur la mémoire. Ainsi, la linéarité du discours est accentuée, les faits sélectionnés sont isolés et munis d'une importance irréaliste. Il en résulte donc une déformation des points de vue. Conséquemment, l'ampleur des faits dans la réalité contraste avec les faits sélectionnés à raconter.

En plus, la narration autobiographique qui sélectionne les faits, les organise impérativement selon une logique causale falsifiante en réalité, car cette logique n'existe pas au moment de leur production dans la réalité. Cette logification des événements n'est pas reçue en termes de vérité ou de fausseté, mais elle est plutôt « différente » par rapport à l'interprétation des faits racontés.

Finalement, la narration autobiographique est caractérisée par l'inexactitude dans la relation des événements racontés. En effet, la temporalité y joue un rôle considérable : le présent sert de point de repère pour raconter les événements au passé et donc l'imparfait ne signifie pas forcément que ces événements ont été vécus comme déjà passés. C'est le cas par exemple de quelques désignations adjectivales à *posteriori* des états d'âme de l'instant. Ainsi, l'autobiographie « façonne » une sorte de vie exemplaire, fabriquée à partir d'un style inouï selon l'expression de Serge Doubrovsky : « *Autobiographie ? Non, c'est un privilège réservé aux importants de ce monde, du soir de leur vie, et dans un beau style* » (1977, P.I).

Par ce qui a précédé, l'autobiographie n'est pas seulement une forme mensongère déformant la réalité, paradoxalement, elle déforme cette réalité en voulant la décrire véritablement. C'est par le biais du langage que le « vrai » est dit :

« Fiction d'évènements et de faits strictement réels, si l'on veut, autofiction, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage¹ hors sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnel ou nouveau » (1977, P.I).

Dans ce cas, l'écriture par association libre devient très avantageuse, car comme au domaine de l'association libre en cure psychanalytique, la vérité se joue à travers le désordre de la parole. La parole désordonnée et fragmentaire devient un discours réussi, car elle s'affranchit du joug de(s) censure(s) des conventions stylistiques. Le beau style aurait paradoxalement un effet appauvrissant du sens alors que l'écriture par association libre permettrait un étalage de significations riches.

Conséquemment, le mérite de la pensée de Serge Doubrovsky tient lieu dans l'association des « genres » aux « styles ». L'autobiographie qui se soucie de sa belle forme stylistique est contaminée par la fausseté, d'où la nécessité de créer un « nouveau genre » où l'auteur maîtrise sa propre entreprise d'écriture en étant plus libre et pouvant même aller jusqu'à refuser le style littéraire.

Dans cette perspective également, l'autofiction aura pour vertu son caractère subjectif, car si l'autobiographie est réglée par le contrôle de la conscience, l'écriture autofictionnelle serait plutôt une autobiographie de l'inconscient où la volonté de maîtrise et de contrôle est repoussée pour laisser libre cours à l'inconscient de s'exprimer ouvertement. Cette absence de maîtrise des paroles classe le genre autofictionnel comme un genre inférieur qui ne prend soin des accommodations stylistiques que très rarement. Ainsi, c'est l'aspect spontané qui garantit la réussite de l'autofiction, ce n'est pas la vie fascinante, exemplaire vécue

¹Cf. *Infra*. Généricité et propriétés personnelles.

ou le beau style dont l'écrivain est doté : « ...*le mouvement et la forme même de la scription sont la seule inscription de soi possible. La vraie trace, indélébile et arbitraire, entièrement fabriquée et authentiquement fidèle* » (1980, P.188).

I.4.L'autofiction comme décalage référentiel

A la différence de la pensée de Serge Doubrovsky sur l'autofiction comme écart stylistique, Vincent Colonna la définit en termes de mise en fiction de l'expérience vécue, loin de toutes considérations stylistiques. L'autofiction s'apparente au roman à la première personne qui présente un récit factuel, non une histoire imaginaire ; c'est désormais que les frontières traditionnelles entre « fiction » et « réalité » se trouvent abolies. En effet, le récit autofictionnel a l'allure d'un récit autobiographique qui transgresse l'une des conditions du pacte autobiographique¹ par certaines inexactitudes référentielles, ce qui aura des répercussions sur le statut du personnage (s'agit-il d'une personne réelle ?). Il en découle plusieurs types d'autofiction corrélés aux parties transgressées.

a- Le personnage-narrateur ≠ auteur :

Dans certains récits autofictionnels, il pourra y avoir une corrélation entre l'auteur, le narrateur et le personnage seulement au début de l'histoire mais cette corrélation vole en éclats par la suite à travers la nature des événements racontés. C'est le cas des aventures mythiques ou fabuleuses qui ne sont pas reçus comme littéralement vraies. Ainsi, la fictionnalisation de l'histoire racontée entraîne la fictionnalisation du personnage.

Dans un second cas, il pourra y avoir de grandes ressemblances entre l'auteur et son personnage² et placer le lecteur dans une situation d'inexactitude lorsqu'il modifie délibérément quelques noms de lieux ou paradoxalement créer des lieux imaginaires. Cette technique aura pour effet de transgresser la seconde partie du

¹Cf. *Infra*. Le pacte autobiographique.

²² C'est le cas de Marcel Proust dans « *A la recherche du temps perdu* » avec le personnage Swann qui lui ressemble dans le parcours vers l'apprentissage du métier d'écriture, la santé fragile, la sensibilité, la quête d'identité...etc.

pacte (la sincérité), puisque le fait de transposer des éléments imaginaires sur une histoire d'allure autobiographique permet d'accentuer l'aspect fictionnel de celle-ci et donc de se décharger de la charge des événements racontés.

Un troisième cas est également envisageable et dénote l'inexactitude de l'équation lejeunienne du pacte. Dans un récit autofictionnel possédant une apparence autobiographique, bien que le personnage du récit soit porteur du même nom que celui de l'auteur, leur identité n'est pas forcément la même qu'après vérification référentielle. Dans ce cas, ce n'est pas seulement le narrateur ou le personnage qui sont des êtres fictifs mais plutôt l'auteur qui devient une figure.

b- Auteur-personnage ≠ narrateur :

C'est le cas des autobiographies au pluriel, où il n'existe pas une seule instance narrative mais plutôt une narration hétérodiégétique. La mise en fiction touche ici à l'identité du narrateur. Par exemple, un écrivain peut raconter sa vie à l'ombre de la vie d'une autre personne et prétendre ainsi d'écrire « l'autobiographie » de ce personnage à la lumière de l'instance narrative qu'il assure en tant que témoin privilégié. Ainsi, l'autofiction ne touche pas à la véracité des événements rapportés qui sont authentiques et vrais, mais l'auteur peut inventer un autre narrateur sous la figure de laquelle il se dissimule. Conséquemment, ce qui est fictionnalisé ce n'est pas l'histoire mais plutôt le point de vue, la saisie narrative de l'histoire. La narration dans ce casse fait par une personne très proche du personnage/personne. Un membre de la famille, un conjoint ou une amie intime est censé connaître des détails assez personnels de la vie de ce personnage. Les indices de la présence de l'auteur, dissimulé derrière cette instance distincte réside dans l'expression des sentiments intérieurs et de la vision de soi qui peut alterner entre surestimation et sous-estimation.

c- Auteur-narrateur ≠ personnage :

Afin d'échapper à la censure et d'atténuer un effet scandaleux qui pourrait avoir lieu à la suite de la publication d'un ouvrage, l'auteur peut procéder à une écriture autobiographique transposée : les évènements sont vrais mais les noms des lieux et des personnages ne le sont pas. C'est le cas des récits qui racontent des secrets familiaux intimes, des violences ou autres.

I.5.Synthèse

Si l'autofiction stylistique se propose d'accentuer la relation avec la réalité, l'autofiction qui touche aux éléments référentiels aura paradoxalement pour tâche d'atténuer cette relation par sa fonction heuristique de départ. D'abord c'est une stratégie d'autocensure qui permet d'atténuer les jugements moraux car l'auteur n'ose pas avouer son nom pour échapper à la critique et choisi de se dissimuler derrière un héros sur lequel il projette toutes ses idées et actions susceptibles de susciter de grandes polémiques. Ceci lui permet de les rendre plus acceptables tout en exprimant réellement, en toute précision les détails et les sentiments éprouvés.

Ensuite, si l'auteur qualifie génériquement son œuvre autofictionnelle de « roman », elle gagnera un statut littéraire étant donné que la fictionnalité serait un critère primordial pour sa littéarité. Ainsi, il procure à son récit une valeur esthétique comparable aux romans fictionnels proprement dits. Par conséquent, l'autofiction référentielle met en échec le genre lorsque la vérité alterne avec un récit fictif qui lui sert de cadre général. La fiction devient un ingrédient de base même dans les récits autobiographiques car si ils se trouvent incapable d'avancer pour une raison ou pour une autre (souvenirs trop lointains, censure, autocensure...etc.), la fiction serait le substitut de la réalité, elle la met à jour, contribue à l'actualiser.

Si l'autofiction est reçue comme un genre hybride ou de « mauvais genre » selon la qualification de Jacques Lecarme (1997), il faut cependant signaler que cela ne la dévalorise pas comme pratique d'écriture. L'autofiction emploie un acte

de parole assez particulier, dépendant fortement de l'acte illocutoire double et contradictoire. Il s'agit d'émettre des assertions feintes, tout en affirmant qu'elles soient vraies, et interdit au lecteur d'y adhérer. La vie possède un caractère relatif et indécidable et le lecteur d'une autofiction ne pourra pas trancher définitivement entre ce qui est fictionnel et ce qui est factuel.

I.6. De La crise d'invention romanesque à la parution du genre normativisé

Le paysage littéraire du 20^{ème} siècle est caractérisé par le fait que le roman soit vidé de sa substance romanesque en la détournant de la fonction référentielle du langage par une fonction poétique de créativité. Les écritures personnelles peuvent s'inscrire dans deux perspectives fondamentales :

- 1- En relation avec leur quête poétique des significations symboliques du monde.
- 2- En relation avec des profondeurs subconscients avec la tentative continue de leur rendre compte.

Les écrivains éprouvent ainsi un vœu très paradoxal et se trouvent face à une problématique épineuse : Comment écrire une fiction véridique en réalité mais qui se prétend comme une pure invention romanesque ?

En effet, ce désir n'as pas aligné le roman comme genre, mais elle a crée un besoin pressant de créer un genre impur, qui a le don d'évoquer à la fois le monde extérieur aussi bien que le monde intérieur et subjectif de l'auteur ce qui contribue à accentuer la tension entre la vérité et l'imagination. Dans cette perspective, les écrits surréalistes apparaissent comme des récits de vie assez sincères qui décrivent avec une précision déconcertante la pensée et les idéaux.

I.6.1. Les fictions à la première personne

En partant du principe que la fiction est une mimesis, une représentation qui tente de définir la réalité, de l'imiter et donc de se faire passer pour vraie, pour cela,

elle tente de renouveler sans cesse les codes et donc de reconstruire les dispositions génériques.

La fiction peut imiter d'autres genres, de nature référentielle et incarne un glissement du vrai au vraisemblable. Un constat est tiré d'emblée : il est impossible de décider littérairement du caractère « vrai » ou « non-vrai » d'un énoncé. Dans ce sens, des genres qui se rapprochent apparemment plus au genre factuel sont plutôt conçues comme de simples variantes fictionnelles :

« De même que le roman mobilise couramment la forme épistolaire, et la forme du journal intime, il se sert absolument, depuis de XVIIIème siècle, du récit personnel. Comment distinguer l'autobiographie du roman autobiographique ? Il faut bien l'avouer, si l'on reste sur le plan de l'analyse interne du texte, il n'y a aucune différence. Tous les procédés que l'autobiographie emploie pour nous convaincre de l'authenticité de son récit, le roman peut les imiter et les a souvent imités » (Lejeune, 1971, P.17)

La notion du pacte qui illustre la relation conventionnelle d'écriture-lecture se trouve remise en question puisqu'il est difficile d'opter définitivement pour un pacte autobiographique ou fictionnel comme il est souligné par Philippe Lejeune : *« Le paradoxe de l'autobiographie c'est que l'autobiographe doit exécuter ce projet d'une impossible sincérité en se servant de tous les instruments habituels de la fiction » (1971 : 28) .*

Dans ce sens, une autobiographie est en réalité un récit plutôt fictionnel, mais reste reproduit dans un contexte et des conditions assez particuliers. Cela revient d'abord aux inventions de l'auteur qui ne sont pas toujours explicites aussi bien qu'à l'inexistence (selon la métapsychologie freudienne) à l'intérieur de l'instance inconsciente d'un véritable indice de la réalité. Il serait très problématique de distinguer la vérité de la fiction vu que les deux sont définies et largement investies par l'affect et la subjectivité.

I.6.1.1 Une imitation formelle

Quoi qu'elle ressortisse d'un enchevêtrement cohérent, et qu'elle procure du plaisir en la lisant, l'autobiographie romancée est fondamentalement une imitation formelle des autres mondes de discours littéraires, et plus précisément d'autres formes d'expression à l'intérieur d'une langue et d'une culture littéraire donnée. Le lecteur doit être en mesure de connaître le modèle imité pour mieux saisir les significations du récit. Sur cette hypothèse, Michal Glowinski affirme :

« Un roman qui prend pour modèle à imiter la structure du Journal ou celle des Mémoires, fictionnalise cette structure, et en conséquence, fait apparaître des caractéristiques différentes de celles que manifesterait le monde dans son domaine d'origine » (1986).

I.6.1.2. Les romans à clés

Ce genre de romans, rédigés à la première personne joue sur les frontières qui existent entre le récit et le discours. Ils portent des témoignages sur une époque et sur les personnes célèbres qui y ont vécu tout en évitant les conflits à travers les changements opérés sur les éléments éditoriaux et auctoriaux du paratexte.

Ces romans autodiégétiques sont par nature pamphlétaires car ils dépeignent dans un registre ironique, les propres mésaventures de leurs auteurs. Les limites de ce genre apparaissent lorsqu'il court le risque de n'intéresser qu'un public restreint. L'auteur déplace et modifie quelques traits de caractères comme il peut condenser plusieurs modèles au sein d'un seul personnage ce qui brouille les pistes et invente une intrigue imaginaire inexistante en réalité.

I.6.1.3. Les romans-mémoires

La volonté de crédibiliser le discours littéraire a engendré des narrations hétérodiégétiques (romans picaresques). En parlant de leurs propres aventures, en élargissant les thématiques et en démultipliant les personnages, les auteurs utilisent la première personne afin de rapprocher le roman à la réalité et de déléguer au

lecteur la fonction de voyeur-témoin. A partir de ces effets de réel, l'auteur tente de nier l'aspect fictionnel du roman et à faire de lui un outil de transposition d'un passé antérieur sur une écriture présente. Les mémoires constituent un témoignage sur l'époque vécue, sur les hommes côtoyés et sur les événements auxquels on a participé. Le mémorialiste se veut objectif : il veut apporter un témoignage fiable pour les historiens de demain et leur transmettre sa vision personnelle de la période vécue.

I.6.1.4. La correspondance

Elle est comme le journal intime. Elle n'a pas pour but premier d'être publiée et lue par le public. C'est souvent après la mort d'une personne célèbre que son entourage accepte de publier une partie de sa correspondance, lorsqu'il apparaît que les lettres qu'elle contient éclairent la personnalité de leur auteur et s'avère intéressante pour la postérité.

A côté de ces genres principaux peuvent également se présenter : La confession l'autoportrait, le récit-témoignage, l'essai, l'hagiographie, et l'éloge funèbre. Ces genres, voir sous-genres relèvent d'un seul essaim. En outre, pour se classer sous le genre autobiographique, le texte peut afficher l'obligation de se présenter sous l'angle de la narration. Toutefois, l'art de la narration n'a jamais été l'exclusivité des genres prosaïques : les recueils de poésie sont parfois le meilleur témoignage sur le moi de son auteur. C'est l'exemple de *Chêne et chien*, de Raymond Queneau, 1917 qui semble d'avantage conçu comme une autobiographie en vers que comme un roman. C'est l'exemple de *Chêne et chien*, de Raymond Queneau, 1917 qui semble d'avantage conçu comme une autobiographie en vers que comme un roman. C'est également le cas du poète Georges Perros qui qualifie son ouvrage de roman-poème :

« À Rennes je vécus un an

Mes parents m'avaient envoyé

Dans le pays breton craignant

Que Belfort ne fût bombardé » (P.44).

I.1.6.1.5. Les autobiographies fictives

Georges May (1979) part du constat que tout roman possède en réalité des intentions autobiographiques. Il en détermine plusieurs variantes :

- 1- Les romans historiques, romans de mœurs, et quelques romans poétiques dans lesquels la personnalité de l'auteur n'est pas très dominante.
- 2- Les romans qui retracent de développement d'un personnage, distancié de la personne de l'auteur (il peut s'agir à la fois de romans à la première ou la troisième personne).
- 3- Les romans autobiographiques à la troisième personne qui sont nourris par l'expérience personnelle de leur auteur.
- 4- Les romans autobiographiques rétrospectifs, à la première personne (romans-mémoires ou épistolaires).
- 5- Les autobiographies romancées qui sont classables à la fois comme des autobiographies et comme des romans car elles sont caractérisées par une part considérable de fabulation.
- 6- Les autobiographies-pseudonymes.
- 7- Les autobiographies proprement dites au sens lejeunien.

La classification sommaire de Georges May dénote la malléabilité du genre romanesque et de la capacité à s'imprégner des modèles des autres genres, à l'instar des récits de vie.

Si le roman autobiographique est un genre à part entière, un pacte de lecture particulier doit lui être assigné étant donné qu'il figure à la tête de la liste des textes à la première personne et s'inscrivant à mi chemin entre la réalité et la fiction. Le roman autobiographique tend plus à créer une impression du vécu (le vraisemblable) que de se revendiquer véridique.

Par conséquent, il n'existerait pas de romans autobiographiques, mais plutôt des récits que le lecteur juge d'autobiographiques, et ceci en fonction de ses connaissances préalables. Il existe également des thèmes propres aux autobiographies à l'instar du « premier souvenir ». Ces récits autobiographiques sont appréciés en fonction de leur organisation particulière, de leur style qui crée un effet d'intimité, plus important que la véracité même du récit.

I.6.2. Le roman autobiographique ou la question du fictif/réel

Dans son ouvrage « *Je réel /Je fictif Au-delà d'une confusion poste-moderne* » (2010), Arnaud Schmitt défend l'idée que le roman autobiographique est susceptible d'être classé parmi la catégorie du « possible », c'est-à-dire ce qui peut arriver naturellement et vraisemblablement. De son côté, Philippe Gasparini élargit cette notion de vraisemblable et propose de l'étudier en parallèle avec celle du « vérifiable » qui sont en réalité des attitudes lectoriales, voire, des positions de réception. Ainsi, il n'y aurait pas de distinction tranchante entre le roman autobiographique et l'autobiographie proprement dite :

« *Le romancier autobiographe, soucieux de référencialité va au contraire s'efforcer de colmater l'écart qui sépare l'univers du héros de celui du lecteur afin d'adhérer au vraisemblable de ce dernier* ». (P.71).

Il en résulte trois attitudes de réception adoptées par le lecteur qui alterne entre crédulité, adhésion, croyance et scepticisme, ce qui a déjà été expliqué par Montaigne : « *les autres ne vous voient pas, ils vous devinent* ». L'auteur est justement deviné, recherché et identifié à travers la fréquence des signes auquel ils lui renvoient, en tant que figure propre selon Schmitt :

« *Dans l'autobiographie, sujet et prédicat ne sont jamais totalement fixés, et le signe représentant la personne qui prétend se narrer dans un texte accessible à tous est bien plus qu'un simple nom, il est un signifiant continûment alimenté par le texte qu'il chapeaute.* » (2010 :126).

De son côté, le lecteur ne peut pas rencontrer le vrai « Moi » de l'auteur qui ne figure au cœur du texte qu'en tant qu'image, que figure discutable. Cette quasi impossibilité de l'appréhension cognitive d'autrui réside dans le fait que l'auteur par opposition à soi-même ne possède pas de référent donné. Les facultés cognitives s'avèrent déficientes quand il s'agit d'identifier le réel car le réel ne compte que par rapport à la perception personnelle de l'individu. Autrui en tant que figure n'est pas la propriété de celui qui la projette mais plutôt de celui qui l'interprète. Par conséquent, c'est la lecture qui donne la réalité au texte en relation avec la matérialité (référencialité) qui la rend possible.

I.6.2.1. Les pactes de lectures de l'écriture intime

Les réflexions de Philippe Lejeune avaient pour objectif de mettre en évidence les relations plausibles entre le lecteur et l'auteur de l'autobiographie. A travers la notion du pacte autobiographique, les lecteurs ne sont pas les seuls responsables de l'interprétation que tel ou tel ouvrage affiche des intentions autobiographiques. Ceci revient à l'écrivain qui les a encouragés à prendre cette attitude interprétative. Ce pacte est envisageable sur deux possibilités :

I.6.2.1.1. Tout roman ne serait-il que le revers d'une autobiographique ?

La fiction est susceptible de saisir la vérité mieux que l'autobiographie. Ainsi, la portée de l'autobiographie est étendue sur l'ensemble de la littérature. C'est ce point de vue qui se trouve soutenu par François Mauriac : « *Seule la fiction ne ment pas ; elle entrouvre sur la vie d'un homme une porte dérobée, par où se glisse en dehors de tout contrôle, son âme inconnue* » (1954 : 14).

Plus fiable que l'autobiographie, la fiction est en mesure de mieux évoquer les aspects particuliers de la vie de son auteur indépendamment de sa volonté de légitimer ses propos. Ainsi, elle exprime le vrai Moi de l'auteur, le vrai, l'authentique. Philippe Lejeune qualifie cette attitude lectoriale de « *pacte fantasmatique* » car en lisant des romans, le lecteur les revoit à des fantômes, à ses

propres vouloirs-être. De ce fait, toute fiction est perçue inconsciemment comme autobiographique.

I.6.2.1.2. Toute autobiographie est-elle romanesque ?

L'autobiographie est parsemée de fictions, puisque raconter son existence fidèlement est malaisé puisqu'elle repose essentiellement sur une époque lointaine d'où le risque de ne pas rapporter les événements tels qu'ils ont été vécus. Lorsque Georges Perec dans « *W ou le souvenir d'enfance* » déclare : « *Je n'ai pas de souvenirs d'enfance* » (1970: 13), il explique que l'histoire de sa vie scellerait un « *pacte fictif* » qui met l'accent sur le désemplit de la mémoire, comblée de détails inventés. Cette reconstruction imaginaire qui caractérise l'autobiographie est en effet l'ingrédient de base pour la construction de sens de tout récit, qui propose d'orienter l'Histoire, de lui donner un sens.

I.7. L'avènement d'une écriture canonisée du soi : l'autobiographie

En 1975, Philippe Lejeune a exprimé dans son ouvrage « *Le pacte autobiographique* », la nécessité de fonder une typologie rationnelle des écritures intimes. Comment donc définir cette pratique d'écriture qui met sous lumière la vie personnelle de l'auteur. Le terme « autobiographie » est composé de trois racines grecques *autos* « soi-même », *bios* « vie » et *graphein* « écrire ». C'est donc un récit de vie écrit par une personne en étant son sujet.

Si aujourd'hui, cette pratique est devenue très en vogue parmi les hommes célèbres, les artistes, les sportifs et même les écrivains, c'est d'abord, qu'elle répond à un besoin d'authenticité puisqu'elle est rédigée à la première personne. En lisant une autobiographie, le lecteur est autorisé à pénétrer dans les pensées intimes de l'auteur. Ce plaisir est dédoublé car de son côté, l'auteur fait le bilan de sa vie puisqu'il se trouve penché explicitement à sa propre personnalité. Il existe cependant un désir que les écrivains éprouvent afin de se dépeindre à travers une œuvre qui leur serait entièrement consacrée.

Dans son ouvrage, « *L'autobiographie en France* », Philippe Lejeune lui propose la définition suivante :

« 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 » (1971 : 14).

Ainsi, l'autobiographie est un récit, une forme narrative dont l'ensemble est une succession d'évènements ou de passages de transformations d'états et d'évènements. Le deuxième sème particularisant de l'autobiographie est son aspect rétrospectif. L'autobiographie adopte un angle de vue narratif à partir duquel il fait semblant de surplomber avec dominance l'ensemble de l'existence. Ce passé en soi, décrit, évoqué et exhumé est responsable d'un détachement du présent. De ce fait, l'auteur opère des vas-et-viens entre le « *je* » de l'énoncé (l'auteur, objet d'histoire) et le « *je* » de l'énonciation (l'auteur, sujet écrivant l'histoire).

L'autobiographie est une histoire de la personnalité du moi de l'auteur, de sa vie individuelle. Elle a pour objectif de décrire les étapes qui ont mené l'auteur à devenir la personne qu'elle est devenue ; et dépeint de la sorte son aboutissement comme sujet singulier.

I.7.1. Le pacte autobiographique

Le critère absolu avancé par Philippe Lejeune afin d'identifier l'autobiographie est le pacte de lecture dit « autobiographique » dans lequel la personne réelle raconte sa propre existence. Ainsi, le narrateur qui dit *Je*, le personnage (dont ce *Je* est en question) et l'auteur (producteur empirique du texte) sont identiques à travers la vérification d'informations contenus dans le texte avec les éléments paratextuels (le nom de l'auteur, qui figure sur la couverture). C'est un contrat de lecture scellé explicitement.

I.7.2. La question de la sincérité

Il a été démontré qu'il est difficile de distinguer la réalité du fictionnel et donc le « vrai » du « mensonger ». Si dans le pacte autobiographique tel qu'il a été défini par Philippe Lejeune, l'auteur s'engage à dire la vérité et le lecteur de son côté s'engage à le croire, le lecteur est souvent en proie de mensonges excusables. Ces dits véniels sont au service de la modalité référentielle. Il s'agit ici de changer d'angle de vue, cible de la narration en passant de l'intériorité (intimité de l'auteur) à l'extériorité (les éléments référentiels qui marquent l'histoire de son existence). Des interprétations herméneutiques intéressantes naissent de ce problème antique concernant le degré de la véracité de l'écriture référentielle qui reviendrait à la nature fondamentale du langage :

« C'est le malheur (mais aussi peut-être la volupté du langage de ne pouvoir s'authentifier lui-même. Le problème du langage est cette impuissance, ou pour parler positivement : le langage est, par nature fictionnel ; pour rendre le langage infictionnel, il faut un énorme dispositif de mesures » (Barthes, œuvres complètes, 2002 : 1169).

Ainsi, ces dispositifs sont mis en place afin de cerner l'écriture référentielle en général et l'écriture personnelle en particulier.

Un autre problème qui toucherait au contrat autobiographique est la dichotomie fiabilité/statut vérifiable. De ce fait, les romans autodiégétiques à la première personne ne sont autres qu'un déclin possible de l'expression du sujet réel à travers la feintise. Le roman autobiographique est accusé de profiter de la crédulité afin de passer pour vraisemblable. En effet, en lui comparant à un roman à la première personne, la parole est donnée d'une manière plus claire et déclarée.

Cependant, le « je » n'est pas toujours au service de la crédulité de son texte, car plus la narration est confiée à plusieurs instances (narration hétérodiégétique), plus le texte s'épargne la confusion subjective et neutralise le doute et le soupçon comme il est démontré par Cécile Cavillac :

« Plus la vraisemblance mimétique d'étend à la sphère du privé du personnel, de l'humble de l'obscur, plus elle se heurte à la vraisemblance pragmatique et à la question comment un tel récit est-il possible ? » (1995 : 27).

L'accès à l'autobiographie semble direct et garanti à travers l'identification du pacte autobiographique caractérisé par un sème : la mort et la résurrection de l'auteur. Ce dernier est dissimulé derrière une autre personnalité. Entre ces deux instances, une troisième est possible : l'auteur est impliqué, inféré ou même figuré. Ce concept est défendu par Wayne Booth qui décrit l'auteur impliqué comme une instance médiane qui s'installe à mi-chemin entre l'auteur empirique et le narrateur. Un auteur impliqué est un deuxième moi, distinct du sujet biographique et assumant parallèlement la responsabilité du contenu moral et qui se dégage du texte. Ce n'est pas la personne de l'auteur, c'est plutôt une entité qui lui correspond. Corrélativement, si elle est abstraite, elle remplira donc une fonction d'agent structurel vidée du contenu même moral car, ne possédant pas de voix, l'auteur impliqué est incapable de s'exprimer (Chatman, 1978). Les agents acteurs dans le texte sont donc enchaînés ainsi :

Auteur réel → /auteur impliqué/narrateur/narrataire/lecteur impliqué/ → lecteur réel

↓↓

Extratextuel

Intratextuel

Extratextuel

Figure 5 : l'auteur impliqué à l'intérieur du texte.

I.7.3. Conditions historiques et culturelles de l'émergence du genre autobiographique

Le genre autobiographique est récent comme il a été démontré par précédemment. Il vient se positionner à la fin du 18^{ème} siècle à partir des « *Confessions* » de Jean Jacques-Rousseau (1782). En effet, cette parution tardive tient lieu de la conception dévalorisée de l'idée comme il l'explique Pascal en reprochant à Montaigne dans ses *Pensées* « *le sot projet de se peindre* ». Egalement, puisque l'enfance y occupe un thème central, elle est enfin devenue un *topic* digne d'être évoqué vu la place importante qu'elle occupe dans la construction de la personnalité. Subséquemment, l'autobiographie frôle le roman psychologique dans la mesure où il tend vers une fin significative suite à un ensemble de réflexions, d'analyses et de progressions psychologiques.

I.7.4.L'autobiographie aujourd'hui : vogue littéraire ou renouveau du genre

L'autobiographie représente de nos jours un genre littéraire dominant. Si l'on consulte les catalogues d'éditeurs ou si l'on parcourt les rayons de librairies, on s'aperçoit en effet qu'elle occupe une place absolument centrale.

Pour ce fait, il est capital d'élucider les facteurs qui régissent l'écriture de l'intime en contribuant à lui resituer non seulement comme genre d'écriture mais aussi comme réponse immédiate aux besoins de son auteur et aux exigences du lectorat.

Les origines de l'expansion de l'écriture autobiographique sont à la fois nombreux et divers : D'abord, le vingtième siècle représente l'âge d'or de l'autobiographie parce qu'elle s'inscrit dans un temps qui privilégie l'expression de soi avec l'épanouissement de la notion de la personne qui cherche à s'insurger contre les contraintes les plus ardues. Néanmoins, il serait vain de parler de choix du genre autobiographique puisqu'un nombre considérable d'écrivains se trouvent contraints d'écrire sous ce genre. Ils sont doublement ligotés, d'un côté par des raisons qui émanent de leur propre existence, puisque l'autobiographie est destinée

à être lue et jugée par autrui. Cette « *anthropologie de l'altérité* » pour reprendre l'expression de Todorov, où ce besoin esthétique d'autrui est une prise de conscience que l'être n'a de sens que par autrui et à travers lui :

« Je ne peux me percevoir moi-même dans mon aspect extérieur, sentir qu'il m'englobe et m'exprime... En ce sens, on peut parler du besoin esthétique absolu que l'homme a d'autrui, de cette activité d'autrui qui consiste à voir, retenir, rassembler et unifier, et qui seule peut créer la personnalité extérieurement finie; si autrui ne la crée pas, cette personnalité n'existera pas. » (1981 : 147).

Donc, le lecteur est le seul à juger l'auteur par le pacte autobiographique sous-entendu qui régularise leur relation. De l'autre côté, l'autobiographie est conforme aux conditions sociales. De très nombreux écrivains qui publient leurs autobiographies, évoquent des difficultés d'ordre social. Ils abordent le rejet lié aux réactions racistes, le problème typique des minorités africaines et maghrébines ayant choisi l'émigration pour améliorer leur condition de vie et d'autres sujets épineux d'actualités. On assiste de nos jours à un renouveau d'intérêt pour les autobiographies, en particulier celles qui témoignent d'une expérience interculturelle en relation avec l'immigration, la post-colonie, les racines identitaires, les relations inter générations au sein des familles sédentarisées et/ou immigrantes. Les intellectuels expatriés revendiquent l'égalité entre les races dans la société qui se dit berceau des droits de l'homme et de la liberté de l'expression en récusant les préjugés raciaux qui sont à l'origine de leur aliénation. Citons à cet insu le roman de Hannah Crafts, intitulé « *autobiographie d'une esclave* » le premier écrit par une esclave ayant réussi à s'échapper. Un spécialiste d'histoire afro-américaine achète le manuscrit, dont il établira l'authenticité après une enquête minutieuse, avant de le remettre au monde en 2006. La narratrice qui a rédigé une autobiographie romancée parsemée de réflexions extraordinaires sur l'esclavage vécu de l'intérieur : « *Ce doit être bien étrange de sentir qu'aux yeux de ceux qui sont au-dessus de vous vous êtes à peine humain... que même votre silhouette ne*

garantisse pas votre appartenance à cet ordre d'êtres supérieurs dont vous offensez la sensibilité délicate. ». Exhumer un thème pareil serait la preuve de la prépondérance de l'autobiographie comme moyen de véhiculer les valeurs sociales.

D'autres écrivains parlent de difficultés économiques, l'autobiographie est souvent reléguée au rang du livre marketing, concept développé par Janine Bremond. Son ouvrage « *L'édition sous influence* », décrit l'ampleur de la concentration dans l'édition, l'intégration du livre dans une logique de communication qui se déploie au niveau mondial. Les conditions de création d'une œuvre intellectuelle et les possibilités de la faire connaître sont considérablement altérées :

« Le cœur du livre marketing, c'est la promotion. La promotion met en jeu tout le réseau médiatique sur lequel l'éditeur peut s'appuyer. Mais pour que ce réseau s'exprime, il faut que ceux qui y participent aient quelque chose à dire sur le livre, et pour cela rien ne vaut un sujet polémique susceptible de provoquer un débat sur une question d'ordre général. » (2002)

Le lecteur qui se croit libre à choisir le livre qu'il achètera n'est en effet qu'un objet de manipulation par les moyens de promotion. On assistera dans la décennie précédente à la redondance de thèmes réinvestis. La qualité éditoriale est en plus en plus en régression puisqu'elle est conditionnée par la réussite de promotion qui, en focalisant l'attention sur le livre pendant trois mois au moins, déciderait qu'un tel ou tel ouvrage sera un livre à succès. Certes, une autobiographie peut trouver son essor grâce à sa valeur « littéraire », à la singularité de son style ou en témoignant le don de son créateur, mais les sujets abordés sont beaucoup plus à l'origine de cet intérêt commun. Le facteur psychologique semble prendre le dessus par rapport aux autres causes qui poussent les auteurs à s'obstiner dans l'excès de l'autobiographie. Les tiroirs des éditeurs sont pleins de manuscrits de premiers romans qui ne seront jamais publiés, et qui ne sont que le revers d'analyses, de cures ou de thérapies inachevées. L'auteur qui n'avait plus de mots pour se dire ou pour être bien précis une manière de se dire, trouvait dans l'autobiographie un

sauveur en voulant jouir par son récit de sa sortie du désert. Une grande importance est accordée à l'analyste qui devient l'un des principaux personnages du récit. Ces récits qui alternent entre le discours de l'aliénation (l'incompétence du langage à signifier autre chose que les empêchements de la parole), et la distanciation (avec la parodie ou l'ironie), se trouvent confrontés paradoxalement à la réception qui les traite de genre superflue, puisqu'ils insistent sur l'exploration de l'imaginaire au détriment de la valeur esthétique de l'œuvre. Certains auteurs affichent leur révolte à travers le cran d'un langage susceptible de franchir le seuil de la perversion.

Indépendamment même des écrivains qui ont produit des autobiographies proprement littéraires, il n'est aujourd'hui aucune personnalité médiatiquement connue dans quelque domaine que se soit, sportif, chanteur, ou acteur qui ne se sente tenue à nous faire part de son enfance et des événements qui ont marqué sa carrière, en publiant le récit de sa vie. Étant donné que, l'autobiographique est une rançon de gloire commune à toutes les célébrités¹. Ils se voient offrir par les éditeurs la possibilité de publier la leur; mais à en juger d'après les listes de best-sellers. La pratique deviendra presque systématique. Certes, il serait malaisé de parler d'une autobiographie littéraire, puisque celles des personnes célèbres ne pouvaient pas se classer au rang des œuvres littéraire vu leur médiocrité de style. Naturellement, elles sont destinées en priorité aux admirateurs des signataires. Donc, il ne saurait être légitime de reprocher à des acteurs de ne pas remplir des obligations stylistiques. Ce n'est donc pas en fonction de qualités ou de défauts littéraires que l'on jugera en général une autobiographie d'acteur, mais plutôt selon les critères suivants : vraisemblance de la sincérité annoncée, quantité de détails particulièrement intimes, et surtout habileté plus ou moins développée à masquer l'ego sous une apparente modestie attachante. Se lisant avec délectation, ou avec irritation, l'autobiographie des célébrités ne peut échapper au ridicule que si elle permettra de dépasser l'individu réel pour édifier un moi imaginaire susceptible de procurer un exemple à l'humanité. Par conséquent, on assiste à une pratique

¹Thierry Ardisson, animateur et producteur de plusieurs émissions Talk-Shows qui reçoit sur son plateau des écrivains et des stars, fait sortir une autobiographie intitulée *Confessions d'un baby-boomer*, coécrite avec Philippe Kieffer, 2005, éditions Flammarion.

systematique du genre autobiographique en transcendant le champ proprement littéraire.

Les dernières années, les catalogues des libraires se sont encombrés de multiples genres d'autobiographies. Entre témoignages, mémoires, récit de vie ou journal, les rentrées littéraires des dix années précédentes se sont couronnées par l'attribution des prix littéraires pour ces récits autobiographiques. Celle de 2001 est marquée par « *Des phrases Courtès ma chérie* » de Pierrette Fleutiaux. Le roman retrace les derniers mois de la mère de l'auteur dans la relation conflictuelle et passionnée mère-fille. Aussi, en 2004, Marie Nimier a obtenu le prix *Médicis* du roman étranger pour son ouvrage « *La Reine du Silence* » (Gallimard) où elle évoque le vague souvenir qui lui reste de son père décédé dans un accident de voiture, alors que le prix *Fémina* roman étranger fut attribué à Hugo Hamilton pour « *Sang impur* » (Phébus) où il narre son enfance dans le Dublin pauvre des années 50 et 60. Le prix *RFI* témoin du monde fut accordé à *Bienvenue en Palestine-Chroniques d'une saison à Ramallah* (Actes Sud) de Anne Brunswick où la narratrice raconte comment une journaliste a choisi de voyager en Palestine non pas pour affirmer son objectivité de journaliste mais sa subjectivité d'écrivain. Si on parle du best-seller du groupe Lagardère, Michel Houellebecq semble lui aussi être tenté par l'aventure autobiographique mais déguisée, puisque dans son roman « *La possibilité d'une île* »¹, l'auteur a imprégné son roman de science-fiction en parlant du clonage. Le corps du roman est l'autobiographie de Daniel 1, un humoriste cynique dont le talent est de porter un regard acéré sur ses contemporains. Le clone, n'est pour Michel Houellebecq qu'un outil narratif. Beigbeder de son côté pratique avec agitation l'autobiographie romancée. Il se décrit comme un « grand malade » qui s'exorcise dans ses livres.

L'intérêt renouvelé à la pratique de l'autobiographie est confirmé par la création d'associations et de groupes de recherche sur la démarche autobiographique.

¹Le roman est paru aux éditions Fayard, 2005

*L'Association pour l'Autobiographie et le Patrimoine Autobiographique (APA)*¹, créée en 1992. Elle réunit des personnes qui aiment tenir leur journal ou composer le récit de leur vie, et des personnes qui aiment lire les textes autobiographiques des autres. L'APA accepte de lire tous les textes autobiographiques inédits qu'on veut bien lui envoyer. Elle en publie des comptes rendus (Le Garde-Mémoire). Elle les conserve et les offre à la lecture dans une bibliothèque publique, celle de la ville d'Ambérieu-en-Bugey (Ain), près de Lyon. Elle organise des groupes de réflexion, des réunions publiques, des journées de rencontre, des expositions.

L'évolution technologique a elle aussi contribué à la propagation du genre autobiographique. En effet, les blogs et les sites littéraires permettront aux internautes de rester branchés sur l'actualité littéraire. Par ailleurs, on assiste, ces dernières années, à l'éclosion d'un nouveau genre autobiographique, lié à la démocratisation de l'Internet : la création de "journaux en ligne", où, selon les adresses, certains livrent aux internautes leurs journaux intimes, au jour le jour, et d'autres invitent les internautes à écrire un journal collectif dans lequel chacun peut réagir à ce qu'a écrit l'autre².

Par ce qui a précédé, on aboutit à la conclusion suivante : l'autobiographie a réussi à s'imposer aujourd'hui par rapport aux autres genres littéraires pour ne pas dire qu'elle prend le dessus. Néanmoins, certains critiques et auteurs la considèrent comme un genre qui peut agacer ou choquer le lecteur. On observe des dérives d'impudeur et de narcissisme ainsi que les traces d'un exhibitionnisme immoral. Les autobiographies de qualité ne sont d'ailleurs pas légions. Chaque année, des centaines d'autobiographies candidement écrites à la première personne inondent le marché et ils sont souvent des livres à succès vue la célébrité de leurs auteurs. Donc, l'autobiographie a perdu de sa littéarité c'est pourquoi quelques écrivains en

¹Son site officiel: sitapa.free.fr est fondé en 1991 par Chantal Chaveyriat-Dumoulin et Philippe Lejeune

²C'est l'exemple de ces deux journaux en ligne consultables sur: www.colba.net/~micheles/ (journal intime) www.multimania.com/jic/index.html (journal collectif)

prennent distance. Jacques le Goff lors d'une interview¹ se déclara totalement hostile à l'autobiographie :

« C'est une forme imbécile de vanité. Les biographies sont faites pour mentir, alors pensez donc, les autobiographies! ... Non, c'est dégueulasse, une autobiographie... C'est mentir sur soi-même... Je crois d'ailleurs que, parmi les choses qui me rendent le Moyen Age moins coupable et si attractif, il y a le fait que cette époque n'a pas eu la manie de l'autobiographie ! ».

Yasmina Khadra pour sa part se montre moins complaisant pour la culture de l'autobiographie qui n'apporte selon lui que « *la culture de l'indécence suicidaire* ». L'auteur explique le recours actuel à l'autobiographie comme réponse à deux urgences : D'abord, elle s'inscrit non comme rénovation stylistique pour la littérature mais plutôt comme un leurre pour dissimuler l'incapacité des écrivains d'aujourd'hui d'effleurer l'imagination créatrice.

« ...La littérature est en train de régresser, et les écrivains sont de moins en moins inspirés mais de plus en plus contraints de produire. Donc, ils font n'importe quoi. Et la critique étant inconsistante, ou bien carrément complaisante, l'art d'écrire renonce à ses exigences. A défaut d'inventer, on travestit la réalité. On n'écrit plus de romans, on écrit des autobiographies "romancées", c'est-à-dire liftées. ».

En outre, elle est souvent contrainte aux exigences du public. Ce dernier se contente du rôle de « voyeur », dans l'ère des médias :

« ... Le paraître supplante l'être, et le narcissisme s'allie au voyeurisme pour attirer les feux de la rampe. Dans un sens moins docte, nous vivons la mise à nu dans son indécence absolue. Il paraît que désormais, pour intéresser, il faut scandaliser. Alors, on fouille dans les armoires, on racle le fond des tiroirs en quête de secrets à vendre, d'invéraisemblances à

¹Entretien par François Busnel dans *Lire le Magazine littéraire*, n° mai 2005

négocié, d'intimités à exhiber, bref, plus le linge familial est sale et plus on s'évertue à l'essorer en public. Personne ne s'attarde sur la véracité du récit; c'est le cadet des soucis. Ce que l'on veut, c'est étonner, bluffer, indigner, outrer. Quitte à emprunter les énormités. D'ailleurs, plus c'est énorme, et mieux ça passe »¹

I.8. Synthèse

Les opinions se sont multipliées sur la pratique actuelle de l'autobiographie. Ceux qui reconnaissent la primauté du genre en font l'éloge alors que les autres s'obstinent à la réduire en forme égocentrique et impudente. Parler de l'autobiographique aujourd'hui tend à susciter méfiance et mépris. Les écrivains qui ne tombent pas si facilement le masque l'ont choisie pourtant pour des raisons ou d'autres. Toutes ses dimensions font de ce genre qui peut paraître à la portée de tous, un genre difficile à cerner.

L'autobiographie non seulement l'emporte quantitativement sur les autres genres, mais elle tend aussi à les contaminer. De fait, on évalue désormais tout roman à l'aune de sa relation à l'autobiographie. Il semble qu'une fiction gagne un surcroît d'intérêt à pouvoir être envisagée comme une autobiographie déguisée, qu'elle acquière de la sorte un crédit de vérité et, corrélativement, un crédit de valeur. Qu'il se trouve face à un roman ou à un poème, le lecteur cherche invariablement (et symptomatiquement) à en extraire la valeur autobiographique.

L'œuvre djebarienne manifeste cette hétérogénéité dans les trois sous-genres qui constituent notre corpus. Est-il possible d'admettre un point de vue acceptable par une lecture qui se fie aveuglément aux éléments péritextuels éditoriaux ?

¹ Communication personnelle avec Yasmina Khadra.

I.9. Quels nom (s) pour quel (s) genre(s): cas problématique de l'œuvre d'Assia Djébar

Il a été remarqué précédemment que l'étiquetage générique n'est pas aisé vu l'absence de critères stables permettant de classer telle ou telle œuvre à l'intérieur d'un seul régime générique. Il en résulterait des difficultés d'identification.

Le mot roman est souvent utilisé pour désigner des textes narratifs qui peuvent s'inscrire dans le double registre romanesque et autobiographique. Ce mot est issu de l'adverbe latin *romancie* qui signifie « à la manière des romains ». Ainsi, la *lingua romana* signifie cette langue romane déformée et différente de la langue parlée par les peuples conquis. Le mot a donc désigné un écrit en langue vulgaire. Au moyen âge, le terme va désigner toute œuvre narrative possédant les caractéristiques suivantes :

- Ecriture en vers.
- L'ampleur du produit.
- L'effort d'élaboration d'une œuvre artistique.
- L'œuvre n'est destinée à être chantée.

Ainsi, le roman est un genre non réglé qui se trouve toujours soumis à des changements selon les époques. Cependant, il peut être identifié en tant que tel s'il répond aux critères suivants : la littéarité, la fictionnalité et la narrativité. La première condition présuppose la réalisation de la deuxième selon le constat de Genette :

« Une œuvre (verbale) de fiction est presque inévitablement reçue comme littéraire indépendamment de tout jugement de valeur, peut-être parce que l'attitude de lecture qu'elle postule (la fameuse suspension volontaire de l'incrédulité) est une attitude esthétique au sens kantien de désintéressement, relatif à l'égard du monde réel » (1991 : 8)

Dans cette optique, la fictionnalité d'une œuvre s'oppose à sa référencialité étant donné que le discours référentiel nécessite la confiance du lecteur vis-à-vis de ce que l'auteur évoque dans son texte.

Un autre critère définitoire assez important de la « fiction » est celui de la disjonction entre deux instances : auteur et narrateur. Ainsi, la fiction n'est pas reçue comme un discours caractérisé par l'ancrage énonciatif de son émetteur et donc par la prise en charge complète des informations données. Elle se trouve plutôt attribuée à un narrateur et donc son auteur peut parfaitement se défiler de la charge énonciative comme il a été démontré par Philippe Gasparini :

« Le récit fictionnel est attribué à un narrateur (...) la fictionnalité d'un roman ne réside pas dans les situations, les décors, les personnages, qui peuvent être empruntés à la réalité, mais dans son protocole d'énonciation : il est raconté par une entité linéaire qui n'a aucun compte à rendre au réel » (2007 : 18).

A partir de ces remarques, il est déduit que cerner la notion du roman n'est pas chose aisée étant donné qu'elle n'est pas forcément dépendante de celle de « fiction », de narrativité ou même de littérarité.

I.9.1. Assia Djébar ou l'écriture réfractaire

Durant son parcours littéraire qui date de la période coloniale, Assia Djébar a accordé une importance particulière à la gent féminine. Dans ses ouvrages les moins connus aux plus illustres, la femme algérienne serait le motif d'écriture le plus important dans la production artistique d'Assia Djébar, considérée dès lors comme pionnière du thème de l'émancipation dans la littérature algérienne d'expression française. Écrivaine, historiographe et cinéaste, sa production est prolifique. Elle y laisse un ensemble de voix se relayer inlassablement à dérouler l'écheveau de leurs mémoires.

Quoi que la qualification semble ressortir des sentiers battus, son écriture singulière est incontestablement saisissante. Mêlant histoire et archéologie, chants populaires et contes, mythes collectifs et archives dans un style captivant qui, progressivement, fait tisser la fresque romanesque et historique ; la romancière détient le don à brouiller les pistes en entrelaçant passé et présent, deux moments disparates de l'histoire dont les frontières sont désormais abolies. Il serait donc intéressant d'analyser cette pratique d'écriture à la lumière de la poétique des genres.

Dès son premier roman *La soif* (1957), le travail littéraire d'Assia Djébar est animé par un projet majeur : une longue réflexion littéraire sur les liens entre les hommes et les femmes en Algérie. Son écriture s'intéresse à la zone problématique de la rencontre avec l'autre. : « [...] ramener l'autre (autrefois ennemi et inassimilable) dans la langue » (Djébar, 1999 : 48).

Comme la majorité de ses compatriotes, elle vivait depuis son enfance une dualité clivée « dans cette Algérie coloniale où chaque société ne "voyait" que son propre groupe » (2007 : 256).

Ayant fréquenté l'école coranique jusqu'à son entrée à l'école française, exigée par le père, ce dernier, instituteur de français, voulait qu'elle poursuive ses études, contrairement à la majorité des filles de sa génération. Immergée dans la culture et la langue française pendant le temps de sa scolarité, elle retrouvait les traditions familiales à chaque retour chez les siens. Cette séparation entre deux communautés ennemies, qui s'ignoraient, se doublait d'une division structurelle entre le monde intérieur, celui des femmes, et l'extérieur, celui des hommes, exigée par l'éducation algérienne. Son style d'écriture est fortement marqué par le va-et-vient entre l'Histoire, la fiction et l'autobiographie. L'écriture d'Assia Djébar « voyage » (Calle-Gruber, 2001 : 39) à l'image d'une trajectoire de vie, oscillant entre les siens et les colonisateurs, entre une culture orale et une culture écrite, entre l'arabe et le français, entre le désir du père et celui de la mère. Un entre-deux prolongé par

l'oscillation entre sa formation d'historienne et le choix de devenir romancière, entre le cinéma et l'enseignement, entre le théâtre et l'opéra.

D'emblée, il conviendrait de qualifier son écriture comme un projet de « spécification » ou celui de l'écriture d'« une autre manière ». Ainsi, la poétique des genres n'est pas absolument contestée mais plutôt abandonnée et délaissée comme une question indifférente. Son écriture peut s'incorporer à d'autres genres mais elle reste toujours absorbée par des motivations esthétiques : la beauté convulsive de l'écriture de l'art, car l'art est en soi rebelle, insoumis et irrégulier, conçu comme une expression humaine sous toutes ses formes.

Subséquemment, la mise en abîme hiérarchique des classes : Art/littérature/prose/récit/roman/ roman personnel, décrit cet effet de mode qui absorbe dans l'écriture djebarienne les autres moyens d'expression. Du point de vue sémiotique, cette déstabilisation inhérente à son écriture tient lieu de l'image, de la figure dont le principe est transgénérique.

Dans son *Traité des Tropes*, Dumarsais déclare : « (...) *les figures, quand elles sont employées à propos, donnent de la vivacité, de la force ou de la grâce au discours* » (1977 : 14). Pareillement, dans *Les figures du discours*, Fontanier défend la primauté de la figure dans l'expression artistique:

« *Mais les Tropes ont lieu, ou par nécessité et par extension, pour suppléer aux mots qui manquent à la langue pour certaines idées, ou par choix et par figure, pour présenter les idées sous des images plus vives et plus frappantes que leurs signes propres.* » (1968 : 57).

La beauté de la figure serait une expression de la pensée, comme un effet d'art, réinvestit par l'ensemble des circonstances culturelles et de ses intentions idéologiques. Par ailleurs, le roman chez AssiaDjebar est susceptible de poser une problématique plus affinée, car il ne sort pas de sa catégorie générique. Il serait question de distinguer plusieurs genres qui se côtoient et se confondent à l'intérieur de la même macro-catégorie, et appartenant à la même source :

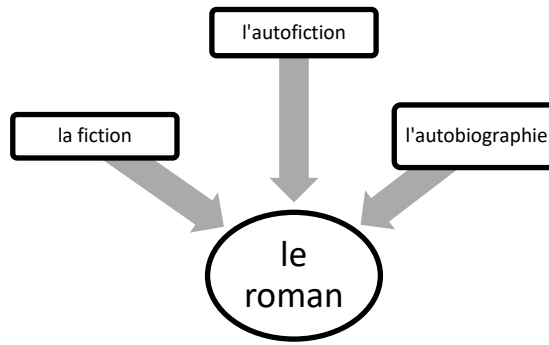


Figure 6 : le roman comme macro-catégorie générique

Donc, nous pouvons postuler comme point de départ que la différenciation générique dans l'œuvre d'Assia Djébar tient lieu d'abord du discours qui change constamment en fonction de l'environnement discursif, une idée qui se justifie par la le dialogisme bakhtinien.

A partir de là, plusieurs points sont traitables dans les écrits d'Assia Djébar, et corrélativement, l'écriture, en soi, comme activité esthétique, devient l'axe thématique de l'ensemble de ses ouvrages. Nous adopterons à ce niveau une hypothèse freudienne qui consiste à concevoir chaque ouvrage comme tournant autour d'un omphalos, un pivot d'écriture. Ainsi, du point de vue narratif : l'écriture de l'émancipation chez Assia Djébar est le résultat d'un conflit entre la langue « paternelle » (le père instituteur de français, destinataire de l'objet de valeur « langue de l'Autre ») et la langue de l'étranger, du possesseur, de l'opresseur. Donc l'existence de l'écriture est enjointe à la résistance de l'écriture.

Alors que du point de vue pathémique, l'amour naissant de la langue, le désir d'adopter cette langue comme langue d'expression engendre la passion de culpabilité.

Le paradigme de la passion s'amplifie en corrélation avec le facteur « Tempo » : le passage de l'enfance à l'adolescence serait à l'origine de constitution graduelle du système de valeur : de l'axiologie de l'indifférence à celle de la soumission. Une tensivité caractériserait donc les trois ouvrages

Dans « *Loin de Médine* », le genre factuel et le genre fictionnel s'enchevêtrent pour évoquer l'histoire des rapporteuses du Hadith après la mort du prophète Mohamed (SSSL), face à la dissimulation subie de la part les rapporteurs masculins. Un pacte fictif est scellé dès le prologue. Assia Djébar précise qu'il est question d'un travail métalinguistique et critique de complétion des récits de l'historiographe Tabari :

« Musulmanes ou non musulmanes — du moins dans cette première partie « Filles d'Ismaël » —, elles trouvent, par brefs instants, mais dans des circonstances ineffaçables, le texte des chroniqueurs qui écrivent un siècle et demi, deux siècles après les faits. Transmetteurs certes scrupuleux, mais naturellement portés, par habitude déjà, à occulter toute présence féminine.

Dès lors la fiction, comblant les béances de la mémoire collective, s'est révélée nécessaire pour la mise en espace que j'ai tentée là, pour rétablir la durée de ces jours que j'ai désiré habiter... » (1995 : 12).

« *Loin de Médine* » est reçu comme un jumelage artistique remarquable, où l'histoire et la fiction vont de pair, quoi que nous nous intéressons particulièrement à la composante fictionnelle étant donné que la narratrice emprunte du monde référentiel à la fois historique véridique en ressuscitant des « personnages-personnes » ayant réellement existé, et le meublant de motifs et d'éléments relevant essentiellement de la fiction littéraire. A ce propos, la romancière justifie son projet ainsi :

« J'ai appelé « roman » cet ensemble de récits, de scènes, de visions parfois, qu'a nourri en moi la lecture de quelques historiens des deux ou trois premiers siècles de l'Islam... Dès lors la fiction, comblant les béances de la mémoire collective, s'est révélée nécessaire pour la mise en espace que j'ai tentée là, pour rétablir la durée de ces jours que j'ai désiré habiter... ». (P.7).

Alors que pour « *Vaste est la prison* », œuvre romanesque où l'écriture du soi est au plurielle, une sorte de moyen à travers lequel l'histoire du « je » se fonde dans l'histoire du « nous ». L'écriture devient une contre-écriture dans la mesure où la romancière entame son roman par les phrases suivantes :

« Longtemps, j'ai cru qu'écrire c'était mourir, mourir lentement (...) Longtemps, j'ai cru qu'écrire c'était s'enfuir, ou tout au moins se précipiter sous ce ciel immense, dans la poussière du chemin, au pied de la dune friable... Longtemps. » (. P.9)

L'œuvre romanesque « *Vaste est la prison* », poserait un problème méthodologique. Nous pouvons la qualifier à priori d'être une manière de fictionnalisation de soi qui entre en collision avec le principe de l'immanence en sémiotique. En effet, la notion d'autofiction a été pendant longtemps estimée comme une affaire de réception : c'est le lecteur qui déciderait d'étiqueter l'œuvre romanesque comme autofictionnelle ou pas, s'il jugera –subjectivement, nous le précisons– que les éléments narratifs de l'œuvre tiendront source de la vie propre de son auteur.

« *Vaste est la prison* » est une œuvre autofictionnelle puisque le pacte autobiographique n'est pas respecté. En effet, le nom de l'auteur¹ ne correspond pas à celui du personnage « Isma » ce nom figure 20 fois dans l'ouvrage. Nous nous contentons d'en examiner deux énoncés :

« Ces trois derniers mois, ISMA heurte les hautes parois de la patience. Après qu'ils eurent pris, elle et l'époux, dans un même élan, la décision d'adopter un enfant, la soumission aux contraintes administratives leur a été épreuve. C'est fini! Ce matin est celui du choix. » (P236)

« Encore maintenant, trois quarts de siècle après, je ne sais pas, moi, ISMA, la narratrice, moi, la descendante — par la dernière des filles —, si Lla FATIMA (mamané) a aimé ses deux maris successifs ensuite, ou l'un

¹ De son vrai nom Fatima Zohra Imalayen, l'auteur écrit sous le pseudonyme Assia Djebar.

plutôt que l'autre, ou l'un plus que l'autre... Je suis bien certes la seule à m'interroger ainsi sur des morts! » (P173)

Le premier énoncé ne semble pas tranchant. A première vue, « Isma » est un personnage évoqué, complètement distinct de l'instance narrative. Paradoxalement, le deuxième énoncé à la narration autodiégétique, explicite que la narratrice est en réalité le personnage « Isma »

Dans *Vaste est la prison*, Assia Djebar renverse logiques et conventions sociales, dévoilant par l'écriture des paroles féminines, intimistes, destinées à n'être transmises qu'entre femmes à l'insu des hommes dans un espace fictionnel. Dans la culture algérienne postcoloniale, la langue véhicule un fantasme sadomasochiste. A titre d'exemple, au début de *Vaste est la prison* (1995), Assia Djebar raconte comment dans le vestibule d'un hammam d'une ville algérienne, deux amies d'âge mûr discutent. L'une d'elles souhaite retenir son amie dont elle apprécie la compagnie. Cette dernière, d'une apparence épanouie, répond sur un ton simple qu'elle ne peut pas rester car « *l'ennemi est à la maison* ». Pendant ce dialogue, la narratrice, la trentaine, qui écoutait silencieusement la conversation entre sa belle-mère et son amie, marque sa surprise :

« L'ennemi ? » La belle-mère, qui s'étonne de son ignorance, lui répond, gênée et un peu honteuse : « Oui, l'ennemi [...]. Ne sais-tu pas comment, dans notre ville, les femmes parlent entre elles ? [...] L'ennemi, eh bien, ne comprends-tu pas : elle a ainsi évoqué son mari ! » Elle ajoute, car la narratrice en effet ne comprend pas : « Son mari, mais il est comme un autre mari ! [...] "L'ennemi", c'est une façon de dire ! Je le répète : les femmes parlent ainsi entre elles depuis bien longtemps... Sans qu'ils le sachent [...] ! » (1995 : 14).

Ces mots échangés dans le hammam, un espace où la parole féminine se délie, ont provoqué une profonde blessure de langue chez l'écrivain narratrice à qui ce savoir n'a pas été transmis. Elle écrit la blessure de langue comme ceci : « *Ce*

simple vocable, acerbe dans sa chair arabe, vrilla indéfiniment le fond de mon âme, et donc la source de mon écriture... » La suite de l'œuvre laisse à penser que l'écrivaine cherche à dépasser cette blessure de la langue afin de dénouer la confusion entre relations coloniales et relations conjugales.

La scène des deux amies au hammam est suivie du récit d'une passion amoureuse dans la ville d'Alger que la narratrice, épouse et mère, éprouve pour un homme de quelques années plus jeune qu'elle. Elle le nommera de manière obsessionnelle « *l'Aimé* », par opposition à « *l'ennemi/eedou* ». La narratrice, seule active dans la rencontre avec l'Aimé, va et vient vers lui, dans sa maison, enfreignant tous les interdits de la société algérienne, sous les regards haineux des hommes qui la voient revenir au domicile tard dans la nuit, accompagnée par un autre homme que son mari.

Ce mouvement vers l'autre n'a pu s'effectuer qu'au prix de la passivité de l'homme aimé, décrit comme absent, frêle et blessé par la vie. Or, la narratrice se demande justement si ce n'est pas cette passivité, le féminin chez l'Aimé qui aurait provoqué cet attrait. Elle met toute son énergie à ne pas reconnaître pour elle-même et pour l'autre « *l'étrange maladie* » ; elle ne la découvre qu'en la révélant au mari qui, dans un accès de violence et de jalousie, cherche à atteindre ses yeux pour l'aveugler.

Après avoir quitté le domicile conjugal, la narratrice cède aux supplications du mari et revient. Le soir de leur première sortie en public, le couple et l'Aimé se retrouvent par hasard au même endroit. La narratrice, spectatrice silencieuse de la scène, constate à son grand désespoir que l'Aimé quitte le lieu pour éviter un duel physique avec le mari. Elle est atterrée par la scène car elle voit de l'Aimé « *en plein drame, le dos !* ». Or, pour les aïeules, un homme est celui « *dont l'ennemi ne voit jamais le dos* » (1995: 104) ; car être vu de dos symbolise la passivité et la soumission, propres à la femme

Pourtant, sous la forme d'un *insight*, la narratrice trouve une voix de dégagement ; elle dira que le mari est un ennemi « *parce qu'ennemi de l'Aimé* », autrement dit, le masculin est l'ennemi du féminin. La narratrice était déjà en quête d'un ailleurs où aimer :

« Je le cherchais indéfiniment ; c'était même pour cela que mon corps n'aspirait qu'à marcher ; il finirait peut-être par traverser la secrète frontière, se trouver sur l'autre versant, dans l'autre ville, réelle ou irréelle, celle au moins où l'Aimé existait » (1995, p. 69).

Tandis que dans « *Nulle part dans la maison de mon père* » (2007), le nœud de l'écriture est celui de la généalogie, de l'histoire personnelle, de l'expérience du « je » réel. Le pacte autobiographique est respecté car le nom du personnage « Fatima » correspond au vrai nom de l'auteur. Le pacte autobiographique est scellé à la page 103, où la narratrice déclare que son nom c'est Fatima :

« J'oublie que, pour mes camarades, je suis différente, avec le nom si long de mon père et ce prénom de FATIMA qui m'ennoblissait chez les miens mais m'amoindrit là, en territoire des « Autres »,

Et à la page 219 : « ... *Sur ce, je l'appelle Ali, puisque, moi, de nom, je suis FATIMA, "la fille de mon père" »*. P. 219

Si on tente de classifier ses romans, on pouvait vite s'apercevoir qu'il ne s'agit plus de romans au sens réduits à une caricature du modèle naturaliste. Ce sont plutôt des romans qui se fondent sur une conception du temps vécu et de l'identité des sujets comme configuration des moments discontinus.

La description dans les romans d'Assia Djébar y serait ancrée et aurait un statut sémiotique qui se rapproche de celui de la citation. On pourrait relever la légende et sa présence, ainsi que l'anecdote qui fait ressortir une morale dans le but de réduire le récit à sa plus simple expression. Ainsi, le genre romanesque chez Assia

Djebar « s'éclate », et les éléments constitutifs se recombinent pour engendrer de nouvelles configurations génériques.

Il serait également important de signaler que les romans d'Assia Djebar présentent la possibilité des sous-genres narratifs où le mode mimétique prévaut sans pour autant occulter le processus d'invention fictionnelle. Par conséquent, la difficulté de dégénérisation est d'origine énonciative, car quoi qu'il semble important de lui assigner une identité, le bourrage générique serait le résultat de la subjectivité individuelle de l'œuvre. En effet, dans ses écrits on ne sort pas d'un genre à l'autre mais ce dernier est dilaté.

En guise de conclusion, on pourrait dire que l'écriture romanesque d'Assia Djebar est celle de « l'indifférence » aux genres, étant donné qu'elle tend vers la production d'œuvres fortement individualisées par rapport aux œuvres sans antécédent et sans postérité générique, pareils à un coup de dé, impossible à rejouer. Le système des genres devient alors progressivement une cartographie plutôt qu'un code normatif.

Chapitre 99

Vers une sémiotique des genres



II.1. Pourquoi la sémiotique comme approche de la question des genres?

Il serait inexact pour nous de juger catégoriquement que la sémiotique textuelle n'a pas théorisé la question des genres. Le domaine peut présenter des postulats non vides d'intérêts, car :

« La codification des genres, sorte de nouvelle Rhétorique des Belles Lettres, suscite(...) inévitablement une réflexion médiatrice sur les frontières des genres, sur les passages et les échanges. (...) Nous avons affaire à un débat scolastique qui doit à cause de l'excessive typification préalable des textes et des œuvres, recourir à une ébauche de sous-catégories, à une inflation de catégorisations génériques pour rendre compte des pratiques. » (Rabaté, 2004 : 78).

En sémiotique, la notion du **genre** est traitée du côté de la discursivité. Les structures narratives de surface ne sont pas les seules à déterminer le genre mais les structures pathémiques et tensives détiennent à leur tour les sous-genres. En effet, il existe des rapports sémiotiques entre les niveaux de surface et les niveaux profonds du récit. Ainsi, la typologie du niveau profond doit corrélérer avec celle du niveau superficiel, dans la mesure où il existe une possibilité de juxtaposer les critères de classement qui relèvent des deux niveaux, en présupposant la primauté du niveau profond. Soit :

Modèles		
Manifestations	fonctionnel	qualificatif
pratique	technologique	scientifique
mythique	idéologique	axiologique

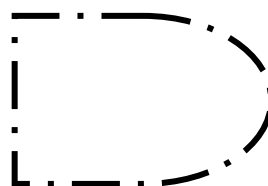
Figure 7 : typologie des discours en modèles/manifestations selon Greimas

Cette typologie mise en place par Greimas (1966) introduit la notion de « figurativité » comme classe sémantique caractérisant les textes folkloriques et littéraires en général.

Le genre serait au cœur de notre réflexion sur la tensivité, comme étant : « *Une classe du discours, reconnaissable grâce à des critères de nature sociolectale* » (Greimas & Courtès, 1979 : 164). La conception du genre repose sur la réflexion qui peut se projeter sur la notion de la « réalité » en avançant la référencialisation, dont la forme sous-jacente nous intéresse (le déclenchement/ l'enchaînement/ la composante narrative et thymique). Ainsi, il existerait une « feinte linéarité » du récit autobiographique et autofictionnel par rapport au « fictionnel ». En fait, dès le début, il existe une sorte d'absence de l'intrigue, voire une stabilité d'ordre pathémique initialisant le récit mais dans une sorte de neutralité, de vide, résultant de la grandeur sémiotique à venir : une dysphorie qui s'approche de l'aphorisme, ou plus précisément un aphorisme orienté vers une résolution dysphorique. Ainsi, le récit autobiographique est du point de vue pathémique **circulaire**, même si sa structure narrative est **linéaire**.

- Les valeurs : A / Non A/ A
- La véridiction : contenu posé / contenu inversé / contenu présupposé.
- Le devenir étendu linéaire peut être circulaire s'il y aura une suspension durable par une indétermination du sujet cognitif. Soit :

A



A

Ou il peut être à tort circulaire également quand il y a interprétation anticipatrice prématurée (croire être), mais invalide dès qu'elle s'actualise (être).

Le devenir serait à cet effet, attaché éventuellement au « faire ». c'est en effet le résultat du syncrétisme de plusieurs grandeurs non-continuelles (ellipses par exemple) mais dont l'engendrement reste toujours, et de ce fait, le sujet opérateur du faire dans le récit autobiographique a un parcours narratif « rugueux » et non pas un devenir « lisse ». Il serait donc question de cerner les différents retentissements des grandeurs tout en essayant de tester et de comparer respectivement ses manifestations dans les trois types de récits chez Djébar à partir de : (i) la structure narrative, (ii) l'espace modal, (iii) le parcours pathémique, (iv) l'espace tensif.

La présente approche pour traiter la question des genres s'efforce de mettre en regard la sémiotique narrative, passionnelle et tensive pour trois raisons principales : (i) elle est l'outil typique pour dégager des catégories simples et généralisables, donc « confrontables », car ce sont les mêmes valences, présentes à l'intérieur de chaque sous-genre textuel qui seront confrontées, (ii) les valences sont repérées comme « dominantes génériques » à

l'intérieur du discours, (iii) si la sémiotique est d'origine interdisciplinaire, la tensivité l'est autant pour confronter les trois modèles du genre romanesque à savoir : la fiction, l'autofiction et l'autobiographie :

« Une grandeur sémiotique n'est correctement définie que si l'on prend en compte tout le réseau de ces associations et de ces oppositions. La grandeur examinée est-elle coextensive au discours ou seulement à une portion de ce discours ? En quelles autres grandeurs se prolonge-t-elle ? Avec quelles autres grandeurs peut-elle structurellement s'associer ou être opposée ? » (Zilberberg & Fontanille, 1998 : 8).

En effet, l'œuvre d'Assia Djebar ne peut-elle pas être considérée comme un macro-discours, à l'intérieur duquel les romans (« *Loin de Médine* », « *Vaste est la prison* » et « *Nulle part dans la maison de mon père* ») sont des macro-discours analysables. Dans ce cas, la fiction ne peut être parfaitement saisie qu'à travers sa confrontation avec d'autres notions de proximité, de voisinage, voire d'analogie ou d'opposition. C'est cette confrontation qui rend possible la problématisation dans la mesure où cette dernière s'inscrit dans la sphère du discours littéraire, définit prioritairement en termes de sa spécificité.

II.2. La littérature comme discours de l'originalité

Contrairement aux figements discursifs et aux stéréotypes structurels et phraséologiques qui caractérisent la langue comme structure commune, préétablie et réexploitable à travers les usages individuels, le discours littéraire se veut le discours de l'originalité. Il est comme il le décrit Denis Bertrand un discours : « *individuel, inédit, et créateur, formateur de nouveaux usages de la langue* » (2000 : 10). Le projet de la sémiotique serait donc adéquat à ce genre de discours, rétif à l'analyse étant donné qu'elle a pour but général d'« *explicitier, sous forme d'une construction conceptuelle, les conditions de la saisie et de la production du sens.* » (Courtès & Greimas, 1979 : 345).

La sémiotique du texte littéraire a pour visée d'examiner les structures latentes du sens en les concevant comme émanant d'un système d'agencement de signes dont la nature est conventionnelle et nécessaire. Ce qui fera de la langue cette institution sociale au sens saussurien. Les modèles d'analyse de cette sémiotique empruntent assez manifestement leurs méthodes à la linguistique. En outre le projet sémiotique est tellement large qu'il ne peut se circonscrire en une seule sémiotique :

« La sémiotique est diverse, sans doute trop pour apparaître comme une discipline stable et constituée. Elle est surtout diverse dans ses approches théoriques, dans ses fondements épistémologiques, dans ses objets et prédilections, et, à maints égards, dans ses appartenances disciplinaires. » (Ablali & Badir, 2009 : 43).

En outre, l'analyse sémiotique est-elle vraiment univoque ? À cet égard, une citation problématique de Denis Bertrand a retenu notre attention : *« Le sens et la valeur sont littéralement filtrés et sélectionnés par des grilles connotatives de lecture »* (Bertrand, 2000 : 9). Ceci dit, il existerait plusieurs lectures qui viennent se superposer sur « le sens », et le texte littéraire deviendrait systématiquement le bien de celui qui s'en approprie. Une question épineuse s'efforce de se poser : étant donné que la sémiotique littéraire est une méthode, un jeu de dé-construction /re-construction du sens à travers le texte lui-même, un seul sens est-il concevable ? Un sens qui soit commun, homogène, pour ne pas dire « vrai » ou « universel » ? En d'autres termes moins doctes, existerait-il une recette d'accès au sens ? En effet, la diversité des approches sémiotiques ayant marqué la moitié du siècle précédent récuse fortement cette idée.

Des réflexions sémiotiques évoluées en théories et en courants sont nées pour s'intéresser non pas au signe en exclusivité, mais aux différentes structures résultantes des systèmes de relations entre les signes. En effet, c'est cette

multiplicité des réseaux de signes qui est à l'origine de l'originalité du discours, comme l'explique Marcel Proust en disant que les beaux livres sont écrits dans une sorte de langue étrangère¹.

Ainsi, la littérature, immense réservoir de la mémoire collective, remplit parallèlement avec sa fonction culturelle, une fonction critique sur la langue puisque l'écrivain talentueux se fait étranger à sa langue, en cherchant des possibilités inédites et donc il la force en quelque sorte à devenir autre. Par conséquent, un appareil méthodologique qui tient compte du fonctionnement intérieur du texte littéraire serait indispensable afin de prétendre cerner ce génie.

II.3. Sémiotique française ou la sémiotique de l'École de Paris

Si la sémiotique littéraire s'intéresse au sens, son champ d'investigation est large et elle peut être considérée comme pleinement interdisciplinaire. Ceci revient au fait que la sémiotique se trouve doublement reliée aux disciplines constituant l'ensemble des sciences humaines. De la sorte, si la philosophie, la psychologie, l'anthropologie et même la linguistique et ses branches sont directement concernées par la question du sens, la sémiotique s'intéresse plutôt aux formes du langage, les considère comme surface phénoménale et donc se fixe pour objectif de répondre aux questions suivantes : comment le sens se manifeste-t-il dans le texte ? Comment le texte dit ce qu'il dit ? Ou plus précisément comment s'organise ce « paraître du sens » dans le discours qui sa communicabilité possible ?

Une science de la signification est postulée par le mathématicien Charles Sanders Peirce, portant le nom de « sémiotique » (1932), met l'accent sur l'aspect logique et cognitif de cette dernière. Parallèlement avec la pensée de ce philosophe et logicien (1839-1914), figure emblématique de la sémiotique américaine qui s'est fixée pour objectif le fonctionnement de production des

¹« Les beaux livres sont écrits dans une sorte de langue étrangère. Sous chaque mot chacun de nous met son sens ou du moins son image qui est souvent un contresens. Mais dans les beaux livres, tous les contresens qu'on fait sont beaux » Marcel Proust, (1954), *Contre Sainte-Beuve*.

signes ainsi que les schémas inférentiels du raisonnement et leur mode de représentativité de la réalité (symbole, indice, icône), En effet, la contribution de Peirce est fondamentale dans la description du processus de la signification comme un système ternaire entre un signe « *representamen* », son interprétant (qui constitue le sens du premier), renvoyant tous les deux à un objet.

Contrairement à la pensée peircienne, le Genevois, Ferdinand de Saussure, baptise cette science de la signification « la sémiologie », comme étant un système binaire entre un signifié (une idée, une représentation mentale), représenté par un signifiant (une surface acoustique ou graphique). Pour lui, elle constitue un système étudiant les signes au sein de la vie sociale, en assurant ainsi, la fonction communicative.

Cette sémiotique (elle doit pourtant son appellation à la première), est enracinée dans la théorie du langage. Elle conçoit la langue comme une institution sociale dont les origines et les fondements théoriques aussi bien que les outils d'analyse sont principalement d'ordre linguistique. D'origine stoïcienne, la sémiotique a évolué en partant du postulat de la distinction entre la signification et la représentation. Ainsi, un objet mental ou une idée peut se définir comme un objet d'étude sémiotique. Aujourd'hui, la sémiotique fait face à une difficulté invétérée en reliant la forme matérielle du texte et ses interprétations. Ainsi, la sémiotique contemporaine s'est développée indépendamment de l'herméneutique, en ayant pour objectif une certaine taxinomie des signes : les systèmes, les codes ou même les conventions sociales...etc. Ce courant sémiotique est connu sous le nom de « *L'École de Paris* ». Quelle place ce courant toujours en évolution occuperait-il parmi les recherches en sémiotique et comment le cerner en dépit de la diversité de ses origines épistémologiques et de ses objets d'analyse ?

Jacques Fontanille dans « *Sémiotique de l'École de Paris* » (2009), commence sa synthèse théorique en affirmant qu'elle s'intéresse au texte dans la mesure où il constitue une surface signifiante sur le plan de l'expression et une profondeur signifiante sur celui du contenu. Si cette répartition n'est pas l'exclusivité de l'École de Paris, elle partage également deux noyaux théoriques d'analyse : les structures élémentaires et la narrativité ; deux modèles qui ont déjà été adoptés par les formalistes russes dont les réflexions ont révolutionné le domaine de la narratologie. Sous l'impulsion d'Algirdas Julien Greimas, la sémiotique française tente d'associer la notion du système avec celle du procès. En effet, elle se préoccupe du discours dans sa dimension figurative ainsi que les mondes sensibles qui s'y dégagent. Il s'agit d'une sémiotique qui s'écarte du modèle interprétatif américain pour revendiquer un statut génératif : « *Le projet de la sémiotique est d'explicitier les structures signifiantes qui modèlent le discours social et le discours individuel* » (Coquet, 1984 : 21). Dans ce sens, c'est le processus de la signification qui serait le centre d'intérêt des réflexions sémiotiques, non pas le signe, indépendant, isolé : « *Le signe est la partie émergée de l'iceberg* » (Fabbri) ; ce n'est plus le signe qui intéresserait l'École de Paris mais le sens que ce dernier suscite, articule et traverse à travers sa manifestation dans et par le discours.

Corrélativement, si la sémiotique de l'École de Paris s'attache aux différents niveaux d'articulation de la signification, elle adopterait en premier lieu l'hypothèse structurale qui postule que ce sont les relations sous-jacentes qui sont à l'origine de la production de la signification. Dans ce sens, il convient de qualifier la sémiotique de l'École de Paris d'être une théorie de la relation où des liens s'articulent et se hiérarchisent sur des niveaux d'analyse, à savoir les structures relationnelles d'ordre syntaxique ou sémantique (Greimas, 1966). A partir de ces structures élémentaires, des régularités sont repérées et peuvent être érigées en modèles à travers lesquelles le discours se concrétise. Valéry résume

parfaitement ce principe générateur en affirmant que La science est de chercher dans un ensemble la partie qui peut exprimer tout.

Un autre principe de la sémiotique en général, et de la sémiotique de l'École de Paris s'avère avantageux pour répondre à notre problématique sur les genres. Il s'agit de celui de la différence car la signification résulte de la saisie des différences entre les structures élémentaires et leur complexification à l'intérieur d'un système hiérarchisé de relations qui assurent la « générativité ».

L'École de Paris est fidèle à ce principe « génératif », contrairement au principe « interprétatif » peircien. Le parcours génératif va des articulations abstraites et simples à celles concrètes et plus complexes du discours. Il faut cependant signaler que ce principe générateur est peu utilisé dans la mesure où il ne constitue qu'un instrument d'organisation d'ensemble où les relations ne sont pas parfaitement établies ce qui peut l'éloigner du discours comme pratique concrète de la signification. Il faut également préciser que l'École de Paris n'a pas complètement écarté le modèle interprétatif de ses outils et modèles d'analyse. Aujourd'hui, les études sémiotiques s'intéressent aux pratiques « en acte », aux interactions, et aux dimensions sensibles du sujet. Cette nouvelle orientation de la sémiotique de l'École de Paris est née de la réexploitation philosophique, et plus précisément phénoménologique de la question du sens comme phénomène apparent. Dans « *Sémantique structurale* » (1966), Algirdas-Julien Greimas démontre que la perception devient une sémiotique en soi, une thèse qui a été soutenue également par Jean-François Bordron (2002), en affirmant : « *Nous proposons de considérer la perception comme le lien non linguistique où se situe l'appréhension de la signification* » (P.8).

Il faudrait toutefois indiquer que la sémiotique n'est pas une branche de la phénoménologie. En s'intéressant à « l'être », cette dernière est considérée comme la théorie descriptive de la signification du discours (Merleau-Ponty, 1945). Par contre, la sémiotique de l'École de Paris s'intéresse au « paraître » du

sens (Greimas, 1970 et 1987). Autrement dit, la narrativité se trouve traversée par le monde sensible, dégagé et perçu par le biais de la figurativité du discours littéraire. Cette dernière fait paraître la semblance de l'univers sensible. Également, Paul Ricœur à travers ses débats théoriques avec Greimas dégage le problème de la passion dans le récit pour rendre ainsi possible une « sémiotique des passions » (Greimas et Fontanille, 1991), (Hénault, 1994), où le sujet est défini par la priorité de son corps dynamique, et également une sémiotique qui décrit les relations entre les actants/acteurs et le monde à travers la théorie d'Eric Landowski à travers la notion d'*esthésie* (1997), alors que pour Jacques Fontanille et Claude Zilberberg (1996), il existerait des structures tensives qui rendent possible la saisie des valences sémantiques.

Un autre mérite revient à l'École de Paris dans la textualisation du jadis « intextuable », à savoir les toiles de peinture, les séquences sonores, ou même les constructions architecturales.

D'un autre côté, Jean-Claude Coquet (1997) a promu une sémiotique subjectale dont les principes d'analyse constituent des praxis sémiotiques qui se dégagent du texte. Parallèlement, Jacques Geninasca (1997) soutient une nouvelle conception du texte : c'est un ensemble de données à partir desquelles le repérage de « saisies » pertinentes rend possible la construction du sens. L'ethno-sémiotique, la socio-sémiotique ont vu le jour pour décrire le comportement et les interactions (Ivan Darrault, 2002).

Par conséquent, ces courants de pensées ne se divergent pas, ils se combinent en gardant leurs propres centres organisateurs dont la base est incontestablement phénoménologique, comme il a été signalé. Deux centres organisateurs sont relevés : la praxis et la sensibilité, fondamentalement cohérentes et complémentaires. De la sorte, on pourrait dire que la *sémiose* de l'École de Paris est projetée sur la notion d'« actant », ses actes, son corps, ses émotions, ses passions et sa sensibilité du monde ; et les relations que cet actant entretient avec

les autres. Subséquemment, chaque courant de pensée de l'École de Paris aujourd'hui est fondé sur la focalisation de telle ou telle dimension.

Dans cette perspective, la pratique signifiante ou la *sémiose* est « accomplie » à travers les actants qui prennent position dans le monde sensible et règlent les rapports qui les relient les uns aux autres. Suite à cette nouvelle conception de l'actant, le carré sémiotique est transformé en « structure tensive » qui met en valeur le corps sensible et le positionne au centre des valences.

Si la sémiotique actuelle vise « l'actant », elle viserait corrélativement « l'acte », ses conditions, ses conséquences, ses instances, non pas le résultat qu'il produit, ce qui déplacerait le centre d'intérêt des « forces » actantielles aux « places » résultantes de ces jeux de forces. Conséquemment, on pourrait affirmer que la sémiotique de l'école de Paris est marquée par plusieurs déplacements de ses curseurs théoriques, sans pour autant rompre avec son principe de différence du départ et donc, son aspect génératif du sens et ses modèles d'organisation restent l'une des problématiques cruciales de l'École de Paris. L'action et son aspectualisation y occuperont une place fondamentale.

II.3.1. La sémiotique des Actions ou la sémiotique objectale

La description du mécanisme d'organisation des actions dans le récit fera l'objet donc des théories de la narration. En effet, l'importance accordée au récit est née de la conception des formalistes russes qui se passant du psychologisme des personnages en insistant paradoxalement sur les actions qu'ils se donnent d'accomplir. Ainsi, ils distinguent tous les éléments matériels du récit, de l'organisation structurale de ce dernier. En s'inscrivant dans le même paradigme théorique, Vladimir Propp introduit la notion fonctionnelle du récit qui décrit l'univers narratif selon 31 fonctions narratives fondamentales (1928). Par conséquent, l'idée de l'organisation binaire des fonctions narratives est introduite par Claude Bremond (1973) comme suit :

- action initiée/ ou non initiée
- action actualisée/ ou non actualisée
- action accomplie/ ou non accomplie

D'un autre côté, il revient à Greimas (1966) d'analyser ces rôles actantiels, en réduisant les 31 fonctions proposées par Propp en 6 fonctions fondamentales, articulés comme suit :

- sujet/ objet
- destinataire/ destinataire
- adjuvant/ opposant

Le récit est un système complexe de relations qui peut faire l'objet d'une sémiotique narrative. Cette dernière postule que le récit possède des « *structures profondes* » (Groupe d'Entrevignes, 1984, p.9), organisées respectivement par un « réseau de relations », qui prends en charge l'organisation des valeurs sémantiques suite à leur confrontation ; ainsi que par un « système d'opérations » qui articule le passage d'une valeur de sens à une autre.

Dans ce cadre, les principes de la sémiotique narrative, se basant sur l'analyse sémiotique des textes seront :

- **L'analyse en soi** : Elle questionne le fonctionnement interne du récit lui-même, en mettant en abstraction la relation que ce dernier peut entretenir avec un référent externe.
- **L'analyse structurale** : Le récit est une macrostructure dont les composantes n'ont de sens que lorsqu'elles seront mises en relation, formant ainsi, une architecture de sens.

- **L'analyse du discours** : En dépassant l'analyse phrastique, le récit peut se définir comme une mise en discours d'un matériel narratif. En effet, ce principe interroge la compétence du narrateur à générer des récits, mis ainsi en discours.

Pour assurer l'articulation des relations entre les valeurs sémantiques, Greimas a proposé un modèle actanciel qui s'inspire du carré logique traditionnel introduit par Aristote. En effet, la sémiotique greimassienne trouve une orientation sémantique qui postule que les faits littéraires sont fondés autour d'un univers sémantique universel, défini comme la totalité des significations produits selon des systèmes de valeurs propres à une culture donnée. A partir de cette conception, les micro-univers sémantiques seront considérés en tant que couples oppositionnels (par exemple vie/mort). Par conséquent, le modèle proposé par Greimas est un modèle sémantico-syntaxique ayant pour objectif de dériver le récit à partir d'une structure paradigmatique logique préexistante, appelée « le carré sémiotique ». Ce dernier propose d'organiser les relations entre 4 types de propositions :

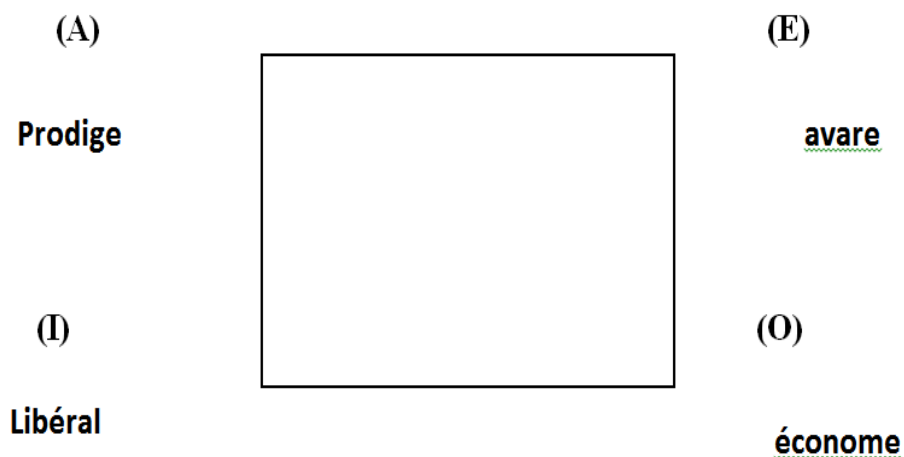


Figure 8 : Le carré sémiotique de Greimas

Ainsi, les relations suivantes sont extraites :

- (A) et (O) / (E) et (I) sont *contradictaires* : ils ne peuvent pas être tous les deux vrais ou faux simultanément.
- (A) et (E) sont *contraires* : ils ne peuvent pas être vrais à la fois, mais peuvent être faux à la fois.
- (I) et (O) sont *subcontraires* : ils ne peuvent pas être faux à la fois, mais peuvent être vrais à la fois.
- (A) et (I) / (E) et (O), sont *impliqués* l'un par l'autre.

Par ce qui a précédé, nous pouvons dire que la sémiotique narrative du récit s'inscrit dans une démarche anthropologique, étant donné qu'elle aboutit à une vision culturelle qui modélise le monde.

L'action est considérée sous deux aspects : (i) un produit rapporté par l'énoncé, (ii) l'effet d'une instance opératrice, par opposition à la réception. Ainsi, l'action est conçue soit comme étant un énoncé, soit comme l'effectuation d'un énoncé

II.3.1.1.L'action comme produit

Si l'on considère de près les genres textuels, on s'aperçoit que l'action peut se manifester sous plusieurs usages selon les suites d'actions et l'effet résultant : le suspens, le rythme accéléré ou ralenti sont issus directement de la spécificité de l'action. Le dictionnaire de sémiotique la définit à travers deux niveaux : « (i) *Une organisation syntagmatique d'actes...suite ordonnée ou stéréotypée ou programmée par un sujet compétent(...)*, (ii) *le résultat de la convention, à un moment donné du parcours génératif d'un programme narratif.* (1979: 8).

Cette définition présuppose qu'une action relève d'un « énoncé de faire », par opposition à un énoncé d'état aussi bien que l'action soit un passage d'un état à un autre en se situant dans un moment donné. Dans ce sens, Greimas

définit le texte comme un horizon de stabilité où il existe des relations de jonction entre les actants (sujets/objets de valeur). Si l'action s'attache à la jonction, selon la grammaire narrative greimassienne, elle correspondrait aux structures sémio-narratives de surface parallèlement avec la sémantique de surface. Quelques actions peuvent être « tendues » vers la fin du texte comme il est le cas du roman policier où les actants interagissent vers une quête commune : la résolution du secret. D'autres actions par contre se « rencontrent », vers une fin quand il s'agit de romans à vocation personnelle où la quête est la liquidation d'un manque. Par contre, les actions peuvent diverger dans le cas du roman moderne pour ainsi exprimer l'errance de son héros. La conclusion qui peut être tirée à ce niveau est l'existence d'un espace de tension qui pousse les actions et leurs acteurs à osciller entre les deux extrêmes (convergence/divergence).

Cependant, l'action ne doit pas être confondue à l'évènement (le fait du sujet) puisque c'est l'action qui fait l'évènement. La dimension évènementielle (ou pragmatique) du discours narratif est la dimension où se trouvent décrits les successions des comportements somatiques du sujet. Dans cette perspective, le sujet devient un pôle interne définit par le dynamisme de ses actes proprement dits. Jean-Claude Coquet rapproche les actants avec les actions à travers l'existence d'une instance énonçante, ce qui peut dessiner les premiers traits d'un dynamisme modal (modalités aléthiques, épistémiques, déontiques, volitives et véridictoires). Ainsi, les énoncés du faire peuvent être modalisés pour modifier de façon spécifique et significative les prédicats (objets du monde). Le dynamisme de l'action peut se définir sous trois angles de vue :

- 1- **L'aspect** : ou le point de vue sur l'action, a pour objet de segmenter l'espace et la durée de l'action du moment du début à la fin. Dans ce sens, il existe un actant « observateur », pour lequel l'action réalisée apparaît comme un procès en plein déroulement.

- 2- **La valence** : qui permet de définir la continuité de l'action selon deux dimensions de l'intensité et de l'extensité, de l'inchoativité, à la terminativité, en s'étalant sur la durativité. De la sorte, l'action comme jonction posée ou non posée s'articule par degrés intenses sur l'étendue du texte. Ce continu est traversé par endroits par une discontinuité aspectuelle, pour moduler une « *prosodie des actions* » (Bordron, 2009).
- 3- **Le site référentiel** : qui rend possible la description de l'action. Ce troisième angle de vue nous semble particulièrement intéressant car il peut influencer l'étiquetage générique de telle ou telle œuvre. En effet, au début des textes, la délimitation du lieu (arrière plan de l'action), fournit un cadre référentiel et donc préciserait le pacte de lecture. A comparer par exemple une expression telle que « *il était une fois, dans un pays fort lointain* » avec une autre expression d'un prologue qui précise le cadre spatial de l'action, comme un lieu existant en réalité.

Subséquentement, l'action résulte du fait qu'un personnage soit considéré comme une force agissante à travers le temps, l'espace et l'intensité.

II.3.1.2. L'action comme production

En admettant du postulat que toute action soit « narrable » ou narrativisable, la praxis énonciative serait plus ardue à décrire que son résultat. La différence entre énoncé et énonciation réside dans l'ajustement entre l'action et son acteur, ou même à ce que l'acte produit soit conforme à ce que visait cet acte, où inversement, à faire acte de ce qui est préalablement produit.

La praxis énonciative convoque amplement l'incertitude. Ainsi, toute action est au centre d'une tension entre la virtualisation et la réalisation, en ouvrant la pratique à cette contingence comme structure modale correspondant au « Ne pas devoir » de l'être. La pratique devient plutôt une « force » qui s'inscrit dans un genre. Conséquemment, le champ de la signification qui a été en quelque sorte

malaisément exploré par le principe de l'immanence est plus enrichi par l'exploration de plusieurs niveaux de l'immanence.

II.3. 2. La sémiotique des Passions

L'analyse sémiotique des passions a pour objectif de dégager et d'examiner les rôles actanciels et leurs modalisations, voire d'analyser la dimension affective du sujet en dépassant la sémiotique narrative inaugurale. En effet, l'avènement de cette sémiotique marque un tournant décisif dans les réflexions théoriques de l'École de Paris. A partir de la prise en compte de l'existence de « modalités de l'être », parallèlement avec celle du « faire », Greimas (1983) recèle du sujet actant une dimension nouvelle : la dimension pathémique. Il faut cependant signaler que cette orientation était déjà incongrue et inconcevable. En effet, le Dictionnaire raisonné de la Théorie du langage (Greimas, Courtès, 1979), ne l'évoque que superficiellement à travers trois entrées seulement : « Désir », « Euphorie : dysphorie/aphorie » et « catégorie thymique ». Comment donc définir la passion et quelle est la place dans la structure du récit?

On peut d'abord définir la passion comme une émotion réitérée, manifestée somatiquement à travers les actions du sujet :

« Lorsque le caprice, le gout ou l'intérêt exclusif ou l'enthousiasme pour une cause devient tellement fort que le sujet semble basculer, alors on peut parler de passion, qui se rapproche d'un état de folie, comme si la folie devenait punition de ce dérèglement ». (Rallo, Fontanille et Lombardo, 2005)

Cette définition sommaire ouvre plusieurs acceptions de la passion. D'abord, elle s'oppose à « raison », dans la mesure où cette dernière a plus de contrôle sur le sujet alors qu'il est en « proie » de la passion, qui s'empare de lui. Ensuite, son aspect négatif est sensiblement perçu car la passion figure en opposition avec

le « Devoir être ». Finalement, le lien de représentation privilégié serait le monde mimétique :

« Les représentations des passions par les Arts autant que la vie donne la possibilité à l'individu de les connaître ou de les reconnaître dans un système donné. Les Arts fabriquent autant les passions que le réel les voit émerger, et sans les arts, à un moment donné, dans un discours donné, se serait pas ressentie ou reconnue en tant que telle » (2005: 5)

C'est dans le monde mimétique que s'établit et se valorise la passion.

En outre, l'analyse du faire de l'actant dans le récit peut s'avérer une altération de la continuité de l'univers sémiotique. Ainsi, la sémiotique de l'action fait l'objet d'un « *mode discontinu* » : « *Le faire du niveau narratif se trouve réduit à un niveau plus profond, au concept de transformation, c'est-à-dire à une sorte ponctualité abstraite, vidée de sens, produisant une rupture entre deux états* » (Greimas, Fontanille, 1991 : 8).

La sémiotique du «pâtir» présuppose une méthode d'analyse intensionnelle munie d'une sensibilité ontologique, étant donné qu'elle se donne pour objectif de décrire la construction des parcours passionnelles des protagonistes du discours littéraire. Dès lors, la transformation syntaxique qui articule la signification (à l'instar du modèle logique proposé dans le carré sémiotique), nous ramène à s'interroger sur les conditions préalables de ce faire (de cette transformation), c'est-à-dire la compétence modale du sujet narratif qui *qualifie* l'effectuation.

L'analyse sémiotique se trouve ainsi étendue à l'univers affectif et passionnel, considéré comme un univers modélisé, se construisant selon une syntaxe particulière qui vise à dégager le niveau tensif préétabli antérieurement, en plaçant ainsi l'homme au cœur de l'organisation sociale, tout en ayant sa propre aventure individuelle.

En effet, la sémiotique des passions peut se concevoir comme héritière de la rhétorique, car les passions sont considérées comme un motif central désignant les caractères des personnages ainsi que les effets produits chez spectateurs : « *passion* », comme vocable vient de « *pathos* » qui signifiait d'abord les sentiments de douleurs, pour désigner ultérieurement les états affectifs de l'âme. En rhétorique, le *pathos* est relié également à *l'éthos*, qui désignait l'ensemble des preuves mobilisés par l'orateur grec en vue de persuader l'auditeur de sa crédibilité et, corrélativement, de la justesse de ses propos. Le *pathos* est donc l'un des instruments les plus importants de la persuasion, puisqu'il s'appuie le rapport instinctif et purement individuel qui peut s'établir entre l'orateur et l'auditeur, ou, dans notre cas, entre le protagoniste et le spectateur, jugé communément comme un effet cathartique, libérateur.

En outre, la conversion des passions implique préalablement sa construction, dont nous tenterons de clarifier les principales propositions théoriques et méthodologiques. En s'inspirant du modèle oppositionnel qui articule les concepts « langue » / « parole », Greimas propose la dichotomie entre les niveaux « virtuel » et « actuel ». De ce fait, la compétence qui décrit l'état du sujet (et plus précisément, l'état de son faire), comme une potentialité du faire. Ainsi, le sujet opérateur d'un faire donné, doit passer par un mode d'existence virtuel avant de s'actualiser ou de s'inscrire sur le niveau immanent. Les réflexions sur « *l'horizon ontique* » résulteront alors de l'image antérieure du sens qui fera l'objet de l'enjeu sémiotique :

« Le discours sémiotique est dès lors la description des structures immanentes et la construction des simulacres censés rendre compte des conditions et des pré conditions de la manifestation du sens et, d'une certaine manière de l'être » (Greimas, Fontanille, 1991, p.11).

Par conséquent, la théorie sémiotique serait un jalon constitué d'un écoulement continu de sens qui part d'un flou plus ou moins difficile à définir, vers la virtualisation et l'actualisation pour arriver au stade ultime de la réalisation.

Signalons que le rôle de l'énonciation serait capital étant donné qu'elle assure une médiation entre l'instance épistémologique et l'instance du discours :

« L'instance de l'énonciation est, de ce fait, une véritable praxis, un lieu de va-et-vient entre des structures convocables et des structures intégrales [...] Les configurations passionnelles [...] sont de ce fait situées au carrefour de toutes ces instances puisqu'elles requièrent pour leur manifestation, certaines conditions et pré conditions spécifiques d'ordre épistémologique, certaines opérations particulières de l'énonciation et, enfin, des "grilles" culturelles qui se présentent soit déjà intégrées comme primitifs, soit en cours d'intégration à un sociolecte ou un idiolecte » (Greimas & Fontanille, 1991: 12)

Une importance se trouve accordée au sujet énonciateur comme source individuelle qui modélise le monde selon sa propre pensée par l'intermédiaire de la perception, du « sentir ». Il en résulte donc un ensemble de formes cognitives mises en relation avec les formes *immanentes* du monde, en l'occurrence, les lois de la nature :

« Le sujet épistémologique de la construction théorique ne peut pas se présenter comme un pur sujet cognitif "rationnel" ; en effet, dans son parcours qui conduit à l'avènement de la signification et à sa manifestation discursive, il rencontre obligatoirement une phase de "sensibilisation" thymique » (Greimas & Fontanille, 1991 : 13)

Par conséquent, la conception oppositionnelle du sujet/monde réapparaît, en marquant le clivage entre les deux types d'« état » : l'état des choses qui se trouvent dans le monde, transformés par le sujet, et l'état d'âme de ce sujet. De ce fait, le monde d'existence sémiotique ne serait considéré « continu » que par l'équivalence entre ces deux instances. En effet, cette équivalence des tensions sous-jacentes organisant l'univers tensif du récit dramatique, repose sur la mise en place d'un sujet opérateur, susceptible de générer un ensemble significatif. Il relève du monde ontologique, manifeste : à ce niveau, c'est « *le paraître de l'être* » qui serait l'objet de la sémiotique des passions.

Greimas indique que ce « *paraître* » est géré par deux instances :

- **La tensivité** : Elle concerne les modalités de l'être et interroge dynamisme des états qui pousse le sujet opérateur à l'affront. La tensivité touche à la fois au sujet du discours, transformable en sujet passionné. Or, le concept de la tensivité dépasse l'axe discursif de l'énonciation et puise son sens dans l'univers épistémologique.

En outre, elle reste insuffisante pour achever l'univers ontique, puisque ce dernier est régulé par un système variable de cultures, qui conçoivent chacune les passions d'une manière différente à l'autre. D'ailleurs, un discours dramatique organisé selon un système actanciel, modal et aspectuel peut être doublement considéré comme passion ou comme un micro univers sémantique. Le jugement qualitatif de ce discours ne serait possible que par l'existence d'une composante pathémique, ou d'une sensibilisation propre à chaque sujet. C'est le cas par exemple des passions dites « violentes » qui apparaissent comme une fragmentation du discours, en dédoublant le sujet : « *C'est là que la passion apparaît dans sa nudité, comme la négation du rationnel et du cognitif, et que le "sentir" déborde le "percevoir"* » (Greimas & Fontanille, 1991, p.18).

Nous pouvons schématiser ce dédoublement comme suit :

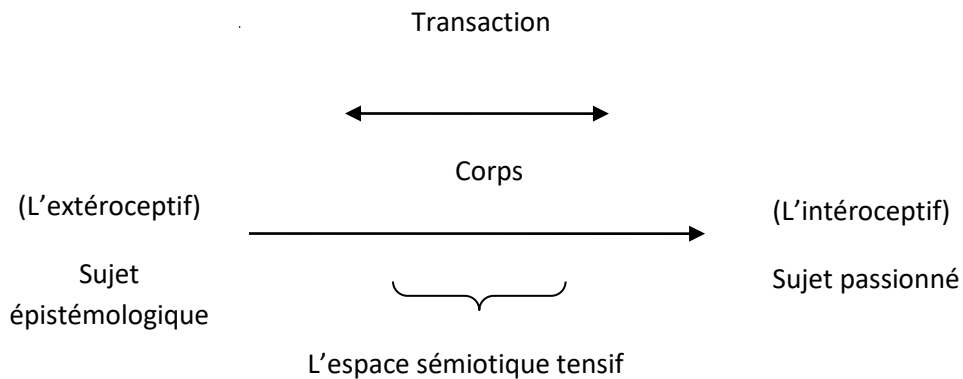


Figure 9 : Le dédoublement passionnel du sujet énonciateur

- **La phorie** : Greimas et Fontanille remarquent qu'il serait difficile de joindre la phorie à la composante narrative comme un bémol d'ordre pathémique. En effet, si le sujet est dédoublé en sujet qui métaphorise le monde, il reste relié par une « *fiducie intersubjective* » qui appuie la véridiction du discours. Ceci dit, le « *simulacre phorique* » serait le détenteur du parcours génératif assuré par le passage par l'instance de l'énonciation.

Par ce qui a précédé, nous pouvons dire que les deux pré conditions de l'existence d'un espace sémiotique des passions dans le discours littéraire, se rejoignent sous deux formes de simulacres permettant ainsi de concevoir l'être de l'âme comme une « *tensivitéphorique* » qui fera l'objet d'une vérification de surface lors de notre analyse.

L'intérêt de la sémiotique des passions s'avère révélateur du rôle fondamental de la modalité épistémique (croire être) dans la transformation et la manipulation du sens. Il suffit que le sujet passionné cesse de « croire » pour que tout le parcours soit inversé.

Dans la présente étude sur les genres, la sémiotique des passions s'avère particulièrement avantageuse étant donné qu'elle peut fournir une analyse comparative entre les avatars historiques et culturels d'une même configuration passionnelle à travers les modulations de l'action. Par exemple, comment une action est conçue comme un simple comportement ordinaire dans un genre, peut paraître comme une véritable obsession dans un autre ? En quoi la confrontation de ces avatars passionnels peut-elles nous renseigner sur les genres ? par conséquent, il faudra replacer les passions comme gradients combinées aux actions pour restituer ainsi l'espace tensif.

II.3.4. La sémiotique tensive

Par sémiotique tensive, on désigne une sémiotique post-passionnelle, à travers l'œuvre de Claude Zilberberg et de Jacques Fontanille. La tensivité désigne la relation contractée et donc aspectuelle entre les sèmes inchoatifs et terminatifs. Ainsi, le sens de « tension » résulte de la progression. Le passage d'une sémiotique objectale de l'agir à une sémiotique du pâtir a donné naissance à une sémiotique du sensible dans la seconde moitié des années 1990. Dans « *tension et signification* » (1998), Zilberberg et Fontanille reexploitent douze concepts définis désormais en termes de tensivité : valence, valeur, carré sémiotique, schéma, présence, devenir, praxis énonciative, forme de vie, modalité, confiance, émotion et passion. Dans le glossaire de sémiotique tensive, Claude Zilberberg la définit sommairement comme : « *la relation de l'intensité à l'extensité, des états d'âme aux états de choses* » (2006: 32), pour ajouter plus loin que la tensivité n'est que :

« Le commerce de la mesure intensive et du nombre extensif. En effet, à l'instar des notes en musique, nos affects sont d'abord, peut-être seulement, la mesure des transformations que les événements provoquent en nous, tandis que la dimension extensive, celle des états de choses, nous possédons à partir des classifications propres à notre univers de

discours, à des transferts d'une classe à l'autre conduisant à des dénombrements plus ou moins précis » (P.33).

L'évolution historique affirme que la tensivité est approchée selon trois tendances théoriques : une tendance phénoménologique, une tendance rhétorique et structuraliste et une tendance générative.

II.3.4. 1. La tendance phénoménologique

Dans cette perspective, la sémiotique tensive apparaît comme héritière de la sémiotique des passions tout en radicalisant la position du sujet selon la linguistique d'Emile Benveniste et la phénoménologie de Maurice Merleau-Ponty, ainsi que la sémiotique subjectale de Jean-Claude Coquet. Avec « *Tension et signification* » (1998), l'existence d'un observateur sensible au centre de l'espace tensif est postulée. Dans ce sens, la théorie de la tensivité rejoint la pensée de Jean-Claude Coquet des instances énonçantes, et s'affirme davantage avec celle de Jacques Fontanille comme une sémiotique du discours en acte ou une sémiotique énonçante (Fontanille, 1999 : 8), en mobilisant des notions de base de cette linguistique : champ de présence, instance du discours...etc.

La sémiotique tensive peut d'emblée se décrire comme une description scrupuleuse du discours en acte, à travers le déploiement d'un champ de catégorisation. Si par exemple, dans un énoncé, le débrayage rompt avec espace et un temps indistincts, l'embrayage avec la parution du « *je* » déploie un champ défini autour de ce dernier : ses mouvements, son axiologie. Ce mouvement du sujet est à mi-chemin entre l'instance énonçante et l'instance perceptive.

Ainsi, les premiers jalons sont dressés : prise de position énonciative, champ de présence, horizon...etc. Ces notions qui orient le champ, comment s'articulent-elles à l'intérieur de cet espace ? Comment caractériser les objets qui ne suivent pas la même cadence ? En effet, certains objets sont forts au début,

s'atténuent au milieu pour disparaître à la fin. On parle à ce stade de schéma tensif à travers lequel le champ de présence s'articule et dont les objets varient selon ce mode d'articulation. La représentation graphique de l'espace tensif serait le diagramme suivant

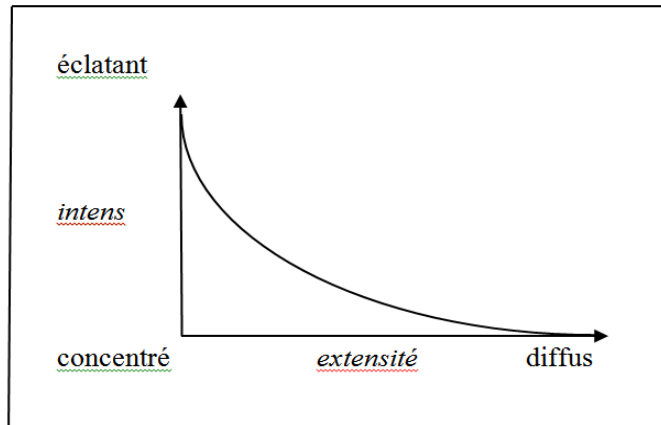
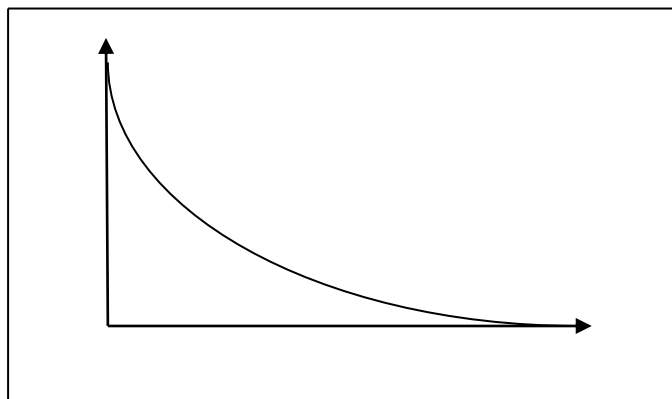
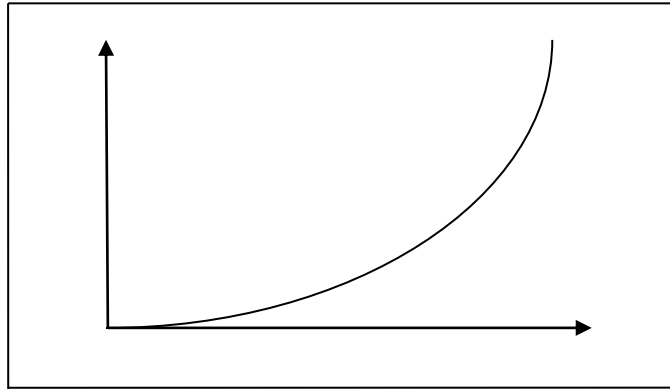


Figure 10 : le diagramme, représentant l'espace tensif

Deux cas de figure sont possibles : **la corrélation inverse** (« plus...moins... » / « moins... plus... ») et **la corrélation converse** (« plus...plus... » / « moins... moins... »):



Corrélation inverse



Corrélation converse

En effet, ce schéma permet de figurer les directions sémiotiques étant donné que l'**ascendance** est en relation avec la corrélation converse, alors que la **décadence** est en relation avec la corrélation inverse. La complexité de la valeur tensive [V1] trouve sa résolution en valences, en projection sur l'axe intensif, et l'axe extensif

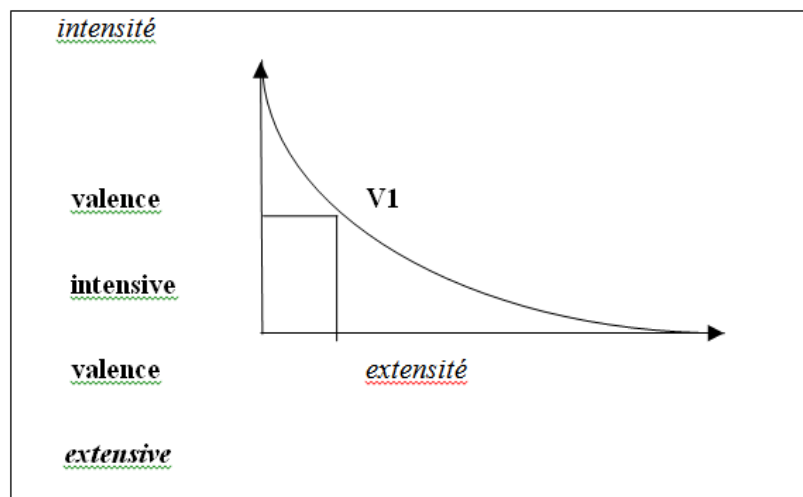


Figure 11 : la résolution de la valeur à l'intérieur de l'espace tensif

La variation de ces objets est corrélée à un type définit. Parallèlement avec la corrélation (converse ou inverse), les deux gradients « **intensité** » (ayant pour tension génératrice : [éclatant/faible] et subsume deux sous-dimensions : le tempo et la tonicité) et « **extensité** » (ayant pour tension génératrice [concentré/diffus] et subsume deux sous-dimensions : la temporalité et la spatialité) seront les valences tensives, applicables sur tout types de discours.

II.3.4. 2. La tendance rhétorico-structuraliste

L'œuvre de Claude Zilberberg peut être considérée comme une véritable modèle de la rhétorique tensive (2002) dans laquelle les composantes du schéma tensif sont détaillées en dimensions et sous-dimensions. C'est le cas de l'intensité (tonicité/tempo) et de l'extensité (spatialité/temporalité). Le deuxième niveau d'articulation serait les mouvements tensifs, décrits à partir des phorèmes. On aura donc : la **direction**, la **position** et l'**élan**. Chaque phorème articule les sous-dimensions. Par exemple, la spatialité est répartie en ouverture/fermeture pour la direction, en extériorité/intériorité pour la position et en déplacement/repos pour l'élan.

dimensions →	Intensité		extensité	
	↓		↓	
	Di		De	
Sous- dimensions →	Tempo	Tonicité	Temporalité	Spatialité
	↓	↓	↓	↓
	d1	d2	d3	d4

Figure 12 : L'articulation des dimensions/sous-dimensions dans l'espace tensif

Les relations en sous-dimensions sont contrôlées par la rection entre les dimensions. En vertu de l'analyse en phorèmes, une sub-valence composerait un phorème et une sous-dimension, ce qui donnera douze combinaisons, schématisées comme suit :

sous- dimensions ↓	corrélation ↓	commentaire ↓
d1 → d2	Corrélation converse	L'application du tempo sur la tonicité produit l' éclat
d3 → d4	Corrélation converse	L'application de la temporalité sur la spatialité produit l' universalité
d1 → d3	Corrélation inverse	L'application du tempo sur la temporalité abrège la durée
d2 → d4	Corrélation inverse	L'application de la tonicité sur la spatialité est concentrante
d1 → d4	Corrélation inverse	L'application du tempo sur la spatialité contracte l'espace
d2 → d3	Corrélation converse	L'application de la tonicité sur la temporalité accroît la durée

Figure 13 : l'articulation des sous-dimensions dans l'espace tensif

Cette sémiotique, toujours très fidèle au système binaire hjelmeslevien (expression/contenu) décrit la surface discursive comme un champ dynamique, un ensemble complexe d'écart différentiels. C'est donc une sémiotique qui analyse le sensible à travers « l'intervalle »

décadence	<p>Attenuation = [S1]+ [S2]</p> <p>Amenuisement = [S3]+ [S4]</p>
ascendance	<p>Relèvement = [S4]+ [S3]</p> <p>Redoublement = [S2]+ [S1]</p>

Figure 14 : Schématisation de l'intervalle

La sémiotique tensive s'avère donc une analyse raisonnée de l'affect. Zilberberg, redéfinit la nature des unités en les qualifiant sous l'angle de la rhétorique aussi bien que celui de la linguistique (sémantique). Les unités sont à la fois des lexèmes et des figures.

II.3.4. 3. La tendance générative

Jacques Fontanille est considéré comme le fondateur d'une sémiotique tensive générative à travers son article « *La sémiotique est-elle générative ?* » (2001). Pour lui, la signification est fondamentalement générative. Ce constat est tiré du concept de conversion qui rend possible le passage d'un niveau à un

autre. La sémiotique tensive peut résoudre le problème de la conversion puisque le sens se situe dans un espace phorique et tensif en intensité et en extensité. Corrélativement, en changeant de niveau, la tensivité ne disparaît pas, or selon le principe de la conversion tensive, le passage d'un niveau à un autre niveau supérieur rend l'espace tensif non pas un espace isolé, mais plutôt au cœur de l'espace tensif.

Chapitre 999

Tensions narratives

III.1. Introduction

En partant du principe général de la sémiotique comme discipline ayant pour objectif d'explorer le sens aussi bien que ses diverses manifestations, cette opération serait une description et de transcodage de la langue par la langue. Ainsi, il s'agit d'étudier la langue comme un fait social, au sens saussurien du terme (Assia Djébar voudrait communiquer un message à ses lecteurs/lectrices), mais précisons qu'il s'agirait d'un fait social dont il est nécessaire de dépasser la fonction communicative primaire pour élaborer des modèles qui se situent antérieurement au texte comme manifestation linguistique.

A ce niveau, l'étude des structures narratives est primordiale et paraît comme la pierre d'assise de la lecture sémiotique. Si la narration a tant d'importance c'est d'abord par rapport à la relation de dépendance qu'elle entretient avec le monde réel : il s'agit de l'imitation qui fut l'objet d'analyse de la poétique. Ainsi, narrer constitue sémiotiquement un « faire être », voire une « création » dont la matière première n'est autre que la réalité. C'est la raison pour laquelle une « narration » peut différer d'une « autre narration », ayant pourtant le même objet narré. Quelle serait la différence entre un événement (la guerre d'Algérie par exemple) au sein d'une chronique, ou à travers une pièce théâtrale ?

Par ce qui a précédé, nous émettons l'hypothèse générale que les trois récits d'Assia Djébar « se relatent » de trois façons différentes, ce qui rend possible leur classification en trois sous-genres narratifs distincts : fiction, autofiction, autobiographie.

III.2. Tensivité des titres

III.2.1. Origines terminologiques du vocable « titre »

Du latin « *titulus* », c'est-à-dire marque ou inscription, le terme renvoyait dans l'Antiquité romaine à une entité abstraite ou une marque de notoriété accordée à une personne (*le nomen*) et un titre particulier « *appellatio* », et pour désigner par la suite différents supports d'écriture (des écriteaux de bois brandis par les revenants des campagnes victorieuses). Ainsi, le terme *titulus* désigne à la fois le support et sa graphie, et possède une double fonction d'indexation et d'identification d'un évènement, bien, objet ou personne. Avec le développement des moyens d'écriture et la parution de l'imprimerie, le titre est devenu un instrument archivistique, comme il le signale Antoine Compagnon: « *Si le titre particularise l'ouvrage, il n'individualise jamais l'auteur, il est strictement élément de classement* » (1979 : 329)

III.2.2. Titrologie et tensivité dans l'œuvre d'Assia Djébar

La multiplicité des approches théoriques qui traitent de la notion du titre ainsi que l'interdisciplinarité théorique sont convenables à l'étude des titres figurant comme notions transversales dans les domaines linguistiques, littéraires et philosophiques. La notion fut l'objet de plusieurs réflexions sémiotiques dont les plus imminentes sont celles de Joseph Besa Camprubi (2002) qui insiste sur la dimension métalinguistique du titre, et Léo Hoek (1981) qui considère le titre comme un objet « artificiel » et inaugural par lequel il conviendrait de commencer l'étude des textes en raison de sa primauté sur tous les autres composants (P.16).

La fonction désignative du titre est donc retenue comme première fonction avec d'autres fonctions auxiliaires : appeler, cadrer, dénommer, compléter, orienter, synthétiser un texte. Un contrat initial peut se faire : le titre porte sur une autre réalité (le texte), et constitue donc la phrase initiale du processus de la sémiose d'interprétation du texte. Le titre est conçu alors comme signe-actif,

ayant pour fonction de solliciter des interprétants, exploitables par la suite, lorsque la lecture de l'œuvre est entamée, est en cours, et est achevée.

Si le titre est primordial dans le processus d'interprétation du texte en général et du texte littéraire en particulier, c'est parce que l'enquête de l'objet du récit n'est possible qu'à travers l'enquête de l'objet du titre (une œuvre sans titre est-elle vraiment concevable?) Le titre ouvre un univers de possibilités et donc de « façons » de lire l'œuvre littéraire.

Les titres des œuvres d'Assia Djébar « **Loin de Médine** », « **Vaste est la prison** », « **Nulle part dans la maison de mon père** », sont déclencheurs d'une tensivité.

Nous postulons que ces titres constituent le terme inchoatif de l'espace tensif. Ainsi, le titre devient un opérateur de marque, ayant pour fonction de marquer le début du texte ou de le considérer comme ouvrage-marchandise. Dans ce cas, Roland Barthes fut l'un des sémioticiens à insister sur le rôle de l'ouverture du texte par le titre (1985). Autrement dit, le titre remplit la fonction d'indexation déjà citée, et oriente en quelque sorte la lecture en dirigeant l'attention sur : (i) l'objet du texte, (ii), le sujet du texte.

Les trois titres des Assia Djébar varient entre « titres objectaux » et « titres subjectaux ». Notons d'abord que les titres objectaux ne sont pas des titres qui portent sur des actions, paradoxalement, les trois titres sont des énoncés d'état, non des énoncés de faire. Sémantiquement, ils sont construits par :

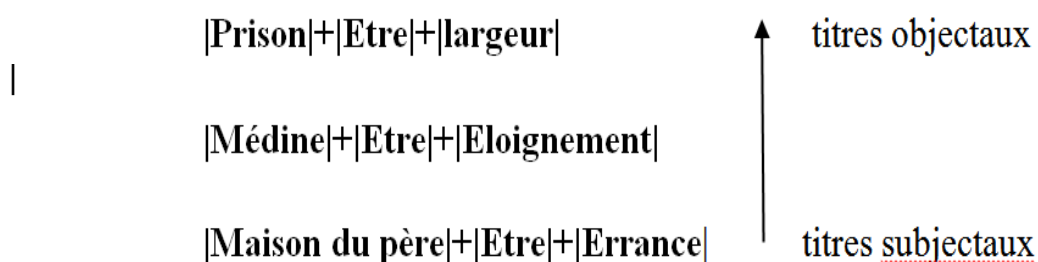


Figure 15 : Titre subjectaux et objectaux

III.2.3. Inchoativité du titre

Nous analyserons à présent le titre comme premier indice d'un contrat fiduciaire de lecture. Les trois titres dans l'œuvre d'Assia Djébar sont des symboles dicents, rhématiques, voire mystérieux et symboliques. Les titres des œuvres influencent indirectement la catégorisation générique.

Si les trois sous-genres narratifs (fiction, autofiction et autobiographie) sont difficilement recensés à priori (les premières de couverture portent le sous-titre désignateur « roman »), l'analyse des titres propose un recensement générique révélateur. Antoine Compagnon note à ce propos que : « *Le titre vaut pour le livre, il représente le livre, ou plutôt son contenu au sens très matériel du mot* » (1979 : 251).

Ainsi, si les titres d'Assia Djébar sont des portes pour accéder à ces textes, le contrat de lecture conditionne à priori l'évaluation et la catégorisation des faits racontés comme vrais, fictionnels, mensongers, vraisemblables ou autres. Aussi, il est primordial de signaler que le contrat présuppose la conscience et donc ses valences dans l'œuvre sont directement soumises à la modalisation du croire :

« En tant qu'adhésion du sujet à l'énoncé d'état, le croire se présente comme un acte cognitif surdéterminé par la catégorie modale de la certitude. Cette catégorie est susceptible de recevoir, dans la littérature logique et sémiotique actuelle une double interprétation : elle est considérée tantôt comme une catégorie aléthique (et le croire s'identifie alors en tant que synonyme de possibilité, à son terme ne-pas-devoir-ne-pas-être). Tantôt comme une catégorie épistémique autonome, avec son terme certitude. » (Greimas & Courtès, 1979 : 76-77).

Même si toutefois il est nécessaire pour le lecteur de rompre ce contrat fiduciaire leurrant. Le champ du contrat fiduciaire devient celui de la foi. Le premier titre objectal *Loin de Médine* est riche en significations avec la particularité sémiotique que lui offre le nom propre Médine¹, puisque le nom propre est le prince des signifiants selon Roland Barthes. Donc, le titre « Loin de Médine » paraît si on admet le sens premier avancé à travers le titre, loin d'être un récit fictionnel, étant donné qu'il évoque une panoplie de parcours interprétatifs corrélés à l'endroit (Médine) et qui évoque sa dimension historique, spirituelle, religieuse et même affective.

Paradoxalement, il faut distinguer comme le font Zilberberg et Fontanille (1998), entre *confiance* pour la relation intersubjective, et *croyance* pour la relation sujet/objet (P : 198) : (i) l'atonie : l'engagement du sujet lui-même, (ii), la tonicité : l'engagement du sujet/sujet avec l'objet.

Le contrat de lecture mis en exergue par le titre repose sur cette relation fiduciaire ternaire, soit :

S1 : Auteur

S2 : Lecteur

O : texte

Schématizable comme suit :

¹ Médine est une ville de l'Arabie Saoudite, où le prophète Mohamed s'y réfugia et y mourut. Elle abrite le tombeau du Prophète et de sa fille Fatima. Elle est appelée également *Yathrib*.

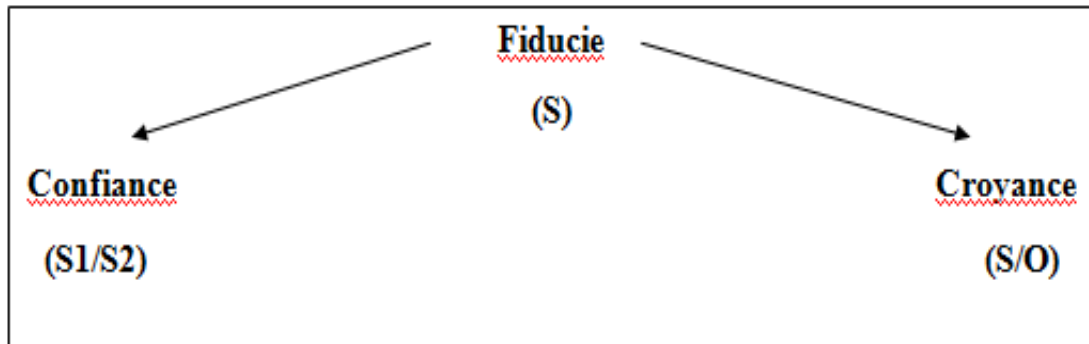
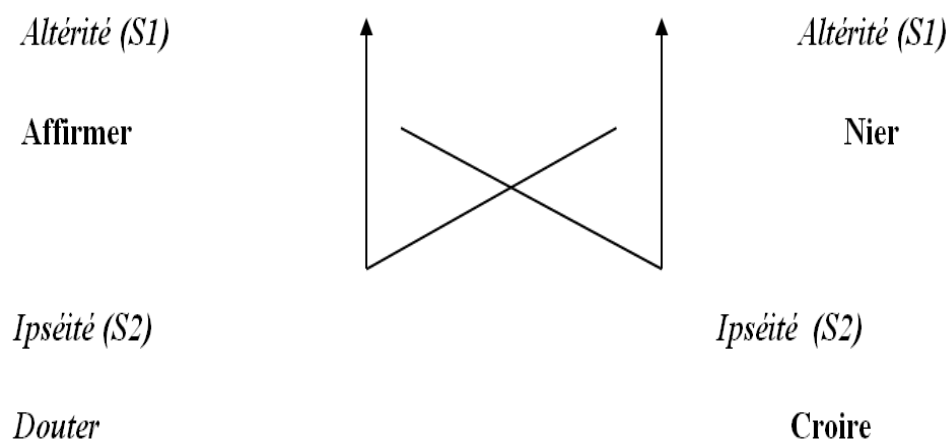


Figure 16 : la relation fiduciaire

Un système binaire de relations élémentaires est retenu entre l'auteur/ le lecteur par rapport à l'objet du croire (texte/livre).

Assia Djébar par le titre « Loin de Médine » avance la propriété sémantique de |éloignement| dont l'un des sèmes inhérents serait |espace|, c'est-à-dire (loin de+ lieu). Par contre, si le lecteur admet complètement le titre de l'ouvrage, ce dernier aurait pour objet de décrire un lieu, géographiquement loin de l'endroit Médine. Par contre, l'ouvrage relate à travers un système de narration hétérodiégétique un ensemble d'évènements ayant eu lieu à Médine. Subséquemment, ce système de relation est adopté :

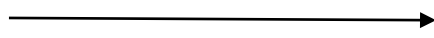
Figure 17 : le système de narration dans *Loin de Médine*

Il s'agit donc d'un **éloignement dans le temps, et non pas dans l'espace.**

S1

S2

Faire persuasif



faire interprétatif

Faire-croire

croire/ne pas croire

Le second et le troisième titre se rapprochent du premier, et s'en distinguent du point de vue rhétorique. Alors, qu'est-ce qui est commun entre « Vaste est la prison » et « Nulle part dans la maison de mon père » ?

C'est en effet, l'allotopie résultante de l'insertion de figure du discours, plus précisément, celle du **chiasme** qui fait pivoter le sens autour de deux sèmes opposés :

|vaste| vs |prison| (espace étroit) vs (espace large).

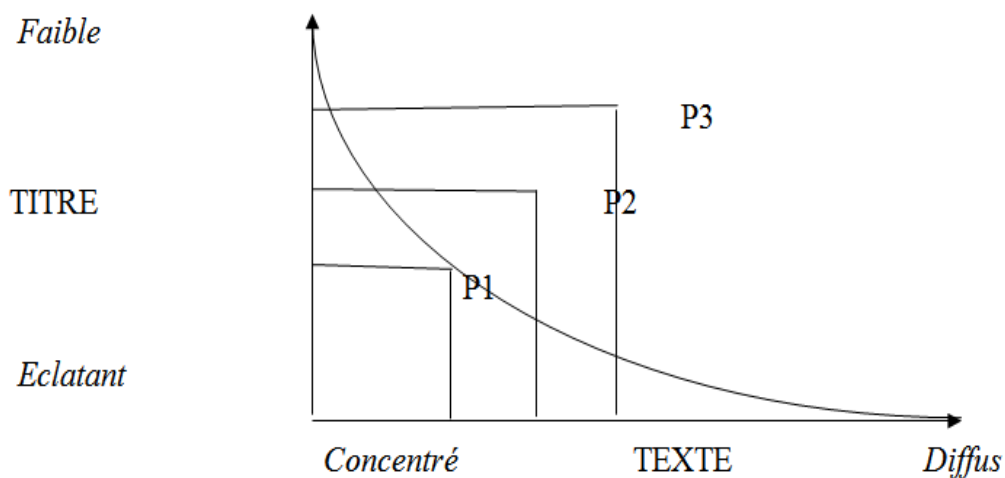
|nulle part| vs |maison du père| (endroit indéfini) vs (endroit défini)

Considérons le titre « Vaste est la prison ». La figure de construction par exubérance « l'apposition » caractérise ce titre puisqu'elle :

«Ajoute au sens principale du nom sur lequel elle tombe, un sens accidentel qui sert à l'étendre, à le développer, et fait souvent une sorte d'image. Ensuite, elle abrège le discours dont elle retranche les liaisons,, elle lui donne par conséquent de la vivacité, de la force, de la noblesse. » (Fontanier, 1998 : 299).

Une tension apriorique est créée à partir de ce titre mystérieux, intrigant, et fortement symbolique. De ce fait, si ce titre est un signe c'est-à-dire une matérialité, perçue avec l'un de nos sens (dans le cas de lecture, c'est la vision), il propose une direction. C'est cette direction tonique qui se trouve responsable de déclencher la tension génératrice de l'ensemble de l'œuvre et qui pousse le

lecteur à travers le sentiment d'intrigue qu'il éprouve à la lecture du titre succinct et accrocheur (à lire l'œuvre). Les émotions se répartissent ainsi :



P1 : attraction

P2 : assouvissement

P3 : satisfaction

Figure 18 : la répartition des émotions selon les titres

Ce titre « Vaste est la prison » brouille les pistes en matière de détermination générique. En effet, il ne propose pas vraiment d'indices de fictionnalité ou de non fictionnalité comme le titre « Loin de Médine ».

Par contre, le troisième titre nous semble particulièrement révélateur pour la catégorisation générique. « Nulle part dans la maison de **MON** père ». Ici, l'embrayage actanciel à travers le pronom personnel « MON », présuppose un débrayage actanciel antérieur. Il s'agit du « père de l'auteur », et rend inconcevable une lecture du type « le père ne toute personne lisant l'énoncé » : l'embrayage actanciel procure à l'œuvre dès son début un aspect assez personnel.

Revenons à la tonicité et au rôle qu'elle joue dans l'espace tensif du titre. Il existe dans ce cas, une relation intersubjective entre l'auteur et ses lecteurs, dont la marque est celle de « confiance ».

Avec le pacte autobiographique lejeunien, l'auteur s'engage à dire la vérité, et le lecteur s'engage à le croire. Ceci dit, la « confiance » résulterait du croire cognitif du lecteur (S2) comme destinataire d'un objet de valeur (Ov) « la vérité », dont le destinataire serait l'auteur (S1). Parallèlement, cette confiance mutuelle est née du partage de la communication d'un objet de valeur exclusif : l'intimité de l'auteur et sa vie personnelle, ses secrets auxquels l'accès n'est pas facile.

Subséquentement, les données crues ou « tenues pour vraies », dans « Nulle part dans la maison de mon père » sont déterminées comme tant à travers cette relation intersubjective qui permet d'affecter chacun des partenaires du pacte autobiographique.

En guise de synthèse, nous pouvons dire que l'inchoativité de l'espace tensif à partir des titres des trois ouvrages Assia Djébar est coextensive au rôle apéritif, c'est-à-dire donner un aperçu symbolique, insister sur l'objet rhématique du texte à travers l'ouverture éclatante par un boniment rhétorique qui présuppose une contrainte interprétative.

III.2.4. Terminativité du titre

Si le titre est un parti-pris de son auteur, il conviendrait de lire les titres à posteriori, c'est-à-dire de penser le titre après avoir pris connaissance du texte puisque ce dernier offre une lecture complémentaire en relation directe avec le « croire – être » déjà analysé.

Les chapitres des trois ouvrages d'Assia Djébar se proposent comme un outil d'élucider le sens des titres. Prenons à titre d'exemple, le titre « vaste est la prison ». Ce titre énigmatique ne se comprend qu'après la lecture de la page 237

de l'ouvrage, où l'auteur explique qu'il s'agit d'une complainte berbère prononcée par la cousine vociférant la mort d'un personnage dans le récit. Il s'agit de la mort de Cherifa, la sœur de Bahia, mère de la narratrice du récit, Isma.

Nous pouvons dire que le faire interprétatif exercé par le lecteur est l'aboutissement, voire une sanction ultime de la manipulation. On parle dans ce cas du rôle de la modalité du *savoir* dans la manipulation des sujets et l'octroi du statut véridictoire comme sanction cognitive. Notons également qu'il s'agit toujours d'un savoir « sur quelque chose », dans ce cas, c'est le texte. Le titre est une structure transitive inconcevable dans les informations qui le valident graduellement à travers le texte : « *le savoir se présente également comme un objet en circulation : on parlera donc de la production, l'acquisition du savoir, de sa présence ou de son absence, (le non-savoir), et même de ses degrés* » (Greimas & Courtès, 1979 : 321).

En termes de tensivité, la rétrolecture du titre se fait sous l'angle de la lecture du texte. Le savoir confirme le croire, de la même sorte qu'il lui sanctionne positivement, et donc permet de le classer génériquement.

III.2.5. Sous-titrage et désignation rigide

Ce qui a retenu notre attention dans les trois ouvrages d'Assia Djébar, c'est l'adoption non vide d'intérêt du système roman-chapitre.

« Loin de Médine » :

Prologue	« Il est mort, il n'est pas mort...»
Partie I : <i>la liberté et le défi</i>	<ol style="list-style-type: none"> 1. La reine yéménite 2. Celle qui attend Gabriel 3. Selma la rebelle 4. Voix 5. La prophétesse 6. <i>Première rawiya</i> 7. La fille aimée <i>Voix</i> 8. Celle qui dit non à Médine
Partie II : <i>Soumises, insoumises</i>	<ol style="list-style-type: none"> 1. <i>Deuxième rawiya</i> 2. Celles qu'on épouse après la bataille 3. <i>Voix</i> 4. La répudiée 5. La chanteuse de satires 6. <i>Voix</i> 7. Kérama la chrétienne 8. La combattante
Partie III :	1. <i>Voix</i>

<i>Les voyageuses</i>	<ol style="list-style-type: none"> 2. La fugueuse d'hier 3. <i>Troisième rawiya</i> 4. L'étrangère, sœur de l'étrangère 5. <i>Voix d'Atika</i> 6. La laveuse des morts 7. <i>Voix</i> 8. Celle aux mains tatouées
<i>Point d'orgue</i>	« Il agonise, le calife... »
Partie IV : <i>Parole vive</i>	<ol style="list-style-type: none"> 1. <i>Voix</i> 2. La libérée 3. <i>Voix</i> 4. La préservée 5. <i>Voix, multiples voix (Aïcha et les diffamateurs)</i> 6. Celle qui préserve parole vive 7. <i>Voix</i> 8. <i>Epilogue</i> 9. « Parole plurielle, parole duelle » 10. « Filles d'Agar », dit-elle

« Vaste est la prison »

	Le silence dans l'écriture
Partie I : <i>l'effacement dans le cœur</i>	<ol style="list-style-type: none"> 1. La sieste 2. Le visage 3. L'espace, le noir 4. La danse 5. L'absence 6. Avant, après 7. L'adieu
Partie II : <i>l'effacement sur la pierre</i>	<ol style="list-style-type: none"> 1. L'esclave à Tunis 2. Le comte transfuge 3. Le lord archéologue 4. La destruction 5. Le secret 6. La stèle et les flammes 7. L'écrivain déporté <p><i>Abalessa</i></p>
Partie III : <i>un silencieux désir</i>	<p>«<i>Fugitive et ne le sachant pas</i>»</p> <p>Femme arable I</p>

	<p>1^{er} mouvement: De la mère en voyageuse</p> <p>Femme arable II</p> <p>2^e mouvement: De la grand-mère en jeune épousée</p> <p>Femme arable III</p> <p>3^e mouvement: De la mère en fillette</p> <p>Femme arable IV</p> <p>4^e mouvement: De la narratrice dans la nuit française</p> <p>Femme arable V</p> <p>5^e mouvement: De la narratrice en adolescente</p> <p>Femme arable VI</p> <p>6^e mouvement : Du désir et de son désert</p> <p>Femme arable VII</p> <p>7^e mouvement: Ombres de la séparation</p>
Partie IV : <i>Le sang de l'écriture</i>	<p>Yasmina</p> <p>Le sang de l'écriture — Final —</p>

« Nulle part dans la maison de mon père »

Partie I : <i>éclats d'enfance</i>	1. La jeune mère 2. Les larmes 3. Le tout premier livre Intermède Intermède 4. Le père et les autres 5. La bicyclette 6. Le jour du hammam 7. Le petit frère 8. Dans la rue, avec le père, ou jeux de miroirs 9. La chambre parentale
Partie II : <i>déchirer l'invisible</i>	1. Madame Blasi 2. Premiers voyages, seule 3. Le piano 4. La première amie 5. Farida, la lointaine 6. Au réfectoire 7. Le monde de la grand-mère maternelle 8. Jacqueline... au dortoir 9. Corps mobile

	<p>10. L'opérette</p> <p>11. Un air de ney</p> <p>12. L'été des aïeules</p>
Partie III : <i>celle qui court jusqu'à la mer</i>	<p>1. Encore au village</p> <p>2. Lettre déchirée</p> <p>3. Premier rendez-vous</p> <p>4. Lettres dites d'amour»</p> <p>5. La famille à Alger</p> <p>6. Dans la rue</p> <p>7. Promenades au port</p> <p>8. Mounira réapparue</p> <p>9. Nous... trois!</p> <p>10. Dans le noir vestibule</p> <p>11. Ce matin-là</p>
Epilogues	<p>1. Le silence ou les années-tombeaux</p> <p>2. La jeune fille sauvage</p> <p>3. Inventer le vertige</p>
Postfaces	« Silence sur soie » ou l'écriture en fuite

Figure 19 : Tableaux synthétique des titres du corpus

Dans ce cas, nous nous intéressons au statut sémiotique des sous-titres qui deviennent les noms, les désignateurs de leurs contenus. En fait, pour désigner un objet, il est nécessaire d'activer une propriété personnelle de cet objet. C'est ce que Georges Kleiber appelle « les descriptions définies » : « *expressions comportant un nominal (nom, nom+adjectif, nom+relative, nom+complément...etc.), accompagnée d'un article défini* » (1981 : 171).

Le titre est donc comme un nom propre puisque lui-aussi, peut être un désignateur rigide. Par contre, il convient de signaler que les sous-titres ne sont pas forcément soumis à ce principe de lecture. Prenons à titre d'exemple qui se ressemble du point de vue de leur structure syntaxique.

T1 : « Kérama, la chrétienne » (P.143, Loin de Médine)

T2 : « Farida, la lointaine » (P.141, Nulle part dans la maison de mon père).

Le premier sous-titre figure dans un ouvrage fictionnel, alors que le deuxième figure dans un ouvrage autobiographique. Le nom propre cesse d'être une variable pertinente pour la détermination du genre, même si le titre du nom propre peut être quelque peu révélateur.



Les informations sont doublement conçues à travers :

- (i) La paraphrase adjectivale : « la préservée », « la libérée », « la laveuse des morts », pour « Loin de Médine ».
- (ii) Les substantifs + articles définis : « la sieste », « l'esclave à Tunis », dans « Vaste est la prison ».

Toutefois, dans l'ouvrage autobiographique « Nulle part dans la maison de mon père », une panoplie de sous-titres est mise en place pour segmenter l'ouvrage. Ce qui attire l'attention, c'est la fonction de désignation « ordinaire »

que les sous-titres occupent. Si nous prenons des sous-titres à l'instar de « dans le noir vestibule » ou « promenades au port », nous remarquons qu'ils fournissent des informations relatives à n'importe quelle situation du discours. Ils ne peuvent être qualifiés de désignateurs rigides qu'à partir des propriétés référentielles, c'est-à-dire de la mise en relation des sous-titres avec le grand titre « Nulle part dans la maison de mon père » pour assurer l'opération d'embrayage. Ainsi, contrairement aux sous-titres dans « vaste est la prison » et « Loin de Médine », dans « Nulle part de la maison de mon père », les sous-titres sont sémiotiquement des désignateurs rigides qui évoquent des aspects en relation avec le sujet/auteur.

III.3. Les structures élémentaires de la signification

Les trois textes d'Assia Djébar sont des récits dont il est nécessaire d'étudier les principes d'organisation des actions. Une « Esmâ Bent Omaïs » quitte l'Abyssinie, une « Mme Blasi » demande à ses élèves de lire à haute voix un poème de Baudelaire, ou un archéologue part à la recherche d'une stèle...etc., tant d'actions animent l'univers romanesque dans « Loin de Médine », « Vaste est la prison » et « Nulle part dans la maison de mon père ». Mais ces actions se joignent pour former un « tout », un univers cohérent de sens. Les valeurs sémantiques s'étalent à travers un système complexe de relations profondes.

Soit par exemple le récit « Loin de Médine », il constitue une « histoire » racontée par le biais de la langue naturelle, et donc, il constitue un assemblage de signifiants qui peut varier si la langue adaptée de la narration serait autre que le français. Le premier constat qui peut être tiré de la possibilité d'exprimer des articulations sémantiques à travers un système culturel et linguistique donné (évoquer l'émancipation des femmes, en choisissant comme langue d'adoption la langue française). Mais il serait impossible de recenser exactement les mêmes valeurs sémantiques en adoptant un autre système culturel (l'arabe). Par conséquent, il conviendrait d'analyser comment cet univers de signification (les récits d'Assia Djébar) correspond à la réalité.

En effet, tout comme l'univers immanent, les récits résultent d'une organisation, sont assignés à une logique particulière. L'univers constitué de « catégories », il est organisé par des structures logiques. Deux notions sont à présent retenues : celle de catégorie, et de carré sémiotique.

III.3.1 La catégorie

D'abord, la catégorie désigne par extension sémantique, une classe morphologique, syntaxique, et même syntagmatique (Greimas & Courtès, 1979 : 33). Sommairement, les trois récits d'Assia Djebar peuvent avoir comme catégorie sémantique commune « relater l'histoire » de (la/une/des) femme(s) ou faire-être un récit dont le sujet est féminin.

Genre du récit	fictionnel	autofictionnel	autobiographique
	« Loin de Médine »	« Vaste est la prison »	« Nulle part dans la maison de mon père »
	Relater l'Histoire à travers les rawiyates (rapporteuses-femmes)	Relater l'histoire de la narratrice autofictionnelle (Isma), et l'Histoire d'une généalogie féminine	Relater l'histoire de la narratrice Fatima Zohra Imalayène de l'enfance à l'âge adulte

Figure 20 : la catégorie sémantique de l'écriture dans les sous-genres narratifs

En outre, en quoi consiste ces catégories sémantiques ? Et qu'ont-elles de commun ?

Considérons d'abord la définition de Greimas et Courtès :

« Toute sémiotique, étant un réseau relationnel, les structures élémentaires qui organisent ces relations peuvent être considérées comme des catégories sémantiques, suivant le plan du langage qu'elles servent à constituer » (1979 : 34).

A partir de cette citation, la catégorie devient un moyen pour organiser l'univers du sens. Assia Djebar a choisi donc ce paradigme sémantique parmi d'autres (l'émancipation de la femme, la cause féministe ou le féminisme tout court), pour présenter des récits, prédominés par une série de catégories sémantiques (Histoire généalogie, société algérienne, post-colonialisme, éducation, individualité...etc.).

Le rôle de la catégorie dans la taxinomie des objets du monde est signalé depuis l'Antiquité comme il a été démontré par Aristote : *« les dix catégories sont : la substance, la quantité, la qualité, la relation, le lieu, le temps, la situation, avoir, agir et pâtir »*¹.

Plusieurs théoriciens ont exploré la notion de catégorie et mesuré son ampleur dans la catégorisation du vaste univers de signification dans les récits. Zilberberg et Fontanille (1998) citent entre autres Emmanuel Kant qui réduit les dix catégories en quatre dimensions : la quantité, la qualité, la relation et la modalité. Benveniste qui a associé le rôle de ces catégories à la grammaire ainsi que Georges Kleiber qui à travers sa « sémantique du prototype » (1990), tente de revaloriser le rôle psychologique des sujets « catégorisants » de l'univers culturel. Mais il reste à se demander comment ces catégories sont-elles organisées ? Selon quel principe ?

¹ De Tracy, cité par le Littré, entrée « catégorie ».

Prenons le deuxième récit « Vaste est la prison », dans lequel une généalogie est racontée. Ce qui saute aux yeux à prime abord, c'est l'aspect paradoxal de la généalogie décrite. En effet, une généalogie serait une suite d'ancêtres masculins, qui établissent la filiation. Dresser une généalogie d'une famille donnée, c'est recenser ses ancêtres non pas ses aïeules. Dans ce cas, un aspect assez important se dégage de la fonction de catégorie. C'est celui de l'opposition. Cette opposition se manifeste d'abord entre la surface phénoménale du texte et son contenu profond (Hjelmslev) :

« Depuis Hjelmslev, nous savons que rien de bon que se faire en linguistique tant qu'on ne dépasse pas ce niveau, tant qu'on ne se met pas à explorer, à préavoir disjoints les deux plans du signifiant et du signifié, les unités à la fois plus petites et plus profondes de chacun des deux plans pris séparément » (Greimas, 1973 : 169).

Ceci explique que les catégories se trouvent d'abord combinées par la relation sémantique de l'opposition :

« ... le terme d'opposition s'implique à la relation du type « ou...ou », qui s'établit sur l'axe paradigmatique entre les unités du même rang compatibles entre elles. L'axe paradigmatique est alors dit axe des oppositions » (Greimas, Courtès, 1979 : 262).

Considérons de près l'énoncé suivant, extrait de « Nulle part dans la maison de mon père » :

« Ainsi, pour la première fois, la fillette est saisie — je suis saisie — par la vie si proche, si palpable d'un autre être, le héros de Sans famille imaginé par Hector Malot. Un garçonnet a perdu ses parents : la fillette pleure devant ce malheur, calfeutrée, elle, dans le lit parental — si large, aux montants d'acajou et où, auparavant, à peine réveillée dans le petit lit à côté, elle demandait à être placée entre son père et sa mère. Elle se pelotonnait au milieu, tout contre eux; ils se parlaient par-dessus son

corps à elle. L’embrassaient-ils tour à tour, jouaient-ils avec elle? Elle s’en souvient à peine. Mais comme elle se sentait bien, entre eux, ces dimanches matin où le père pouvait paresser tandis que la mère finissait par aller préparer le petit déjeuner! » (P : 20)

Nous remarquons d’abord qu’il existe une relation antonymique entre les termes |père| vs |mère|. Cette disjonction qui se manifeste sur le niveau de surface présuppose l’existence d’un plan syntaxique hiérarchiquement supérieur. Ainsi, ces deux lexèmes possèdent un sème commun, sur l’axe de la génération |adulte| mais différent sur l’axe de la sexualité |masculinité| vs |féminité|. Cette relation de disjonction est également accentuée à travers le couple |garçonnet| (le héro de *sans famille* d’Hector Malot), vs |fillette| (la narratrice-enfant), qui se partagent le sème commun |enfance| mais s’opposent sur l’axe de la situation familiale |orphelin| vs |adopté|.

La notion d’opposition peut même opposer deux parcours narratifs opposés :

Mère |activité| Vs Père |oisiveté|

A partir de cette opposition initiale, une remarque nous semble pertinente par rapport à la nature et la valeur des sèmes. En effet, les sèmes « positifs » sont attribués aux acteurs féminins (adoption/activité), alors que des sèmes négatifs sont attribués aux acteurs masculins (rejet/oisiveté). Par conséquent, le rôle de cette opposition est de définir sommairement la structure élémentaire de la signification :

« Nous dirons qu’à côté de la relation antonymique (disjonction et conjonction) entre les sèmes d’une même catégorie, la structure élémentaire de la signification se définit en plus par la relation hyponymique entre chacun des sèmes pris individuellement et la catégorie sémique entière » (Greimas, 1966 : 26).

Notons également que ces catégories ne sont considérées que par rapport aux autres catégories, ce qui peut être significateur dans l'appartenance générique, car un genre n'est considéré que comme différent, opposé à un autre genre : « *la binarité étant considérée comme une règle de construction et non nécessairement comme un principe statuant leur mode d'existence* » (Greimas, 1970 : 40).

Ceci dit, l'écriture d'Assia Djebar s'affirme comme une écriture binaire, une écriture dont il est nécessaire de mettre en opposition les éléments constitutifs afin de mieux les mettre en valeur.

Soit par exemple, l'extrait suivant de « Vaste est la prison » :

« Une seconde encore, j'aurais pu me croire prisonnière d'une immense, d'un étrange tableau échafaudé contre le néant. Et si j'expérimentai une révolte des apparences ? Un soulagement m'a envahie : je ne vis plus « avant », je ne suis plus malade, je suis sortie du songe. Comme c'est réconfortant simplement d'exister : une chambre vide, les voix au loin des femmes de la famille, l'adieu d'une visiteuse, le soleil qui décline d'un coup au dehors, un premier abat-jour qui s'éclaire. Je m'habille; je choisis un corsage neuf, je vais sortir ce soir. » (P 22).

Le même principe de binarité s'affirme et s'organise dans cet énoncé comme suit :

	Manifestation (croire-être)	Immanence (être)
Narratrice Moi/Isma	Emprisonnement Malaise Maintenant (maladie) solitude	liberté soulagement maintenant (santé) accompagnement

Figure 21 : la binarité entre manifestation et immanence

Nous pouvons noter à ce niveau le rôle du sème comme trait distinctif dont les variantes positives sont attribuées significativement aux « femmes ». Dans ce cas, la narratrice « Isma », se croit comme emprisonnée, mais exerce un faire-croire opposé sur sa situation (confiance en soi), et pourra ainsi vaincre son malaise intérieur. Peut-on dire d'elle qu'elle est brave, courageuse ? Pourtant l'extrait ne le « dit » pas expressément, la narratrice ne le dit pas à propos de son parcours (cognitif ou pragmatique). Pourquoi donc cette auto-interdiction ? Pourquoi Isma, au lieu d'utiliser des sèmes nucléaires, utiliserait des classèmes pour se caractériser ou caractériser les autres acteurs-femmes ?

Si les sèmes nucléaires rentrent dans la composition syntaxique (les lexèmes), les classèmes ou les sèmes contextuels seront manifestés dans des unités syntaxiques plus larges. Soit par exemple l'extrait suivant de « Loin de Médine » :

La Yéménite est-elle victime soumise ou fausse proie consentante? Aswad «le noir», victorieux et de surcroît se voulant prophète, est apparu devant elle. Son surnom autant que sa victoire l'embellissent face à la veuve aux yeux vite taris de larmes. Elle se retrouve une deuxième fois souveraine. Comment savoir si, pour ces secondes noces, elle fit plus que se soumettre; les aurait-elle provoquées? La fiction serait d'imaginer cette femme rouée, puisque les armes de la féminité demeurent, en ces circonstances, les seules inentamées » (P 23).

Dans cet énoncé le noyau sémantique de force n'est pas seulement attribué par les lexèmes (souveraine/Rouée/armes). Bien au contraire ces lexèmes produisent un effet de sens particulier selon le contexte. Ici il s'agit de la veuve d'un leader décédé pendant la guerre (la reine yéménite) qui apparaît faible sur le plan de la manifestation alors qu'en réalité, sa faiblesse est inhérente à sa force.

En effet, un certain sentiment d'« unité », de cohérence est perçu avec la lecture de cet extrait, qui imposerait ses propres règles de lecture. Ainsi, un exemple du type « cet homme est fort », « cette femme est faible », n'est plus attesté, comme il a été démontré par François Rastier dans sa « Sémantique interprétative », puisqu'il faut que l'énoncé soit concret et ancré dans le discours. Parmi ses notions transversales figure celle de « sème » comme :

« L'unité minimale de sens, le trait pertinent du contenu sémantique, l'invariant de sens s'appelle marque sémantique, marqueur sémique ou sème (...) Les sèmes sont des universaux substantiels (...) Les traits sémiques doivent être formulés selon certains sémanticiens en termes de conditions de monde référentiel, d'arguments ou d'indices référentiels ».
(Rastier, 1974 : 46).

Ainsi, le sème est un élément d'un sémème¹, défini comme l'extrémité d'une relation fonctionnelle binaire entre sémèmes. Il s'agit d'une substance définie par extension comme une qualité d'un objet non linguistique, faisant partie du monde référentiel (réel ou fictionnel). Par ailleurs, le sème peut présenter un élément inhérent à un objet donné, il en résulte que le sème ne relève que du système pragmatique de la langue, ou du système socioculturel, représenté le mieux dans le texte littéraire.

Revenons à présent au sème « faiblesse », fréquemment abordé dans les trois genres d'écriture d'Assia Djebar. La lexie « faiblesse » est définie comme « *le caractère de ce qui est faible* », ou « *le défaut qui dénote une insuffisance* » ou même « *une défaillance* ». Plusieurs sèmes contribuent à octroyer le sens, classables en êtres inanimés et/ou animés (A), ou exclusivement animés (B) :

A:

S1 : manque de force. *Le malade est encore faible.*

S2 : manque de vigueur physique. *Une dalle très faible.*

S3 : manque de résistance. *L'armée était très faible pour résister aux troupes de l'ennemi.*

S4 : manque de puissance/ de capacité pour se défendre. *Un argument faible.*

S5 : manque de valeur/ de quantité. *Une faible quantité de cyanure suffira.*

S6 : manque de capacités intellectuelles. *Unraisonnement faible.*

S7 : manque de fermeté. *Il est faible avec ses enfants.*

B:

Sa 1 : personne vulnérable. *Défendre le faible contre le fort.*

Sa 2 : personne lâche. *Ne pas se fier aux faibles.*

Le sème de « faiblesse » est perçu à travers les extraits suivants :

- « Il me faut arracher cette pate de mon palais, elle **m'étouffe** (...). **J'exerce cet effort** d'amputation avec précision : je ne me demande pas

¹ Le sémème est le contenu sémantique d'un morphème.

si je souffre, si je me blesse, surtout si je vais demeurer sans voix »
(1995 : 339). (S1)

- Femme **arable**¹ . (1995 :173). (S2, S7/Sa 1)
- « Vaste est **la prison** qui **m'écrase**, d'où me viendras-tu, délivrance ?
(1995 : 236). (Sa 1).
- « Ce matin, répondit .Fatima, je sens que je me détache enfin de votre monde et que je vais être débarrassée de tous vos hommes! Car j'ai été tellement témoin d leurs écarts; car j'ai eu tant d'occasions de les sonder que je les repousse enfin tous désormais Dorénavant, comme ils me paraissent lourds, tous ces hommes en foule à l'opinion **indécise!** »
(1993 : 97) (S7)
- « Cette femme devient **fragile** charnière au cœur de cette division qui s'élargira, qui en annonce d'autres tout aussi graves. Elle, Oum Temim fille de Minhal est d'une grande beauté ». (1993 : 115) (S3, S4).
- « Je suis à cet instant une jeune fille certes **vulnérable**, qui a répété comme une antienne, toute son année de philosophie, à cause de sa correspondance d'amour secrète, oui, je suis celle qui a scandé tout en frappant sa coulpe, au bord de ce qu'elle croyait être le « péché », à commencer par le premier baiser donné sous l'arbre et dans la pluie: « Si mon père le sait, je me tue !» (2007 : 353). (S7/ Sa 1)
- «Comme si, d'avoir fait vraiment couple avec toi (épouse au statut inconnu chez les siens, chez sa mère, aussi bien que chez ses sœurs plus âgées), ton « épouse » au sens plein du terme, au sens où l'entendaient les voisines européennes, institutrices ou simplement femmes d'instituteurs, soit la « moitié » la plus **sensible** d'un couple indissoluble » (2007 : 89) (S1, S2).

¹« *Femme arable* » est l'intitulé du film tourné par la narratrice Isma, dont la thème est la présentation de la femme dans plusieurs situations sociales.

A travers ces occurrences, il a été remarqué que le sème de « faiblesse », ne se manifeste que pour caractériser la narratrice, ou un autre acteur-féminin. Comment donc expliquer cette attribution ?

En effet, la relation entre « femme » et « faiblesse » manifeste un axiome normatif, qui dépend de certaines normes socialisées, pouvant se lexicaliser comme suit : *La femme est un être faible*. Or, ‘femme’ et ‘faiblesse’ n’appartiennent pas au même taxème¹. Leur relation, en fonction du sème « faiblesse », s’établit entre deux taxèmes différents comme il le démontre François Rastier (1987 : 47) à travers les schémas suivants :

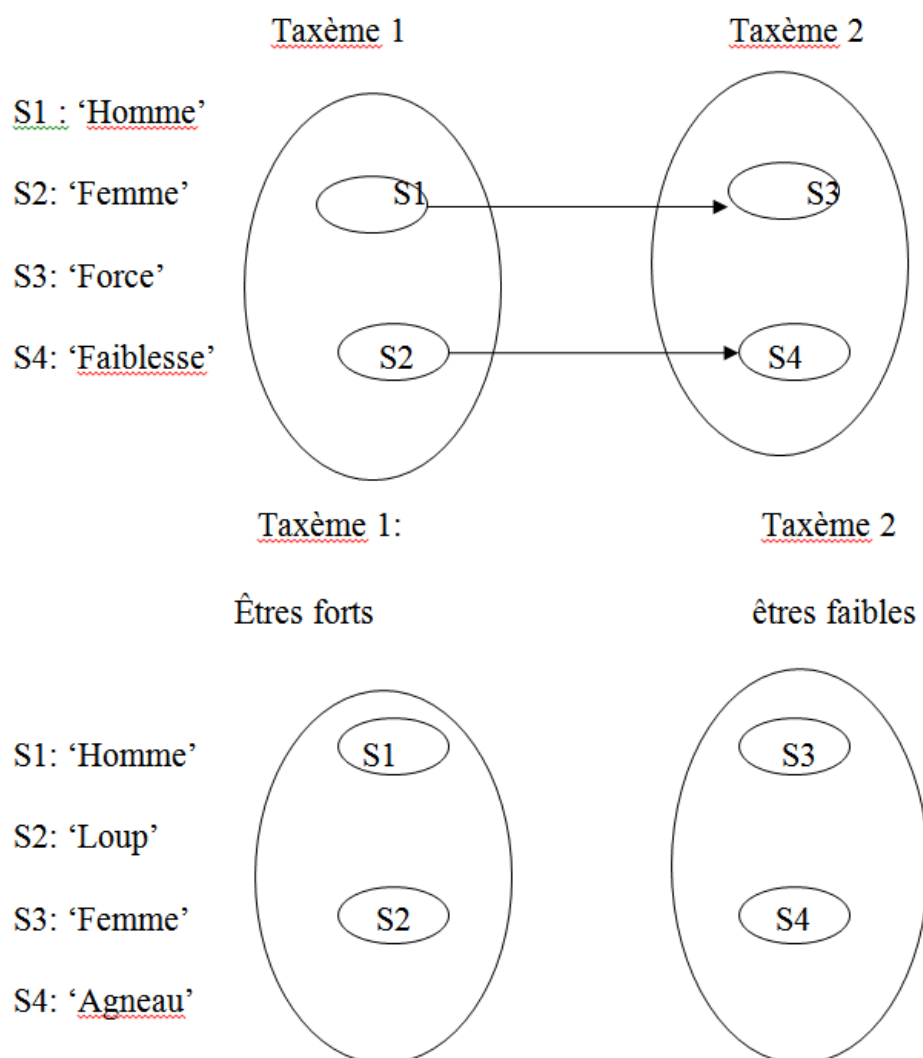


Figure 22: La relation sème/taxème

¹ Le taxème est une classe de sémèmes minimaux en langue, à l'intérieur de laquelle sont définies les sémantèmes, et leur sème microgénétique commun.

Ceci explique que cette attribution n'est faite qu'à travers le monde référentiel. En outre faudrait-il penser que le référent serait le critère capable de déterminer les traits inhérents de la langue, tel qu'on le retrouve comme détermination des traits dénotatifs ? C'est dans cas où l'on parle de sème inhérent : « Extrémité d'une relation symétrique entre deux sémèmes appartenant au même taxème ». Il relève du système fonctionnel de la langue, si aucune autre information contextuelle ne l'interdit. Tandis que par sème afférent, on entend : « Extrémité d'une relation symétrique entre deux sémèmes appartenant à des taxèmes différents » (1987 : 277).

Dans ce sens, si chaque lexie est définie par défaut, à l'aide d'un sème qui lui est propre, car le mot signifie quelque chose par rapport à la langue. Or la lexie « faiblesse » s'actualise selon un usage qui relève de l'idiolecte. De ce fait, pour que le sème afférent s'actualise dans le discours, il est nécessaire que le sème inhérent se neutralise. Or le sème passe par trois phases :

1. L'inhibition : qui concerne le non-retour au sème inhérent.
2. L'activation : qui concerne l'actualisation du sème afférent.
3. La propagation : qui concerne aussi bien l'inhérent que l'afférent dans le but de construire une isotopie.

En voici quelques exemples :

- « L'enterrement à peine terminé, il paraît que le vieux Soliman est entré dans sa chambre (...) et il a **pleuré** à grands sanglots... Ses brus, ou tout au moins la seconde, celle qui osait parler devant lui, quelquefois lui tenir tête et que, pour cela, il préférerait, s'est dressée devant lui et **l'a morigéné**: ' — Appuie-toi sur la mansuétude de Dieu, sur sa patience! Ne désespère pas et ne pleure pas ainsi sur les malheureux orphelins' (...) Elle a cru ainsi le **consoler**. Or lui, avec son franc-parler qui s'accroissait avec l'âge, tu sais ce qu'il lui a rétorqué? — 'Je ne pleure pas sur les orphelins, non!

Ils sont petits, ils ne connaissent rien de la vie! Mais moi, moi, **vais-je finir ma vie tout seul?** » (1995 : 205)

→Activation de (S1)

→Propagation de (S2, S3 et S7).

- « En ce sens, la mort, en Islam, est **masculine**. En ce sens, l'amour, parce que célébré seulement en jouissance sensuelle, disparaît dès les premiers pas dansés de la mort annoncée. Féminine d'ailleurs est cette approche première, à la *sakina*, c'est-à-dire à la sérénité pleine et pure. » (1995 : 106).

→ Non-inhibition de (S6).

→Activation opposée de (Sa 2)

- « Qu'est-ce qu'un homme ? (...) Quelqu'un dont on ne voit pas le dos (...) Quelqu'un, continuait-elle plus explicite, dont **l'ennemi ne voit jamais le dos** (...) Or, c'est celui-ci, l'aimé (l'aimé en silence), dont j'ai vu en plein drame, le dos » (1995 : 104).

→ Inhibition de (S4)

→ Activation opposée de (S5)

Subséquemment, si le sème de « faiblesse » est à la fois inhérent et afférent à la lexie « femme », c'est par ce que la narratrice reconnaît la faiblesse de la femme, tout en transformant ses trois récits, comme lieu d'écriture de la dissension. Par ce qui a précédé, nous pouvons dire que la mise en contexte d'une figure donnée, fait ressortir un sème contextuel. Dans l'œuvre d'Assia Djebar, les sèmes contextuels assurent l'organisation catégorielle d'ensemble dans chaque récit.

III.3.2. Le carré sémiotique :

Nous avons traité la catégorie en démontrant qu'elle a pour principe la binarité. En outre, la binarité serait-elle le seul outil méthodologique de lire les textes ? Ceci dit, le monde serait-il fait exclusivement d'opposition ?

Considérons d'abord la citation suivante de Hjelmslev :

« Le principe structural dirigeant le système linguistique des cas est par définition prélogique. La relation entre deux objets, qui est la signification des cas, peut-être conçue par un système d'oppositions logico-mathématiques ou par un système d'oppositions participatives. Or, ce n'est que le système de la dernière espèce qui recouvre les faits du langage et qui permet de les décrire par la voie immédiate. Mais il serait possible de ramener le système de la logique formelle et celui de la langue à un principe commun qui pourrait recevoir le nom de système symbolique. Le système sublogique est à la base du système logique et du système prélogique à la fois(...) »¹

Ainsi pour mieux saisir les catégories dans les trois récits d'Assia Djebar, sont également conçu en terme de hiérarchie et de réseaux respectivement qu'il conviendrait d'analyser par : (i) *dimensions* à travers la reconnaissance à l'intérieur d'une catégorie de deux ou de plusieurs catégories dont les relations sont l'entrecroisement et l'interpénétration, et par (ii) « *subdivision* » pour répartir les membres des catégories supérieures sur deux ou plusieurs classes.

De ce fait analyser les catégories sémantiques hiérarchisées, tel que la catégorie « Force » par exemple dans les trois récits permet de recenser une logique, coextensive à la catégorie. Par exemple, Isma narratrice de « Vaste est la prison » ne peut pas être qualifiée d'absolument « faible » ou d'absolument « forte », mais se trouve conjointe à ses deux sèmes de façon continue, graduelle, harmonieuse, non fragmentaire. On parle à ce niveau du carré sémiotique comme

¹ Hjelmslev, *La Catégorie des cas*, Munich, w. Fink.

un outil de l'organisation fondamentale des trois récits fictionnel, autofictionnel et autobiographique d'Assia Djébar.

Reconnu également sous l'appellation du « modèle constitutionnel », le carré sémiotique est une organisation logico-sémantique qui représente un emboîtement de relations plus larges. Courtès et Greimas le définissent comme : « la représentation visuelle de l'articulation logique d'une catégorie sémantique quelconque. » (1979 : 29)

De ce fait, le carré sémiotique serait un modèle qui actualise et concrétise l'articulation de la signification sur l'espace. Considérons l'exemple suivant :

« Personne n'avait prêté attention à elle, jusqu'à ce jour. Ce jour où elle assista, au premier rang des spectatrices muettes, aux torrents de déclamations véhémentes de la fille du Messager. » (103)

Dans cet extrait, une hiérarchie de relations est décelable, une hiérarchie de relations logiques, qui transcende le simple système binaire.

Soit « elle » (Habiba, la seconde rawiya) (S1) et « l'importance sociale » parmi les femmes médinoises (S2).

On peut schématiser syntaxiquement cette relation comme (S1 U S2) (S1∩S2) ou également à travers le carré sémiotique suivant :

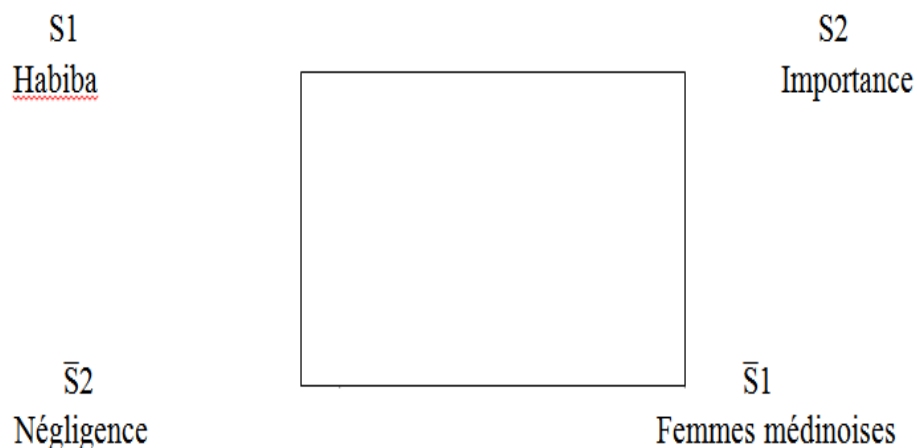


Figure 23: Carré sémiotique schématisant le statut social de Habiba/femmes médinoises

Nous pouvons retenir une série de relations logiques :

1. Une relation *hyponymique* entre, d'une part (S1), (S2) et ($\bar{S}1$) et ($\bar{S}2$).
2. Une relation de *contradiction* être (S1) et ($\bar{S}1$) et (S2) et ($\bar{S}2$).
3. Une relation de *contrariété* qui articule (S1) et (S2), ($\bar{S}1$) et ($\bar{S}2$), ou une présupposition.
4. Une relation *d'implication* entre (S1) et ($\bar{S}2$), et (S2) et ($\bar{S}1$).

Ce réseau de relations établies est défini par :

1. Les femmes médinoises sont *contradictoires* par rapport à Habiba, la migrante ; aussi bien que leur statut social élevé, et contradictoire par rapport à celui, précaire de Habiba.
2. Habiba entretient une relation de *contrariété* avec l'élévation sociale car elle est négligée, aussi bien que les femmes médinoises avec la négligence car elles sont socialement élevées.
3. Le statut de la migrante Habiba *implique* la négligence tandis que le statut social élevé implique les femmes médinoises.

Cette brève illustration de la signification à travers le carré sémiotique nous semble fortement avantageuse. En fait, si la catégorie est en quelque sorte « répartie » en plusieurs sous-catégories spécialement articulées sur un réseau de relations, il serait possible d'envisager des sous-catégories (aussi bien sémantiques que syntaxiques communes), si c'est le cas, il serait non vide d'intérêt de voir comment ces sous-catégories se manifestent dans les trois sous-genres narratifs : fiction, autofiction et autobiographie, illustrés respectivement dans « Loin de Médine », « Vaste est la prison » et « Nulle part dans la maison de mon père ».

Nous tenterons à présent d'appliquer le carré sémiotique sur les trois ouvrages d'Assia Djebar. Soit :

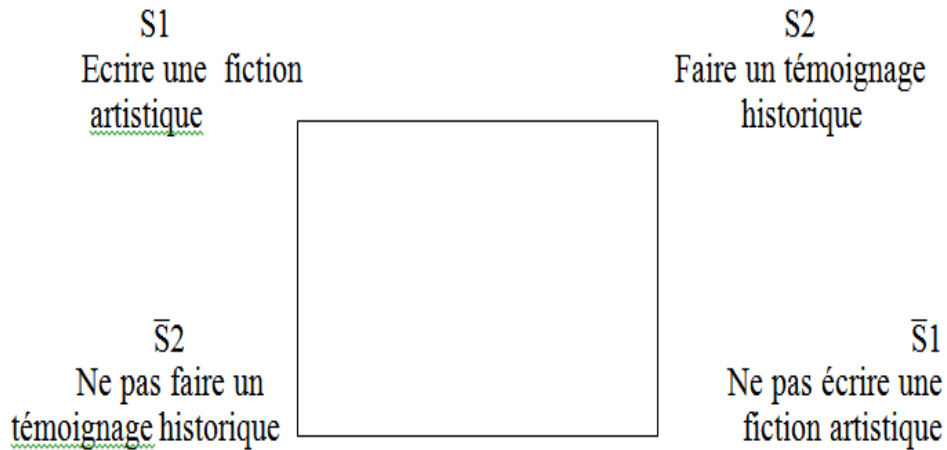


Figure 24: Carré sémiotique schématisant la mise en fiction de l'écriture djebarienne

Le projet d'écriture d'Assia Djebbar tourne autour de la thématique d'écriture vacillant entre « l'écriture de Soi » et « l'écriture des Autres », comme deux macro-catégories à partir desquelles s'e déploient et s'organisent d'autres sous-catégories « Création artistique » « Féminité », « Histoire », « Vérité »...etc.

Trois possibilités sont retenues :

1. Si Assia Djebbar produit une fiction artistique, ceci n'indique pas qu'elle ne produirait pas de fiction artistique. Elle peut inventer l'artistique en habillant le réel de détails imaginaires : c'est le cas de l'écriture de l'ouvrage fictionnel : « Loin de Médine ».
2. Si Assia Djebbar fait un témoignage historique, ceci n'indique pas qu'elle ne ferait pas de témoignage historique : elle peut faire un témoignage historique tout en donnant aux données imaginaires une allure de réel : c'est le cas de l'écriture de l'ouvrage autofictionnel « Vaste est la prison ».
3. Le troisième cas de figure, n'est pas envisageable à travers les relations de contradiction et de contrariété. En effet, est-il possible d'écrire une fiction artistique tout en la qualifiant de témoignage historique ? dans ce cas, nous revenons à la partie théorique où nous avons clairement démontré que les autobiographies ne peuvent pas être « sincères », c'est-

à-dire que l'auteur peut se soumettre au pacte autobiographique tel qu'il est décrit par Philippe Lejeune tout en présentant des propos non-vrais (qu'ils soient imaginaires ou mensongers). Soit :

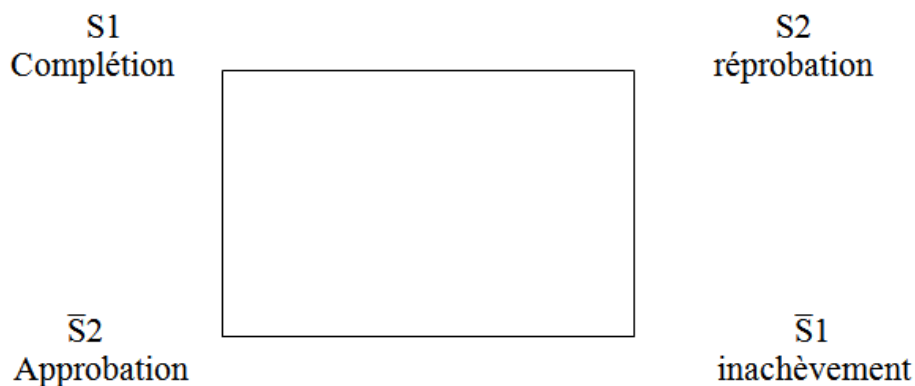


Figure 25: Carré sémiotique schématisant la relation féminine des Hadiths

À partir de ce carré, les actants féminins musulmanes : Aïcha, Fatima, Isma bent Abou Bekr, Isma bent Omaïs, et Oum Harem affichent un mécontentement sur la chaîne masculine des « dits » du prophète, ce qui présuppose la relation, non seulement complétive mais également révoltée, étant donné que la relation des hadiths est doublement assignée à un devoir ne pas faire (interdiction) pour l'actant féminin, et à un devoir faire (obligation) pour l'actant masculin.

Pour « Vaste est la prison », le récit est présenté comme suit :

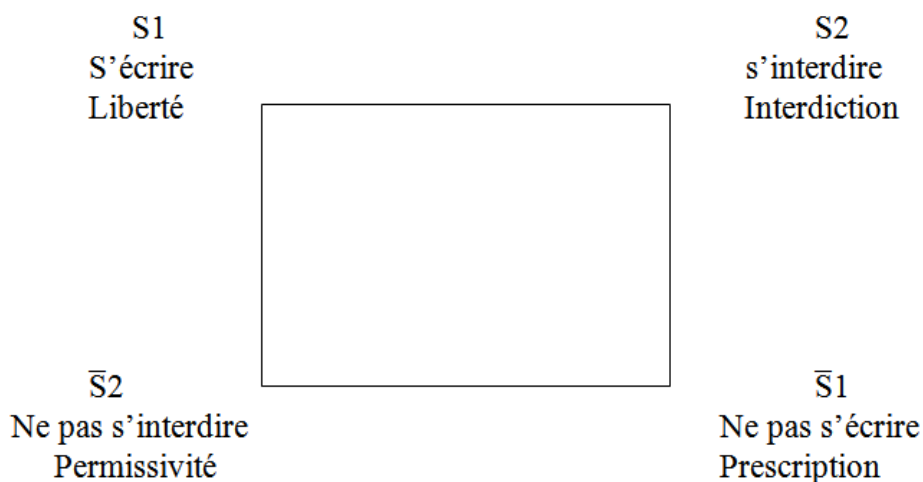


Figure 26: Carré sémiotique schématisant l'écriture de « Vaste est la prison »

La narratrice se trouve comme un vecteur commun entre (S1) et (S2), car c'est Isma, la narratrice du récit qui est en effet, le sujet opérateur de la narration (relation des évènements), tout en étant un objet de la narration : Isma est une femme d'aujourd'hui (relation de syllogisme).

Par contre, pour « Nulle part dans la maison de mon père », on aura la représentation logique suivante :

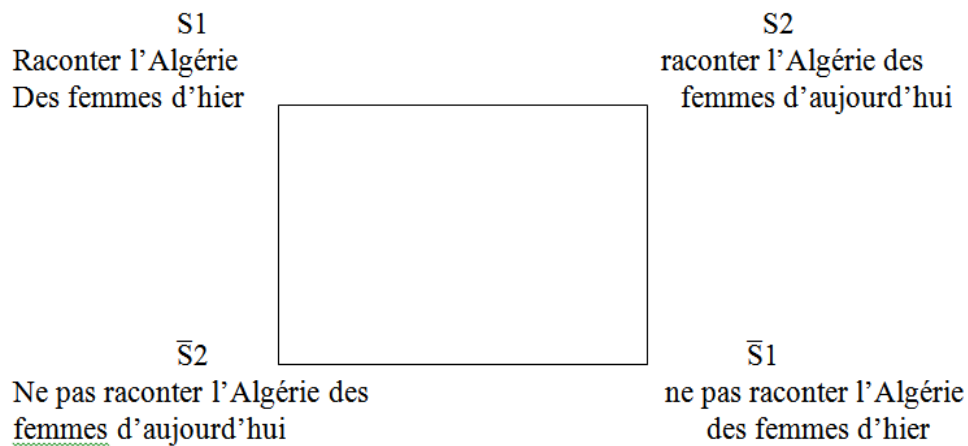


Figure 27: Carré sémiotique schématisant la narration dans « Nulle part dans la maison de mon père »

Dans ce cas du récit intimiste où l'identité de l'auteur correspond à celle de l'actant principal et à l'instance narrative, le projet d'écriture de soi « roman autobiographique » se trouve pourtant parsemé d'interdictions, où plus précisément d'auto-interdictions. Contrairement aux récits fictionnels et autofictionnels où la modalité aléthique du « devoir » est inexistante.

En synthèse, nous pouvons déduire deux points essentiels communs entre les trois types de carrés sémiotiques recensés :

- (i) La catégorie « écriture » n'est pas seulement un « programme » à accomplir, mais une catégorie en voie d'actualisation.
- (ii) L'actant principal est féminin.

On se demande à présent si la signification du féminisme dans l'écriture d'Assia Djébar peut affecter la question du genre.

III.4. Acteurs (ices)/ actant (s):

Après avoir analysé le rôle du binarisme dans l'organisation d'ensemble de l'univers sémantique des trois récits d'Assia Djébar, nous avons recensé la catégorie « féminité » vs « masculinité » comme macro-catégorie sémantique autour de laquelle les trois récits sont fondés. Or, la « masculinité » qui s'oppose à la « féminité » tente de l'opprimer ; comment donc se manifesterait-elle sur le niveau de la surface dans les trois types de récits ? On parle à présent du rôle des « acteurs » qui, à partir d'une première lecture ne nous laisse pas indifférents quant à la relation qu'ils entretiennent avec les sous-genres : fiction, autofiction et autobiographie.

III.4.1. Du défini à l'indéfini : le procédé d'individuation :

Le premier constat qui a été fait concernant les acteurs, c'est-à-dire ces représentations matérielles des forces agissantes ou plus précisément ces représentations humaines est leur dimension lexicale prépondérante :

« Obtenue par des procédures de débrayage et d'embrayage (qui renvoient directement à l'instance de l'énonciation), l'acteur est une entité lexicale de type nominal qui, inscrit dans le discours, et susceptible de recevoir au moment de sa manifestation, des investissements de syntaxe narrative de surface et de sémantique discursive. Son contenu sémantique propre semble consister essentiellement dans la présence du sème d'individuation qui le fait apparaître comme une figure autonome de l'univers sémantique »
(Greimas et Courtès, 1979 : 7).

De ce fait, en partant du principe que l'acteur serait le lieu de convergence entre son rôle thématique et son rôle actantiel, c'est-à-dire de l'investissement à la fois sémantique et syntaxique dans la narration, l'acteur doit être doté d'un dénominateur rigide (Cf. infra). Mais pourquoi créer tout un mystère autour des protagonistes ? Assia Djébar commence par désigner ces protagonistes, actants

essentiels dans le récit, sans doute connus par le lecteur, en tant que « il » ou « elle », sans identité réelle, et conséquemment, elle laisse le lecteur créer un parcours interprétatif, qui finit par la révélation du nom du protagoniste. Par conséquent, l'individuation d'un acteur donné doit passer par l'onomastique, c'est-à-dire de l'attribution d'un nom propre à cet acteur. C'est ce procédé d'individuation qui nous semble assez pertinent à analyser dans les trois dans les écrits d'Assia Djebar. En effet, nous avons pu recenser à partir du tableau synoptique suivant plusieurs acteurs ainsi que leurs rôles thématiques dans l'histoire. Vu la consistance du corpus, nous avons jugé utile d'analyser le premier tiers seulement de chaque ouvrage, soit environs 130 pages :

1. Loin de Médine

Acteur	Rôle thématique
Aïcha	Femme du prophète
Mohamed	Le prophète (SSSL)
Ali	Gendre et cousin germain du prophète
Abbas	L'oncle
Oum Fadl	Femme d'Abbas
Omar	Second calife
Oum Aymann	La noire
Atyka	Tante paternelle
Esma	Bent Abou Bekr, première rawiya

Osäïma	Fils de OumAymann
Abou Bekr	1 ^{er} calife
N.I	Les deux fils d'Abbas
Fatima	Fille du prophète
Marya	Concubine du prophète
N.I	La reine yéménite
Schehr	Premier époux de la reine yéménite
Aswad	Deuxième époux de la reine yéménite
Firouz	Cousin de Schehr
Amir	Fils de Schehr
Quais	Général d'Aswad
Judith	Héroïne
Holopherne	Général décapité par Judith
Nawar	Femme de Tolaiha
Oyaina	Adjuvant de Tolaiha
Khalid ibn el Walid	Le glaive de l'Islam
Selma	La rebelle
Malik	Chef de Béni Ghatafan
Hakama	Fils de Malik
Salama	Compagnon du prophète

Abou Quatada	Tueur de Hakama
Kahina	Reine berbère
Orwa	Fils de Zubeir
Sadjah	Prophétesse
Mosaïlima	L'hypocrite
Harith, fils de Sowaid	Père de Sadjah
Les béni Dhabba Les béni Yarb Les béni Malik Les béni Temim	Tribus arabes
Abdallah	Fils d'Abou Bekr
Zubeir Ibn Awam	Epoux d'Esmabent Abou Bekr
KhadidjabentKhoailid	Femme du prophète
Zeid Ibn Harith	L'affranchi du prophète
SawdabentZamaa	Femme du prophète
Reggaya	Fille du prophète
Oum Kelthoum	Fille du prophète
Othman Ibn Affan	3 ^{ème} calife
Oum Salama	
Oumeyaa	Père de Hind
Hafça	Femme du prophète

Safya	L'élevée par Oum Salama
Maïmouna	Sœur d'Oum el Fadl
Hassan et Hussein	Fils de Fatima et Ali
EsmabentOmaïs	Epouse d'Abou Bekr
Zineb et Oum Kelthoum	Filles de Fatima
Qasim	Fils du prophète
N.I	Deux fils du prophète et de Khadidja
Ibrahim	Fils du prophète et de Marya
Tabari	Chroniqueur
Bokhari	Rawi (rapporteur de hadith)
N.I	Un Ansari qui ne pouvait pas pleurer
N.I	Femme affranchie
Jouwayria	Fille d'Abou Jahl
Ikrima	Fils d'Abou Jahl
Abou Jahl	Ennemi de Dieu
N.I	Femme qui annonce le désir d'Ali de se remarier
Saad Ibn Obeida	Compagnon
Habiba	La deuxième rawiya
N.I	Le neveu de Habiba

Oum Ferwa	Sœur d'Abou Bekr
Oum Temim	Epouse de Malik, ensuite du prophète
Malik	Fils de Nowaira
N.I	Fille de Medjaa, épouse de Khalid
N.I	La femme qui s'est proposée d'épouser le prophète
N.I	L'homme qui a demandé la femme au mariage, en lui faisant une dot de versets coraniques
Ash'ash	Chef de béni Kinda
No 'man	Fils de Djamm
N.I	Fille de No 'man, répudiée par le prophète
Mouhadjir	Général
N.I	La chanteuse de satires
N.I	Le premier bourreau
N.I	Le deuxième bourreau
N.I	Les hommes témoins passifs du châtiment
N.I	Les femmes, venues au secours de la chanteuse des satires
Djamila	Femme de Médine

Djaber Ibn Abdallah	Epoux de Djamila
N.I	La mariée
Zeineb Al Ansaria	La chanteuse
Kerama	La chrétienne
Abou el Mesih	Père de Kerama
Shawail	Voyant
Oum Hakim	Femme d'Ikrima
Fatima bent El Walid	Mère d'Oum Hakim
Fatima	Fille d'Oum Hakim, et Omar

2. Vaste est la prison

Acteur	Rôle thématique
Non Individué	La narratrice
N.I	La belle-mère
N.I	Voisine
N.I	La gérante du bain
N.I	<i>l'edou</i> (l'époux)
N.I	Le père
N.I	Homme courtisan
N.I	L'autre

Julien	L'Aimé
N.I	Les amis
N.I	Le mari
N.I	Le fils de la narratrice
N.I	La fille de la narratrice
N.I	Un ami de l'Aimé
Léo	Un poète, ami du mari
N.I	Deux hommes qui complimentent la coiffe de la narratrice
Leila	La concubine de Léo
Sidi Abou Madyan	Saint-patron de Tlemcen
N.I	La mère de l'Aimé
N.I	La tante de la narratrice
N.I	Le médecin, père de l'Aimé
N.I	Deux épouses de coopérants belges
N.I	Le concierge
N.I	Les deux fils du concierge
Geneviève	L'ex-concubine de l'Aimé
N.I	Le mari de Geneviève
N.I	Le fils de Geneviève
N.I	L'imam, père du mari

N.I	Vedette de la soirée
N.I	Le deuxième époux de la narratrice
Thomas d'Arcos	Archéologue
Gassendi	Biographe
Peiresc	Conseiller du roi
M. Aycard	Ami de Peiresc
Cardinal Barberini	Cardinal d'Italie
Sanson Napollon	Chevalier de l'ordre du roi
Abraham Echellen	Marchand d'esclaves
Johachim Murat	Roi d'Italie
Comtesse Adélaïde Borgia	Epouse de Camille Borgia
J.E Humbert	Ami de Thomas d'Arcos
Delacroix	
Sir Granville Temple	Lord passionné par l'archéologie
M. de Saulcy A.C Judas	Deux spécialistes dans l'écriture libyque
Falbe	Le danois
Le bey Ahmed	
Flaubert	
Emir Abdelkader	

Ali effendi	Interprète
HamdaneKhodja	Dey d'Alger
Victor Guérin	Visiteur français
Nathan Davis	Anglais
L. Poinot	Reconstructeur de cénotaphe
Gésénius	Prendre l'inscription
Venture de paradis	Chercheur sur le parler des kabyles
Champollion	Rédacteur de la préface
Pacho	Voyageur
Jugurtha	Héro de Carthage
Massinissa	Héro de Carthage
Micipsa	Fils de Massinissa
Polybe	Ecrivain
César	
N.I	Femme d'Hasdrubal
Hasdrubal	Chef punique
N.I	Général romain
Thucydide	Historien, écrivain
Tin Hinan	Princesse berbère
Reygassi, le français	Deux archéologues

Brook, l'américain	
Kahina	Reine berbère

3. Nulle part dans la maison de mon père

Acteur	Rôle thématique
N.I	La narratrice, fillette
N.I	La mère
N.I	Hommes boutiquiers
N.I	Hôtesse
N.I	Aïeules
N.I	Jeunes filles
N.I	Héro de Sans famille
Tahar	Le père
Mamma	Grand-mère paternelle
Mamané	Grand-mère maternelle
N.I	Etrangers de la rue Ain Ksiba
Ami	Tante paternelle
N.I	Cousine
N.I	Maitres de l'école

N.I	Elèves de l'école
Maréchal Pétain	
Gonzales	Condisciples du père
Léchani	L'ainé du père
M. Sari	Instituteur en retraite
N.I	Grand-mère du père Tahar
N.I	L'espagnol, père de l'élève
N.I	L'élève, pied noir
Maurice	Voisin, fils d'une institutrice veuve
Lla Aicha	Gérante du bain maure
N.I	Femmes du bain
N.I	Epouse du boulanger
N.I	Epouse du coiffeur
N.I	Laveuse du bain
N.I	Le petit frère, mort à 6 mois
N.I	Garçons, élèves de Tahar
N.I	Docteur du village
N.I	L'épicier kabyle
Djigdjiga	Fille de l'épicier, amie
N.I	Hommes voyeurs arabes

N.I	Hommes voyeurs français
N.I	Femme du caïd
N.I	Les trois filles du caïd
Mme Blasi	Institutrice
N.I	Fillettes, élèves
Baudelaire	
N.I	Directrice de l'école
N.I	Européens, espagnols, maltais

Nous pouvons tirer les constats suivants :

- (i) Dans « Loin de Médine », nous avons recensé 10 acteurs non assujettis au principe d'individuation, et ce sur un nombre d'acteurs estimé à 97 acteurs.
- (ii) Dans « Vaste est la prison », nous avons recensé 26 acteurs non individués et ce sur un nombre d'acteurs estimé de 70 acteurs.
- (iii) Dans « Nulle part dans la maison de mon père » 44 acteurs seulement ont été recensés dont 32 acteurs ne portent pas de noms.

Il a été remarqué qu'il existe un décalage quand à l'individuation des acteurs dans les récits d'Assia Djébar. En effet, ceci est conditionné par le genre narratif dans lequel les discours s'inscrivent puisque l'écriture intimiste (autobiographique) fait pivoter les acteurs autour de l'acteur-narrateur principal : ici, il s'agit de Fatima Zohra Imalayen, le vrai nom d'Assia Djébar. Les autres acteurs perdent de leur valeur, n'accomplissent des actions que par rapport à cet « acteur principal ». Nous pouvons même affirmer qu'ils s'effacent à son profit, pour mieux le mettre en valeur.

Ceci peut paraître assez paradoxal, étant donné qu'il s'agit d'un récit de vie, soumis à la modalisation véridictoire, car l'auteur doit dire « vrai » ou du moins, doit donner cet « effet de réel », en citant les noms de personnes qui animeront désormais son récit, à titre de personnages. Nous pouvons conclure à présent que l'évocation des noms n'est pas un critère fiable pour mesurer le degré de véracité du récit.

Or, pour le récit fictionnel d'Assia Djebar, le contraire aurait lieu. L'individuation (dans ce cas historique), paraît être le moyen subtil pour créer cet effet de réel. D'ailleurs, « Loin de Médine » est regorgé de personnages historiques réels, et ce, afin de procurer à l'action fictive, un aspect plus véridique, plus réel.

Cette relation dialectique se manifeste parfaitement dans le récit autofictionnel « Vaste est la prison », où nous avons contrasté deux parties : l'une centrée sur la narratrice « *l'effacement dans le cœur* » où 4 acteurs seulement sur 24 sont dénommés, et l'autre centrée sur l'Histoire « *l'effacement sur la pierre* » où tous les acteurs, soit 37 sont individués, sauf un seul acteur féminin, la femme d'Hasdrubal, le chef punique.

En guise de conclusion, la relation entre « individuation » et « genre » peut se schématiser comme suit :

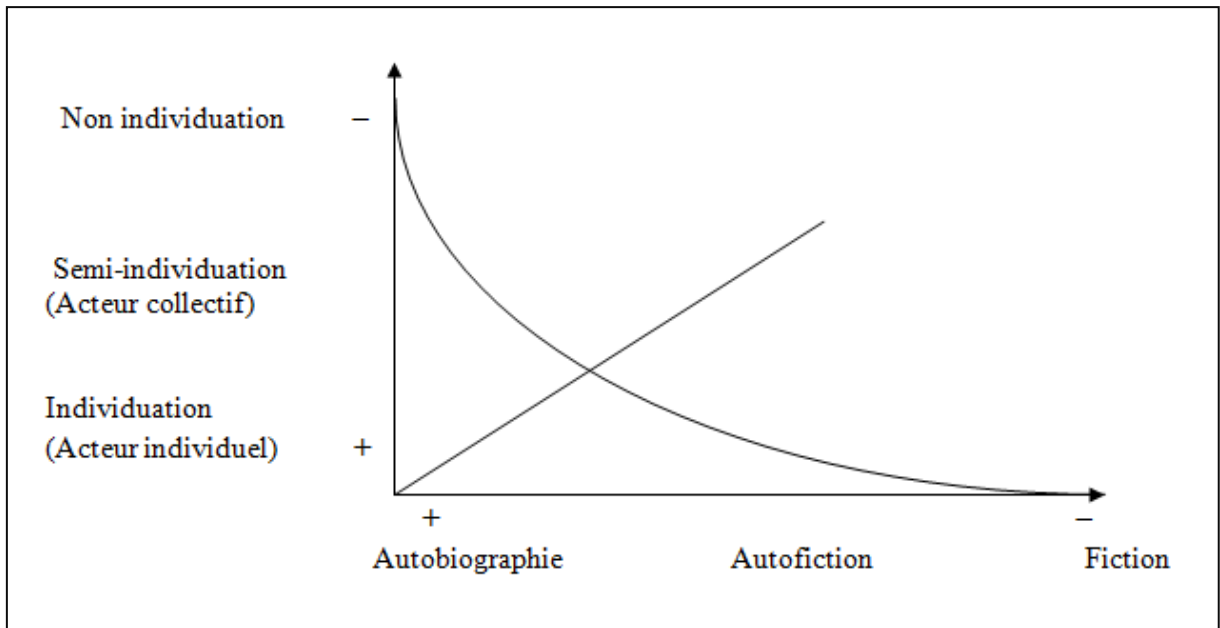


Figure 28. La relation entre l'individuation et le genre

III.4.2. Masculin/Féminin

Vu l'importance majeure de cette catégorie sémantique, l'opposition se manifeste aussi sur le niveau profond que sur le niveau de surface. Ils sont répartis selon le tableau synthétique suivant :

	Acteur individué		Acteur non-individué	
	masculin	féminin	masculin	féminin
Fiction « Loin de Médine »	48	31	08	08
Autofiction « Vaste est la prison »	37	04	20	11
Autobiographie « Nulle part dans la maison de mon père »	06	03	13	21

Il a été constaté que le nombre des acteurs féminins est inférieur au nombre des acteurs masculins. Ici, il ne s'agit pas d'organisation numérique aléatoire, ni de machisme romanesque, bien plus que cela, les acteurs féminins à travers le sème « Femme » sont reléguées au second rang, par rapport à celui « Homme », dont la plupart des sèmes sont du point de vue axiologique, marqués positivement. D'ailleurs, pour « Homme », les définitions suivantes ont été retenues :

1. Etre humain, ainsi pour désigner la race humaine, le lexème Homme, qui, sémantiquement entretient une relation hyperonymique avec « race humaine » est utilisé. De ce fait, 'Femme' n'est qu'une partie de 'Homme'.
2. Etre humain de sexe masculin + |adulte|

Ainsi que plusieurs locutions :

- a- Comme un seul homme : |union| + |force|.
- b- D'homme à homme : |assurance| + |audace|.
- c- Etre un homme à + infinitif : |capacité| .
- d- Se montrer un homme : |courage| + |énergie|.
- e- Homme de loi : |sagesse| + |justice|.

Néanmoins, si dans « Vaste est la prison », les acteurs masculins sont des personnages historiques, tel que « Polybe », « Jugurtha », « Massinissa », c'est parce qu'ils contribuent directement dans l'écriture de l'Histoire (que ce soit au sens littéral ou figuré), une tâche que Assia Djébar tente de souligner l'exclusivité masculine à travers « Loin de Médine », où les femmes complètent et corrigent la réécriture des dits du prophète, déjà rapportés par des acteurs masculins (compagnons du prophète). Subséquemment, si Assia Djébar assigne aux femmes en général des valeurs axiologiques |résistance| , |combat|, ceci ne peut se faire qu'à partir des forces opposées masculines, d'où la nécessité

d'étudier la dimension de |homme| comme force agissante : nous passons à présent du rôle thématique (acteur), à la force agissante (actant).

III.4.3. Des acteurs aux actants :

Nous avons vu précédemment que les trois récits d'Assia Djébar tournent autour des catégories sémantiques d'histoire, féminisme, écriture. Dès lors, les trois récits constituant notre corpus sont organisés narrativement selon une syntaxe profonde qui attribue à tel personnage-acteur tel rôle pour la progression de l'histoire. On parle dans ce cas d'actant :

« Le terme d'actant renvoie à une certaine conception de la syntaxe qui articule l'énoncé élémentaire en fonctions (...) à cet égard, la grammaire actancielle de type sémiotique, se présente comme une formulation plus abstraite de la grammaire des cas : située à un niveau plus profond et non soumise à une forme linguistique phrastique, elle est susceptible de rendre compte de l'organisation des discours narratifs (...) » (Courtès, Greimas, 1979 : 4).

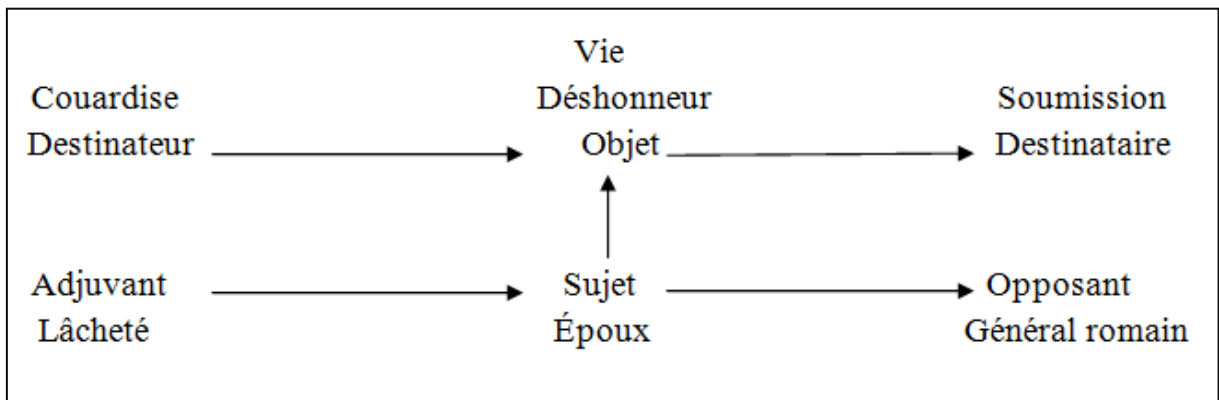
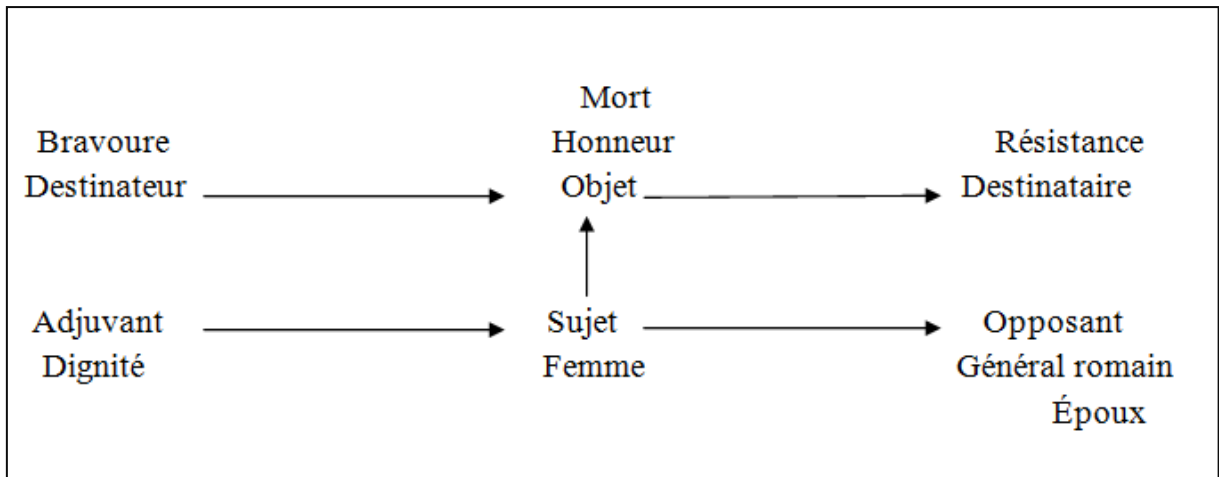
Les actants dans « Loin de Médine », « Vaste est la prison » et « Nulle part dans la maison de mon père », ne sont pas seulement des acteurs, ils peuvent être des objets de valeurs à acquérir (la langue française de l'autre), à communiquer (l'histoire, l'héritage). Ainsi, nous postulons que les rôles narratifs attribués aux acteurs dans les trois récits sont répartis autour de la catégorie sémantique | masculinité | vs | féminité | de trois manières différentes dans chaque type de récit.

Prenons à titre d'exemple l'exemple suivant extrait de « Vaste est la prison » :

« Neuf cents désespérés s'enferment dans le temple d'Esculape; au milieu d'eux, sur le toit, la femme d'Hasdrubal, le chef punique mué en suppliant agenouillé aux pieds du général romain, l'épouse donc, ses enfants à chaque main, lui lance une improvisation lyrique de mépris,

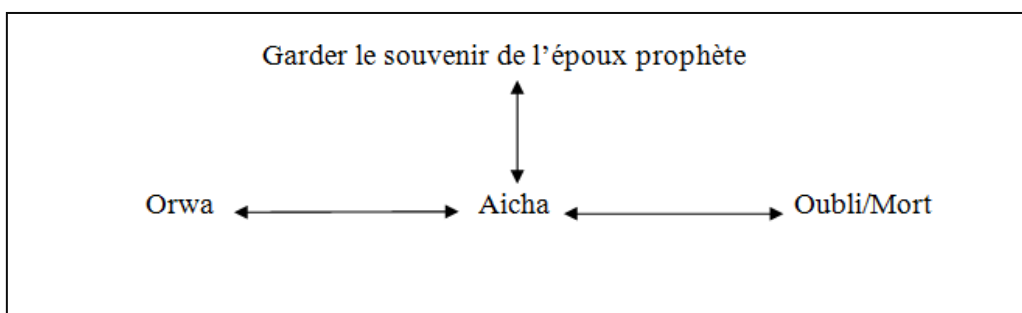
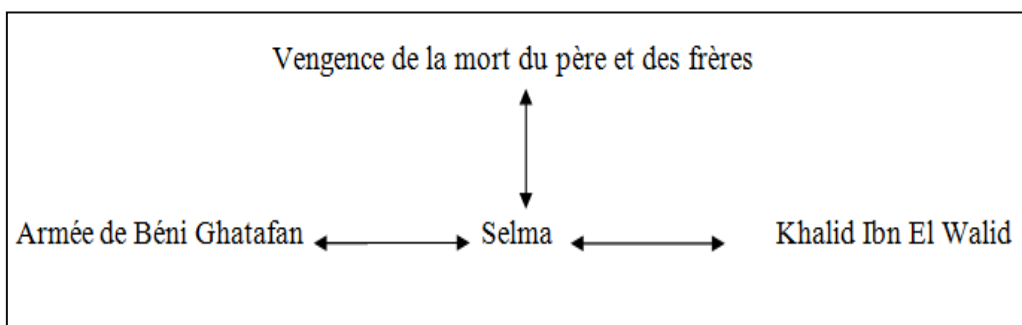
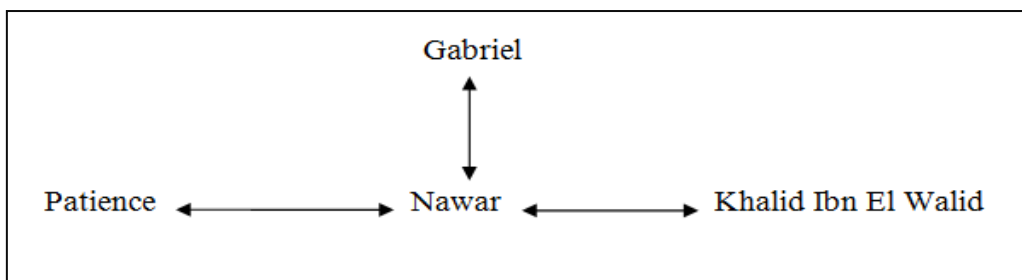
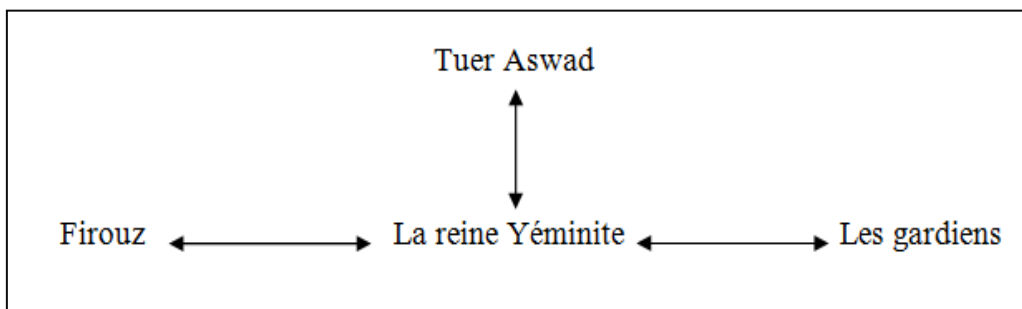
refuse pour elle et ses petits la vie sauve avant de se jeter avec eux dans le feu qui crépite... » (157).

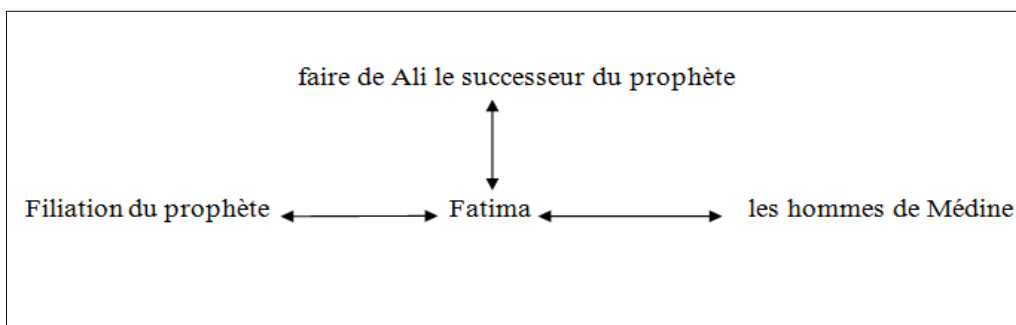
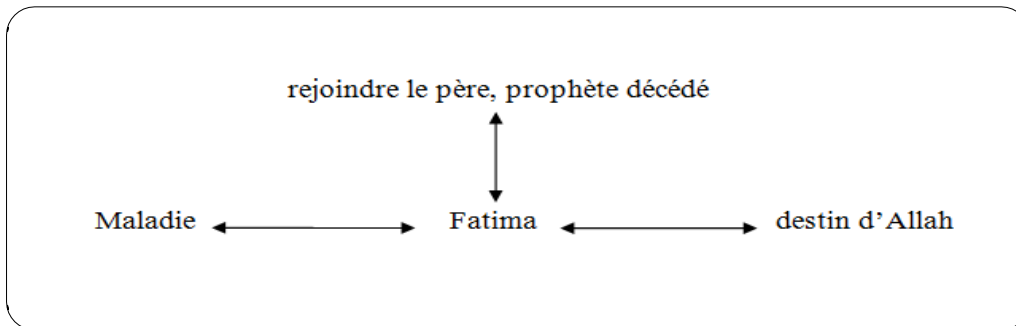
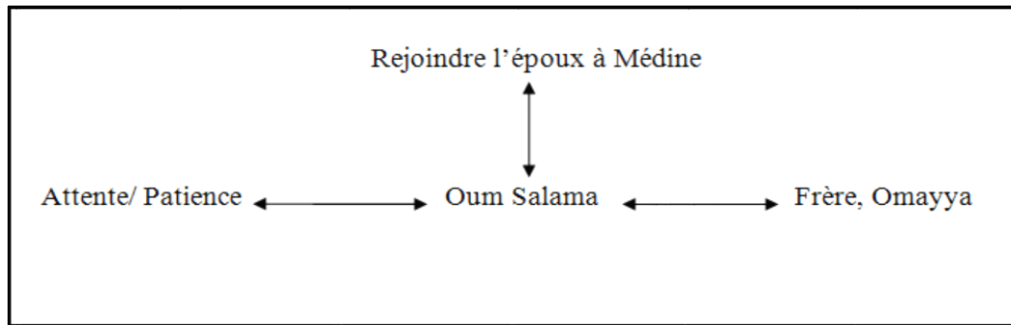
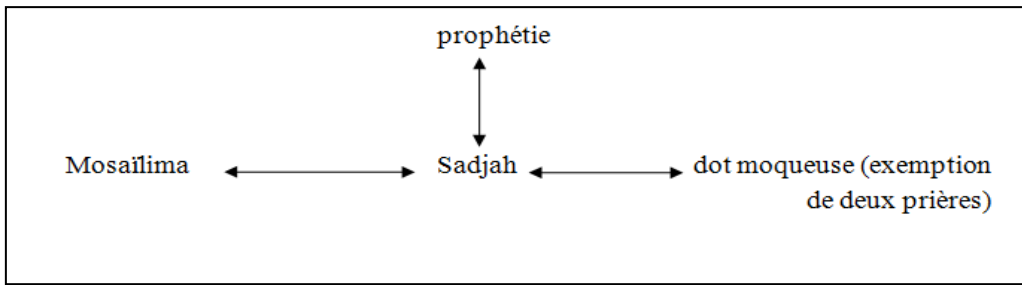
Dans cet extrait, deux rôles actanciels ont retenu notre attention, celui du chef punique Hasdrubal, et celui de son épouse. Deux schémas actanciels sont d'emblée tracés :



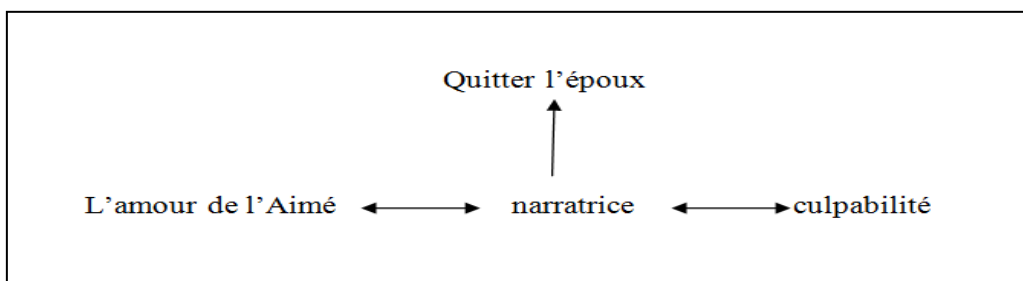
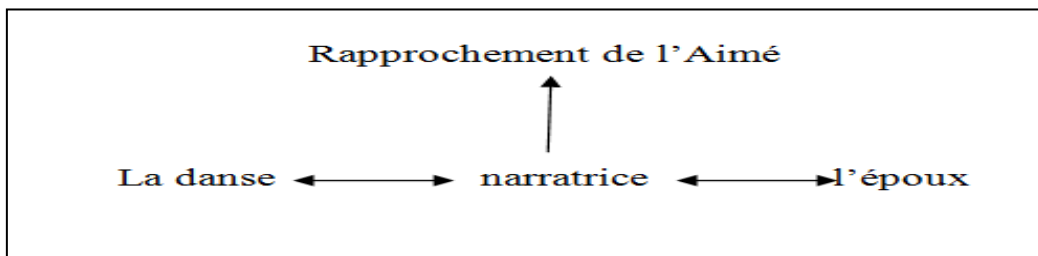
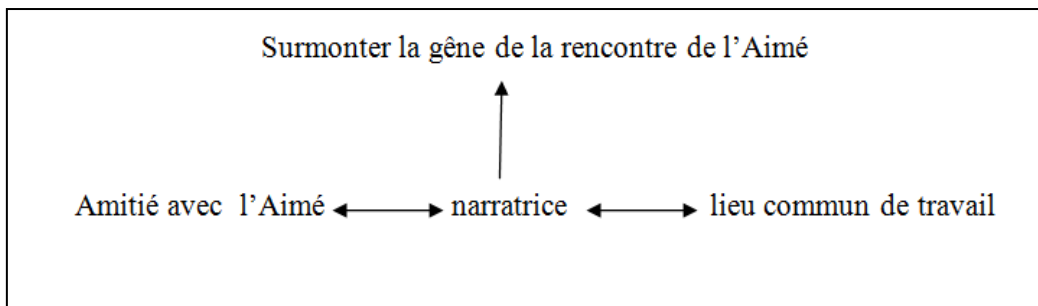
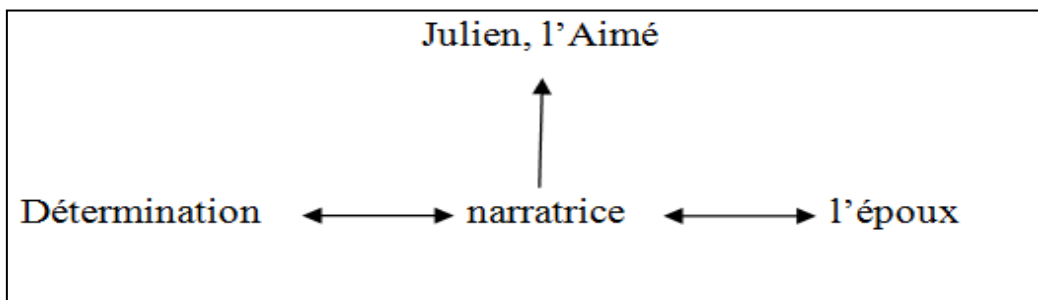
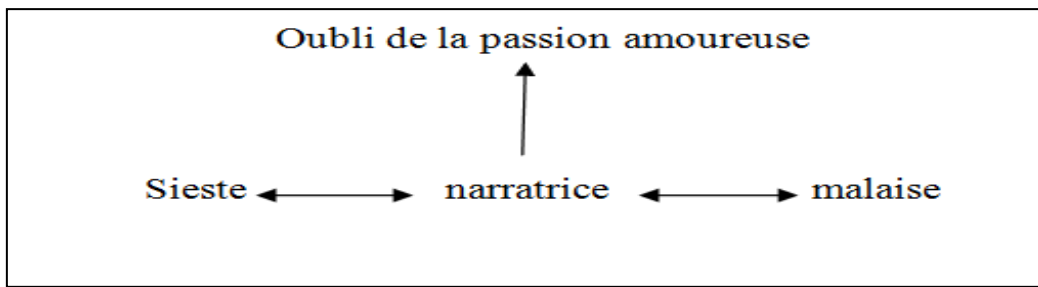
Dans cet extrait, les deux sujets exercent un vouloir opposé par rapport à l'autre. L'homme (S1) qui est chef punique, désire la vie au détriment de l'honneur (le sème inhérent de courage/force) cède la place à celui de lâcheté/couardise), tandis que la femme (S2) désire l'honneur au détriment de sa vie, et celle de ses enfants. D'un autre coté, il a été remarqué que si l'axe (sujet/objet) correspond à la modalité du vouloir, et que l'axe (destinateur/destinataire) correspond à la modalité du savoir (modalité

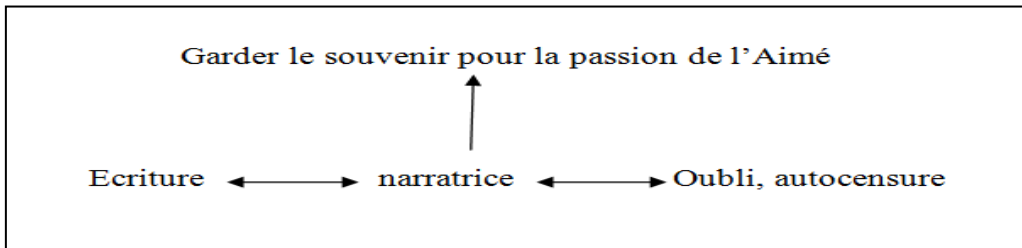
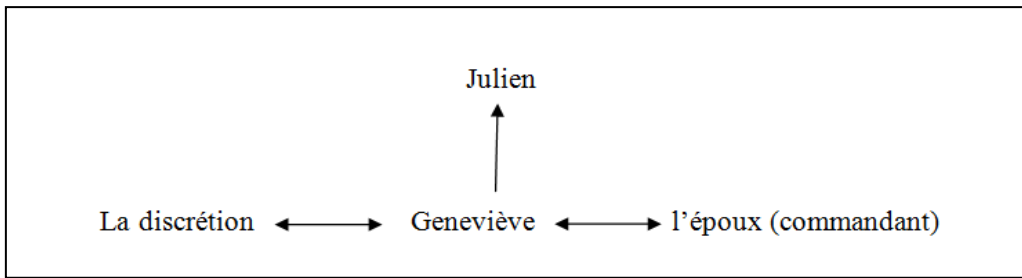
endotaxique), l'axe (adjuvant/opposant) correspondrait à la modalité exotaxiqueactualisante du pouvoir. En d'autres termes, dans les trois récits d'Assia Djebar, l'actant-sujet féminin aura comme opposant un acteur masculin. Plusieurs exemples illustrent ce constat. Dans « Loin de Médine », nous pouvons schématiser l'ensemble du roman en fonction des sujets-femmes qui varient dans chaque chapitre, en créant ainsi plusieurs histoires. Prenons à titre d'exemple la première partie « La liberté et le défi » :



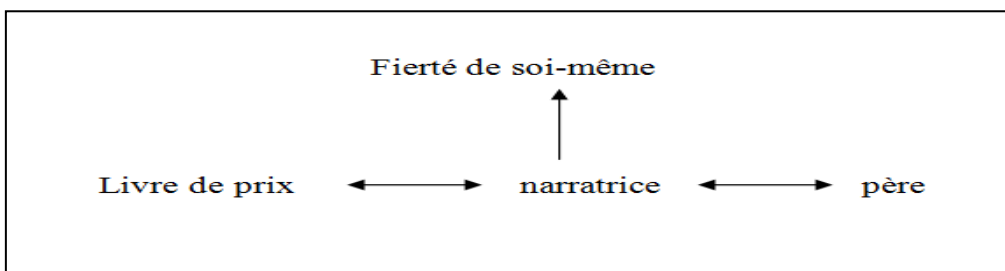
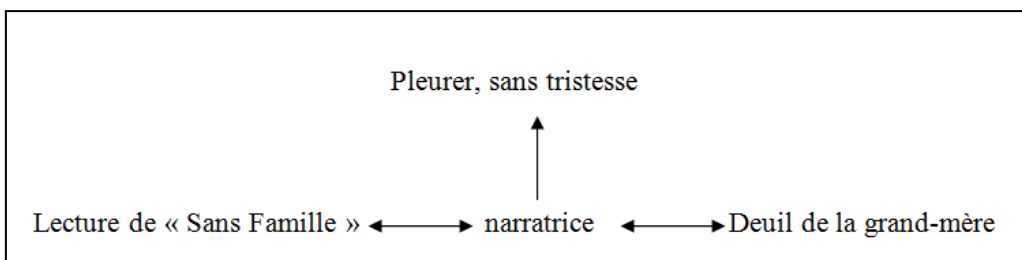
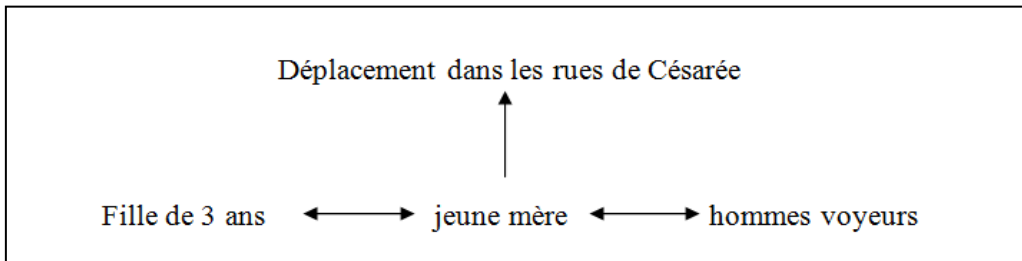


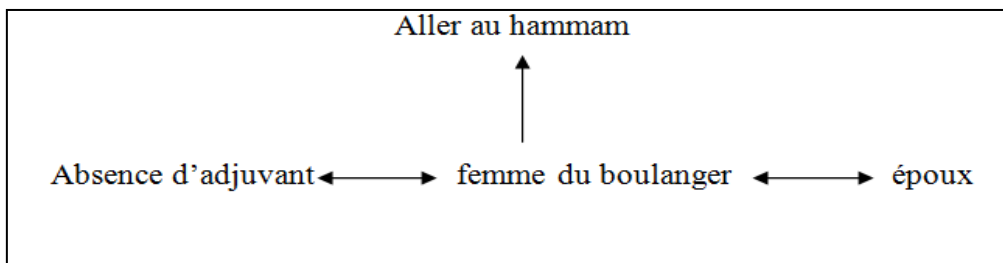
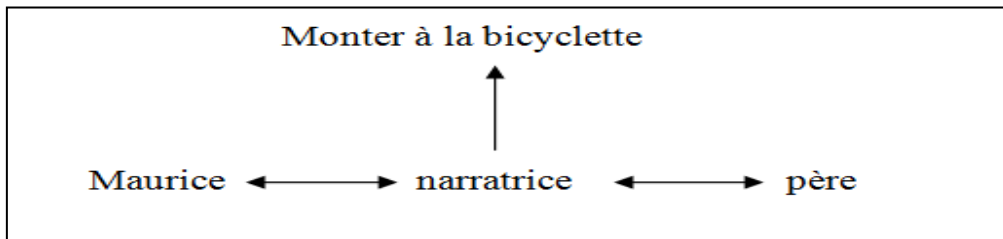
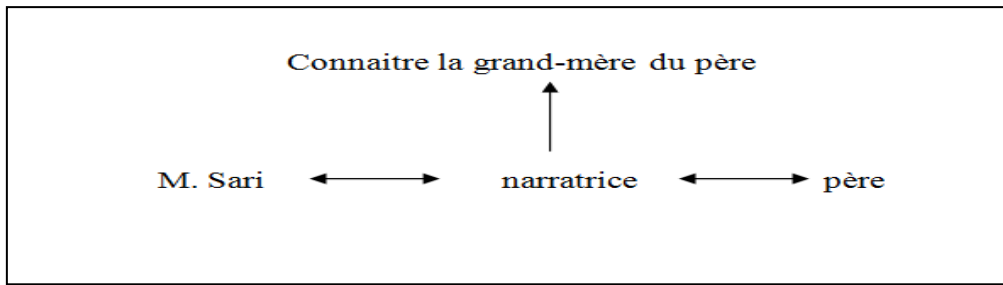
Ainsi que pour la première partie de « Vaste est la prison » intitulée « l'effacement dans le cœur »





La première partie de « Nulle part dans la maison de mon père » intitulée « Eclats d'enfance »





Dans les exemples précédents, où tout les sujets-acteurs femmes désireuses d'un objet de valeur, rencontrent comme force opposante, un acteur masculin, le plus souvent incarné dans la figure du père, du frère, ou de l'époux. A ce niveau, il nous semble intéressant d'analyser les parcours narratifs des actants féminins et le rôle de la présence masculine dans la modalisation du faire.

III.5. Eléments de narrativité

Il a été mentionné plus haut que la relation entre le sujet et l'objet est définie par l'investissement sémantique du désir. Elle est également conçue à travers le rapport actif-passif (le sujet est un être *voulant*, tandis que l'objet est un être *voulu*). C'est cette relation qui définit l'énoncé d'état.

Soit par exemple les énoncés suivants :

- « Je veux apprendre de toi, et le flux verbal, et sa facture rythmique, et sa sonorité! » (1993, 222).
- « Mes fils, je veux voir mes trois fils » (1993 : 250).
- « Je me souviens que, pouvant utiliser une ligne de téléphone intérieure, j'étais désireuse de lui parler à n'importe quel moment, à voix basse comme s'il se trouvait tout près, puisqu'il se trouvait tout près: Vous êtes seul? Aurais-je demandé, —Oui!— Bavardons! » (1995 : 38).
- C'est d'ailleurs parce que tu as commencé enfin à te rapprocher de ce tournant (« élan brisé » : faut-il l'appeler ainsi?) en ce matin d'automne, boulevard Sadi-Carnot — transition suspendue au-dessus de ton corps tombé, puis de ton front redressé —, ce matin que tu as voulu oublier et que tu avais bel et bien fini par oublier. » (2007 : 396).

Il est remarquable dans ces exemples que l'actant féminin sort de la passivité qui lui est assignée sémantiquement. Il en résulte une position active par le biais de la modalité du vouloir.

Dans ces exemples, comme dans les trois récits qui constituent notre corpus, il s'agit de la position d'un élément par rapport à un autre élément. Cette relation est avancée en termes de jonction qui permet de « *considérer ce sujet et cet objet comme sémiotiquement existant l'un pour l'autre* » (Greimas, 1973 : 19).

Deux énoncés d'état sont donc retenus selon cette jonction posée ou non-posée :

- 1- Les énoncés conjonctifs : $S \cap O$
- 2- Les énoncés disjonctifs : $S \cup O$

En effet, l'énoncé conjonctif ou attributif serait le résultat d'une action antécédente relevant de « l'être » ou de « l'avoir » pour distinguer : « deux sortes d'objets : ceux qui sont investis de valeurs objectives et ceux qui comportent des valeurs subjectives » (Greimas, 1973 : 167).

Il en résulte deux types de conjonction ou d'attribution au niveau de la manifestation discursive de surface, que nous proposons d'expliquer à partir des énoncés suivants :

- « Mon père ne m'a jamais parlé de sa grand-mère! » (2007 : 38).
- «— Oh, appelez-moi Habiba / supplia-t-elle, car elle avait renié toute famille ». (1993 :108)

Signalons d'abord que le choix de ces deux énoncés parmi d'autres n'est pas arbitraire, puisqu'ils se contrastent comme deux discours opposés du point de vue du monde de référence (le 1^{er} est extrait du roman autobiographique, tandis que le 2^{ème} est tiré du roman fictionnel). Il a été remarqué dans le 2^{ème} énoncé, il s'agit de valeur objective présente dans le discours sous forme d'acteur individualisé « Habiba », tandis que pour le 1^{er} énoncé, il s'agit d'une valeur subjective. Cette dernière est à la fois manifestée à travers un acteur qui se trouve doublement dans le statut du sujet et de l'objet (la narratrice, Fatima en tant qu'acteur se trouve à la fois comme sujet voulant un objet (connaitre la grand-mère du père), et un objet voulu par un autre sujet (M. Sari).

Les énoncés dits attributifs peuvent avoir plusieurs manifestations à la fois sémiotiques et linguistiques dans les trois genres narratifs d'Assia Djébar. Leur redondance peut servir d'outil de typologie des discours narratifs. On peut parler dans ce cas de deux types différents de discours narratifs, comme il est l'exemple d'un conte populaire et d'un roman dit « nouveau ». Si le premier se base sur une quête d'objet précis, ceci présuppose la prédominance d'énoncés disjonctifs, tandis que si le deuxième n'a pas forcément comme trait distinctif cette fameuse « quête », au sens proppien du terme, il serait plutôt qualifié de récit à énoncés attributifs.

Revenons à présent au deuxième type d'énoncés d'état : « les énoncés disjonctifs », qui en effet, ne sont pas les marqueurs de l'abolition complète de la

jonction entre le sujet et l'objet, mais plutôt, des marqueurs du terme négatif de cette jonction. Pour mieux illustrer ce propos considérons l'exemple suivant :

« Dans ce préambule du tête-à-tête nocturne de Firouz et de la reine, y eut-il comme des troisièmes noces, union de la Yéménite avec le futur troisième triomphateur pour sceller davantage l'avenir? Mystérieuse souveraine qui se donnerait à chaque vainqueur approchant, qu'elle domine après-coup pour s'en lasser finalement » (1993 : 26)

Ici, la reine yéménite, épouse d'Aswad, est-elle vraiment disjointe de Firouz ? En effet, elle lui est disjointe sur le niveau de la réalisation mais lui est conjointe sur le niveau de la virtualisation (à travers la modalisation du vouloir). Nous pouvons tirer le résultat suivant : la disjonction n'est qu'une relation « virtuelle » entre le sujet et son objet désiré, comme elle est définie par Greimas : « la virtualisation est la transformation qui opère la disjonction entre le sujet et l'objet » (1973 : 20), par opposition à la réalisation qui concrétise la relation conjonctive du sujet avec son objet.

Considérons un autre extrait de « Loin de Médine » :

« Avant de mourir, Mohammed apprend la victoire du faux prophète. Il prédit : "Dieu le fera périr bientôt! ", puis il le maudit. Il dut apprendre également ces détails : que Aswad, à Sana'a, vient d'épouser la veuve de Schehr. "Elle était musulmane, précise Tabari, mais elle se soumit par crainte" Ce sera elle l'instrument de Dieu ; par elle Aswad périra, comme l'a prévu Mohammed. » (1993 : 22).

Dans cet extrait, le couple d'actants destinataire/destinataire est intéressant à analyser. En effet, il existe une relation de présupposition entre les deux actants. Mohamed, destinataire, et la reine Yéménite comme destinataire. Ainsi, la communication entre ces deux actants est une communication asymétrique qui fait du destinataire « la reine yéménite » un élément hyponymique par rapport au

destinataire « Mohamed », la seule figure masculine suprême dans « Loin de Médine ».

III.5.1. Syntaxe narrative :

Notre représentation de la narrativité fut plus accentuée sur certains éléments que sur d'autres ; en outre, par rapport au récit comme « procès », c'est-à-dire, le passage d'une relation d'état à un autre, la représentation syntaxique serait du type :

$(S \cap O) \rightarrow (SUO)$

Il s'agit de transformation, d'un faire transformateur susceptible de se manifester à travers plusieurs représentations syntaxiques. Considérons les exemples suivants :

- « Il est mort. IL n'est pas mort. Il a penché la tête, légèrement, sur le côté, contre la gorge de Aïcha. » (1993 : 13).
- « Je gis sur un étroit divan dans la bibliothèque de mon père; son tapis de prière est jeté à demi sur une chaise proche, les volets face à moi sont fermés; derrière, l'escalier du jardinet, avec son jasmin et ses roses trémières, me reste présent, écrasé sans doute par le soleil pas encore pâli. J'entends le chien dehors qui traîne, qui chasse les mouches— et je me noie, je m'endors dans la maison-vaisseau. Sieste de deux heures, ou de trois. Un jour ensoleillé de novembre. Un jour frileux. Je me suis réveillée dans le silence étale de la demeure qui semble soudain désertée. » (1995 : 20).
- « — J'ai posé de côté mon cartable, je lui ai fait face; d'une main, prestement, j'ai ôté mon fez, que j'ai tendu à l'un de mes élèves. Le provocateur a reculé : il a soudain réalisé que j'avais quinze centimètres de plus que lui, ou simplement que mon regard ne cillait pas! Il a hésité. » (2007 : 44).

Ces trois transformations sont respectivement représentables par :

1- (S) : Il, (le prophète), (O) : la mort.

Donc, l'énoncé d'état serait du type : (SUO).

2- (S1) : Je (la narratrice), (O), la sieste.

Donc, l'énoncé du faire serait du type $(S1UO) \rightarrow (S1 \cap O)$, où le sujet est d'abord disjoint de l'objet et par la suite, il lui est conjoint à travers le faire transformateur, effectué par un méta sujet opérateur (S2), qui dans ce cas serait la narratrice, libérée de la passion amoureuse pour l'Aimé :

« Au niveau de la manifestation actorielle, S1 et S2 renvoient au même personnage, l'on aura un faire réflexif, au cas contraire, il s'agira d'une action transitive (...) Le type de rapport entretenu entre la structure actancielle et la structure actorielle qui détermine, comme des cas-limites, tantôt l'organisation réflexive des univers culturels, et qu'une même syntaxe est susceptible de rendre compte de la narrativisation socio-sémiotique (mythologie et idéologies) » (Greimas, 1973 : 19).

3- (S1) : le père de la narratrice, (S2) : son rival, l'europpéen ; (O) : la peur.

Une relation dialectique par rapport à l'objet qui, en conjonction avec un (S1) se trouve naturellement disjoint de (S2). On parlera dans ce cas du « dédoublement du programme narratif » :

« Une narrativisation aussi simple (...) fait apparaître (...) l'existence de deux programmes narratifs dont la solidarité est garantie par la concomitance des fonctions rend compte de la possibilité de manifester discursivement, c'est-à-dire de raconter ou d'entendre de même récit soit l'un soit l'autre des deux programmes » (Greimas, 1973 : 25).

Ce double programme narratif peut se décrire comme :

$(S2 \cup O \cap S1) \rightarrow (S2 \cap O \cup S1)$

La forme élémentaire du double programme narratif serait du type :

$$(S1 \cup O) \rightarrow (S1 \cap O)$$

$$(S2 \cap O) \rightarrow (S2 \cup O)$$

Nous aurons une transformation conjonctive « l'acquisition, pour (S1) » et une transformation disjonctive « la privation, pour (S2) ».

Jonction Rapport	Relation conjonctive	Relation disjonctive
Réfléchi	appropriation	renonciation
Transitif	attribution	dépossession

Figure 29. La relation jonctive

Un cas particulier retient notre attention. Il s'agit de la communication participative dans laquelle un destinataire communique un « savoir » à un destinataire.

Nous proposons les exemples suivants pour illustrer ce propos :

- « Abdallah m'avait annoncé qu'il désirait « me battre sur mon terrain », c'est-à-dire en poésie. — Je veux apprendre de toi, et le flux verbal, et sa facture rythmique, et sa sonorité! Et il ajoutait en confidence: — Pour

mieux dire mon amour pour toi, dont je ne me lasse pas! Ainsi devions-nous bavarder ce jour-là » (1993 : 222)

- « L'épicier est par ailleurs tout fier de prêter son arrière- boutique au maître coranique, le cheikh à l'allure de seigneur (toge d'un blanc de neige sur gandoura gris clair et légère gaze de soie transparente, couvrant le chèche rouge à fils d'or posé sur sa tête) : à cette médersa de fortune, je vais, deux ou trois fois par semaine : assise en tailleur à côté de la fille de l'épicier, Djigdjiga, au prénom berbère qui me paraît barbare. Toutes deux, nous nous sentons comme deux princesses silencieuses et attentives au milieu d'une dizaine de garçonnets à l'allure parfois misérable. » (2007 : 85, 86)
- « A cette même époque pourtant, j'allais, au sortir de l'école communale, aux cours coraniques. Ma mère aimait ponctuer par une fête, avec la nourrice et la famille du caïd, les stations de mon apprentissage du Livre sacré — trois sourates, puis dix autres, puis vingt encore : ma planche que le cheikh ornait de multiples calligraphies était montrée ostensiblement à toutes. » (1995 : 282).

Dans les trois extraits tirés, il s'agit d'un objet de valeur de nature cognitive (la langue comme savoir). C'est un savoir partagé entre le destinataire et le destinataire, sans que le premier (Atyka, le cheikh de l'école coranique) en soit privé.

III.5.2. Genres et syntagmes narratifs :

Si, comme il a déjà été précisé, l'organisation syntaxique dans les trois ouvrages d'Assia Djebar n'était que d'ordre fragmentaire, la délimitation générique peut se révéler très intéressante puisqu'elle considère l'œuvre dans son ensemble et permettrait donc une meilleure appréhension de la structuration du récit. J. Courtès annonce pourtant cette tentative :

« [...] Au lieu de s'en tenir [...] au seul rapport sujet/objet, l'on pourrait analyser également le problème des substitutions effectuelles tant au niveau du sujet qu'à celui de l'objet, en dégagant ainsi de nouvelles lois de constructions dans le champ générique » (1976 : 72).

Certes, les fragments des énoncés analysés ne sont pas complètement vides d'intérêt mais ils ont permis plus ou moins de donner une idée sur la narrativité dans les trois ouvrages d'Assia Djébar. Cette narrativité est remarquablement différenciée d'un sous-genre (autobiographique ou autofictionnel) à un autre (fictionnel) à travers l'organisation « particulière » des transformations. Dans ce sens, considérons la définition de la narrativité :

« La narrativité consiste en une ou plusieurs transformations dont les résultats sont des jonctions, c'est-à-dire soit des conjonctions, soit des disjonctions des sujets d'avec des objets » (Greimas, 1973a : 20). Ou encore :

« La narrativité considérée comme l'irruption du discontinu dans la permanence discursive d'une vie, d'une histoire, d'un individu, d'une culture, la désarticule en états discrets entre lesquels elle situe des transformations : ceci permet de la décrire dans un premier temps sous la forme d'énoncés de faire affectant des énoncés d'état, ces dernières étant les garants de l'existence sémiotique des sujets en jonction avec les objets de valeur » (Greimas, 1973a : 34).

« Loin de Médine » « Vaste est la prison » et « Nulle part dans la maison de mon père », ne sont-ils pas caractérisés par un ensemble de transformations jonctives. Nous avons déjà vu comment l'actant féminin subit un ensemble de transformations qui sont d'emblée différentes que celui d'un actant masculin. Aussi, cet ensemble de disjonctions et de conjonctions du sujet avec son objet de valeur peut se définir sur un plan hiérarchiquement supérieur comme une « unité narrative » :

« On entend par unité sémiotique (ou linguistique), une classe de grandeurs, située sur l'axe syntagmatique du langage, construite à l'aide des procédures à l'aide de segmentation et caractéristique de chaque plan, niveau ou degrés de dérivation de ce langage. (...) l'établissement d'unités narratives est particulièrement ardu : très souvent un segment narratif ne peut être reconnu comme la transformation d'un autre segment que si leur substitution provoque la transformation parallèle d'un autre segment qui lui est contextuellement lié » (Greimas Courtès, 1979 : 405-407).

Autrement dit, chaque récit possède une capacité de « générative », c'est-à-dire d'engendrer des faits sémiotiquement narrables. A partir d'unités sémantiques ou des macro-thèmes, les trois récits qui constituent notre corpus sont « organisés » narrativement selon des logiques différentes. Par contre, ce qui a été remarqué, c'est le principe d'écriture par chapitres commun entre les trois récits « Loin de Médine », « Nulle part dans la maison de mon père » et « Vaste est la prison ». Le contenu peut être résumé dans le tableau suivant :

Récits	<i>Loin de Médine</i>	<i>Vaste est la prison</i>	<i>Nulle part dans la maison de mon père</i>
Parties			
<u>Partie</u> <u>introductive</u>	Avant propos Prologue : « <i>Il est mort, il n'est pas mort...</i> »	<i>Le silence de l'écriture</i>	
<u>Première</u> <u>partie</u>	La liberté et le défi La reine yéménite	L'effacement dans le cœur La sieste Le visage	Eclats d'enfance La jeune mère

	<p>Celle qui attend Gabriel Selma la rebelle <i>Voix</i> La prophétesse <i>Première rawiya</i> La fille aimée <i>Voix</i> Celle qui dit non à Médine</p>	<p>L'espace, le noir La danse L'absence Avant, après L'adieu</p>	<p>Les larmes Le tout premier livre <i>Intermède</i> Le père et les autres La bicyclette Le jour du hammam Le petit frère Dans la rue, avec le père, ou jeux de miroirs La chambre parentale</p>
<u>Deuxième partie</u>	<p>Soumises, insoumises</p> <p><i>Deuxième rawiya</i> Celles qu'on épouse après la bataille <i>Voix</i> La répudiée La chanteuse de satires <i>Voix</i> Kérama la chrétienne</p>	<p>L'effacement sur la pierre</p> <p>L'esclave à Tunis Le comte transfuge Le lord archéologue La destruction Le secret La stèle et les flammes L'écrivain déporté <i>Abalessa</i></p>	<p>Déchirer l'invisible</p> <p>Madame Blasi Premiers voyages, seule Le piano La première amie Farida, la lointaine Au réfectoire Le monde de la grand-mère maternelle</p>

	La combattante		Jacqueline... au dortoir Corps mobile L'opérette Un air de ney L'été des aïeules
<u>Troisième partie</u>	Les Voyageuses <i>Voix</i> La fugueuse d'hier <i>Troisième rawiya</i> L'étrangère, soeur de l'étrangère <i>Voix d'Atika</i> La laveuse des morts <i>Voix</i> Celle aux mains tatouées <i>Point d'orgue</i> « Il agonise, le calife... »	Un silencieux désir <i>«Fugitive et ne le sachant pas»</i> Femme arable I 1 ^{er} mouvement: De la mère en voyageuse Femme arable II 2 ^e mouvement: De la grand-mère en jeune épousée Femme arable III 3 ^e mouvement: De la mère en fillette Femme arable IV 4 ^e mouvement: De la narratrice dans la nuit française Femme arable V 5 ^e mouvement: De la narratrice en adolescente	Celle qui court jusqu'à la mer Encore au village Lettre déchirée Premier rendez-vous Lettres dites d'amour» La famille à Alger Dans la rue Promenades au port Mounira réapparue Nous... trois! Dans le noir vestibule Ce matin-là

		Femme arable VI 6 ^e mouvement : Du désir et de son désert Femme arable VII 7 ^e mouvement: Ombres de la séparation	
<u>Quatrième partie</u>	Parole vive <i>Voix</i> La libérée <i>Voix</i> La préservée <i>Voix, multiples voix</i> <i>(Aïcha et les diffamateurs)</i> Celle qui préserve parole vive <i>Voix</i> <i>Épilogue</i> « Parole plurielle, parole duelle » « Filles d'Agar », dit-elle	Le sang de l'écriture Yasmina Le sang de l'écriture — Final —	Épilogues Le silence ou les années-tombeaux La jeune fille sauvage Inventer le vertige
<u>Autres</u>	<i>Principaux personnages cités</i>		<i>Posteface</i> « Silence sur soie » ou l'écriture en fuite

Figure 30. Tableau synoptique des parties

A partir du tableau, il a été remarqué que les parties (première, deuxième, troisième et quatrième) qui sont des macro-unités narratives sont constituée d'un ensemble de sous micro-unités qui peuvent se lire indépendamment de la macrostructure narrative résumée sémantiquement à travers le titre de chaque chapitre¹. C'est le cas par exemple de « Le reine yéménite », « Celle qui attends Gabriel » ou « Selma la rebelle », « La prophétesse » ; sous chapitres de « Loin de Médine », qui se lisent chacun de façon indépendante, car possédant chacun les composantes narratives requises pour constituer un récit. Si nous prenons à titre d'exemple « La reine Yéménite », nous remarquerons volontiers que l'organisation narrative et discursive générale, quoi qu'elle constitue, au-delà des variations de surface (actant sujet féminin, la figure masculine oscillant entre deux statuts opposés : celui de l'adjuvant et de l'opposant comme il est illustré par les acteurs « Schehr », et « Fairouz ».). Il en résulte donc un micro-univers (à la fois sémantique et syntaxique spécifique, dont la spécificité se lit à travers une analyse d'ensemble.

A ce niveau, puisque, nous le rappelons, toute analyse qui se veut scientifique repose sur la comparaison, il nous semble pertinent à ce niveau de comparer trois micros-univers narratifs, voir des sous-chapitres issus des trois sous-genres narratifs de notre corpus, à savoir : (i) *la prophétesse* de *Loin de Médine*, *Le secret de Vaste est la prison* et *Nous trois* de *Nulle part dans la maison de mon père*.

1- Organisation d'ensemble :

- (i) Globalement, nous posons le postulat que *La prophétesse* est une quête ambitieuse de notoriété et d'affirmation de soi vouée à l'échec, où Sadjah use de stratagèmes pour convaincre son peuple de sa mission de prophétie qui va par la suite lui assurer une alliance de sa tribu de Beni Ghatafan avec celles des Beni Dhabba. Paradoxalement à ses

¹Cf. *infra*. La tensivité des titres.

attentes, les gens lui fuirent après avoir pris comme époux, un allié stratégique de guerre : Mosailima, qui, lui aussi prétend être prophète et donc épousa Sadjah mais sans dot. Se sentant outrée, Sadjah revendique sa dot qui ne sera autre que d'exempter les gens de deux prières. L'image de cette fausse prophétesse est dévoilée et ses capacités oratoires ne peuvent pas lui venir en secours. Elle fut donc abandonnée par les siens. La structure syntaxique sous jacente peut avoir la forme suivante :

$$(S1 \cap S2) \rightarrow (S1 \cup S2)$$

Où S1 représente l'élévation sociale, et S2 représente l'actant-sujet Sadjah. Au début de l'histoire une relation de conjonction définit S1 et S2, qui finit contrairement aux attentes de S1 par disparaître et être remplacée par une relation disjonctive caractérisée sémantiquement par l'humiliation et l'indignation :

« — Une femme a été notre prophétesse ; nous avons couru vers elle. Mais les autres hommes ont eu des hommes pour prophètes!

Ils la quittèrent puisque, explique Tabari, ils se sentirent honteux d'avoir été amenés jusque là pour un rendez-vous d'amour! Les autres Arabes qui avaient suivi Sadjah se dispersent à leur tour.

Sadjah, réduite à ses premiers fidèles, retourna à Mossoul. Elle y demeura les années suivantes. Plus tard, dit-on, elle se fit musulmane. » (Djebar, 1993 : 55).

- (ii) *Le secret* peut être résumé globalement comme l'histoire du dévoilement d'un secret : celui de l'origine de l'écriture bilingue libyque et punique inscrites sur la stèle de Dougga. Comment cette écriture a-t-elle pu survivre à travers les siècles ?

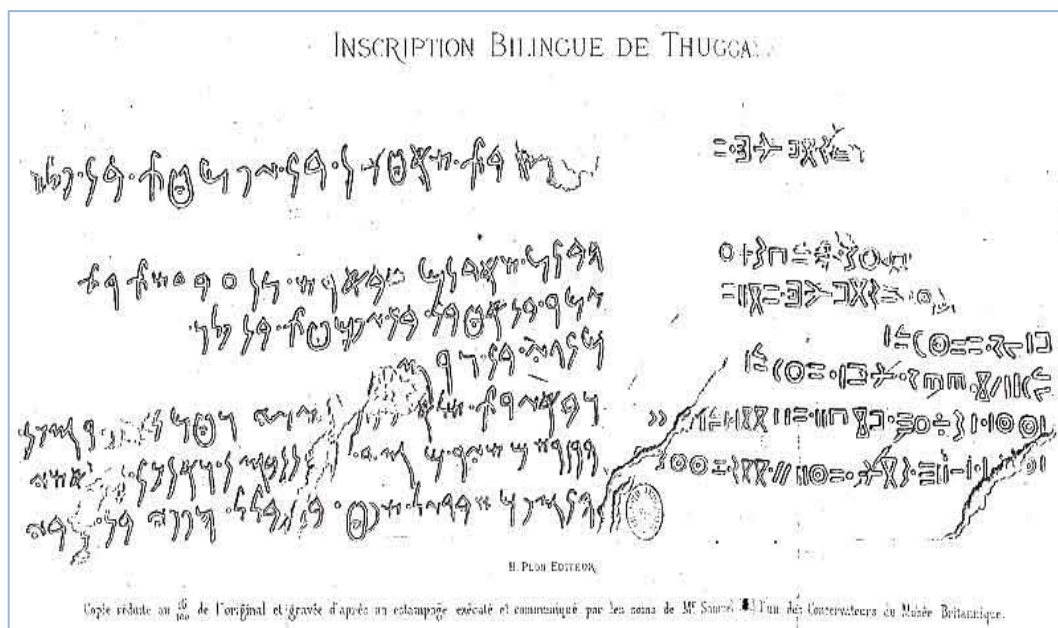


Figure 31. Transcription bilingue de Dougga

« Tout au long de ce XIXe siècle, le questionnement sur la stèle de Dougga a été interrogation sur un alphabet disparu et .une langue perdue — aussi ancienne que les figures élégantes de princes africains qui rendaient visite aux pharaons, et que les fresques égyptiennes restituent mélancoliquement ». (Djebar, 1995 :144).

La structure syntaxique sous jacente peut donc avoir la forme suivante :

$$(S \cup O) \rightarrow (S \cap O)$$

Si S constitue tout sujet désireux de dévoiler les mystères de cette écriture. Les acteurs ayant exprimé cette fonction narrative sont respectivement : Le savant Gésénus, M. de Saulcy, Venture de Paradis, Célestin Judas, Scholz, Pacho, Walter Oudney... et bien d'autres. Par contre ce qui a attiré notre attention c'est la stratégie implicative qui transfère la fonction narrative de l'actant-sujet masculin, présent à travers ces acteurs cités en haut, en sujet virtuel, collectif, comme l'exprime l'auteur à travers le passage suivant :

« Ainsi, au cours des années 1860, se rétablit le tracé émouvant d'une civilisation si ancienne, sa mémoire ayant certes conservé la langue dans sa rudesse et son âcre douceur, mais de leur exil dans les sables, les lettres reviennent à leur source, cherchent à être réécrites, et par tous!

Tandis que le secret se dévoile, femmes et hommes, depuis l'oasis de Siwa en Egypte jusqu'à l'Atlantique, et même au-delà jusqu'aux îles Canaries, combien sont-ils encore — combien sommes-nous encore — toutes et tous à chanter, à pleurer, à hululer, mais aussi à aimer, installés plutôt dans l'impossibilité d'aimer —, oui, combien sommes-nous, bien qu'héritiers du bey Ahmed, des Touaregs du siècle dernier et des édiles bilingues de Dougga, à nous sentir exilés de leur première écriture? » (Djebar, 1995 :150).

Ce passage est significativement révélateur par rapport à la problématique de base de notre travail de recherche : En effet, le sous-genre narratif de l'autofiction est garant d'une structure narrative assez particulière. Elle oscille entre écriture de l'histoire, à travers les actants-acteurs masculins, comme personnes bien réelles, et donc agents actifs de l'axe de désir (le sujet constitue cette force agissante qui entretient une relation de désir avec son objet de valeur). D'un autre côté, à travers la modification de l'actant-sujet d'un nombre déterminé à un nombre indéterminé de sujets qui seront donc les potentiels bénéficiaires de cette relation conjonctive entre le sujet et l'objet de valeur (dévoilement du secret) , c'est donc ce sujet « collectif » qui a pour fonction de classer le sous-genre narratif de l'autofiction comme tel. Ainsi, l'objet de valeur (ressusciter une langue oubliée) devient un objet de valeur commun en y incluant significativement l'auteur à travers le pronom personnel sujet « nous ».

- (iii) *Nous ...Trois* est le récit de la désunion. En effet, contrairement à la portée sémantique de son titre qui ne remplit d'ailleurs pas sa fonction abrégative mais une fonction appétitive et singularisante, les trois protagonistes : Tarik, Mounira et l'auteur se trouvent en situation de

disjonction (rivalité féminine, jalousie, trahison, mécontente, désaccord, et querelle) après être définis par la relation syntaxique de la conjonction. Mounira était l'amie intime de l'auteur, et aussi celle de Trik qui était pour l'auteur un objet de valeur exclusif dont le partage est interdit :

« Ce matin-là, du moins au début, nous ne serons pas les seuls consommateurs; nous serons... trois! » (Djebar, 2007 :333).

Immiscée dans le couple, Mounira change désormais de statut d'adjuvant qui va aider l'auteur à justifier son absence auprès de sa mère, au statut d'opposant qui entre en rivalité avec l'auteur pour acquérir l'objet de valeur (charmer Tarik).

Le récit peut donc se résumer par la structure syntaxique sous jacente suivante :

$$(S1 \cap S2 \cap S3) \rightarrow [(S1 \cap S3) \cup S2] \rightarrow (S1 \cup S2 \cup S3)$$

Si S1 est l'auteur, au début du récit il était lié à S2 l'amie Mounira par la relation d'amitié qui sera vite réduite en cendre dès que cette dernière devient sa rivale en tentant à son tour d'acquérir S3, Tarik :

« Je m'adresse à Mounira, d'un ton neutre:

— Comme je te l'ai dit hier, nous avons maintenant un programme à nous? On va te dire au revoir!

Pendant que Tarik se détourne pour payer, elle s'approche et, d'une voix suppliante, elle chuchote, cette fois, en français:

— Je pourrais peut-être...

Je fais non de la tête. Je prends le bras de Tarik — à la manière, hélas, d'une épouse déjà légitime! En cet instant, je dois être très, très « antipathique », me souffle la voix intérieure.

Je laisse descendre Tarik devant moi. A la soi-disant amie qui a voulu s'immiscer entre nous, j'adresse un petit signe désinvolte de la main:

— *Adieu! J'ai lancé à voix forte ce mot prémonitoire.* » (Djebar, 2007 :336).

Avoir congédié l'amie Mounira indigna Tarik qui ordonna à l'auteur d'aller s'excuser auprès d'elle, et de lui faire revenir à leur compagnie. Révoltée, l'auteur refuse de répondre par l'affirmative à l'ordre de Tarik :

« Je n'ai nulle envie, là, dehors, de lancer la conversation sur celle que je vais désormais appeler la «fausse amie » (...) j'ai la sensation que Mounira a laissé des miasmes dans l'air entre nous deux — à moins que ce ne soit en moi, me dis-je, saisie d'une vague prémonition?(...) Ces quelques minutes, portées par cette exaltation si vive, ont dissipé les remugles de la scène à trois : ainsi lui, l'homme, le « même- pas-fiancé », remuant je ne sais quoi dans sa tête, me sort des lâchetés qu'il tente de m'imposer: et pour qui? Pour une intrigante venue déployer ses minauderies, sa coquetterie de quatre sous! Qu'il la rejoigne, qu'il s'excuse, lui, qu'il l'enlace, qu'il la traîne ou qu'il se traîne... » (Djebar, 2007 : 336-339).

1.1- Séquences initiales et finales :

- (i) Pour *la prophétesse*, l'investissement sémantique des deux sujets en présence à savoir S1 (élévation sociale, prophétie) est le même pour S2 Sadjah qui était reine de sa tribu. C'est pourquoi, la prophétie de cette femme paraît vraisemblablement possible car Sadjah possédait déjà beaucoup de « qualités » (adjuvants) qui lui permettent facilement d'établir une relation conjonctive avec S2 (la prophétie), citons entre autres son éloquence, sa noblesse, sa perspicacité, ses alliés de guerre et finalement son mariage avec Mosailima.

Cette opposition entre S1 et S2, ou l'instauration de la disparité entre les deux sujets est introduite par cette opposition justifiée par l'auteur par l'isotopie de l'incapacité de la femme à remplir cette fonction. Plus loin, sur le plan sémantique, Sadjah est considérée comme un ennemi, étant donné qu'elle va même déstabiliser la propagée de l'Islam. D'ailleurs, le titre « la prophétesse » semble contradictoire par rapport au système de valeurs et à la balance culturelle et doxagaphique puisque l'humanité n'a jamais connu de prophétesses mais de « prophètes » masculins :

« Sadjah qui arrive semble avoir eu, sur la contrée, les mêmes renseignements. Ainsi, une nouvelle fois, une femme est l'orage; à peine le ciel allait-il devenir serein que, étrangement, pour les hommes de Khalid, la menace d'une liberté incontrôlée est concrétisée par une femme ! » (Djebar, 1993 : 47).

Figurativement, la répression de Sadjah sur son peuple est exprimée à travers le rapport contradictoire suivant:

Dominante VS Domminés

Ou

Féminin VS Masculin

Ou encore

Singulier VS Pluriel

Ainsi, puisque les hommes sont (selon l'axe de la référence) « mieux placés » pour être des prophètes, deux programmes narratifs inversés se trouvent confrontés : l'acquisition du *Pouvoir être prophétesse* contredit le programme narratif opposé : celui de perdre le *Pouvoir d'être prophètes* des gens de sa tribu. Par contre ce qui a attiré notre attention c'est l'inexistence d'un Vouloir être de

ces gens d'acquérir ce pouvoir. En résultat, c'est une renonciation initiale qui donne à Sadjah l'appropriation de cette force.

- (ii) Pour *Le Secret*, c'est l'isotopie de l'ambiguïté qui se trouve instaurée autour de cette écriture bilingue inscrite depuis des siècles sur le site archéologique de Dougga :

L'interrogation sur l'écriture de Dougga a commencé avec Le savant Gésenius qui en prit connaissance grâce à la copie publiée en 1835 par lord Temple: il esquisse quelques propositions. A Paris, M. de Saulcy précise la recherche, puis Honegger va sur le terrain, mais c'est surtout Célestin Judas qui, en 1846 et jusqu'aux années 1860, explicitant le sens des sept lignes libyques, réussit à établir la liste exacte de vingt-trois caractères de cet alphabet.(Djebar, 1995 : 144).

L'investissement sémantique de la disparité entre le sujet et son objet de valeur (dévoiler le secret de cette ancienne écriture) est instauré à travers une disparité à travers le temps, l'espace et la cognition. En effet, le doute commence d'abord à travers l'éloignement dans l'espace de cette écriture et de son déplacement « mystérieux » d'un endroit à un autre. Ainsi, le secret de cette écriture change de statut pour devenir un véritable questionnement après avoir commencé par un simple doute :

« Et si ce « vieil africain » que, dans le nord de l'Afrique, les autochtones eux-mêmes tiennent pour un dialecte, seulement oral, si cc parler « barbare », avant d'être reconnu « berbère », s'écrivait, s'était écrit, ne faisait qu'un avec le libyque dont les ombres se profilent durant les sept siècles de la puissance carthaginoise, oui, si cet alphabet archaïque avait précédé la culture phénicienne et s'était maintenu longtemps après elle? Et si cette écriture étrange s'animait, se chargeait d'une voix au présent, s'épelait à voix haute, se chantait? Si ce supposé « dialecte » d'hommes qui parlèrent tour à tour punique avec Carthage, latin avec les Romains et les romanisés jusqu'à Augustin, et grec puis

arabe treize siècles durant, et qu'ils continuèrent, génération après génération, à garder vivace pour un usage endogamique (avec leurs mères, leurs épouses et leurs filles essentiellement), sice parler remontait jusqu'à plus loin encore? Cette langue, celle de Jugurtha exprimant son énergie indomptable à combattre et à mourir, celle-là même de Masinissa tout au long de ses soixante ans de règne! Si, plus en arrière encore, les Barbares/ Berbères, hôtes et quelquefois amis ou rivaux des grands Pharaons — eux qu'évoque Hérodote d'Halicarnasse —, si ces ancêtres-là, ayant paru tantôt se soumettre aux peuples d'Orient ou du Nord, tantôt se dresser et lutter jusqu'à l'asphyxie — oui, si ces premiers, ces premières avaient inscrit sur des peaux, sur des tessons, sur des pierres, sur les flancs de leurs chevaux ou de leurs chameaux, mêmes signes et mêmes symboles, cet alphabet devenu ensuite indéchiffrable jusqu'au milieu du XIXe siècle, en somme jusqu'à ce qu'une stèle de sept lignes ait été transportée au British Museum, laissant dans son sillage un champ de statues brisées et de colonnes abattues? » (Djebar, 1995 : 145)

La récurrence de la forme interrogative par la conjonction interrogative « si » accentue de plus en plus cette disparité en tenant compte des différents programmes narratifs possibles à travers les hypothèses émises.

- (iii) Pour ce qui est de l'investissement sémantique des trois sujets en présence dans *Nous ...Trois*, nous noterons que les trois actants-sujets ne gardent pas les traits de rapprochement conjonctif. Cette disparité a pour principale raison l'espace. Il en résulte donc de l'éloignement dans l'espace un éloignement affectif, exprimé discursivement par la figure de la querelle amoureuse. En effet, l'axe de référence fait de la présence masculine de Tarik entre deux actants-sujets féminins partageant la même quête (séduire Tarik), une présence qui présuppose un double programme narratif pour les deux autres actants-sujets : l'acquisition de l'objet de valeur de l'une présuppose sa perte pour l'autre. Ainsi, l'acquisition du pouvoir-être avec Tarik de Mounira

présuppose l'absence de l'auteur. Il serait cependant important de signaler que cette absence est plutôt mentale que physique. Ainsi, le simulacre énonciatif de S1 qui soliloque en écoutant le discours entre Mounira et Tarik est opposé à l'absence physique de Mounira après être congédiée par son amie. Un résultat peut vite être tiré à ce niveau : dans le récit autobiographique, la force de S1 est plus accentuée que les autres sous-genres narratifs, à savoir l'autofiction et la fiction. C'est cette force que nous analyseront dans le titre suivant en mettant l'accent sur la force agissante qui permettra ce passage incontournable d'une situation disjonctive à une situation conjonctive. Nous parlerons donc de médiation.

2- Introduction de la médiation :

Nous avons vu précédemment que chaque récit issu des trois sous-genres narratifs de l'œuvre d'Assia Djebar, à savoir « La prophétesse » de Loin de Médine, « Le secret » de Vaste est la prison, et « Nous...Trois » de Nulle part dans la maison de mon père sont organisés syntaxiquement en termes de relations conjonctives ou disjonctives. Ces structures syntaxiques sous-jacentes définissent des relations entre des sujets (S1, S2, S3) ou des sujets avec un objet de valeur. Il en résulte une structure narrative de surface figurativisée sémantiquement différemment dans les trois sous-genres, mais gardant toujours un vecteur commun qui permet d'ailleurs le passage d'une situation à une autre. On parle dans ce cas de médiation.

- (i) Pour « La prophétesse », dont la structure syntaxique sous-jacente est du type :

$$(S1 \cap S2) \rightarrow (S1 \cup S2)$$

La médiation qui permettra le passage de Sadjah S1 d'une relation conjonctive avec son niveau social (figure de l'élévation sémantiquement exprimée par la noblesse, l'autorité) est caractérisée par deux niveaux

isotopiques différents : l'un est de type virtuel, l'autre est de type réel. Mais dans les deux cas, il s'agit du rôle du déplacement vers un autre espace (Yamama) :

Malik ibn Nowaira et son fils, sans sortir de l'islam, veulent utiliser Sadjah pour combattre leurs ennemis héréditaires. Malik demande un délai pour une possible conversion ; en attendant, Sadjah et lui combattront la petite tribu des Beni Rahab. Sadjah et ses alliés obtiennent la victoire. D'autres tribus, restées jusque-là hésitantes, viennent à elle, adhèrent à son Verbe, à ses visions.

Sur ce, elle décide de rejoindre Mosailima, le prophète du Yemama... Mais les troupes alliées sont soudain réticentes. Malik Ibn Nowaira retourne à sa neutralité passive. Sadjah veut avancer. Pour ranimer le moral de ses hommes, elle leur fait part d'une toute dernière révélation:

— Dieu m'ordonne d'aller au Yemama ! Il m'a parlé ainsi: « En avant vers le Yemama! Volez du vol des colombes ! La campagne est rude; après elle, le blâme ne vous atteindra pas! »

Et tous les siens, sans plus hésiter, la suivent dans cette marche.(Djebar, 1993 :49-50).

Notons aussi que ce déplacement est à l'origine de son union avec Mosailima, dont nous avons déjà démontré le rôle précédemment. Ainsi, la conjonction spatiale (réunion entre Sadjah et Mosailima) est figurativisée par rapport à l'élévation puisque leur lieu de rencontre est une figure incontestable de l'élévation sociale comme il est exprimé par le passage suivant :

L'entrevue de Mosailima et de Sadjah a lieu sous une tente de cuir installée hors de la forteresse. Sadjah arrive, un tapis déroulé sous ses pas, dix hommes à elle lui faisant cortège. Le tête-à-tête des deux prophètes commence. (Djebar, 1993 : 52).

Suite à la conjonction spatiale, la conjonction stratégique du mariage entre Mosailima et Sadjah qui correspond au faire séducteur ou au faire vouloir implique donc un pouvoir :

Elle reçoit des révélations de Dieu, prétend-elle. Ce qui ne l'empêche pas, au cours de cette expédition, de faire, sur la situation des tribus arabes, une analyse politique lucide. Elle sait que Khalid veille au milieu d'un faux calme, tel un faucon prêt à fondre. Elle n'oublie pas que Mosailima — dissident bien avant la mort du Prophète et qui a osé proposer à Mohammed d' « être ensemble les prophètes des deux moitiés de la terre » ! — reste sur le pied de guerre dans le Yemama. La tactique de ce rebelle inspiré la retient : un mélange de mégalomanie et de ruse pragmatique. Avec un tel homme, elle pourrait composer. Lui prophète et elle aussi se voulant prophétesse, pourquoi, eux deux en couple visionnaire, ne s'allieraient-ils pas contre Khalid et contre ces Musulmans qui n'ont qu'une exigence, l'unicité irréductible de leur foi? (Djebar, 1993 :48-49).

Ainsi, la double conjonction spatiale et amoureuse fait intervenir des objets médiateurs : le talent verbal, la réception, le prestige qui se situent du côté de l'élévation. La médiation assure donc une intensité de la conjonction.

- (ii) Pour *Le secret* de Vaste est la prison, la médiation de S pour entrer en relation conjonctive avec O (dévoiler le secret de la transcription bilingue sur la stèle de Dougga), l'obtention du vouloir-connaître est corrélée significativement à S. en effet, nous avons déjà vu que la relation conjonctive de S avec son objet de valeur se trouve intensifiée. Là aussi, le rôle de la médiation rends possible cette conjonction. Signalons d'abord que la conjonction spatiale n'est pas envisagée en tant qu'acquisition de cet objet de valeur mais comme simple transformation. Le déplacement est donc l'expression sémantique du rapprochement, non pas de l'éloignement comme il peut être sous-entendu par l'axe de référence :

Or l'écriture vivait; or ses sonorités, sa musique, son rythme se dévidaient autour d'eux, autour des voyageurs, leurs émules, circulant entre Dougga et Cirta, et jusque dans Constantine prise, et sur les montagnes kabyles insoumises quinze ans après Constantine puis, au-delà des dunes et des sables sahariens, jusqu'au cœur du désert même! Car là, depuis le Fezzan jusqu'en Mauritanie, parmi les nomades ayant cru oublier les Numides, les lettres libyques d'antan se sont glissées subrepticement dès l'époque peut-être des Garamantes — qui perdaient leurs chevaux pour des chameaux nouvellement introduits, qui laissaient disparaître de leur terre les troupes d'autruches dont ne resteraient, en foule dansante et mobile, que les silhouettes gravées sur les parois des cavernes millénaires. (Djébar, 1995 :146).

Ce déplacement dans l'espace va aussi de pair avec le déplacement dans le temps. Ainsi, c'est l'usage de ce code linguistique qui a permis sa survie. Ainsi, sans cette médiation d'usage dit participatif (l'acquisition d'un code linguistique par un destinataire ne présuppose pas sa perte par le destinataire), l'acquisition de l'objet de valeur ne peut passer de l'aspect virtuel (tel que l'auteur l'annonce à travers les hypothèses déjà analysés plus haut à travers la conjonction interrogative « si ») à son aspect actuel, ensuite réel. (le secret dévoilé).

(iii) Pour « *Nous...Trois* », le récit autobiographique, le rôle de la médiation est intéressant à analyser du point de vue syntaxique entre les trois sujets en question : S1 l'auteur, S2 Mounira et S3 Tarik. En effet, la désunion des trois sujets en question telle qu'elle a été analysé plus haut tient lieu De la double conjonction/disjonction spatiale qui entraîne corrélativement la disjonction/conjonction amoureuse de S1 et S2, étant donné que les deux sujets (l'auteur et Mounira) sont en situation de concurrence pour l'acquisition de S3 (Tarik), ce qui peut s'exprimer syntaxiquement comme suit :

$$(S1 \cap S3) \rightarrow (S2 \cup S3)$$

$(S2 \cap S3) \rightarrow (S1 \cup S3)$

Contrairement au cas de la communication participative qui caractérise la médiation spatiale dans le récit autofictionnel et fictionnel plus haut, il s'agit d'une communication qui présuppose un double programme narratif : l'acquisition de S3 par S1 présuppose la dépossession de S2 de S3 :

Mounira se penche vers Tarik et se lance dans un discours en arabe. Dans un premier temps, je l'écoute, heureusement surprise : sa langue sophistiquée s'orne de formules que je trouve élégantes — un parler presque littéraire, un tour maniéré qui me rappelle certaines parentes de mon enfance, vieilles dames à la langue raffinée, quoique légèrement surannée. La tête tournée vers Tarik, Mounira penche de temps en temps son profil vers moi, me sourit légèrement, puis s'adresse à nouveau ostensiblement au seul Tarik, qui, je le remarque, n'a prononcé que de rares mots. Elle ne converse finalement qu'en arabe, avec l'accent de sa ville, à l'intention de Tarik, tout en lui souriant continûment. « Elle est venue jouer un rôle! Remarqué-je. Elle semble l'avoir répété depuis hier! » Au début, j'en suis amusée. Elle, toujours en oratrice de langue arabe, ne cesse de monologuer. Elle étale sa connaissance de la famille de Tarik : de ses oncles, de ses multiples tantes — ces dernières qu'elle dit souvent rencontrer dans des noces ou au hammam. Elle se conduit un peu comme si elle était devenue une cousine ou une parente par alliance, que lui, Tarik, attendait. Elle se complaît dans ce rôle. « Sans vergogne, me dis-je, elle lui détaille toute sa parentèle, puis elle fera sans doute de même pour la sienne : elle a trouvé le sujet qui me laisse de facto en dehors! » Ces tribus ainsi convoquées devant nous, elle désire sans doute lui signifier que c'est à elle qu'il aurait dû adresser sa première lettre. Sur sa lancée, elle minaude, tient à lui faire sentir qu'elle est sous son charme. J'observe sa comédie. Tarik, lui, voit bien que je suis résolue à rester spectatrice! Souriant à demi, il lui a répondu, à deux ou trois reprises, par quelques

mots brefs. « Cette rencontre à trois, me dis-je, m'aura au moins permis de l'entendre, lui, s'exprimer dans notre langue ! » (Djebar, 2007 :334-335).

La désunion amoureuse et amicale dans « *Nous...Trois* » est caractérisée par la double conjonction spatiale (la rencontre au café), ensuite un rapprochement physique dont la tenue vestimentaire joue un rôle considérable comme il est cité dans le passage précédant. On y distingue deux modes d'habillements distincts, voire même deux isotopies distinctes de topos de la séduction : celui de S2 Mounira est presque outrancier (maquillage, couleurs vives, rapprochement physique suggestif) et celui de S1, l'auteur qui est inexistant ou naturel (aucune description du physique). Par contre les deux modes de séduction qui constituent la médiation sont significativement opposés : S1 dispositions morales, S2 dispositions physiques.

3- Modalisation véridictoire de la médiation :

Les deux parties précédentes ne nous permettent pas de restituer la complexité narrative des trois sous-genres textuels : nous avons déjà vu l'organisation d'ensemble, d'ensemble des trois récits *La prophétesse*, *Le secret*, et *Nous...Trois*, tirés respectivement des sous-genres fictionnel, autofictionnel et autobiographique. A ce niveau, il est indispensable de projeter sur la médiation un autre élément de la grammaire narrative. Il s'agit de la modalisation véridictoire sur le savoir qui peut avoir quatre formes réparties sur le carré sémiotique : **l'être, le paraître, le non-être, le non-paraître**. La véridiction va mettre les sujets en jeu de l'être et du paraître dans les trois récits *La prophétesse*, *Le secret*, et *Nous...Trois* que nous analyserons comme suit :

- (i) Pour *La Prophétesse*, S1 Sadjah est placée en position de manque. Elle a besoin de confirmer sa prophétie mensongère pour accéder à une élévation sociale incontestable, plus prestigieuse et durable que son élévation sociale actuelle étant issue d'une famille noble. Cette

position de manque est exprimée selon les relations syntaxiques des valeurs sémantiques réparties sur le carré sémiotique comme suit :



Figure 32. Carré sémiotique schématisant la position de manque de Sadjah

Ainsi, les rôles thématiques correspondent à la modalisation véridictoire comme suit, (selon S1 : Sadjah) :

L'être correspond à l'élévation sociale

Le paraître correspond à l'humiliation

Le non-être correspond à la prophétie

Le non-paraître correspond à l'escobarderie

On en tire volontiers quatre types de relations syntaxiques :

Entre l'être et le paraître (le vrai)

Entre le paraître et le non être (le mensonge)

Entre l'être et le non-paraître (le secret)

Entre le non-être et le non-paraître (le faux)

En phase finale de reconnaissance, S1 (Sadjah) se trouve l'objet d'une sanction négative suite à la modalisation véridictoire : Sadjah n'est qu'une fausse-prophète, menteuse et manipulatrice qui a fasciné son peuple avec ses

stratagèmes et ses qualités oratoires, mais en fin de récit, elle sera démasquée et délaissée par les siens.

- (ii) Pour *Le secret*, S1 qui est en position de manque se transforme sur le plan de l'intensité en sujet collectif, impliqué par l'usage du « Nous », ce sujet (individuel ou collectif soit-il) a besoin de dévoiler l'origine des inscriptions sur la stèle. S'agit-il d'une langue ? et comment cette dernière a pu résister au temps et se trouver déplacée d'un lieu à un autre. Cette position de manque est exprimée à travers le carré sémiotique suivant :

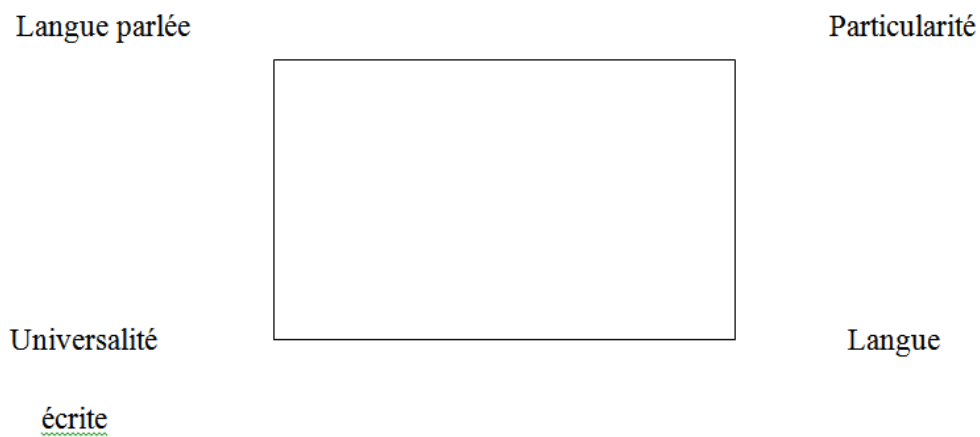


Figure 33. Carré sémiotique schématisant la position de manque des inscriptions de Dougga

Ainsi, les rôles thématiques correspondent à la modalisation véridictoire comme suit, (selon S1 : le sujet, individuel ou collectif désireux de dévoiler le secret) :

L'être	correspond à la langue parlée
Le paraître	correspond à la particularité
Le non-être	correspond à la langue écrite
Le non-paraître	correspond à l'universalité

On en tire volontiers quatre types de relations syntaxiques :

Entre l'être et le paraître (le vrai)

Entre le paraître et le non être (le mensonge)

Entre l'être et le non-paraître (le secret)

Entre le non-être et le non-paraître (le faux)

En phase finale de reconnaissance, ces inscriptions bilingues qui avaient pendant des siècles un paraître d'un simple dialecte, une particularité d'un groupe social, dans une aire géographique déterminée, s'avèrent, après de multiples questionnements et recherches, être une véritable langue ancienne, avec ses règles grammaticales et ses usages institutionnalisés puisqu'elle a pu survivre à travers des siècles.

- (iii) Pour *Nous...Trois*, les deux sujets-femmes (l'auteur et Mounira) sont placés en position de manque par rapport à un autre sujet masculin, Tarik. La désunion des trois sujets en question a lieu suite au passage du programme narratif de Mounira (S2) du plan virtuel au plan actuel. Dès que Mounira introduit la médiation de la séduction pour acquérir Tarik (S3), les trois sujets se séparent. La désunion est donc exprimée à travers le carré sémiotique suivant (selon S1 l'auteur) :



Figure 34. Carré sémiotique schématisant la position de manque des actants sujets-féminins

L'être	correspond à l'amour
Le paraître	correspond à la fidélité
Le non-être	correspond à la haine
Le non-paraître	correspond à la tromperie

On en tire volontiers quatre types de relations syntaxiques :

Entre l'être et le paraître (le vrai)

Entre le paraître et le non être (le mensonge)

Entre l'être et le non-paraître (le secret)

Entre le non-être et le non-paraître (le faux)

En phase finale de reconnaissance, le véritable statut de S2 et S3 est dévoilé. L'amie est désormais « la fausse-amie), une rivale, ou une ennemie qui s'est insidieusement immiscé entre dans le couple de l'auteur et Tarik. Cette épreuve glorifiante, révèle à la fois la fragilité du couple, l'aspect macho de Tarik et la force dissimulée de l'auteur.

Chapitre IV
Tensions pathémiques

IV.1. Introduction

La sémiotique française ou la sémiotique de l'École de Paris est héritière du structuralisme. Nous avons déjà évoqué dans le chapitre précédent comment la structure narrative minimale peut devenir une « mesure de sens », qui peut à son tour être segmentée en plusieurs « paliers de signification » ayant une architecture signifiante. Nous avons vu également dans les chapitres précédents comment la narrativité dans les trois sous-genres narratifs d'Assia Djébar se trouve plus ou moins différente d'un genre à un autre. Nous avons pu en conclure que les structures narratives de « Vaste est la prison » et de « Nulle part dans la maison de mon père » aussi bien que « Loin de Médine » se trouvent influencées par les caractéristiques génériques des trois sous-genres narratifs, à savoir ; l'autofiction, l'autobiographie et la fiction.

Cependant, la structure narrative, cette « ossature du texte » n'est pas le seul champ d'investigation dans l'analyse sémiotique. Depuis les années 1990, la dimension pathémique a commencé à susciter l'intérêt des chercheurs en sémiotique aussi bien qu'en analyse du discours littéraire pour générer un remaniement global dans la théorie de la signification. C'est cette nouvelle sémiotique qui s'est déplacée du paradigme théorique discontinu pour concevoir l'actant-sujet non seulement comme étant une « force agissante » par son « faire », mais aussi une force agissante par son aspect « sensible ».

Lors d'une première lecture, nous avons vite constaté que la dimension pathémique est une pierre angulaire dans l'écriture djebarienne. Dans « Loin de Médine », les acteurs déclament tantôt leur force, tantôt leur sensibilité à propos des batailles islamiques, les femmes décrivent leurs sensations face aux ordres divins et leurs relations avec leurs époux, dans « Vaste est la prison » c'est la généalogie féminine racontée par plusieurs générations de femmes qui décrivent leurs sentiments aussi à propos des mêmes thèmes. Dans « Nulle part dans la maison de mon père » c'est autour de l'actant-sujet-auteur que la description des

sentiments est faite, et de l'évolution de son parcours passionnel de l'enfance à l'âge de la maturité.

Les passions sont donc l'élément d'écriture que nous allons questionner dans ce chapitre afin de tracer l'identité générique de chaque sous-genre. C'est la raison pour laquelle l'analyse sémiotique des passions est sollicitée dans ce chapitre :

« Débordant le cadre étroit de la dimension passionnelle proprement dite, bouleversant quelques principes qui passaient pour intangibles, sans pouvoir néanmoins se livrer à une démonstration systématique, texte en main, de toutes les conséquences attendues, l'exposé le plus complet de cette « nouvelle sémiotique », La sémiotique des passions, peut sembler à certains égards plus spéculatif qu'opératoire. On y relève, de fait, des enjeux épistémologiques (avec les articulations de la tensivité), anthropologiques (avec l'intervention de la praxis énonciative dans l'édification des cultures) et méthodologiques (avec la mise en relation de l'activité perceptive et l'activité signifiante). En la matière, la recherche ne fait que commencer. » (Fontanille, 1995 : 2).

La description de Fontanille de son ouvrage semble adéquate avec les objectifs de ce chapitre à travers lequel nous tenterons de dégager la composante passionnelle des trois sous-genres narratifs dans l'œuvre d'Assia Djébar en essayant de démontrer la valeur heuristique de chaque sous-genre comme un macro-espace passionnel, et ce en mettant l'accent sur la non-manifestation lexicale des passions.

La passion dans l'écriture djébarienne est une manifestation complexe. En effet, nous verrons comment la praxis énonciative dans « Nulle part dans la maison de mon père » entre en jeu pour distinguer la configuration passionnelle de ce roman autobiographique du roman autofictionnel « Vaste est la prison » ou de la fiction « Loin de Médine ». Nous verrons également le rôle de la composante figurative dans la répartition générique des trois romans étant donné

que l'affectivité et la modalisation vont de pair avec la praxis énonciative qui a été largement investie pour explorer les frontières entre les genres narratifs. L'enjeu méthodologique de ce chapitre apparaît clairement dans la mesure où le choix de fragments textuels de notre corpus qui seront confrontés pour mieux cerner la manifestation et le rôle des passions dans la distinction générique.

IV.2. Le rôle de la modalisation épistémique du croire :

Le concept de « véridiction » se trouve au cœur de la réflexion et des études sémiotiques. En effet, le concept de « vérité » s'inscrit dans le discours littéraire de façon générale, et dans le discours djebarien de façon spécifique comme une problématique grâce à laquelle le discours s'affiche comme « vrai » « faux » ou « mensonger » ou même « secret ». A propos de cette topique d'écriture, nous avons déjà présenté l'œuvre djebarienne comme un métadiscours esthétique sur l'Histoire¹.

IV.2. 1. Dans « Loin de Médine » :

Le dispositif véridictoire est le responsable d'assurer une certaine cohérence discursive qui est amplement conditionnée par le parcours de l'actant-féminin.

Considérons le prologue de « Loin de Médine » dans lequel la véridiction se construit autour de la modalisation de cet être à la fois discursif et historique qui est la mort du prophète :

L'agonisant a donc désiré un scribe, un confident qui puisse écrire fidèlement ses recommandations [...] Puis il est retourné à sa couche. Il a pris place dans les bras de l'aimée. Elle lui a même trituré de ses dents une racine de noyer — souak — qu'elle lui a ensuite donnée, qu'il a mâchée pour se nettoyer les gencives, comme il semblait le désirer. «Nous nous sommes, en ce dernier instant, échangé nos salives . . .», dira-t-elle plus tard avec une sorte de fierté puérile. Toujours sa tête posée sur la poitrine de sa jeune femme, avec la

¹Cf *Infra*. Chapitre écriture d'Assia Djébar.

*faiblesse d'un enfant, il s'est abîmé dans un long moment d'inconscience. Les autres épouses ont accouru. A-t-il rendu l'âme ? — «Il contemple la place qu'il aura au Paradis, puis il va nous revenir, mais il ne nous choisira plus, il . . . », **pense l'aimée**, ses bras alourdis et le cœur chaviré. Est-il mort, le Messenger? Il est mort. Il n'est pas mort. Aïcha a mis du temps pour comprendre. Car il est revenu à lui une seconde, elle l'a entendu balbutier «avec le Compagnon le Très-Haut», elle a compris qu'il voyait encore Gabriel, puis Les autres épouses se sont lamentées avant elle. Aïcha a posé la tête du Messenger sur l'oreiller. Puis elle a crié, elle a pleuré, elle s'est abandonnée. (Djebar, 1993 :13-14).*

La première remarque qui pourrait être faite sur ce passage qui décrit la mort du prophète est la suivante : le mécanisme épistémique est un mécanisme assez relatif et peut varier selon l'actant qui l'exerce. En effet, si les autres épouses qui étaient présentes dans cette scène ont réalisé que le prophète est mort, avant Aïcha, l'épouse « Aimée » comme elle a été décrite par l'auteur, cette dernière a paradoxalement mis du temps pour « comprendre » que son époux, le Messenger de Dieu est mort. Ainsi, le croire-vrai de Aïcha est un croire qui porte sur la mêmes actions déjà soulignées dans le passage précédents, mais il est un croire différent sur ce même énoncé d'état : la mort du prophète.

Rappelons d'abord comment la véridiction de l'énoncé d'état se schématise à travers le carré sémiotique :

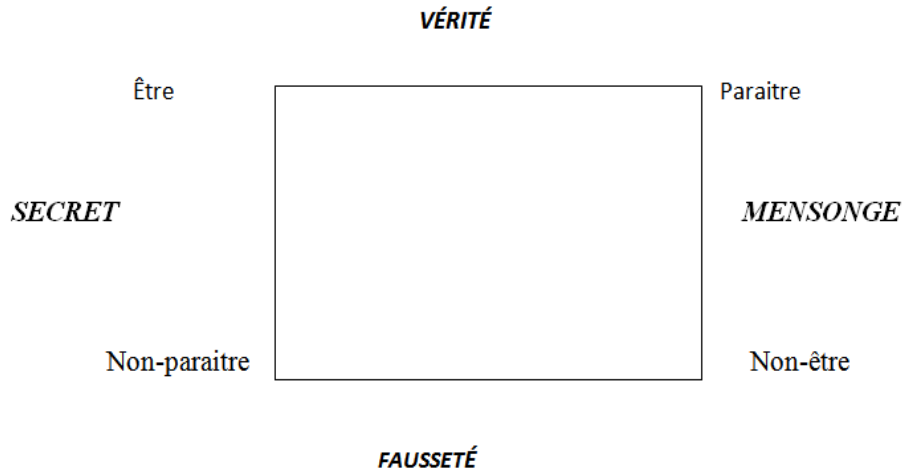


Figure 35. Carré sémiotique schématisant la véridiction de l'énoncé d'état

La catégorie de la véridiction de l'énoncé de l'état est constituée de la mise en relation des deux catégories non-paraitre/paraitre ou sur le plan de la manifestation ; et le non-être/être sur le plan de l'immanence. En effet, c'est autour de ces deux plan que se joue le « jeu de la vérité » (Greimas ; Courtés, 1979 : 419).

Dans ce passage, le prédicat modal « l'être de l'être » (la mort du prophète) n'est autre qu'une forme débrayée de la modalité épistémique du « savoir ». Les coépouses du prophète savent, ou ne savent pas décidément s'il est mort ou pas. Il en résulte une remarque assez importante : la passion du « doute » qui caractérise ce passage est considérée doublement : (i) son aspect non-lexicalisable, (ii) son aspect relatif d'un actant à un autre, dans ce cas de Aïcha aux autres épouses du prophète.

La catégorie véridictoire est donc considérée comme le terrain dans lequel l'activité cognitive de nature épistémique du croire est exercée. La position véridictoire finale est sanctionnée par un jugement épistémique qui se traduit à travers l'action, comme il est le cas du passage précédent où la sanction du croire de Aïcha se reflète à travers ses lamentations : « *Aïcha a posé la tête du Messenger sur l'oreiller. Puis elle a crié, elle a pleuré, elle s'est abandonnée* » (Loin de Médine, 1993 :14). Ce faire épistémique de l'actant-féminin est enfin concrétisé sur le plan matériel par les actions de lamentations et de pleurs qui

sont d'ailleurs caractéristiques de l'actant féminin en particulier (on parle dans ce cas du sème de 'faiblesse' qui se trouve activé) et de l'actant-humain en général (dans ce cas de figure, c'est le sème 'compassion humanitaire' qui se trouve activé).

IV.2. 2. Dans « Vaste est la prison » :

Parallèlement avec cette analyse de la modalisation épistémique du croire nous proposons d'analyser la même configuration passionnelle dans le genre autofictionnel dans « Vaste est la prison ».

Si nous observons attentivement le chapitre intitulé « La sieste », nous remarquons volontiers comment l'exercice de la modalité épistémique du croire est détentrice d'une série d'actions cruciales dans le tournant de l'histoire. Jeune mariée, en désaccord avec son mari et en phase de divorce, la narratrice décrit comment cette sieste va l'aider à changer complètement sa vision du monde :

Je gis sur un étroit divan dans la bibliothèque de mon père(...) — et je me noie, je m'endors dans la maison-vaisseau. Sieste de deux heures, ou de trois. Un jour ensoleillé de novembre. Un jour frileux.

Je me suis réveillée dans le silence étale de la demeure qui semble soudain désertée. Quelqu'un a dû jeter sur moi une couverture de laine rêche. Je me redresse sur mon séant, étonnée. Que se passe-t-il? Une seconde d'incertitude (...). Je fais effort pour comprendre peu à peu, malaisément, puis avec certitude, que quelque chose de neuf et de vulnérable à la fois, un commencement de je ne sais quoi d'étrange — en couleur, en son, en parfum, comment isoler la sensation? —, que « cela » est en moi et cependant m'enveloppe. Je porte en moi un changement et j'en suis inondée.

Tout, autour de moi, les meubles, la bibliothèque rustique, la chambre blanche, tout apparaît irisé d'un éclairage vierge. Justement parce que en cet instant, je me sens nouvelle. Je découvre en moi une surprenante, une brusque reviviscence. Réveillée, heureuse à cinq

heures de l'après-midi. Réveillée, lavée, surgie comme d'une longue maladie. Un creux de l'azur m'enveloppe, un suspens de l'air. La fenêtre en face reste immuable; derrière, l'escalier de pierre et son jasmin, et ses roses. Le chien revient, je l'entends à nouveau... La vie continue, distante, le monde (...) Puis la vie repart en flux; glissando. Il me semble saisir sa trame, la palpitation d'un cœur secret, gorgé d'ombre... Il y a eu cet arrêt bref pour revivre! Réveillée, me voici ressuscitée, corps intact, sereine, à cinq heures de l'après-midi.

Dans ce passage, une étude de la binarité entre l'être de l'actant-narratrice se révèle importante à prime abord. Ce contraste sémantique entre l'avant et l'après sieste se manifeste sur les points suivants :

L'actant-sujet avant sieste	L'actant-sujet après sieste
Paresse	Énergie
Inquiétude	Sérénité
Désarroi	Bien-être
Contrainte	Liberté
Inertie	Action
Enfermement	Sortie
Hésitation	Décision
Dysphorie	Euphorie

Figure 36. L'actant avant et après la sieste

Ainsi, suite à ce croire, la narratrice commence à agir, à accomplir des actions qui étaient jusqu'au moment de la sieste, réduites au niveau virtuel, comme il est remarquable à travers le long passage suivant :

Je me dresse hors du divan. Je contemple le jour blanc. Je ne fais pas de projet, je vais et je viens pour le plaisir de me mouvoir; je m'habille pour sentir, sous l'étoffe froide, mes jambes, mes bras, mes épaules, ma peau. Inutile de me mirer dans un miroir en pied. Je circule dans les autres chambres, je salue les parentes, j'écoute les propos ouatés de politesse, de convenance. Je réponds lointaine, nullement distraite, un peu cérémonieuse à mon tour mais vraiment là, satisfaite de ce présent conventionnel, j'en constate en même temps la précarité. Apparence des autres: ils pourraient être des simulacres, projections funambulesques, mouvantes, se complaisant dans l'éphémère, je me prête toutefois au protocole habituel, je me sens amusée par ce dérisoire, Envahie d'une bienveillance gratuite. Peut-être que tout va être soudain pris dans un vertige, saisi d'une dissolution instantanée, ne vivons-nous pas en fait au bord d'un effondrement imprévisible, sous la menace d'un séisme imminent ?(...) Tout ce temps, je ne peux oublier l'étrangeté, le miracle de mon réveil dans la bibliothèque.(...) Un soulagement m'a envahie : je ne vis plus « avant », je ne suis plus malade, je suis sortie du songe. Comme c'est réconfortant simplement d'exister : une chambre vide, les voix au loin des femmes de la famille, l'adieu d'une visiteuse, le soleil qui décline d'un coup au dehors, un premier abat-jour qui s'éclaire. (...) Treize mois donc s'étaient usés dans une lutte étirée, dans le harcèlement d'une passion à la face aveugle, à la vie séchée. Treize mois s'effacèrent dans mon sommeil de ce jour de novembre. (Djébar, 1995 : 14 – 18).

C'est donc le « croire » de la narratrice exercé sur la sieste en tant que « faire » aux effets « magiques » qui transforme la narratrice et la transfère d'un état de morosité à un état dynamique d'euphorie, alors que, au niveau de l'immanence, la sieste n'a pas d'effets magiques de soulagement ou d'effacement des mauvaises expériences.

IV.2. 3. Dans « Nulle part dans la maison de mon père »

La modalité épistémique du « croire » occupe une fonction plus ou moins différente dans le récit autobiographique par rapport au récit fictionnel et au récit autofictionnel. Dans « Nulle part dans la maison de mon père », nous avons choisi d'analyser le rôle de cette modalité épistémique pour la narratrice actant-sujet dans son jeune âge (jeune fillette de trois ans). Le passage suivant décrit le cheminement de la fillette avec sa jeune maman dans les rues de Césarée, en route pour la demeure de la grand-mère Mamané :

« Dans la rue, la dame blanche marchera, regard fixé au sol, ses cils palpitant sous l'effort : moi, je ne me sens pas seulement sa suivante, mais l'accompagnatrice qui veille sur ses pas.

Ma mère, bourgeoise mauresque traversant l'ancienne capitale antique, elle, la dame d'un peu plus que vingt ans, a besoin de ma main. Moi, à trois ans peut-être, puis à quatre, à cinq, je sentirai qu'une fois dehors mon rôle est de la guider, elle, devant les regards masculins. » (Djebar, 2007 : 14).

La fille qui guide sa maman dans les rues de Césarée est bien « consciente » de son statut, elle n'est plus une simple fillette accompagnatrice de sa maman. Ainsi, son croire est un croire sur l'axe du devenir, c'est un croire bien plus mature par rapport à son âge. La narratrice à travers ce croire fait un mouvement en avant dans le temps, le sens de responsabilité chez cette jeune fille qui doit guider les pas de sa maman est en effet l'une des prémisses de cette opposition linéaire *Homme VS Femme* qui parcourt l'ensemble de l'œuvre d'Assia Djebar.

Il s'agit d'un croire « prématuré », une prise de conscience précoce de la suprématie masculine sur les espaces ouverts à l'instar des rues.

IV.3. Le passage au dispositif

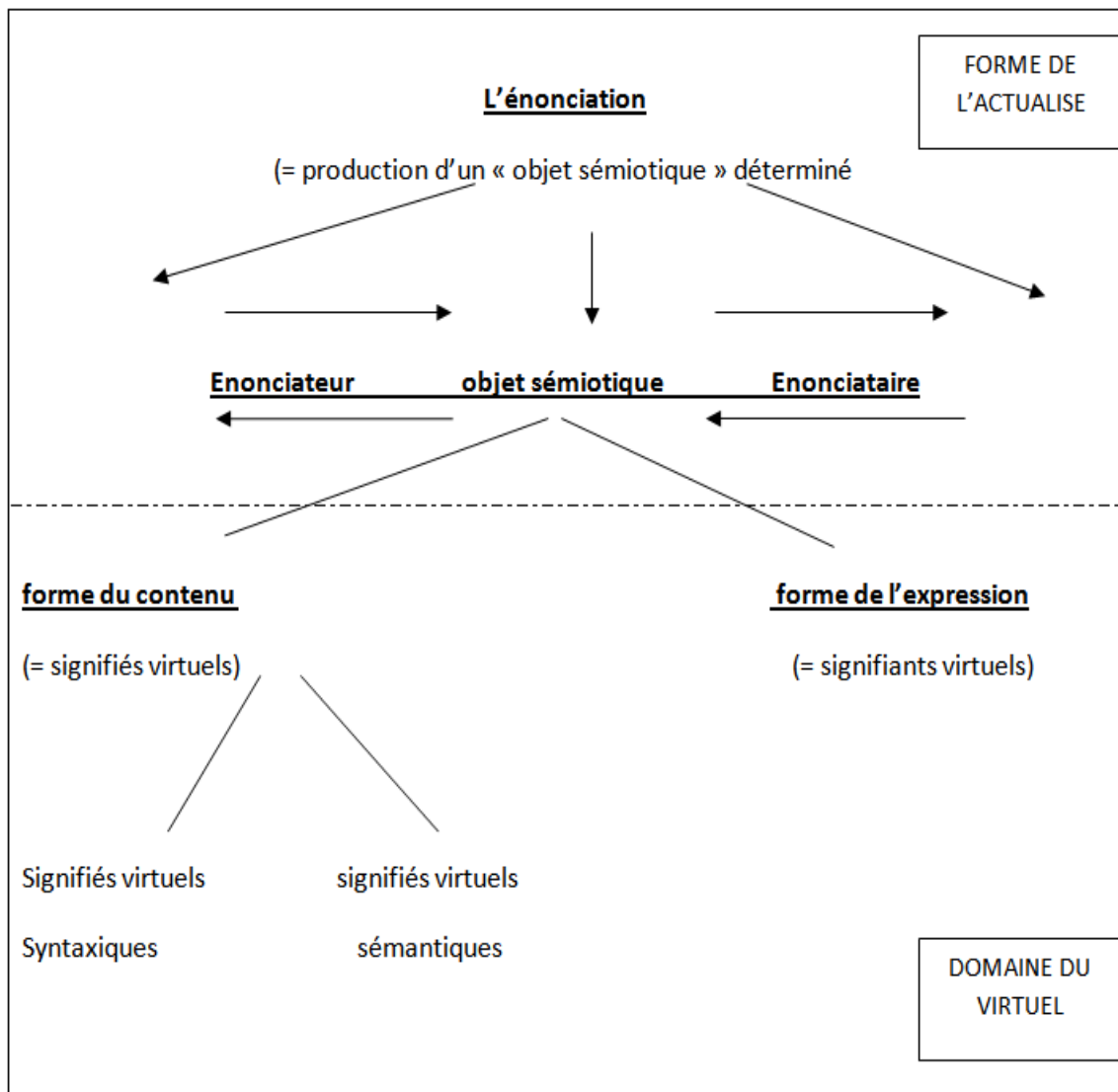
Il a été démontré dans le chapitre précédent que la narrativité est le concept clé de la grammaire du texte et corrélativement de l'analyse sémiotique. Il s'agit de ce principe où l'engendrement du niveau de surface ne peut se faire qu'à partir du niveau profond.

Nous avons également vu comment le parcours génératif qui repose sur la structure élémentaire de la signification peut, à son tour, être étalée sur le carré sémiotique : le principe de conversion est raisonnablement possible étant donné que la narrativité est soumise de façon ou d'une autre aux précédés d'aspectualisation, de temporalisation, et de spatialisation. La sémiotique marque donc son passage dans vers l'analyse du sujet comme manifestant un certain « état d'âme », comme il a été expliqué par J.M. Lemelin (1998) :

Distinguant les universaux (sémiotiques) et les primitifs (généralisables) [11] et conciliant la génération et la genèse [12], la sémiotique va mettre en place son nouveau dispositif, son «dispositif de dispositifs» ou son «macrodispositif», comprenant un niveau épistémologique, un niveau sémio-narratif et un niveau discursif. Le niveau épistémologique est celui de la "ceptivité" (intéroceptivité, proprioceptivité et extéroceptivité), du sentir du corps propre, où un état modal (la modulation ou l'ondulation du continu) régit l'aspectualisation et dont dépend la modalisation du discontinu au niveau des conditions de la signification. Le niveau épistémologique est celui des préconditions de la signification : de la (pro)tensivité et de la phorie («simulacre tensif», «tensivité originelle», «protensivité phorique», «tensivité phorique» comme «écran de l'être», «soubassement phorique», «simulacre phorique», «masse phorique», «masse thymique», «surplus pathémique», «excédent» «énergie», etc.). Il

y a donc un «espace tensif», celui de la «chair vive» ou de la «proprioceptivité sauvage» [Husserl, Merleau-Ponty], qui se situe en deçà du «sujet énonçant» («sujet d'énonciation» ou sujet de l'énonciation?) »

En effet, la différenciation générique se faisait essentiellement en sollicitant le système énonciatif. Dans ce sens, un roman autobiographique se fait marquer par rapport à un roman historique dans la mesure où le débrayage actanciel puisse désigner ces voix qui prennent en charge la narration.



(Courtès, 1998 : 15)

Figure 37. La praxis énonciative

En effet, l'énonciation est, comme la qualifie Courtès « un acte sémiotique ». Dans son *Analyse sémiotique du récit : de l'énoncé à l'énonciation* (1991), Courtès évoque principalement comment cette éviction de l'énonciation a été remise en cause pour laisser place à une relecture qui étudie ces mécanismes de la subjectivité dans la mise en discours¹.

Courtès parle principalement de cette instabilité qui fait de la production des énoncés et leur interprétation par l'instance énonciatoire ; et la définit comme responsable de la virtualisation à l'actualisation à la réalisation. Ainsi, cette vision pragmatique de l'énonciation est non seulement intéressante puisqu'elle considère le texte objet sémiotique analysable selon cette fluctuation dans le processus interprétatif mais surtout en ce que l'organisation discursive des modalités est centrée corrélativement autour de cette instance énonciative comme ayant préalablement un dispositif, un arrangement antérieur, un horizon ontique antérieur, une senteur, un parfum insaisissable qui organise les actions avant même qu'elles ne soient actualisées.

Considérons à titre d'exemple le passage suivant de « Loin de Médine » :

Avant de mourir, Mohammed apprend la victoire du faux prophète. Il prédit : «Dieu le fera périr bientôt ! », puis il le maudit. Il dut apprendre également ces détails : que Aswad, à Sana'a, vient d'épouser la veuve de Schehr. «Elle était musulmane, précise Tabari, mais elle se soumit par crainte.»

Ce sera elle l'instrument de Dieu ; par elle Aswad périra, comme l'a prévu Mohammed. Les circonstances de cette chute annoncée font lever, du passé, la vive silhouette de cette reine yéménite.

¹ Nous reviendrons sur ce point en expliquant l'ampleur des travaux de Benveniste dans l'exploration sémiotique des textes.

Pourquoi Aswad l'épouse ? Seulement parce qu'elle fait partie du butin et qu'elle a dû lui paraître — lui, le Bédouin couvert encore de sa poussière ; elle, la plus jeune ou la plus belle des épouses, dans son éclat juvénile et royal — une proie fascinante? Mais il pouvait la «prendre», sans l'épouser. Peut-être ne manifesta-t-elle pas un excès de résistance : par calcul, par curiosité, ou, comme le suppose Tabari si hâtif à l'excuser, «par crainte». Crainte qui la quittera vite.

La Yéménite est-elle victime soumise ou fausse proie consentante? Aswad «le noir», victorieux et de surcroît se voulant prophète, est apparu devant elle. Son surnom autant que sa victoire l'embellissent face à la veuve aux yeux vite taris de larmes. Elle se retrouve une deuxième fois souveraine. Comment savoir si, pour ces secondes noces, elle fit plus que se soumettre; les aurait-elle provoquées?

La fiction serait d'imaginer cette femme rouée, puisque les armes de la féminité demeurent, en ces circonstances, les seules inentamées.
(Djebar, 1991 :22).

Il est assez clair dans ce passage que la temporalité entre en jeu pour teinter cet univers modal : la compétence de la reine yéménite est bien présente, étant « femme ». Par ailleurs, cette compétence cognitive est cependant marquée sur le plan de l'immanence (être) mais non marquée au niveau superficiel (le paraître). Si nous examinons de près la manifestation de cette victoire qui n'est en réalité qu'une phase ultime du parcours pathémique de cette reine yéménite, nous remarquons que l'horizon tensif de la matoiserie en tant que passion est déjà préétabli et épaulé discursivement à travers la prédiction prophétique ultérieure. Parallèlement, l'aspectualisation préalable de cette action est significativement marquée par l'usage du futur simple du mode indicatif qui ne fait qu'accroître l'action sur le plan virtuel. Dans les lignes suivantes de ce passage, la ruse cognitive féminine prends le dessus sur la force physique

masculine suite à l'éveil émotionnel de la reine enclenché par le sentiment de désobéissance vis-à-vis de cet époux :

Un complot s'élabore; l'initiateur en est le cousin du roi vaincu, Firouz. De concert avec les gouverneurs qui se sont cachés, Firouz demande l'aide de la reine pour tuer Aswad. Elle accepte aussitôt car, dit-elle, après avoir pris Aswad pour un vrai prophète « comme Mohamed », précise-t-elle elle l'a observé quotidiennement. «C'est un païen», conclut-elle, il n'accomplit pas la prière ni n'observe les obligations islamiques; il ne s'abstient même pas de ce qui est défendu — il est dit, plus avant dans le récit, qu'il s'enivre chaque soir! La reine ajoute:

— J'ai la plus grande haine pour lui!

Face à Firouz qui cherche quelle ruse combiner pour tuer l'usurpateur, l'épouse, promptementéchafaude un stratagème. (Djebar, 1991 :23).

C'est cet univers protensif, cette distension modale qui a été défini par Greimas dans son ouvrage *De L'Imperfection* :

« Quelque chose arrive soudain, on ne sait pas quoi : ni beau, ni bon, ni vrai, mais tout cela à la fois. Même pas : autre¹ chose cognitivement insaisissable, cette fracture dans la vie est susceptible, après coup, de toutes les interprétations : on croit y retrouver l'attente insoupçonnée qui l'avait précédée, on croit y reconnaître la madeleine renvoyant aux sources immémoriales de l'être ; elle fait naître l'espoir d'une vie vraie, d'une fusion totale du sujet et de l'objet. En même temps que la saveur de l'éternité, elle laisse l'arrière gout de l'imperfection » (Greimas, 1986: 73).

L'espace tensif de la jeune reine yéménite est préalablement décrit en raison des deux modalités virtualisantes : le devoir (être une bonne épouse et une reine

¹ C'est l'auteur qui souligne.

loyale) est désormais en contradiction avec le vouloir (se débarrasser du païen) font de la reine un sujet virtualisé, instable cognitivement, et dont cette instabilité se sent prématurément étant donné qu'elle sera l'objet d'un parcours narratif ultimement évaluable par une sanction méliorative.

Une remarque assez importante doit être signalée : dans ce cas, le sujet-féminin est également celui qui se trouve responsable de la polarisation axiologique à travers la phorie de l'actant-sujet féminin qui sera désormais défini comme « protoactant » :

« Tout actant est susceptible d'être projeté sur le carré sémiotique et d'être ainsi articulé en au moins quatre positions actanciennes (actant, antactant, négactant, négantactant). Ainsi articulé, l'actant est appelé protoactant et se transforme en catégorie actancielle. » (Greimas, Courtès, 1979 :4).

La répartition de notre sujet en question sur le carré sémiotique est schématisable comme suit :

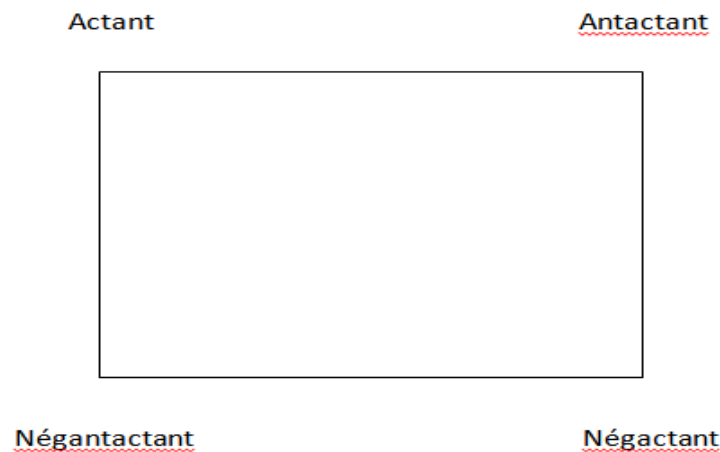


Figure 38. Carré sémiotique schématisant la répartition du sujet

Cette scission de l'actant en sujet et intersujet devient de plus en plus manifeste pour produire sur le plan virtuel des possibilités polémiques, voire des structures contradictoires de communication qui peuvent se résumer comme suit :

a- Polémique VS contrat :

Sur le plan de la virtualisation le sujet veut se débarrasser de l'époux mais doit préserver son image et son statut de reine.

b- Antagonisme VS discorde :

Sur le plan de l'actualisation : elle a les capacités cognitives et les ruses nécessaires pour échafauder un stratagème mais n'a pas d'allié pour

c- Collusion VS conciliation :

Sur le plan de la réalisation : elle réalise son plan et en sera satisfaite et applaudit.

Ainsi, le dispositif général repose sur l'état modal qui constitue cette phase épistémologique de tensivité phorique et de préconditions de la signification du sujet. Cet état modal épistémologique va de pair avec un dispositif modal sémio-narratif qui assure la conversion et la production discursive. A ce niveau, nous nous intéressons à ce processus de production énonciative du discours comme phase de disposition qui assure la conversion entre le dispositif modal et le dispositif sémio-narratif.

IV.4. Du sujet énonciateur au sujet passionné :

L'introduction de la dimension pathémique s'est faite de façon assez prudente, la progression s'est avérée lente étant donné que la problématique se côtoie sérieusement avec les études épistémologiques qui mettent en avant l'aspect subjectif du discours. C'est en effet, cet aspect que nous viserons à étudier dans les trois sous-genres narratifs d'Assia Djebar. Nous tenterons donc de voir comment la mise en discours djebarien dans « Loin de Médine », « Vaste est la prison » et « Nulle part dans la maison de mon père » se trouve caractérisée par la production de discours-simulacres, des dédoublements imaginaires où le sujet opère des opérations de transformation à travers la praxis énonciative qui

caractérise distinctement les sous-genres fictionnel, autofictionnel et autobiographique.

Ainsi, il ne s'agit pas d'étudier la passion comme facteur qui affecte l'être affectif des sujets mais plutôt comme un effet de sens, perceptible dans et par le langage qui contribue à son à la catégoriser et la valoriser :

« Cette grande distance par rapport à la réalité profonde ne peut se faire que par l'imagination, par le rêve constructeur, pour reprendre cette notion de Poincaré, rebaptisée par Guillaume rêve constructif. C'est le seul à pouvoir rendre compte de l'ordre sous-jacent au désordre, du continu représenté dans l'expression. » (Ablali, 2003 : 176).

Driss Ablali démontre dans son ouvrage *« La sémiotique des textes : du discontinu au continu »* que les passions marquent un tournant dans la sémiotique de l'Ecole de Paris en empruntant l'expression guillaumienne « rêve constructeur ». En effet, la dimension passionnelle du sujet est établie à travers son être opposable à un sujet de jugement sur la catégorie passion/raison.

Considérons le passage suivant, extrait de « Loin de Médine » :

Sawda — auprès de laquelle Mohammed a vécu trois années environ d'union monogame — assistera-t-elle au mois de chawal, six ou sept mois après cette arrivée, au mariage de son époux avec la petite Aïcha ?.. L'année suivante, après la bataille de Bedr, première victoire musulmane — mais terrible affrontement où l'on s'est battu entre frères, entre cousins, entre père et fils même, les uns au nom de leur foi toute neuve, les autres pour leurs croyances ancestrales —, Sawda a pleuré la mort de son père Zamaa, de ses deux oncles paternels tués dans le camp des Mecquois. Elle, femme du Prophète, elle ne pourra maîtriser sa douleur au point d'apostropher les captifs amenés dans sa maison; elle leur fait honte de ne pas avoir,

eu aussi, combattu jusqu'à la mort — combattu contre les Musulmans ! Mohammed qui entre l'entend et la répudie : la solidarité familiale serait-elle soudain plus vive en elle que sa foi?

Son grand-père, vétéran aveugle et païen resté à La Mecque, lui adresse de longs poèmes improvisés sur sa douleur d'avoir perdu ses trois fils ?' un coup... Va-t-elle dès lors le rejoindre pour qu'il ajoute d'autres vers désolés sur sa répudiation à elle ? Les femmes médinoises, réputées pour leur vie plus facile, sont prêtes à s'attendrir sur tant d'épreuves ! Mohammed finit par pardonner à Sawda : sans doute le doit-elle à l'intercession de sa jeune « rivale », Aicha, à laquelle elle a promis de céder sa part de nuits conjugales... Elle ne veut garder, dit-elle, que l'honneur d'être une épouse du Messager. (Djebar, 1993 :58-59).

Dans ce passage, la passion du regret est doublement manifestée à travers la praxis énonciative de Sawda en tant que sujet passionnel et par la voix intermédiaire qui relate la venue et l'installation des femmes mecquoises à Médine dans le chapitre intermédiaire intitulé « Première Rawyia »¹.

Il est assez important de mesurer à quel point la modalité de certitude joue un rôle crucial dans la configuration énonciative de ce passage, qui est d'ailleurs attribué énonciativement à un énonciateur indéterminé, et c'est d'ailleurs la raison pour laquelle le texte originalement est écrit en italique. Sawda, dont le parcours passionnel n'est que rapporté, deviné, supposé ou même inventé, voire même fabriqué étant le discours d'un énonciateur inconnu. Cet énonciateur, va même jusqu'à se ranger du côté de ce personnage-personne, supposer sa bonne foi, à travers la modalité interrogative qui se répète à deux reprises dans ce passage. Pour cette lecture sémiotique, il devient non vide d'intérêt de problématiser ce phénomène dans l'écriture djebarienne où l'interrogation est un

¹ Il s'agit de la première chroniqueuse, rapporteuse du Hadith : « Oum Fadl », épouse de Abbas ibn Abdou el Mottalib sœur utérine de Esma bent Omais et de Maimouna, femme du Prophète

véritable motif d'écriture comme nous le démontrons dans le chapitre suivant¹. En effet, c'est cette source inconnue qui serait le vecteur d'une lecture de l'hypothèse suivante : la subjectivité dans la relation des événements historiques est-elle un garant pour leur littéarité ? Qu'en est-il donc du sujet passionné ? Quel serait son statut ? Jean-Marc Lemelin (1998) nous propose la définition suivante :

« Le sujet, le sujet à la passion et le sujet de la passion, n'est pas l'individu; c'est le dispositif : le dispositif n'est pas le sujet, mais le sujet est le dispositif -- et c'est bien ce «Je introuvable» [*SP*², 325 : dernière phrase de l'ouvrage]... C'est ainsi que l'instance de l'énonciation est irréductible à la mise en discours, c'est-à-dire à l'énonciation *énoncée* : la représentation; elle implique l'énonciation *présupposée* : l'affect. La phorie ou la thymie n'est pas antérieure au sujet de l'énonciation (présupposée). Finalement, le sujet de la passion, le sujet passionné, qu'il soit dit sujet inquiet ou non, présuppose la passion du sujet, la passion subjective. C'est pourquoi la passion *tout court* est à la fois ce qui assure et ce qui dévoie, ce qui règle et ce qui transgresse la circulation des paroles, la souveraineté des paroles, autant que la guerre des biens et la fécondité des personnes! »

En effet, les différentes opérations de mise en discours à travers la praxis énonciative peuvent différer largement d'un sous-genre à un autre. Intervient ici les opérations de catégorisation et d'aspectualisation.

Prenons à titre d'exemple ce passage de « *Vaste est la prison* » :

Je l'ai contemplé habillé d'un pantalon blanc, plus maigre que d'habitude, le visage encore hâlé, comme si l'été persistait dans sa

¹ Il serait question d'analyser la sémantique du prototype de l'écriture djebarienne en analysant l'ensemble de son œuvre selon les normes et les principes de la textométrie proposés par le logiciel Hyperbase.

² L'auteur fait référence ici à *Sémiotique des Passions : des états de choses aux états d'âmes*, op.cit.

maison ensevelie, ses cheveux en désordre (mon cœur bondit de joie de voir combien sa beauté gardait le laisser-aller de l'adolescence). Je crois que je lui souris, saisie d'un intense bonheur. Je m'approchai de lui. Pour la première fois, prenant l'initiative:

— Vous savez ce que l'on va faire? Dans le jardin derrière, commencer avec moi une partie de ping-pong!... Je vous avais annoncé l'autre fois que je vous battrais!

Il eut une moue de paresse. Oublieuse tout à fait, j'allai le prendre par la main pour le tirer dehors.

— Vous êtes sûre, rétorqua-t-il, que c'est cela qu'il faut faire? Ne voulez-vous pas que je vous prépare un café? Je vous l'apporte, je vous sers... courtoisement (il sourit). Je vous mets de la musique, celle que vous choisirez! Nous ne bougerons pas!...

J'insistai; le bousculai. Finalement je le pris par la main (pensant, ce même instant: « C'est t'enlacer que je voudrais! C'est... »).

— La partie de ping-pong d'abord!... (Je persévérais satisfaite de mon autorité.) Celui qui perd préparera le café pour l'autre ensuite !

Nous sortîmes dans le jardin, du côté des platanes; le figuier au bout d'une allée semblait rabougri. La table de ping-pong, poussiéreuse, était à peine stable. Nous trouvâmes les raquettes jetées dans un coin, contre un massif de fleurs sauvages. Nous commençâmes la partie.

Encore à présent, me parvient l'éclat de nos rires, de ma joie bondissante, de ma vivacité... Certes, dans la pénombre de la chambre, quelle opacité nous attendrait, des étreintes, des silences, deux corps se rapprochant, une tension de plus en plus nouée qui se délierait, qui céderait au fléchissement du cou, aux lèvres qui se cherchent, aux morsures qui s'esquissent, peut-être aux pleurs de délivrance s'il y a jouissance, y aura-t-il jouissance... Tout à l'heure, un peu plus tard, dans la chambre.

Dehors toutefois, nulle effervescence ne régnait en moi, seulement la durée du présent intact, durci d'innocence. Qu'est-ce qui, en moi, et distinctement de moi pourtant, s'accumulait insidieusement? Dans ce jardin que le soleil pâle éclairait de biais, au milieu de ces villas presque toutes désertées parce que leurs occupants, là-bas, dans la capitale, avaient retrouvé leurs bureaux, leur vie sociale, leur protocole, nous étions deux survivants de l'été... Mon rire s'élève, mon partenaire laisse fuser un juron de déconvenue, car je gagne, je triomphe, il va chercher la balle, je chantonne, nous reprenons la partie. Nous sommes de valeur presque égale, je rattrape un coup, je maintiens ma défense, puis je perds du terrain, je m'esclaffe, je m'essouffle, je risque d'être battue, je ne le veux pas!... Il se moque, me devance, son jeu s'avère plus régulier, la partie semble trop longue pour moi, je m'impatiente, je...

« Comme c'est bon, l'enfance à deux! » me suis-je soudain avoué, interloquée de ma découverte (du coup j'oublie de parer, je perds, fais semblant de le regretter, je suis si loin en arrière!). (Djebar, 1995 : 29-30).

Un dédoublement du sujet-narrateur se fait à travers l'énonciation passionnée. Le sujet virtualise son vouloir-être/vouloir-faire parallèlement avec son faire dans ce chapitre intitulé « le visage », où elle relate ses souvenirs avec le jeune homme dont le nom attribué « l'Aimé » sans citer le vrai nom, sans même en lui imaginer un autre nom pour répondre aux exigences de la création romanesque. Les deux parcours narratifs sont distincts comme suit :

	Vouloir faire (virtualisé)	Faire (actualisé)
Espace	Clos (la chambre)	Ouvert (le jardin)
Aspect du jeu	Enfantin (partie de ping-pong)	Adulte (faire l'amour)
Aspect du mouvement	Lenteur, sensualité	Précipitation
Aspect de la voix	Silence, chuchotements	Rires, cris, jurons.
Co-énonciation	Aucune	Connivence, discours spontané, échange amical.

Figure 39 : Le faire/vouloir faire

Nous évoquons donc le procédé d'aspectualisation et son rôle dans la configuration du simulacre énonciatif dans ce passage. Commençons d'abord par examiner la définition de la notion d'aspectualisation proposée dans *Sémiotique : Dictionnaire raisonné de la théorie du langage* :

« Dans le cadre du parcours génératif, on entendra par aspectualisation la mise en place lors de la discursivisation, d'un dispositif de catégories aspectuelles par lesquelles se révèlent la présence implicite d'un actant observateur. Cette procédure semble être générale et caractériser les trois composantes d'actorialisation, de spatialisation et de temporalisation constitutives des opérations de débrayage. » (Greimas, Courtès, 1979 :21).

C'est en effet, l'aspect, comme point de vue sur l'action réalisée par un sujet se trouve observée par un actant-sujet cognitif qui décompose cette action en la

transformant en procès. Dans le passage précédant, les sèmes de durativité/punctualité caractérisent le procès de la narratrice-sujet comme observatrice « extérieure » de son propre faire à travers la mise en discours en praxis énonciative, c'est ainsi que la dimension pathémique de la narratrice apparaît comme étant une dimension autonome. A travers le dispositif du détachement, le sujet aspectualise la nostalgie des temps révolus avec l'Aimé à travers un simulacre énonciatif, une certaine révocation enclenché par un stimulus particulier. C'est ce qui parfaitement décrit dans « La sémiotique des passions : des états de choses aux états d'âme » comme suit :

«le sujet passionné fonctionne comme certaines mémoires de sauvegarde en informatique : d'une part les fichiers sont stockés de manière compacte, illisibles et inutilisables tels quels, et d'autre part il existe une commande qui les restaure et les rend accessibles à l'utilisateur; le dispositif modal serait à l'image de cette version "compressée" et non accessible, le principe protensif et régissant serait la commande de restauration et la disposition serait le résultat lisible et accessible et, par conséquent, opérationnel de l'ensemble de la procédure» (Greimas, Fontanille, 1991 : 77-78).

Pour le sous-genre autobiographique, le simulacre passionnel se trouve plus accentué, ceci est due au procédé d'actorialisation, puisque la première clause du pacte autobiographique l'exige : l'équation Auteur=narrateur= personnage est respectée, comme il est démontré dans le passage suivant, extrait du chapitre « les larmes » :

Ainsi, pour la première fois, la fillette est saisie — je suis saisie — par la vie si proche, si palpable d'un autre être, le héros de Sans famille imaginé par Hector Malot.

Un garçonnet a perdu ses parents : la fillette pleure devant ce malheur, calfeutrée, elle, dans le lit parental — si large, aux montants

d'acajou et où, auparavant, à peine réveillée dans le petit lit à côté, elle demandait à être placée entre son père et sa mère. Elle se pelotonnait au milieu, tout contre eux; ils se parlaient par-dessus son corps à elle.

L'embrassaient-ils tour à tour, jouaient-ils avec elle? Elle s'en souvient à peine. Mais comme elle se sentait bien, entre eux, ces dimanches matin où le père pouvait paresser tandis que la mère finissait par aller préparer le petit déjeuner!

Elle se rappelle (je me rappelle) que son père lisait ensuite son journal; la mère, elle, allumait la radio — « Radio Alger, chaîne arabe » — en fervente auditrice tantôt de musique sentimentale égyptienne, tantôt de plaintes déroulées en dialecte algérien...

Et les larmes de l'enfant — de l'infante — suscitées par cette première lecture? Tant d'années après, elle se demandera si ces larmes évoquées ne tenaient pas leur douceur du lit de ses parents où elle s'était jetée, alors que le garçonnet du livre, lui, ne connaissait nul repos, nul havre dans ses malheurs tout au long des pages tournées. Ma mère, longtemps hésitante sur le seuil, a tenté de me calmer:

— Ne pleure plus! Viens prendre ton goûter à la cuisine!(...) Avant ces larmes jaillies du seul et ardent plaisir de ma lecture — étincellement d'un imaginaire en crue —, les toutes premières, je me souviens, je les ai versées en flots inextinguibles avant mon entrée à l'école, dans l'antique cité familiale : larmes de désarroi causées par un chagrin à vif, déchirure étirée à l'infini et me taraudant tout au long d'une course qui, dans ma mémoire, paraît encore ne jamais finir...

Dans une rue de Césarée, je cours; je cours en sanglotant, je n'ai pas plus de trois ans, sans doute. Je hurle presque, mais à demi, et si, en

courant, je me laisse porter par le rythme même de mes sanglots qui n'éclatent pas, qui m'écorchent la gorge, si je fonce au plus loin, ce sont comme d'immenses et larges et chaudes ailes de la douleur qui me portent. Je pleure et je cours, mon cœur va éclater dans ma frêle poitrine, je suis dehors la fillette de trois ans, qui m'a dit que ma grand-mère paternelle (Mamma, pas Mamanné) est morte — je ne crois pas avoir vu son corps, je ne sais si elle est encore couchée, ou si elle a déjà été emportée —, je cours parce que je ne veux pas croire à cette séparation, à cet abandon (Mamma m'a abandonnée), elle est partie ou on l'a enlevée de force, qu'est-ce que cela veut dire : « elle est morte », sinon que je ne serai plus rien pour elle, que je ne pourrai plus jamais traverser la nuit dans ses bras, que personne ne m'aimera, que ma mère... (Djebar, 2007 :20-23).

Le procédé d'aspectualisation devient plus clair. Le dédoublement du sujet passionnel avec le chagrin du deuil s'accroît grâce à la temporalisation (enfant lectrice de *Sans famille*/enfant de trois ans quand la grand-mère est décédée/adulte-narratrice), d'actorialisation, à travers le débrayage romanesque tantôt, qui sera hâtivement suivi de l'embrayage énonciatif, comme procédé de rectification, de précision. D'autres passages du roman sont élaborés sur le même procédé d'actorialisation, où est cité le nom de la narratrice comme « Fatima », la protagoniste narratrice du récit. C'est ici qu'intervient le rôle de l'embrayage qui serait :

« À l'inverse du débrayage qui est l'expulsion, hors de l'instance de l'énonciation, des termes catégoriques servant de support à l'énoncé, l'embrayage désigne l'effet de retour à l'énonciation, produit par la suspension de l'opposition entre certains termes des catégories de la personne et/ou de l'espace et/ du temps, ainsi que par la dénégation de l'instance de l'énoncé » (Greimas, Courtès, 1979 :119).

Conséquemment, l'instance énonçante s'actualise et s'accentue dans l'analyse des passions par les différents procédés d'aspectualisation qui, comme il a été démontré, peuvent se distinguer d'un sous-genre narratif à un autre, étant donné qu'il s'agit de structures discursives différentes.

IV.5. Le parcours pathémique : un schéma canonique est-il envisageable ?

Si la syntaxe narrative a été pendant longtemps explorée comme la composante la plus notable dans la lecture sémiotique des discours narratifs, ceci est dû à son exploration profonde des concepts originaux à l'instar des énoncés narratifs, le programme narratif aussi bien que le schéma narratif canonique qui s'articule autour des quatre composantes : la manipulation, la compétence, la performance et la sanction de l'action.

L'analyse des passions qui emprunte son assise théorique à la syntaxe narrative est plutôt considérée comme une syntaxe « discursive » : le schéma narratif cède la place au schéma pathémique canonique possédant à la fois une composante syntaxique à travers les différents procédés d'aspectualisation et une composante sémantique à travers la modalisation.

Le sujet passionné est comme il déjà été expliqué dans les chapitres précédents défini en termes de sa relation jonctive marquée ou non-marquée avec son objet de valeur : $(S \cap O) / (S \cup O)$. L'axe du désir qui témoigne que le sujet de l'action est d'abord un sujet de passion, qui veut, désire un objet de valeur va caractériser cette nouvelle conception sémiotique du sujet comme un sujet sensible, qui modalise le monde.

Le parcours pathémique constitue donc le passage du sujet passionné par les différentes phases sémiotiques repris par Jean-Marc Lemelin comme suit¹ :

Il y a d'abord l'«[é] bauche d'un parcours pathémique» ou de la «syntaxe discursive du sujet passionné», qui va de la constitution à

¹ Les séquences soulignées sont en italiques dans le texte.

la sensibilisation en passant par la disposition. La constitution est «une prédisposition générale du sujet discursif aux parcours passionnels qui l'attendent, définissant son mode d'accès au monde des valeurs et sélectionnant à l'avance certaines passions plutôt que d'autres»; «en remontant le cours de la syntaxe discursive», la disposition prolonge la constitution, qu'elle présuppose, et elle aboutit à la sensibilisation Suit «[l]'ébauche du schéma pathémique», où la moralisation (le jugement de valeur : le jugement éthique ou moral portant sur le «comportement observable») vient terminer et accomplir le parcours pathémique en fin de séquence; elle présuppose l'émotion comme «manifestation pathémique» et l'émotion présuppose elle-même la sensibilisation, qui est «la transformation thymique par excellence, l'opération par laquelle le sujet discursif est transformé en sujet souffrant, sentant, réagissant, ému». La disposition «résulte de la convocation des dispositifs modaux dynamisés et sélectionnés par l'usage; elle met en œuvre une aspectualisation de la chaîne modale et un "style sémiotique" caractéristique du faire pathémique». Mais c'est la constitution qui est en tête de séquence et qui détermine «l'être du sujet, afin qu'il soit à même d'accueillir la sensibilisation». Chose encore plus significative, c'est qu'au niveau même du discours, il y a «une détermination du sujet discursif antérieure à toute compétence et à toute disposition : un déterminisme - social, psychologique, héréditaire, métaphysique, quel qu'il soit - préside alors à l'instauration du sujet passionné»... La constitution (à nécessité externe) et la moralisation (aussi externe) ne font pas partie du «simulacre passionnel» : «on entre dans le simulacre avec la disposition et on en sort avec l'émotion». En outre, «la constitution, la disposition, la sensibilisation, l'émotion et la moralisation seraient interprétables comme l'ouverture, le déclenchement, le développement et l'installation des rôles pathémiques et subsumeraient par conséquent les agglomérats de rôles sous-

jacents» (Greimas & Fontanille, 1991, cité par Lemelin, 1998, 160-180).

Le dispositif pathémique est donc subdivisé en « macro-séquence » qui s'étend sur trois étapes : a) la confrontation, b) la domination, c) la dépossession/l'appropriation. La « micro-séquence » par contre obéit, contrairement à la première qui est soumise à une logique narrative, est caractérisé par sa logique pathémique : la phase de sensibilisation qui est la première phase du parcours pathémique enclenche cet éveil émotionnel. Prenons à titre d'exemple ce passage, extrait du chapitre « Avant, après » de « Vaste est la prison » :

Je lui souris donc, au dernier instant, heureuse d'affermir notre lien secret, notre attirance mutuelle mais au rythme si différent chez chacun — moi effrayée de la vague qui m'emporterait et donc occupée à lui faire barrage, lui, e le comprends en cet instant de l'au revoir, envahi avec nonchalance par ce qui s'esquisse entre nous, allées et venues de ma danse fantasque autour de lui, de sa maison, de ses jours de halte et de paresse — lui, en somme, avec passivité, se mettant à m'attendre: « Quand finiras-tu par t'approcher vraiment? J'ai voulu évacuer la houle d'autrefois, te dévoiler l'histoire qui est mienne, c'était pour te dire: l'ivresse, la passion, chacun les vit à son tour, chacun en est broyé malgré soi — chacun et donc toi! Laisse-toi aller! Viens, viens doucement! Je ne t'appelle pas je ne te presse pas; seulement, je t'attends! »

Etait-ce ce discours qu'il s'apprêtait à me débiter à la fin de ses confidences, sur la plage? J'ai reconstitué cela — ou je l'ai inventé — après l'avoir quitté, que sa voiture a démarré, que les regards du concierge et de ses deux fils m'ont suivi, eux les veilleurs de la respectabilité bourgeoise. (Djebar, 1995 : 91).

Le dédoublement du sujet narratif en sujet passionnel se tonifie parallèlement avec le simulacre énonciatif qui s'actualise suite à la phase de sensibilisation. Cette connivence naissante est marquée par la confrontation des deux parcours narratifs opposés (celui de la narratrice en moment actuel par opposition à l'ancienne maîtresse de l'Aimé, il y a cinq ans). C'est le parcours de la narratrice qui prendra le dessus à travers l'épreuve glorifiante (se faire servir, réchauffer avec le gros pull de laine, et déposer jusqu'à la maison, ainsi que les autres gestes d'attendrissements), ce qui présuppose l'appropriation « de l'amour » de l'Aimé, dont l'ancienne maîtresse était dépossédée sauf pour ce moment où l'Aimé a revécu, en racontant cette passion oubliée.

Pour la passion amoureuse dont on a analysé la phase de pathémisation dans le passage précédent, la transformation thymique principale est celle de la certitude. La constitution de la sensibilisation est marquée positivement sur un devenir heureux. Le sujet passionné est donc un sujet dans une attente euphorique, bercé par le rêve et l'espoir qui constituent le prototype du sujet amoureux.

Conséquemment, le dispositif pathémique triangulaire dédoublé va caractériser le schéma canonique passionnel :

- 1- Au niveau épistémologique : la constitution.
- 2- Au niveau sémio-narratif : La sensibilisation
- 3- Au niveau discursif : La moralisation.

Examinons à présent cet extrait du chapitre « *La fille aimée* » de « *Loin de Médine* » :

Fatima, penchée sur la couche de Mohammed, écoute celui-ci lui murmurer de mystérieuses paroles. Et la jeune femme, dit l'épouse témoin, est secouée par un flot de larmes inextinguibles. Elle pleure, ployée en silence ; elle se déchire, sans nulle réponse au père... Elle mêle seulement ses larmes contagieuses à celles du malade. Qui

repréend toutefois son discours, qui murmure à nouveau une ou deux phrases...

Alors Fatima, brusquement consolée, s'illumine ; son visage encore en larmes s'éclaire d'une joie enfantine ; elle sourit ; elle rit. A nouveau penchée sur le père gisant, elle lui fait partager sa joie; et celui-ci de s'éclairer de cette volubilité filiale... » (Djebar, 1993 : 69).

La phase de sensibilisation de la passion empathique se fait doublement par le même mode du déclenchement, raison de cet éveil émotionnel : il s'agit ici des paroles, chuchotées, partagées exclusivement, comme un objet de valeur secret, avec sa fille, Fatima, la benjamine du prophète. La moralisation est d'ordre sommatif : Fatima en tant qu'actant-sujet dédoublé à travers dysphorie au point de « se déchirer », et son euphorie au point d'éprouver cette joie infantile, marque cet excès du dérèglement à travers la tonicité exprimée figurativement à travers le comportement incontrôlé du sujet.

Par contre, pour le sous-genre autobiographique, le parcours passionnel se trouve plus compliqué, plus détaillé. A cet insu, prenons à titre d'exemple le passage suivant, extrait du chapitre « *Encore, au village* », de « *Nulle part dans la maison de mon père* » :

*Les jeudis où je jugeais son arrivée probable, je préférais arguer d'une indisposition soudaine : ma peur était alors plus vive que mon plaisir, ou même que l'ivresse qui me gagnait lors de ces exhibitions... Une autre crainte me saisissait : celle de risquer de révéler, devant toutes, la vraie raison de ma défection; cette censure **aurait fait** paraître mon père comme un barbare, ou comme un puritain attardé. Imaginer la professeur se moquant de mon père: « Pourtant, lui, un instituteur! » **aurait-elle ajouté**, acerbe, je ne l'aurais pas supporté! (Djebar, 2007 : 259 – 260).*

Dans cet extrait, la peur et l'inquiétude n'est pas la passion pivot, par contre elle ne représente que la phase médiane de la virtualisation d'une modalité épistémique. En effet, la moralisation, phase ultime de ce parcours passionnel de la honte est anticipée, elle est le résultat d'un croire intensifié sur le monde virtuel. Mais, quelles sont les véritables raisons de cette passion assez forte ? Supposons un instant que le sujet pathémique de la honte est masculin, aurait-il agit de la même manière ? Nous proposons donc de contraster la passion « au masculin » et la passion « au féminin », et de questionner ces sujets pathémiques dans les trois genres narratifs de notre corpus.

IV.6. Parcours passionnel de l'actant-féminin/masculin : quelles distinctions possibles ?

L'opération de réembrayage du sujet discursif sur un sujet passionnel à travers un sujet narratif, en quête d'un objet de valeur constitue comme nous l'avons vu précédemment une théorie ontologique du sujet qui se dédouble, en proie à un dérèglement irrationnel. Mais ce qui a retenu notre attention c'est la tonicité de ce sujet étant un actant-sujet féminin. Il devient non vide d'intérêt de requestionner les théories phénoménologiques pour expliquer cette manifestation schématique du sujet passionnel selon des lois prééxistantes :

«De fait, dans la mesure où la sensibilisation surdétermine le processus par lequel les sèmes extéroceptifs et intéroceptifs sont homogénéisés par le proprioceptif, elle transcende l'opposition entre l'inné et l'acquis», la proprioceptivité agissant «uniquement par attractions et répulsions» (Merleau-Ponty Recherches phénoménologiques pour la constitution)

Dans ce sens, la définition de la constitution passionnelle peut se faire doublement sous l'angle de vue biologique (l'inné), et sociologique (l'acquis). Ainsi, *l'habitus social* tel qu'il a été défini par Pierre Bourdieu est centré sur le facteur sociologique (l'acquis) qui constitue une manière d'être du corps et de

l'esprit. Il est donc clair que l'habitus féminin soit différent de l'habitus masculin. Nous avons déjà vu dans les chapitres précédents comment le destinataire collectif agit pour marquer le parcours narratif de l'actant-sujet féminin, modifie sa quête et fait tracer préalablement un univers axiologique caractérisé par l'interdit.

Prenons à titre d'exemple ce passage de « La préservée », chapitre de « *Loin de Médine* » :

Sawda, la première co-épouse de Aïcha, s'est laissée aller à la colère, car son père et ses oncles, dans le clan des Mecquois, ont été tués par les Musulmans. Peu après, face à des prisonniers (certains sont de la famille du Prophète, son oncle Abbas et son cousin Aqil en particulier), eux qu'on vient d'amener mains liées sous la tente du chef, c'est-à-dire chez Sawda, elle libère sa peine; son sang, son hérité crient littéralement au point d'oublier qu'elle est musulmane et épouse du Prophète, avant d'être fille de Zamâa. Elle s'oublie; sa parole enfle, parole quasiment d'insoumise: — Pourquoi n'avez-vous pas combattu, vous aussi, pour être tués, comme mon père et ses frères ? — C'est ainsi que vous avez tendu vos mains ignominieusement pour être faits prisonniers? Mohammed qui survient va franchir le seuil ; il entend la colère irrépressible:

— O Sawda, tu excites les Infidèles contre Dieu et le Prophète! s'exclame-t-il. Il la répudie sur-le-champ. Elle désespère à nouveau, cette fois comme femme répudiée.

— Pourquoi, dira-t-elle aux Médinoises, aller rejoindre à La Mecque mon grand-père aveugle ? Lui causer double peine : de la mort de ses trois fils, puis de la répudiation de sa fille?

Elle quémante le pardon conjugal. Pour être sûre de l'obtenir et demeurer, malgré tout, épouse de Mohammed, elle imagine le troc:

— Je suis prête à donner ma part de nuits à Aïcha ! Je veux rester épouse de Mohammed, mais pour l’Islam, non pour mon plaisir de femme!

Elle a plaidé à peu près ainsi. Et Mohammed pardonne. Il reprend comme épouse Sawda ; le mariage sera blanc. Aïcha, chanceuse, obtient ainsi double part de nuits conjugales dans la polygamie. (Djebar, 1993 : 302-303).

Dans cet extrait, le sujet passionnel de la colère est moralisé par la répudiation. La disposition narrative est la relation familiale de la famille Zamaa, et sa guerre avec Mohamad. La phase de sensibilisation est enclenchée par la scène où le sujet passionnel a vu ainsi, ses cousins, ligotés dans sa cour. L’éveil émotionnel et la colère font dédoubler le sujet passionnel jusqu’à franchir l’interdit : blâmer les prisonniers de ne pas se combattre contre son époux, _le prophète_ jusqu’à la mort. Ainsi, l’habitus social, la ferveur tribale prendra le dessus comme passion démesurée, négative, affolante, qui fait perdre la raison (trahir son époux, le prophète, et trahir sa foi de bonne musulmane). Le sujet passionné féminin est donc un sujet inquiet, chaviré par l’anxiété, son contrôle sur l’angoisse est peu faible en raison de son « croire » intensifié a cause du fardeau du destinataire collectif qui lui édicte ses actes. Souvent, le sujet passionnel féminin devient lui-même un sujet de moralisation, il se punit lui-même, et c’est la moralisation la plus cruelle qu’il s’auto-dicte : dans ce cas, pour Sawda, de peur d’infliger à son grand-père une autre douleur que celle de ses fils tués pendant la guerre elle décide de demander pardon en cédant sa part de nuits conjugales à Aïcha.

Par contre, prenons cet extrait du sous-chapitre « *De la mère en voyageuse* » de « *Vaste est la prison* » :

Cela faisait trois mois et quelques jours qu’ils n’avaient pas reçu la moindre nouvelle de Salim: une carte postale de n’importe quelle

petite ville de France — avec cette même écriture illisible parlant du temps, ou d'apparentes études; rien, même pas, comme cela était arrivé deux ou trois fois, un coup de téléphone tard le soir où une voix d'inconnu disait, en arabe: « il va bien, il vous fait dire de ne pas vous inquiéter. » Rien, le silence, par le courrier ou par le téléphone. La mère, tout en y pensant, n'osait en parler à son époux. Elle l'observait, chaque matin, très tôt, quand il descendait quelques minutes, qu'il remontait avec les deux quotidiens régionaux, les parcourait avec une vivacité anxieuse et, tout en le servant, elle finissait par demander posément: « Rien de nouveau? » Ils pensaient tous deux à leur fils en une même seconde. Le père répondait, après un silence et avec un calme forcé: « Rien! » » (Djebar, 1995 :186).

Dans cet extrait, deux actants (le père et la mère) deviennent des sujets passionnels, en proie de l'anxiété, de l'inquiétude. La longue attente (plus de trois mois) s'intensifie une fois comparée aux absences précédentes de leurs fils qui finissaient toujours par une lettre, ou un appel téléphonique. La moralisation masculine est très intéressante à étudier, quand elle est contrastée à la moralisation féminine. Le geste paternel est plus significatif, étant marqué profondément par l'absence du fils (*parcourir les journaux régionaux avec une vivacité anxieuse*). C'est la réitération à travers l'usage de l'imparfait (chaque matin), alors que la mère occupe ici la place d'un actant observateur qui finit par « *demander posément* ». Encore une fois, l'habitus social marque les deux parcours passionnels de ces deux sujets (la mère/le père). Le sujet passionné masculin est plus expressif, étant le dominateur de cet espace familial, étant également un sujet actif (qui agit quotidiennement en allant chercher les journaux), mais aussi, plus considérant de l'inquiétude maternelle à propos de l'absence de leurs fils.

IV.7. Des thèmes aux pathèmes :

Au niveau sémio-narratif, le parcours génératif comprend des grandeurs universelles et des grandeurs généralisables; au niveau de la syntaxe narrative de surface, la dimension thymique apparaît donc comme étant une dimension autonome; au niveau discursif, se distinguent le rôle thématique (de l'action) et le rôle pathémique (de la passion), les thèmes et les pathèmes comme étant un ensemble de conditions discursives nécessaire à la manifestation de la passion.

« Le continu permet d'imaginer les conditions antérieurs à l'apparition du sens, d'où l'idée que derrière les actions textuelles, il y a une « masse thymique » qui se décompose ensuite en différentes modalités. » (Ablali, 2004 : 22).

C'est ainsi que le rôle des thèmes devient à ce niveau majeur pour l'analyse des genres. Traditionnellement, l'analyse thématique des œuvres littéraires a donné ses fruits et a été pendant longtemps considérée comme la voie la plus courte pour faire parler le texte et déceler ainsi sa visée illocutoire. Pour la sémiotique les thèmes sont un élément d'analyse parmi tant d'autres. Mais ce qui nous intéresse le plus, c'est la relation thème(s)/pathème(s). En quoi l'analyse de ce rapport pourrait-il se montrer révélatrice pour analyser le phénomène des genres et celui de la généricité ?

Commençons d'abord par l'examen de la définition du thème en sémiotique :

« En sémantique discursive, on peut définir le thème comme la dissémination le long des programmes et parcours narratifs, des valeurs déjà actualisées (c'est-à-dire en jonction avec les sujets) par la sémantique narrative ». (Greimas, Courtès, 1979 : 394).

La définition nous offre des réflexions assez claires sur l'approche sémiotique du thème. Il s'agit bien d'une dissémination, d'un éparpillement,

d'une dispersion d'une valeur à travers les programmes narratifs aussi bien que sur les parcours narratifs des actants.

Quelle serait donc l'approche la plus adéquate pour regrouper ces émiettements de valeurs ? Il s'agit bien d'une sémantique, certes, mais quelle sémantique s'intéresserait-elle à cette dissémination si large dont le diamètre se définirait de la façon la plus exhaustive possible pour un genre d'écriture où la créativité et la transgression sont les facteurs de réussite ?

« Les genres ont encore mauvaise presse en théorie littéraire, notamment chez les modernistes ; on concède sans plus qu'ils sont indéfinissables (Todorov, Schaeffer (...)) pour conclure que l'œuvre est à elle-même son genre, ce qui perpétue une conception monographique et monumentale de la littérature » (Rastier, 2011 : 238)

En effet, on peut qualifier la perspective thématique sur le genre littéraire comme une vision cantonnée à la description, non à l'analyse, à l'impressionnisme, non au jugement exhaustif, étant donné qu'il faudrait reconsidérer la notion de texte et prendre en considération son appartenance générique, comme il a été démontré par D. Ablali :

« Le texte est intrinsèquement marqué par son genre. Le texte emprunte la voix que lui dicte son genre, lequel contraint un ton, une composition, une syntaxe, une ponctuation, etc. Et c'est dans ce cadre du primat des contraintes génériques que les textes du même genre finissent par se faire écho. L'appartenance est donc dans la durée, et les frontières ne sont pas mouvantes (...) Car le trait de généricité n'est pas dans le paratexte, mais dans la textualité même du texte. Écrire dans un genre donné, c'est aussi connaître les normes typographiques qui sont imposées, la longueur à ne pas dépasser, les modes d'énonciation autorisés, les pronoms personnels exigés, les

signes de ponctuation à éviter, les modes verbaux à privilégier ». (Ablali, 2014 : 97).

Ainsi, pour recenser les thèmes, l'analyse sémantique des textes se fait par paliers de signes : un mot ne pourrait donc avoir de sens que lorsqu'il compose, en agencement avec certains et en comparaison avec d'autres signes. De ce fait, le mot ne devient pas une unité significative en soi, mais une unité élémentaire des « formes sémantiques », comparables à l'intérieur du texte. Les travaux de F. Rastier confirment cette pensée qui favorise l'analyse par « environnement » plutôt que l'analyse en « fragment » :

« Le sens est un niveau d'objectivité qui n'est réductible ni à la référence, ni aux représentations mentales. Il est analysable en traits sémantiques qui sont des moments stabilisés dans des parcours d'interprétation » (Rastier, 2011 : 24).

En effet, depuis 1966, date de la publication de « sémantique structurale », la sémantique ne deviendrait plus cette « parente pauvre de la linguistique » (Greimas, 1966 :5). Le fil de parenté logique se dessine désormais et la sémiotique adopterait les principaux outils méthodologiques dans l'analyse des niveaux profonds : (i) narratif et discursif ; aussi bien des niveaux profonds. Ce passage nécessaire de la sémiotique des textes par la sémantique des textes se trouve légitimé par plusieurs principes qui sont devenus des lieux de convergences pour les deux disciplines.

Dans son ouvrage « La mesure et le grain » (2011), l'auteur affirme qu'il est primordial pour la sémantique du corpus d'affronter la problématique méthodologique suivante : via quelle méthodologie, peut-on assurer le passage des critères « locaux » de nature lexicale et morphosyntaxiques aux critères « globaux » qui portent sur le discours du texte, et donc sur le genre dans lequel il s'inscrit ? » C'est ainsi, que l'approche du discours baptisée la SéGéCo voit le jour :

*« Il s'agit de relever, dans le cadre d'une approche textuelle que nous appelons **SÉ**miotique des **GEN**res sur **COR**pus (**SÉ**GECO), les « corrélats génériques » susceptibles de se matérialiser dans des unités linguistiques de taille variable ; en d'autres termes, il s'agit d'interpréter le genre sur la base des caractéristiques formelles spécifiques, attestées sur corpus, appartenant à différents composants du texte, jugées comme discriminantes et, pour cette raison, sont des indices forts de la genericité. Fait fondamental, le genre ne se présente pas sous son seul aspect extérieur (son étiquette), il est la résultante d'un cheminement multi-sémiotique : les indices corrélés ne peuvent émerger que dans un parcours interprétatif, d'où la relation de conjonction entre « corrélats génériques » et « interprétation » annoncée dans le titre de cette étude. » (Ablali : 2014).*

Etant donné que tout texte, tout genre se définit par un mode de *sémiosis* qui détermine une corrélation spécifique entre contenu et expression (Hjelmslev)¹, le texte qui abrite les thèmes est assujettit au principe de globalité

« Le texte n'est pas seulement l'unité fondamentale, mais l'unité linguistique maximale est le corpus de référence (...) on ne réfère jamais qu'à une doxa, c'est-à-dire un ensemble d'axiomes normatifs localement établies par le corpus des textes oraux ou écrits faisant autorité dans la pratique en cours » (Rastier, 2001 :108).

Dans l'œuvre d'Assia Djebar, les trois niveaux de référence qui forment le corpus objet d'analyse, les thèmes abordés dans les trois textes n'ont véritablement de sens que lorsqu'il y a mise en relation interne entre eux, comme il a été avancé par Rastier (2001). Quelle que soit la raison, il y a bien différence

¹« La théorie du langage s'intéresse à des textes, et son but est d'établir une procédure permettant la description non-contradictoire et exhaustive d'un texte donné » (Hjelmslev, 1943 :31)

dans le traitement et le choix du thème de « l'histoire » dans « Vaste est la prison » par rapport à « Loin de Médine », il y a bien une différence entre « Nulle part dans la maison de mon père » et « Vaste est la prison » quand la narratrice évoque le thème de l'amour, et pareillement pour le thème de l'écriture, l'émancipation, les relations intrasociales entre les deux sexes etc. en effet :

« La détermination du local par le global s'exerce en somme de deux façons, par l'incidence du texte sur ses parties, par l'incidence du corpus sur le texte. On pourrait certes objecter ici que la première sorte d'incidence est structurale, en quelque sorte immanente et la seconde contingente ; « imposée de l'extérieur ».

Cependant, le texte pointe vers son intertexte, que ce soit en général par les normes de son genre ou en particulier par des mentions et des citations » (2001 : 108-109).

Et donc :

« Adopter en outre un point de vue global conduit à travailler non par accrétion et addition, mais par élection, notamment pour définir et circonscrire des sous-corpus enrichis. Au sein de ces sous-corpus, on cherche à discrétiser et caractériser des passages, soit par analogie dans la recherche des passages parallèles, soit par contraste dans la recherche de passages en relations de transformation ». (2001 : 109)

IV.7.1. Hyperbase et la texométrie comme outil d'analyse des pathèmes dans les sous-genres narratifs dans l'œuvre djebarienne :

Nous tenterons dans la présente partie de notre travail de revenir sur la théorie de François Rastier, à travers laquelle une analyse sémantique du corpus ne peut se faire de façon fiable que dans la mesure où ce dernier est exploité dans sa totalité, c'est-à-dire comme un macro-corpus.

Dans ce cadre, l'exploitation des corpus littéraires semble connaître une difficulté dans l'exploitation sémantique vu la consistance du corpus. « Loin de Médine » 348 pages, « Nulle part dans la maison de mon père » 406 pages et « Vaste est la prison » 361 pages¹.

IV.7.2. Présentation du logiciel :

En effet, pour mieux saisir le processus de la dissémination sémantique sur les trois sous-genres narratifs d'Assia Djébar, nous avons opté pour l'analyse textométrique que propose le logiciel « Hyperbase Web ». Hyperbase² est un logiciel hypertexte pour le traitement documentaire et statistique des corpus textuels, il est conçu par Etienne Brunet. Hyperbase Web Edition est un projet de recherche de l'équipe de [Logometrie](#) du laboratoire du CNRS : [UMR 7320 BCL](#).³

« Hyperbase Web » est une version avec des fonctionnalités plus réduites, mais non moins efficaces, sa mise en ligne et son exploitation gratuite sont récentes.

IV.7.3. Préparation du corpus et création de la base :

Pour l'exploitation du logiciel, nous sommes passés par la numérisation de notre corpus. Les trois récits d'Assia Djébar qui constituent notre objet d'analyse sont scannés, ensuite corrigés et convertis au format TXT. « Texte Brut ». Par la suite nous avons procédé à la création d'une base, en se rendant au site du logiciel : hyperbase.unice.fr.

¹ Le nombre de page certes peut varier selon l'édition avec une différence de quelques pages de plus ou de moins.

² HYPERBASE pour WINDOWS version standard 8.0 et 9.0.

³ La présentation en ligne du logiciel est disponible sur <http://hyperbase.unice.fr/hyperbase/doc>

Hyperbase
Créer une nouvelle base

Informations :

Identifiant :
chentoufsoumia

titre :
peuvredjebar

auteur :
assiadjebar

langue :
Français

visibilité :
Privé

Progression :
Informations | Chargement | Validation

0%

Etape suivante

Figure 40 : Création de la base sur HyperbaseWeb

La première étape consiste donc à choisir un identifiant, ensuite un titre pour la base et le nom de l'auteur. L'utilisateur peut modifier la visibilité publique de sa base, pour ce fait, il doit choisir un mot de passe pour les prochains accès.

Charger des fichiers :
Quel type de fichier ?

Ajouter des fichiers | Démarrer le chargement | Stopper le chargement

Loin de Médiine HYPERBASE.docx	347.11 KB	Annuler
nulle part dans la maison de mon père HYPERBASE.docx	330.12 KB	Annuler
Vaote est la prison HYPERBASE.docx	364.56 KB	Annuler

Valider | Annuler

Chargement | Validation

33%

Etape suivante

Figure 41 : Paramètres personnels de la base

La prochaine étape est celle du chargement de la base à exploiter à travers Hyperbase Web. Pour ce faire, nous avons déjà préparé nos fichiers sous format TXT. Il s'agit des trois partitionnements manuels « Loin de Médiine Hyperbase »,

« Nulle part dans la maison de mon père Hyperbase » « Vaste est la prison Hyperbase ».

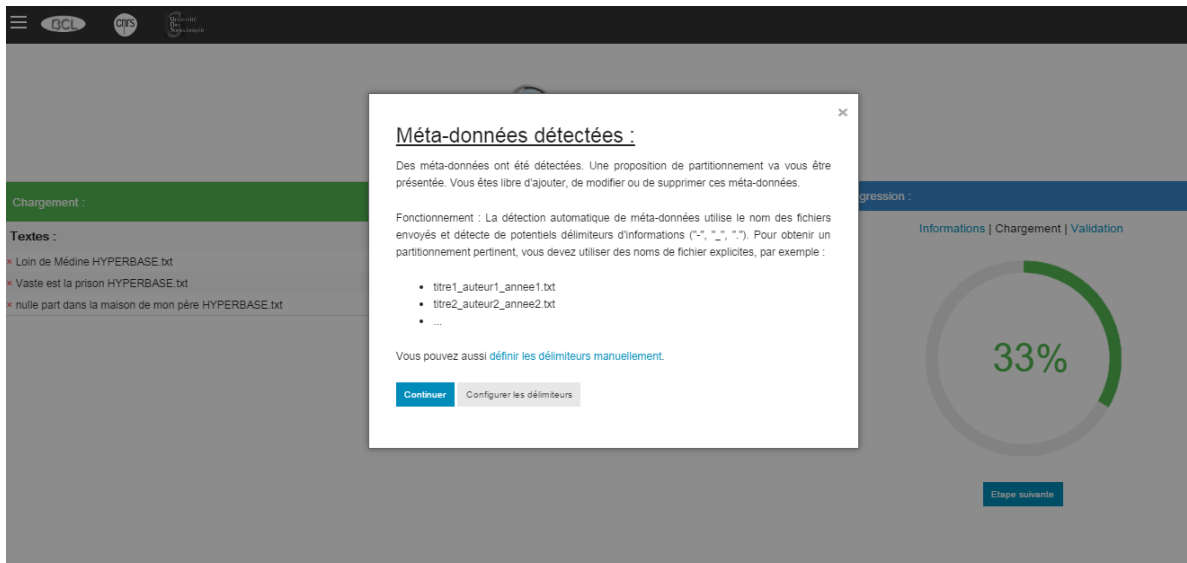


Figure 42 : Chargement des partitionnements de la base

Un récapitulatif des données fournies et présenté pour permettre la possibilité de modifier certaines données par l'utilisateur.

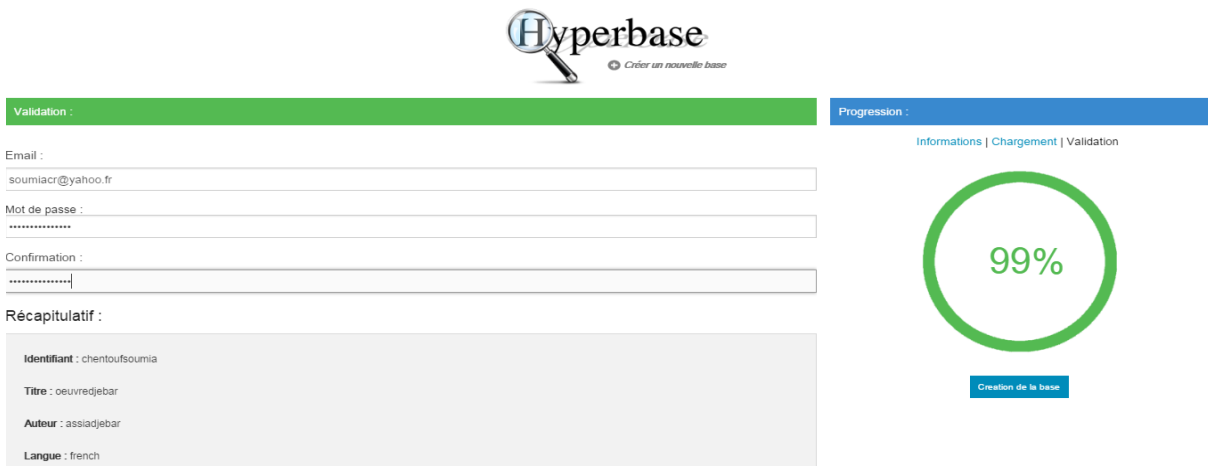


Figure 43 : Récapitulatif des paramètres personnels

Si aucun changement n'a été apporté, la base peut prendre un peu de temps pour être créée et cela pourrait dépendre de la taille du corpus.

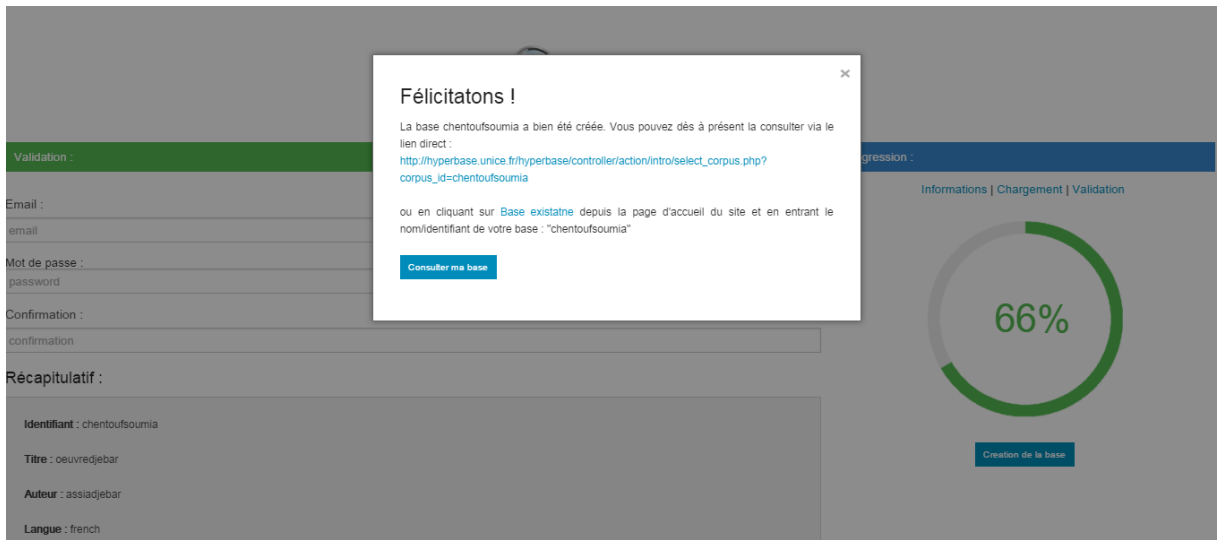


Figure 44 : Chargement de la base

Après la création de la base, un mail est envoyé à l'adresse électronique fournie avec un lien direct à partir duquel l'accès à la base est possible.

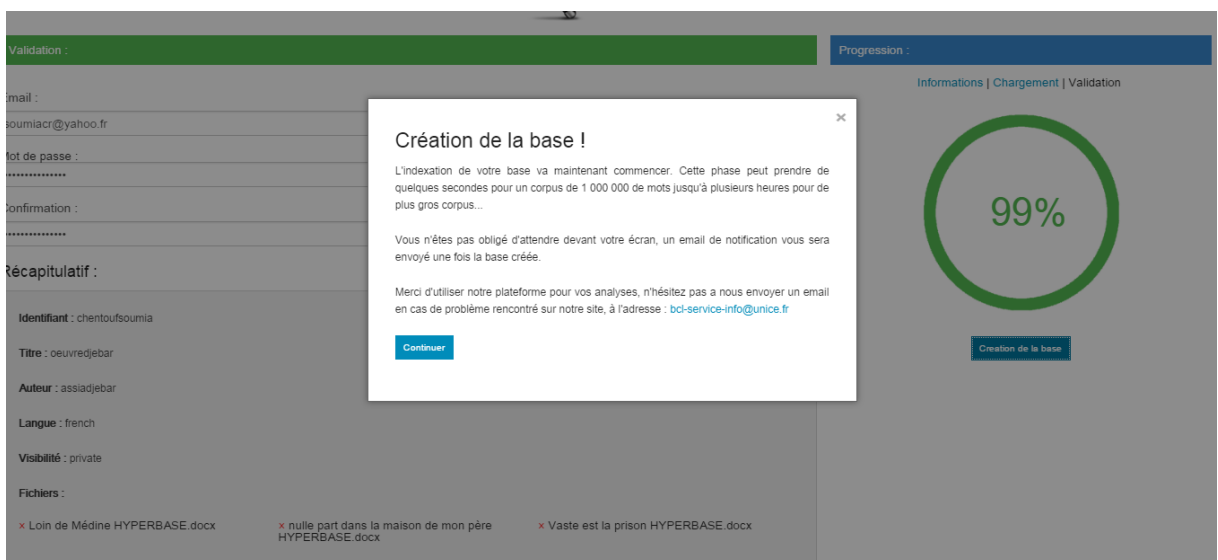


Figure 45 : Confirmation de la création de la base par courrier électronique

IV.7.4.Exploration de la base

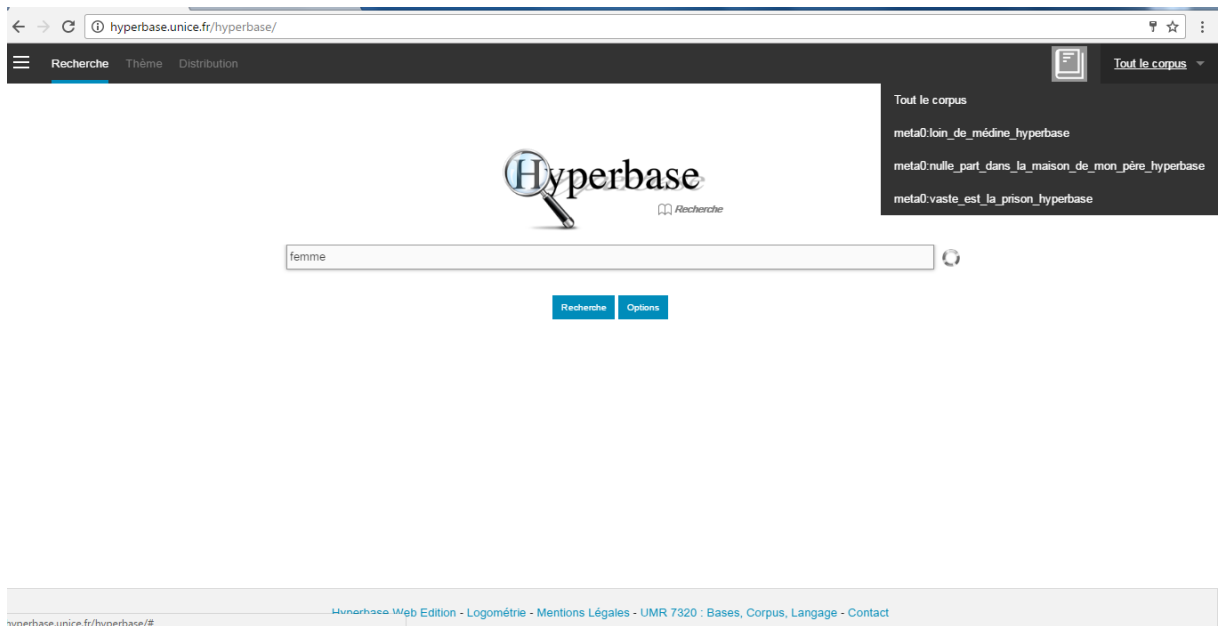


Figure 46 : Récapitulatif des paramètres personnels

Hyperbase web offre trois possibilités d'exploration. Les trois fonctionnalités sont « recherche » « thème » et « distribution ».

L'exploration de « Tout le Corpus » est également possible à travers l'option « lecture » qui offre la possibilité de rechercher le mot avec deux types de lecture « concordance » ou « contexte ».

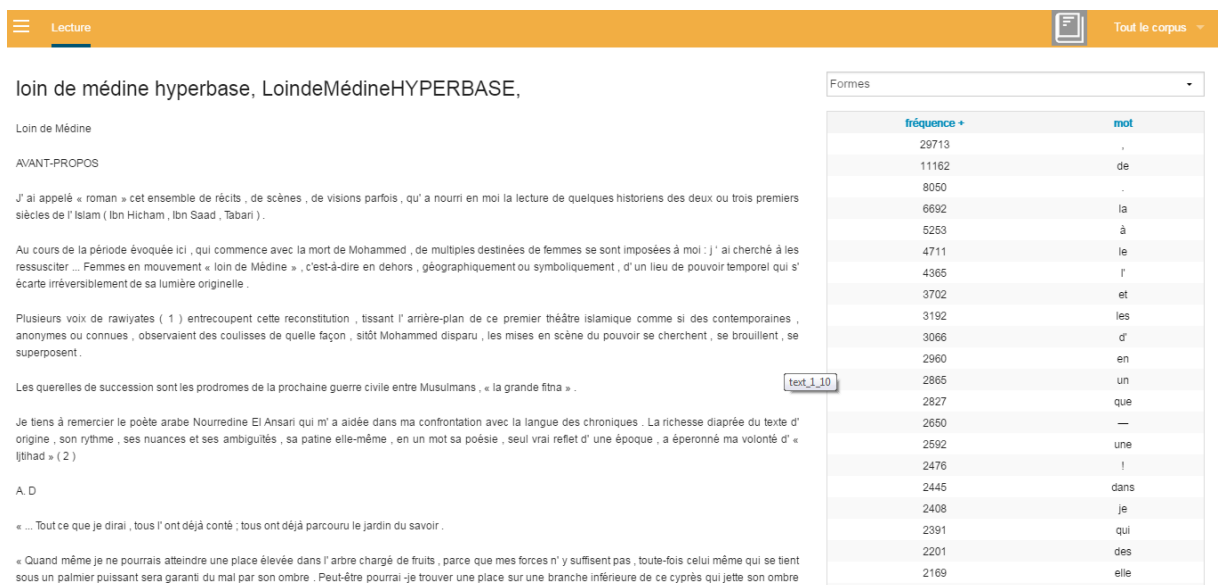


Figure 47 : Exploration du corpus en lecture concordance/contexte

Dans « Loin de Médine », nous avons pu retenir que la forme significative la plus récurrente c'est la forme « mère » avec 608 récurrences. Ceci dit, il devient assez claire que parmi les thèmes les plus évoqués dans ce genre textuel figure les relations familiales qui ont largement été abordées à travers le système social médinois de l'époque. Ce dernier était caractérisé par les relations de filiation, les unions et même l'adoption. Ceci explique également comment le genre fictionnel pourrait investir dans ces thèmes assez communs et corrélativement il est investi en terme d'idiolecte. En effet, parmi les exemples les plus frappants qui abordent la filiation nous pouvons citer à titre d'exemple le titre d'honneur singulier « Mère des Croyants » qui a été donné à Aïcha, femme du prophète et fille de Abou Bekr, et ceci malgré qu'elle n'a jamais eu d'enfants : « *Veuve désormais, et « mère des Croyants » — et ce titre honorifique la voue certes à une stérilité définitive, mais aussi à entretenir une mémoire intarissable accessible aux Croyants* » (1993 : 46).

IV.7.4.1. L'occurrence¹ « père » dans « Loin de Médine »

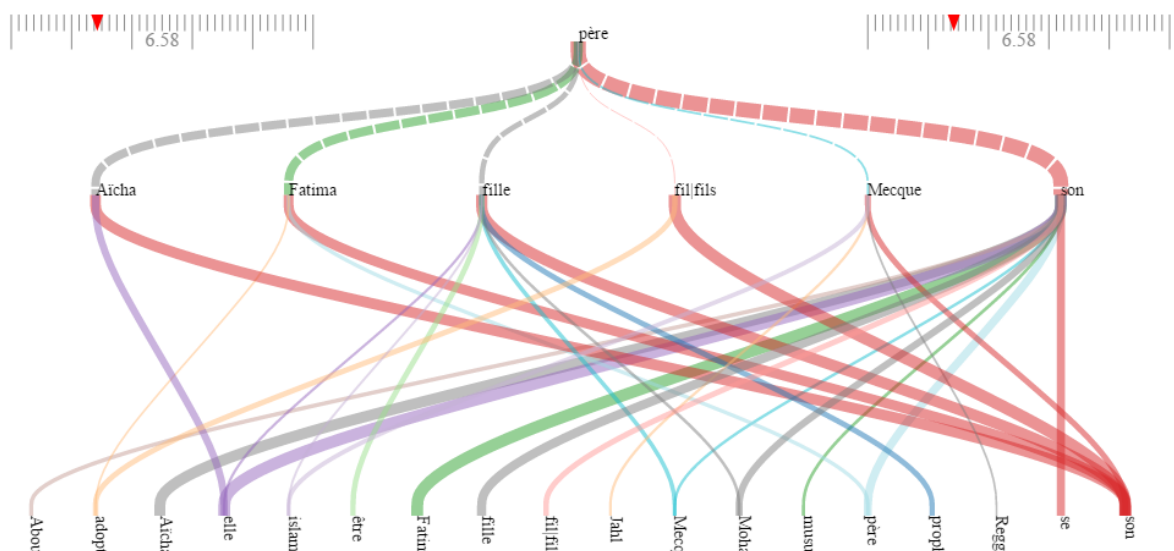


Figure 48 : Occurrence « père » dans « Loin de Médine »

¹ Nous analyserons les occurrences non pas en termes de « formes » mais en terme de « lemmes ». Ceci permettra de saisir des résultats plus significatifs.

Nous avons déjà vu que le thème de la figure paternelle occupe une place centrale comme une passion complexe dans l'œuvre d'Assia Djébar. Dans « Loin de Médine », cette occurrence est plus élevée avec « Fatima » et « Aïcha ». En effet, ce sont deux relations qui représentent l'amour filial de ces deux filles pour leurs pères respectifs. L'amour filial et corrélativement l'amour paternel est donc l'un des principaux thèmes dans « Loin de Médine »

IV.7.4.2. L'occurrence « père » dans « Nulle part dans la maison de mon père »

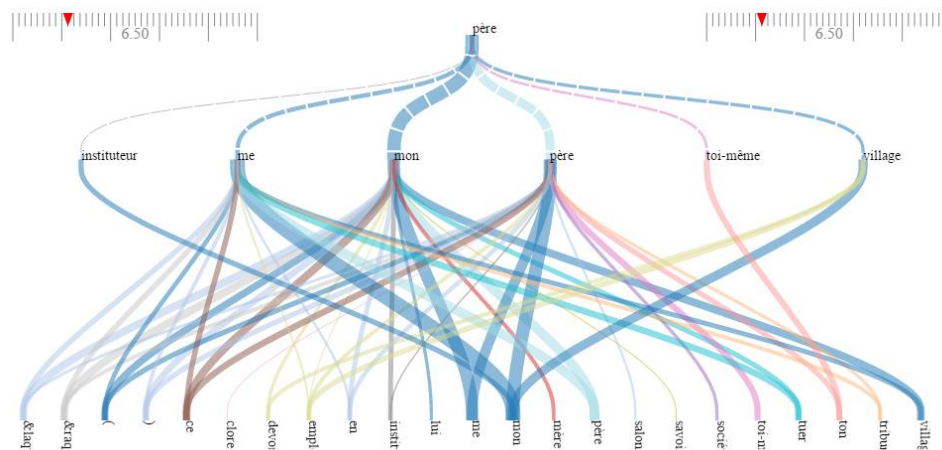


Figure 49 : Occurrence « père » dans « Nulle part dans la maison de mon père »

Il a été remarqué à travers la capture d'écran suivante que l'amour paternel devient une véritable configuration passionnelle singulière dans le sous-genre autobiographique. Ceci s'explique à travers le taux le plus élevé de l'occurrence qui va souvent avec « père » dans « Nulle part dans la maison de mon père » : il s'agit du pronom possessif « mon ». L'amour dont il s'agit dans le sous-genre autobiographique est donc différent, il est représenté de façon assez particulière : c'est un amour plus saillant, plus « enfantin » plus pur et plus « possessif ». la passion devient ici une passion commune, étant donné que le déictique « mon » permet un synchrétisme actanciel pour tout lecteur potentiel du roman. Ceci

s'explique aussi par la deuxième occurrence très fréquente : il s'agit de « instituteur », qui est d'ailleurs le métier du père de la narratrice. D'ailleurs, la dissémination sémantique de « instituteur » est très forte dans « Nulle part dans la maison de mon père » dans les quasiment tous les chapitres à l'instar de « Mme Blas », « Au dortoir », « Mon premier livre » etc.

IV.7.4.3. Fréquence absolue de l'occurrence « père » dans les trois sous-genres narratifs d'Assia Djébar

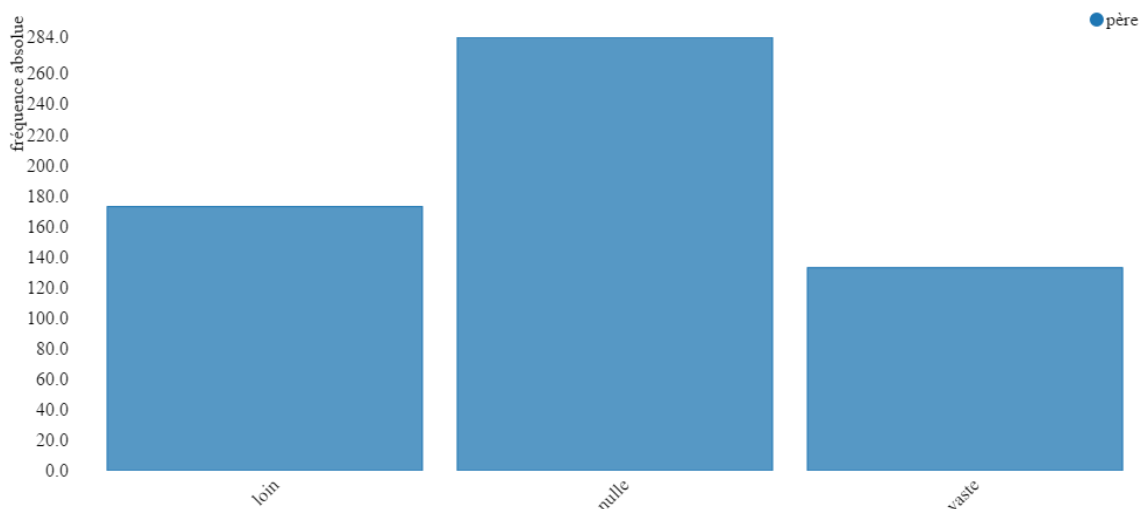


Figure 50 : Fréquence absolue de l'occurrence « père » dans l'ensemble du corpus

A travers l'analyse de la distribution de l'occurrence « père » dans les trois partitionnements, il a été remarqué que la fréquence la plus élevée est celle du partitionnement « nulle » qui correspond à « Nulle part dans la maison de mon père ». Ainsi, nous pouvons déduire que le sous-genre autobiographique favorise l'investissement de ce thème plutôt que les autres sous-genres. Plusieurs scènes représentent cette passion. Elle est aussi présente dans le sous-genre autofictionnel dans « vaste est la prison », à travers les relations entre les actants

sujets-femmes avec leurs pères ainsi que les actants-sujets masculins (Isma, la narratrice, Salim, Jughurtha, etc).

IV.7.4.4. Le thème « Histoire » dans le corpus : calcul de spécificité

Le résultat statistique textuel démontre que le méta-partitionnement « loin » qui correspond au genre fictionnel « Loin de Médine » que l'occurrence « histoire » y est présente négativement (-3,1) ; ceci contrairement aux autres deux méta-partitionnements « nulle » et « vaste » qui correspondent respectivement à « Nulle part dans la maison de mon père » et à « Vaste est la prison ». En effet, ceci confirme notre hypothèse de départ que dans le sous-genre fictionnel, le thème de l'histoire contribue à la fictionnalisation du sous-genre fictionnel et non le contraire. La narration de faits historiques ne peut se faire qu'en faisant parler les actants, qu'en imaginant leurs réflexions, qu'en faisant sentir leurs émotions à travers la mise en discours littéraire.

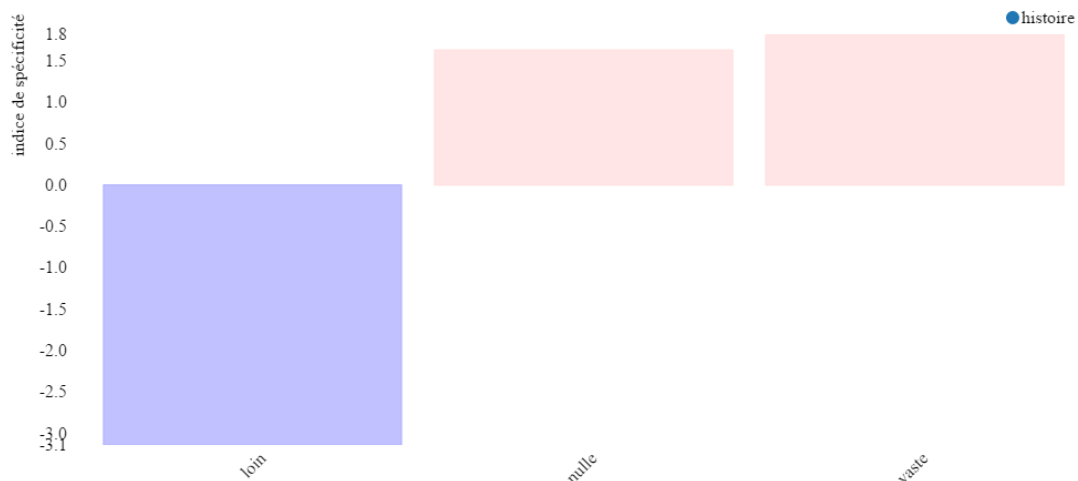


Figure 51 : Calcul de spécificité du thème « Histoire » dans l'ensemble du corpus

IV.7.4.5. « Histoire » et « écriture » : Calcul de spécificité :

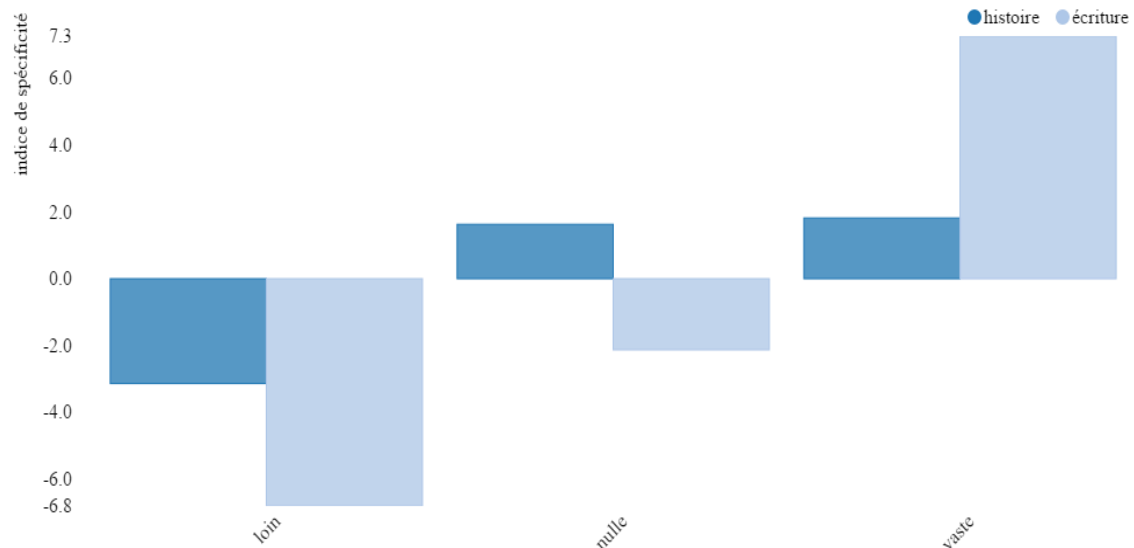


Figure 52: Calcul de spécificité des thèmes « Histoire » et « Ecriture » dans l'ensemble du corpus

Etant donné que le rapport entre les thèmes « histoire » et « écriture » semble assez logique dans les analyses thématiques, Hyperbase Web nous offre le calcul statistique suivant : c'est dans le méta-partitionnement « vaste » qui correspond à « Vaste est la prison » que le thème d'écriture s'investit et s'impose de manière plus importante que les deux autres sous-genres. En effet, c'est l'essence même du sous-genre autofictionnel qui requiert ce choix. Dans le sous-genre autofictionnel, l'auteur posséderait une marge de liberté de l'expression de soi, et donc de s'affirmer et d'affirmer sa vocation d'écrivain à travers la description de ce processus d'écriture, de cette aventure d'expression de soi.

Le thème d'écriture marque une concordance avec « fuite » comme la concordance significative la plus élevée. C'est aussi, une conversion de l'écriture comme un objet de valeur, comme il a déjà été démontré dans le chapitre précédent, où l'écriture (la transcription sur les stèles de Dougga) suscite de

multiples interrogations dans l'ensemble de la deuxième partie du roman intitulée « l'effacement sur la pierre ».

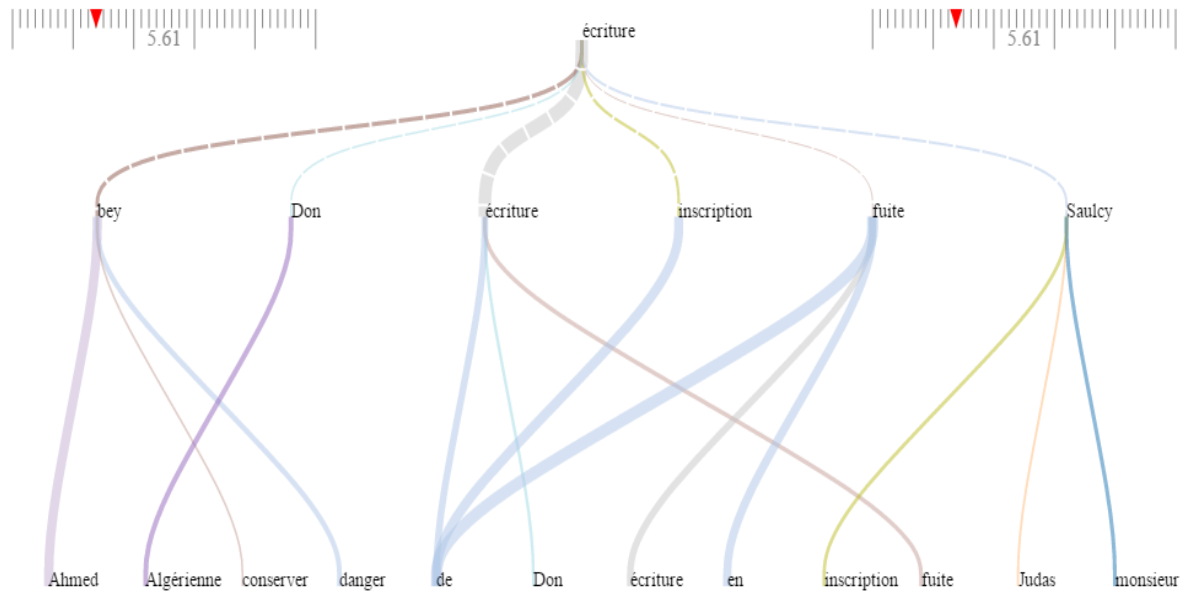


Figure 53: Calcul de spécificité du thème « Ecriture » dans « Vaste est la prison »

Pour le thème « histoire » un thème qui jalonne l'œuvre djebarienne vu sa vocation d'historienne et de cinématographe, la concordance la plus significative qui révèle en effet les tendances phraséologiques de l'auteur, est celle d'« intrigue ». C'est la raison pour laquelle nous pouvons déduire la place de l'intrigue comme un thème central dans l'œuvre djebarienne : l'intrigue comme thème justifie le projet d'écriture de l'auteur en général.

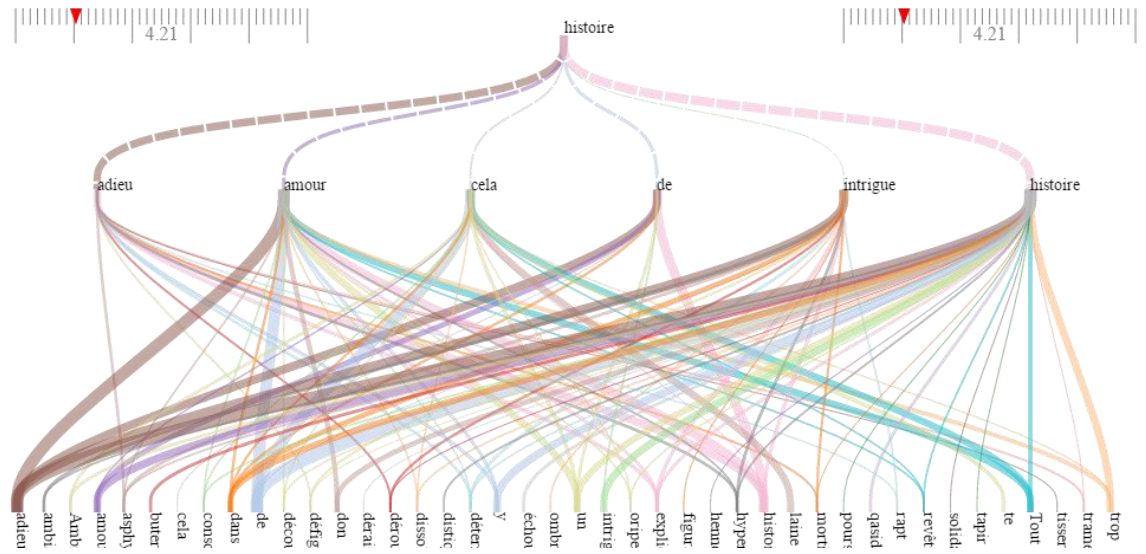


Figure 54: Calcul de spécificité du thème « Histoire » dans l'ensemble du corpus

IV.7.5. Les thèmes/ pathèmes dans l'ensemble du corpus : calcul de l'écart réduit et concordance

Nous passons à présent à l'analyse des deux extrémités de la composante thymique « amour » vs « haine ». Elles se présentent d'ailleurs comme des macro-passions dans les trois sous-genres qui constituent l'ensemble de notre corpus à travers la modalité endotaxique virtualisante du « vouloir ».

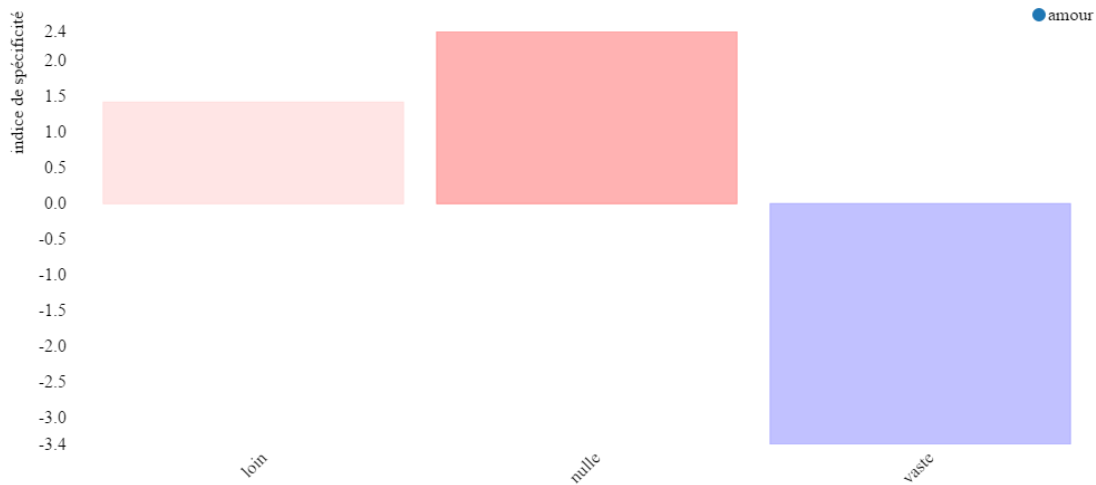


Figure 55: Calcul de spécificité du thème « amour » dans l'ensemble du corpus

Hyperbase Web démontre à quel point le genre autobiographique présente un taux élevé d'occurrences relatives à l'amour. Le méta-partitionnement « nulle » qui correspond au roman du genre autobiographique « Nulle part dans la maison de mon père » présente un écart réduit assez important avec un calcul de 2,4 tandis que ce dernier ne dépasse pas 1,5 dans « Loin de Médine ».

Par contre, ce qui retenu notre attention c'est l'occurrence « amour » par rapport à « haine » dans l'ensemble de notre corpus. Dans le méta-partitionnement « nulle » elle est négativement présente (-1,5). Ceci s'expliquerait aussi par la nature du roman autobiographique dans lequel l'auteur ne peut pas se défilier de la charge énonciative ni fictionnaliser des faits étant contraint par le pacte autobiographique qui a déjà été expliqué dans les chapitres précédents.

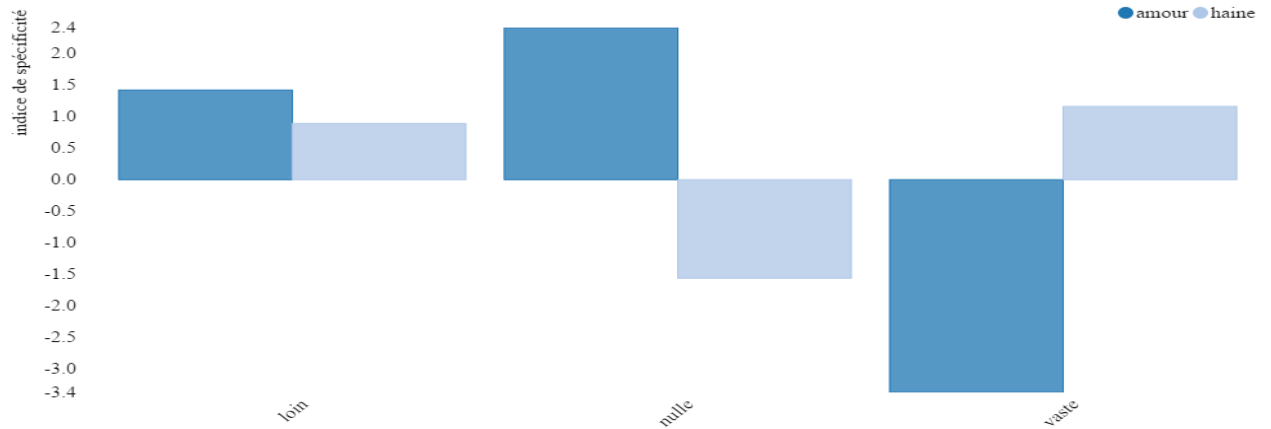


Figure 56: Calcul de spécificité des thèmes « amour » et « haine » dans l'ensemble du corpus

A travers l'analyse thématique de l'occurrence de « haine », la concordance la plus élevée est comme il est présenté par le calcul statistique suivant : la passion de « haine » est engendrée par des verbes d'action « dévorer » et « frapper » comme représentant des modalités endotaxiques virtualisantes du « non vouloir être ». La modalité épistémique du croire démontre explicitement son rôle dans la constitution de la passion de la haine et ce à travers la forme « ressentir ».

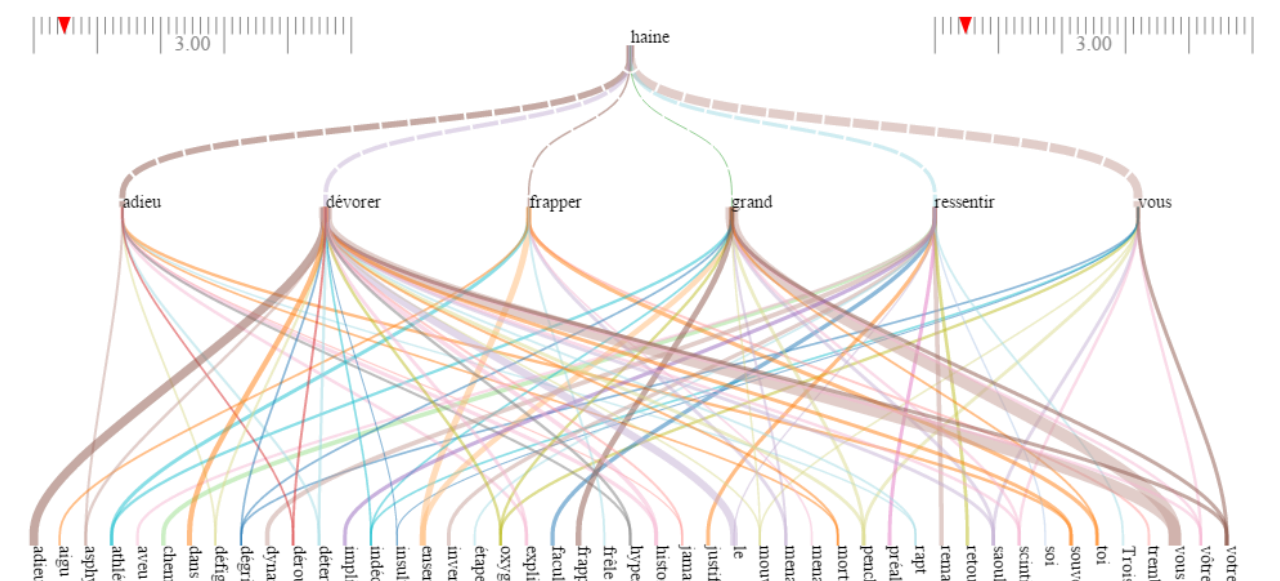


Figure 57: Calcul de spécificité du thème « haine » dans l'ensemble du corpus

IV.7.5.1. L'oralité

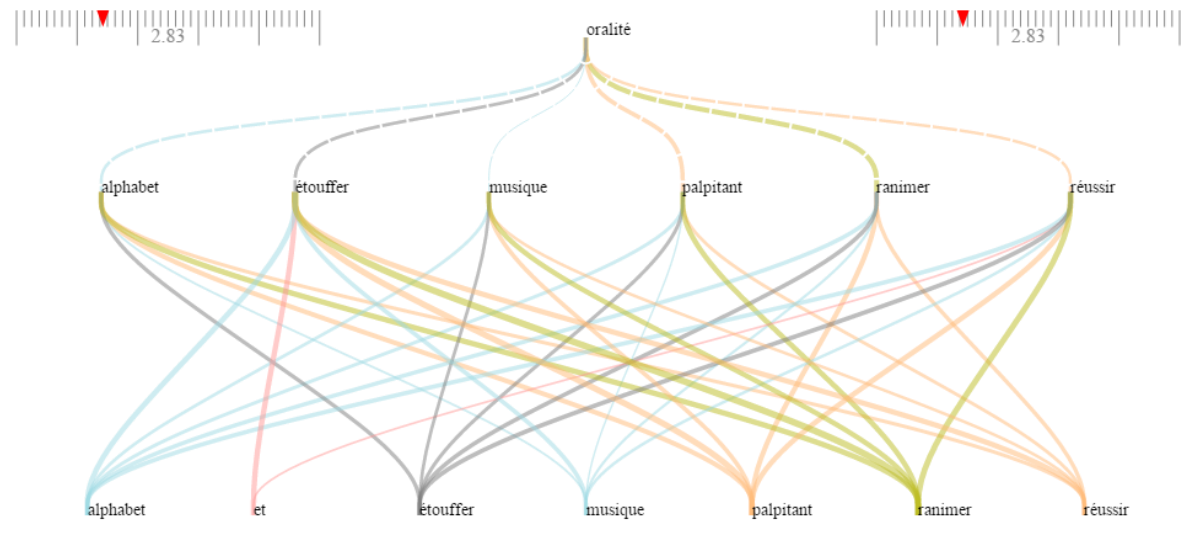


Figure 58: Examen de l'occurrence « oralité » dans l'ensemble du corpus

Pour l'occurrence de « l'oralité », la concordance la plus significative reste la forme verbale « étouffer ». En effet, ceci s'interprète par l'usage de la transmission orale du savoir qui s'avère plus efficace. Cette tradition de l'oralité s'est exprimée dans « Loin de Médine » à travers l'immense rôle qui a été assuré par les « rawyates », ces femmes qui ont transmis les paroles et les recommandations du prophète, aussi bien dans « Vaste est la prison », dans lequel les femmes de génération en génération ont transmis des valeurs féminines avec hardiesse et force. Il en est de même pour « Nulle part dans la maison de mon père » où la transmission portait souvent sur le savoir, partagé et transmis de père en fille, de grand-mère en mère, d'institutrice en élève.

IV.7.5.3. La mort

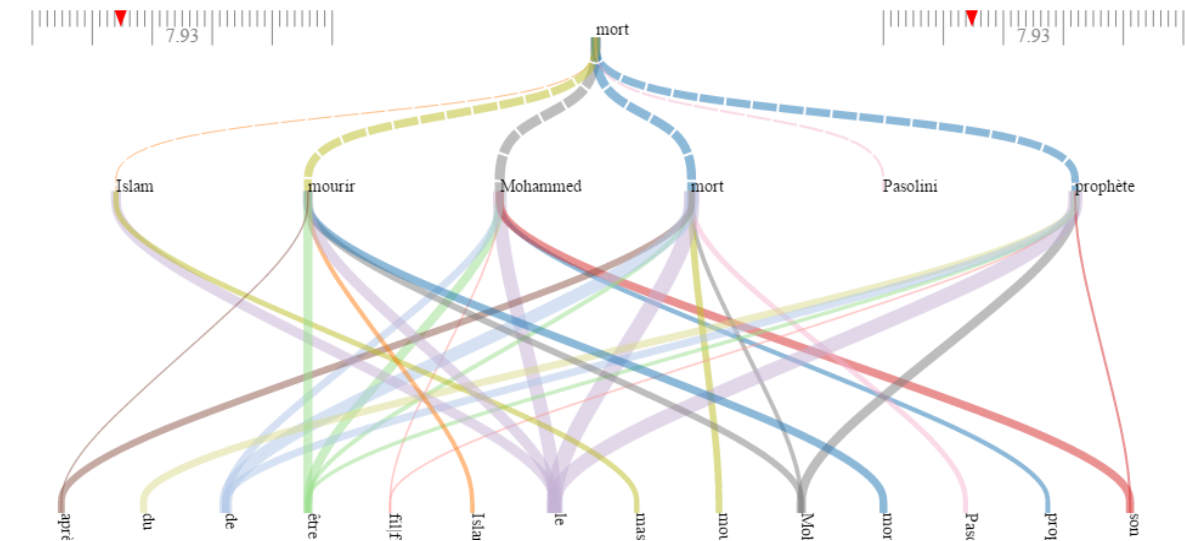


Figure 60: Examen de l'occurrence « mort » dans l'ensemble du corpus

La mort est telle que nous avons pu remarquer dans la capture précédente, une forme de séparation, voire une figure de disjonction. En outre, contrairement à l'occurrence de la séparation, la mort se trouve plus présente comme étant un thème saillant dans « Loin de Médine » plutôt que dans les deux autres sous-genres. Ceci pourrait s'interpréter par l'investissement de ce thème autour de l'actant-personnage absolument héroïsé : le prophète Mohammed SSSL. La mort du prophète est présentée comme situation problématique sur tous les plans par rapports aux compagnons, aussi bien que pour ses épouses. Parallèlement avec cette mort, d'autres figures sont assez significatives dans « Loin de Médine », nous pouvons citer entre autres la mort comme objet modal de la liberté pour l'actant-sujet féminin (Aswad et la reine yéménite), comme objet modal de la permissivité (Ali prenant une autre épouse après la mort de Fatima), de la transmission du leadership (les quartes califes ayant succédé à Mohammed) etc.

IV.7.5.4. La vie

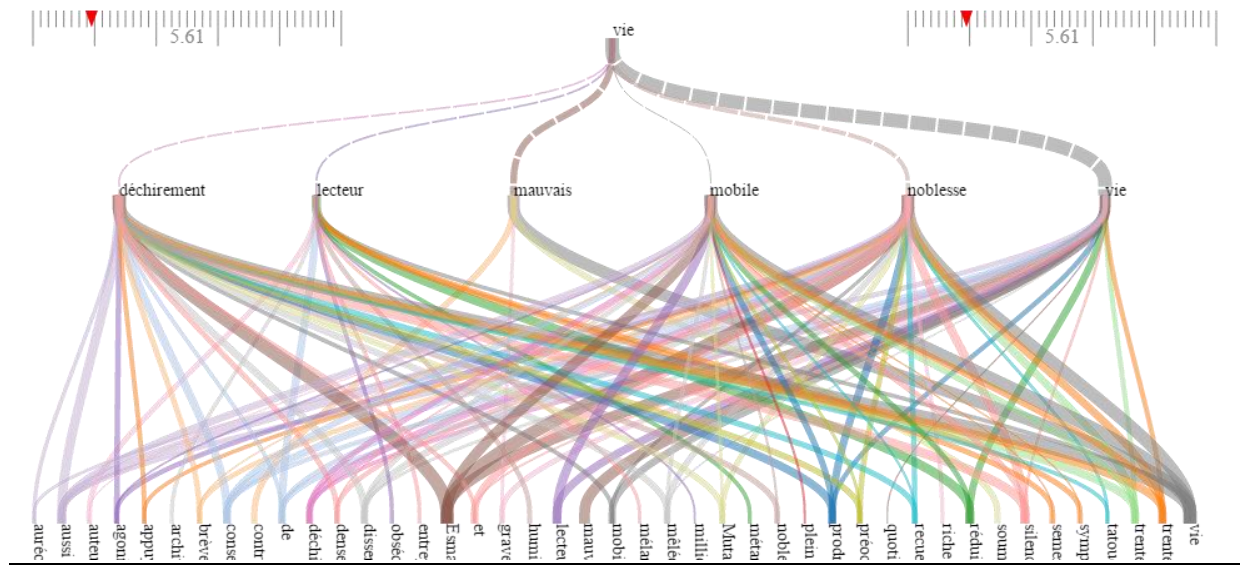


Figure 61 : Examen de l'occurrence «vie» dans l'ensemble du corpus

L'occurrence la plus fréquente est « le déchirement ». La vie correspondrait-elle à l'affliction et à la désolation pour Assia Djabar ? En effet, nous l'avons déjà vu comment les actants-personnages sont écartelés entre leurs « Croire » et le « Devoir » qui leur est imposé par le destinataire collectif. Dans « Nulle part dans la maison de mon père », la narratrice est déchiré entre un passé lointain et un présent où elle éprouve sans cesse un sentiment d'étrangeté. Dans « Vaste est la prison », c'est la narratrice qui est déchirée par ses valeurs personnelles qui se heurtent aux valeurs morales de son environnement social. Dans « Loin de Médine », le calife Abou Bekr est rongé par l'hésitation quant à l'attitude à travers laquelle il rétablira l'ordre suite à la grande Fitna.

IV.7.5.5. Le corps

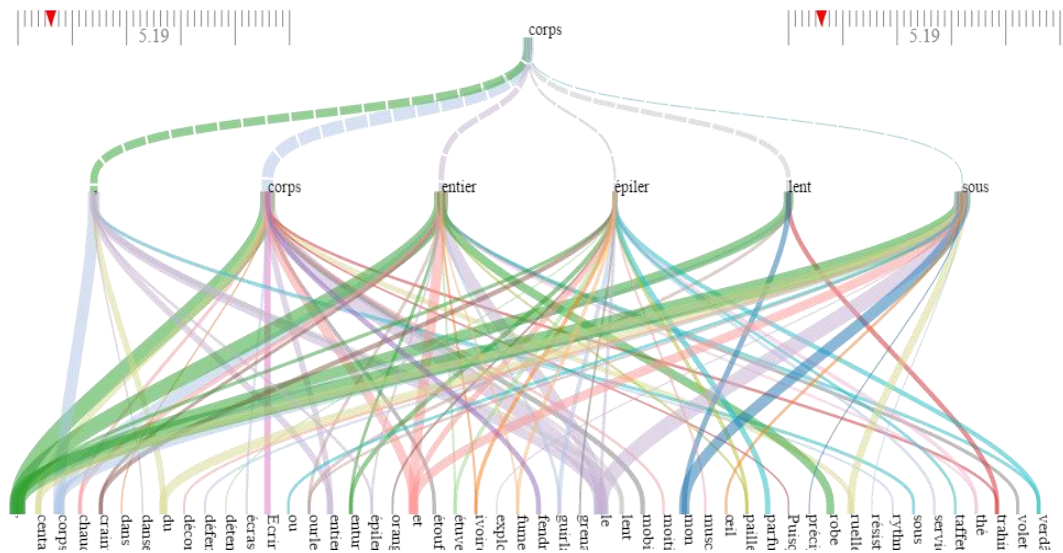


Figure 62 : Examen de l'occurrence «corps» dans l'ensemble du corpus

Nous avons pu toucher à maintes reprises à quel point le sujet sensible transcende sa dimension matérielle pour s'affirmer à travers la perception de ce corps. Le corps dans l'œuvre d'Assia Djebar occupe une place importante dans le genre autofictionnel. Dans « Vaste est la prison », la narratrice insiste sur le mouvement du corps à travers une partie entière dans laquelle elle décrit son expérience de tournage d'un film, parallèlement avec les deux autres parties où elle décrit sans cesse les mouvements du corps comme étant le moyen pour refréner les caprices interdits. L'investissement du thème « corps » est assez révélateur quand l'analyse contraste le corps selon la cinématographe (qui présente l'homme infirme) et la grand-mère de la narratrice qui décrit la manière avec laquelle son corps a été exploité par le septuagénaire.

IV.7.5.6. L'errance

La violence marque une concordance élevée avec « sereinement ». Ceci confirme notre lecture de la capture précédente sur le « corps ». En effet, la l'errance est une forme de violence exécutée par soi-même ou par autrui sur le sujet. Mais ce qui est intéressant à questionner c'est le pourquoi de cette concordance ? Les sujets apprécieraient-ils cette errance comme une voie de délivrance, comme une échappatoire ? Dans « Vaste est la prison », la narratrice décrit comment elle se délecte d'une simple sieste, d'une longue marche sur la plage ou même d'une relation sans issue. Dans « Nulle part dans la maison de mon père », la narratrice erre délicieusement dans les poésies de Baudelaire, tandis que dans « Loin de Médine », Ali (ou Abou Tourab, un surnom qui lui a été donné par le prophète), après ses disputes avec Fatima cherche refuge dans la solitude.

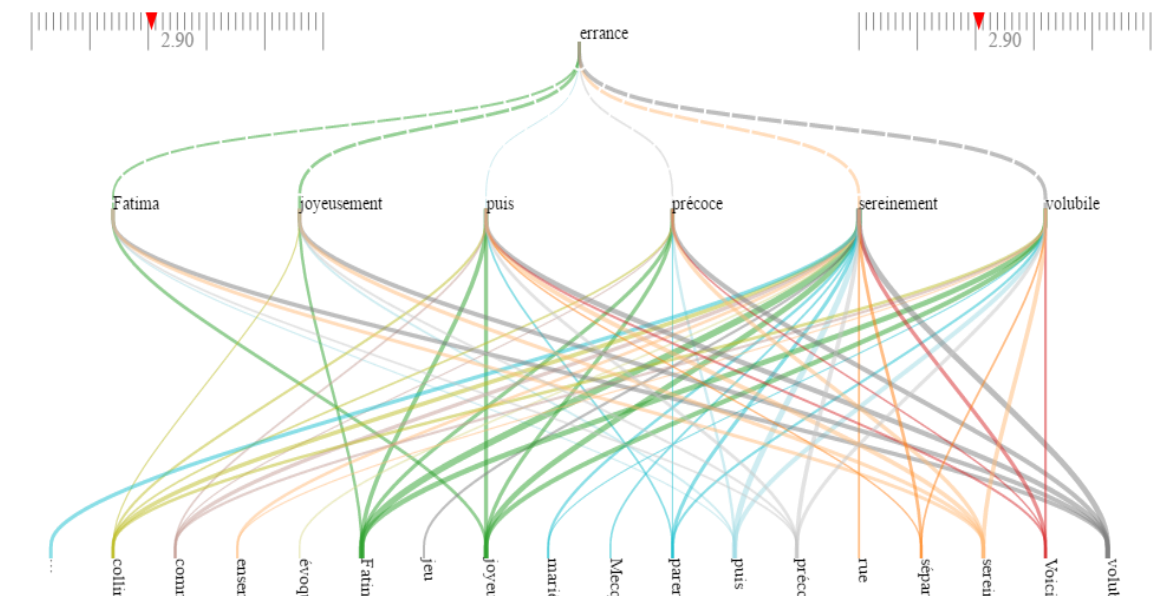


Figure 63 : Examen de l'occurrence «Errance» dans l'ensemble du corpus

IV.7.6. Synthèse

La logométrie a démontré que l'univers sémantico-passionnel dans « Loin de Médine », « Vaste est la prison » et « Nulle part dans la maison de mon père » est un univers de passions dont il a été parfois malaisé de recenser ces dernières exclusivement à travers l'analyse sémantico-lexicale. L'œuvre littéraire djebarienne est une œuvre dont il s'est avéré plus précieux d'analyser les paliers de sens en mettant en avant toute la matérialité du corpus. Nous pouvons déduire à partir de l'analyse qui a été menée par Hyperbase Web que les sous-genres narratifs dans l'œuvre d'Assia Djébar se différencient par rapport à l'investissement des thèmes/pathèmes. C'est donc le genre dans lequel le thème s'inscrit qui édicte sa manière d'investissement.

IV.8. Esthétique de la culpabilité dans « Nulle part dans la maison de mon père »

Le récit de vie, récit intime qui vacille entre les frontières du genre est distingué par une particularité discursive pertinente : la figurativisation des grandeurs sémiotiques ne peut s'actualiser qu'à travers les pathèmes. Dans « *Nulle part dans la maison de mon père* » (2007) d'Assia Djébar, l'actant principal qui n'est autre que la narratrice, est en relation disjonctive avec les valeurs axiologiques du monde extérieur, exclusivement masculin. Cet actant principal est à l'origine de la configuration de programmes narratifs discontinus. En outre, cet actant féminin se transforme en « être sensible » ayant pris conscience de son erreur. Il deviendra un actant modalisé compétent et orienté selon le vecteur des passions. A travers cette étude, nous proposons d'observer de près le fonctionnement de la passion de la « culpabilité », qui caractérise largement le roman autobiographique d'Assia Djébar, et d'analyser son fonctionnement intérieur qui va de pair avec le monde de l'agir du récit.

Nous avons déjà vu que la définition de la passion est opposée dans son sens le plus primaire au concept de la « raison » car la raison est considérée comme une force de contrôle, donc une force qui génère la modalisation déontique du « devoir-faire ».

D'un autre côté, l'exercice de ce faire ne peut s'actualiser que dans un seul cas : si le l'actant-sujet, destinataire de la manipulation exerce une modalisation épistémique particulière : celle du « Croire ».

Si nous examinons de près la nature des actants-sujets dans les trois sous-genres narratifs qui constituent notre corpus, à savoir « Loin de Médine », « Vaste est la prison » et « Nulle part dans la maison de mon père, nous constatons volontiers une prédominance des actants féminins. Encore à travers cet examen des passions nous verrons comment l'écriture féministe d'Assia Djébar est architecturée à travers des niveaux de sens distinguant le parcours passionnel de l'acteur masculin de l'acteur féminin.

IV.8.1. La passion de la culpabilité : un parcours de sensibilisation à sanction négative

Le dictionnaire *Le Robert* propose à « culpabilité » deux définitions :

- (i) L'état d'une personne qui est coupable. (jugement externe).
- (ii) Le sentiment par lequel on se sent coupable. (jugement interne).

La culpabilité admet les synonymes suivants « faute », « imputabilité » et « responsabilité ». En effet, les trois lexies relèvent de la modalisation de l'énoncé de l'état (l'être de l'être) opéré soit par l'actant individuel qui éprouve ce sentiment (car à ce niveau on ne parle pas encore de « passion »), soit par l'actant social collectif, destinataire de valeurs modales. Dans les deux cas, la sanction est inhérente à la culpabilité, ou en d'autres termes, tout acte répréhensible est condamnable, et présuppose une sanction plutôt qu'un pardon.

De façon globale, l'extrait¹ que nous proposons d'étudier est parsemé de plusieurs composantes thymiques, dont la plus manifeste est la « culpabilité », éprouvée par l'actant principal féminin. Jeune fille, fiancée à Ali, la narratrice se jette inopinément devant les rails d'un tramway, après avoir éprouvé de façon réitérée le sentiment de culpabilité, d'avoir désobéi aux commandements du père. « *Si mon père le sait, je me tue !* » (2007 : 354).

La structure syntaxique de la culpabilité peut se présenter par l'énoncé du faire suivant :

$$(S1 \cup O) \rightarrow (S1 \cap O)$$

Où (S1) est l'actant-sujet et (O) est l'objet de valeur « culpabilité ». Il s'agit d'un passage d'un état disjonctif à un état conjonctif avec la culpabilité. Dans ce sens, la culpabilité ne serait pas une simple composante thymique sur le plan virtuel, mais une véritable passion qui transforme le sujet opérateur, en sujet modalisé, passionné.

IV.8.2. L'espace passionnel : limites de localisation

Avec l'introduction de la dimension pathémique dans l'analyse sémiotique des discours littéraires, les sentiments permettront de passer du discontinu au continu. En effet, le roman autobiographique d'Assia Djébar manifeste une subjectivité marquante. Les actions sont valorisées ou dévalorisées selon l'actant principal féminin (S1), par opposition au système de valeurs de l'actant collectif social (S2), comme émanant de la quête de la liberté d'action (O1) ou l'interdiction de l'accomplissement de cette quête de liberté d'action (O2). La structure syntaxique de base serait du type :

$$(S1 \cup O1) \rightarrow (S1 \cap O1)$$

Par opposition à l'anti PN :

$$(S2 \cap O2) \rightarrow (S2 \cup O2)$$

¹L'extrait fait partie de 10^{ème} chapitre « Dans le noir vestibule », de la 3^{ème} partie du roman, intitulée « Celle qui court jusqu'à la mer ».

Mais l'objet de valeur de (S2) n'est autre que le terme négatif de (S1) avec (O1). Ainsi :

$$\mathbf{O2} = (\mathbf{S1} \cup \mathbf{O1})$$

Les deux parcours sont corrélés ainsi :

$$\mathbf{S2} \cap (\mathbf{S1} \cup \mathbf{O1}) \rightarrow \mathbf{S2} \cup (\mathbf{S1} \cap \mathbf{O1})$$

Deux remarques sont à présent tirées :

- (i) La passion de la culpabilité est résultante de l'opposition entre deux faires : celui de l'actant principal (la narratrice) par opposition à celui de l'actant collectif. (le fiancé/le père/la société).
- (ii) Les faires opposés sont modalisés en modes endotaxique et exotaxique : (devoir faire VS vouloir être)

L'actant principal féminin virtualise son faire comme suit :

- (i) Désobéir au fiancé, (destinateur de valeur personnelle : demander pardon à l'amie Mounira) : « *Il prétend me donner un ordre que je n'entends pas. Je vois sa bouche ouverte, sa face congestionnée.* » (2007 : 343).
- (ii) Désobéir au père, (destinateur de valeur familiale : ne pas rencontrer secrètement le fiancé/ ne pas céder aux intimidations de son adversaire).
- (iii) Désobéir à la société, (destinateur de valeur sociale : ne pas se donner la mort).

Si nous comparons les deux faires virtualisés (désobéir au père VS désobéir au fiancé), la passion de la culpabilité n'est pas inhérente au défit ni à la rébellion. A ce niveau, une question se pose d'elle-même : pourquoi l'actant principal n'éprouverait-il pas le sentiment de culpabilité en neutralisant l'ordre du fiancé, et l'éprouve fortement en neutralisant l'ordre du père ?

En effet, ceci revient au mode de présence (Fontanille & Zilberberg, 1998) de ces deux actants qui actualisent l'interdiction. La présence est doublement gérée par une trichotomie de deixis (intégration/ permanence/présence)

		Figures actanciennes de l'interdiction	
		Père	Fiancé
Deixis	Actant		
	intégration	Familier	Proche
	expulsion	Lointain	étranger
	permanence	Réminiscent	récent
	précarité	oublié	évoqué
	<i>Présence actuelle</i>	Non posé	Posé
	<i>Présence virtuelle</i>	Posé	Non posé

Figure 64 : Figures de l'interdiction

IV.8.3. Parcours isotopiques de la culpabilité

IV.8.3. 1. La honte

La honte est le sentiment éprouvé par l'actant principal condamné, ou dont les actions sont condamnables par l'actant collectif social. La honte est le premier indice de la sensibilisation pathémique. La narratrice est comme infidèle à sa foi, à son identité et aux commandements du père. La honte accentue le « croire-être » de la narratrice : « *Dès la première minute de face à face, je sais, je sens en effet que je n'ai plus de lieu! Je n'aurai même plus la maison de mon père.* ». (2007 : 343). L'usage des deux lexies verbales « sais » et « sens » de façon successive relève du croire étendu de la narratrice : le croire se transforme en devenir certain. Selon le paradigme du croire de la narratrice, la sanction est

plus probable que le pardon. La sanction du père (exclusion et rejet) dépend de ce croire-être qui, une fois arrêté (si par exemple S1 serait convaincu qu'il n'a pas fauté, c'est-à-dire l'adoption d'un nouveau régime de valeurs que celui du S2) ou renversé (S1 espère trouver de l'indulgence auprès de S2) ; il en résulterait que tout le parcours narratif aussi bien que pathémique de (S1) soit radicalement bouleversé.

IV.8.3.2. Le remord :

« Comment ai-je pu ensuite continuer à vivre, à sentir, à languir ou à me passionner (...) comment ai-je pu poursuivre ce si long chemin, à moins que, je le pressens, une sorte de pétrification ne vous laisse indifférente au temps, à l'usure, au désenchantement? Comment ai-je continué à vivre malgré cette opacité nouée en moi, n'ayant certes causé du tort qu'à moi-même, à la part féminine, dirais-je, de mon cœur ? » (2007 : 342).

Le passé composé avec la modalité interrogative et négative exprime la relation dialectique entre la compétence (l'être du faire) et la performance (le faire être). Comme Phèdre, la narratrice perd sa force, voudrais fuir, ne pas proclamer sa faute. Elle trouve dans la mort une libération, car c'est elle-même qui va sanctionner son faire, en se jetant devant les rails du tramway. La deuxième phase du parcours pathémique se dessine avec ce sentiment de remord, qui constitue une tentative de changement d'un faire passé (avoir cédé aux ordres du fiancé) sur le plan virtuel avec le sentiment excessif de vouloir changer les actions accomplies, de les modifier ou de les annuler carrément. La narratrice en se demandant : *« Pourquoi avoir un jour choisi d'écouter cet inconnu ? » (2007 : 344)*, éprouve de la honte de ce faire initié et accompli, sans avoir la possibilité de le transformer : *« J'ai éclaté d'un rire de malade, saisie de honte pour lui, mais surtout d'un remords incommensurable contre moi-même ! » (2007 : 352).*

IV.8.3.3. Folie et suicide :

Bien loin de réaliser sa quête initiale d'atteindre la liberté, « courir jusqu'à la mer », la narratrice qui croit avoir mal agi en prenant conscience de sa culpabilité devient presque folle. Cet acte fou et irraisonné (se jeter devant les rails d'un tramway) est une forme de remord qui ne permet aucune possibilité de rachat. L'actant principal s'enfonce davantage dans l'erreur, conséquemment, son faire est sanctionné contrairement à son croire : « aller jusqu'à la mer », avec ce faire, l'actant principale croyait bien faire pour réaliser sa quête initiale (la liberté). Ce faire est à la fois une « Héautontimorouméros¹ », et un faire pragmatique pour la réalisation de la quête principale.

Par conséquent, l'actant principal qui possède un poste fixe (sujet de quête) est caractérisé par sa fluctuation : c'est un être instable, agité. Cette agitation est résultante de son face à face par rapport à l'action :

- (i) L'action accomplie (le faire/ l'être)
- (ii) L'action à accomplir (vouloir faire/ devoir être)

Dans cette scène entre la jeune narratrice et le fiancé, l'espace passionnel se dessine comme relation entre le sujet et la jonction, ou plus précisément comme une modulation, une variation continue autour de la jonction. « Que dois-je faire ! ». En effet, la charge modale vacillante entre le « devoir » et le « vouloir » est hiérarchisée et évolutive pour modeler la relation entre le sujet et son objet.

Cette relation conjonctive constitue donc « l'état » du sujet par rapport à l'action envisageable. La culpabilité peut être sémiotiquement exprimable sous son aspect itératif du sujet conjoint qui virtualise sur le mode de l'intensité sa disjonction avec son faire réalisé, irréversible. La narratrice « croit ne pas avoir droit » de faire ce qu'elle a fait, en voulant céder aux intimidations du fiancé qui lui « ordonne » d'aller demander le pardon à l'amie Mounira ; la configuration

¹Le mot est emprunté au grec " celui qui se châtie lui-même ". C'est l'intitulé de la pièce LXXXIII de Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal* (Spleen), pp.109-110.

passionnelle de la culpabilité dilate l'espace, et marque un arrêt sur le déroulement du programme de l'action. Par conséquent, l'espace passionnel est fait de tensions et d'aspectualisations dont le statut reste indéterminé.

IV.8.4. Esquisse d'un parcours pathémique du sujet « coupable »

La narratrice est à la fois un sujet de parole et un sujet de perception. Le mode de présence de la narratrice comme sujet de praxis énonciative et de praxis sensible est en relation avec la matérialité sensible de l'action de la narration. Si l'action est assumée la passion n'est pas assumée : la narratrice devient comme un sujet dédoublé : « *Mais je nous vois ensuite l'un et l'autre — le jeune homme et la fiancée* » (2007 : 343). La culpabilité de la passion est corrélée au jugement *ultérieur* au moment de l'expérience de la passion : « *Dix minutes ou un peu plus avant "l'acte" ... quel acte? L'acte fou, irraisonné, imprévisible, j'Alili d'un coup, je ne sais comment, de quelle nuit ou de quel incendie* ». (2007 : 342). L'introspection narrative démontre assez clairement que le jugement de la raison sur la passion ne peut se faire qu'ultérieurement à l'émotion. La narratrice en conjonction avec la passion de la culpabilité est un non-sujet dont le statut est plus ou moins ambigu. En effet, si la narratrice est caractérisée selon trois angles de vue :

- (i) l'absence de jugement
- (ii) l'absence de l'histoire
- (iii) le nombre limité des procès dont elle est l'agent

La narratrice est un sujet pathémique incapable de se détacher de son inhérence à lui-même. Elle est paradoxalement engoncée dans les impératifs sensibles de son corps. Une dichotomie se dessine fondamentalement entre la culpabilité comme passion et la culpabilité comme jugement d'une autre passion, qui a pour objectif de moraliser l'interdit. A ce niveau, la culpabilité serait la passion de la passion, ou en d'autres termes une sorte de « surpassion ».

Par contre, la passion de la culpabilité s'ouvre sur une problématique méthodologique, étant donné que la passion n'est pas toujours de l'ordre du « désirable » ou du « haïssable ». Outre la lexicalisation linguistique par ces suffixes «-ible » / «-able », le niveau superficiel n'est pas suffisant pour recenser la passion de la culpabilité, ni de décrire la complexité de la relation modale du sujet pathémique avec son objet.

Dans « *Nulle part dans la maison de mon père* », la culpabilité devient un véritable phénomène passionnel qui caractérise le *discours* autobiographique à travers l'enchevêtrement complexe des modalités. En effet, c'est cet embrouillement modal qui est à l'origine de la configuration passionnelle selon le « parcours pathémique » du sujet sensible. « *Ce tournoiement en toi, quelle confusion! Ce tangage* » (2007 : 354).

Ainsi, la passion de la culpabilité est détenue par la catégorie thymique de la tensivité (intensif /détensif), qui constitue sa première forme d'aspectualisation. Cette modalité est déterminée en mode d'intensité par l'aspect inchoatif :

« *C'est à peine si je me souviens de mes paroles — d'autant qu'insidieusement je ne sais plus soudain ni me tenir ni me redresser, ni, à défaut, comment me volatiliser. La sensation abrupte de n'avoir désormais plus de lieu ni d'espace pour respirer...* » (2007 : 344).

Les « prémisses » de la culpabilité sont souvent d'ordre somatique que psychologique. Il est remarquable que le « vouloir faire » (vouloir parler, protester, contrer le fiancé) ne peut se construire que dans un espace d'agir différé, virtualisé : « *Je découvre sa prétention dans un au-delà de la stupeur, de la fierté affligée* » (2007 : 344). La fierté « écorchée » par l'ordre du fiancé, la narratrice répond sur le mode de l'agir par deux manières différentes :

- (i) « *Ai-je alors hurlé ? N'ai-je pas plutôt éclaté d'un rire strident de forcenée, en proie à un début de folie où un reste de volonté*

désespérée m'empêchait de sombrer?» (2007 : 352) (hurler, éclater : faibles virtualisés, **éclatants**).

- (ii) « *Figée — le désenchantement commençant à opérer —, suis-je devenue de pierre, sans voix ni pleur ? J'entends soudain un rire, j'Alili de moi, qui roule, puis se tarit lentement...* ». (2007 : 352) (rire étouffé : faire actualisé, **faible**).

La spécificité de l'état passionnel « coupable » de la narratrice dépendrait d'un autre critère classificatoire : celui de la moralisation suite à l'émotion. En effet, si la honte et le remord sont annonciateurs de la sensibilisation, l'action ou l'émotion qui la précède est présente à travers l'adjuvant féminin « l'aïeule », et l'adjuvant masculin (le père). Avec l'émotion, comme troisième phase du parcours pathémique de la narratrice, ressuscite l'image féminine de l'aïeule, évoquatrice de la force latente : « *Peut-être fut-ce l'aïeule soudain accourue en moi ou contre mes flancs, elle qui, un jour, avait décidé, là-haut, près des sanctuaires des deux saints, ancêtres protecteurs, oui, elle qui avait plié bagages, avec ses enfants sous son aile, ses bijoux sur sa poitrine (...) et elle ne l'a pas seulement dit, elle l'a fait devant l'époux qui se croyait le maître! Son ombre à elle à présent, tout contre moi!* » (2007 : 351).

L'image de l'aïeule, qui a eu le courage de répudier son époux, communique à la narratrice une charge de force, qui se transformera par la suite à une autre dimension dialectique de la culpabilité : il s'agit du déficit. La narratrice, suite au sentiment d'errance et de confusion face aux agissements du fiancé, devenu étranger : « *L'autre, en face, l'inconnu ou le trop connu* » (2007 : 349), « *Que fais-tu là, dans ce vestibule, face à cet étranger?* » (2007 : 348). Cette perturbation est due au changement du rôle actanciel du fiancé : il est passé de la fonction de l'adjuvant qui aidait la narratrice à accomplir sa quête de liberté, à un véritable opposant : « *Je distingue l'homme ou plutôt le fauve qui montre ses crocs... Il parle, hausse le ton: ses paroles proférées, ou leur vibration,*

retombent devant moi — dans le vide» (2007 : 345). Ainsi, la narratrice au moment de l'affrontement avec le fiancé expérimente un véritable tumulte émotionnel, car plusieurs émotions s'entrechoquent pour devenir une sorte de synesthésie¹ des sens, comme résultat du changement du statut du fiancé : « *Serait-ce au nom des bardes d'autrefois qu'il ose ordonner? (...) Devant lui se tient dans le désarroi la jeune fille jusque-là rêveuse et docile (l'ombre du père s'éloigne, se dissipe, disparaît* » (2007 : 347). C'est à partir du moment de la réaction physique de la narratrice que la quatrième phase du parcours pathémique : la moralisation. En effet, la moralisation n'intervient que par l'image du père enfin ressuscitée :

« *«Si mon père le sait, je me tue!* » *Les trois derniers mots en couronne, en licou: « Je me tue !... me tue!* », *se sont métamorphosés en variante à danser: «Mon père... me tue!* » *Le père et la mort. Le père qui condamne à mort. Tel Agamemnon. Or, tu n'es point Iphigénie, ni même victime consentante... Aucune flotte royale n'attend que les vents se lèvent pour quelque expédition guerrière.* » (2007 : 354).

L'extrait suivant illustre la nature du faire de la moralisation de la culpabilité par un faire pragmatique non raisonné, déjà décrit par la narratrice plus haut comme « *l'acte fou* ». Ainsi : la moralisation de culpabilité par le sujet sensible qui l'éprouve s'oppose à la moralisation « raisonnée » par le destinataire collectif (représentée par l'acteur inconnu, chauffeur du tramway :

« *Alors, je suis ressortie: M'en aller au plus loin, courir au plus vite, me précipiter, me projeter là-bas, éperdue, au point exact où se noie l'horizon! Ne m'arrêter que là où la mer m'attend... m'attend...* » *Devenir un point dans l'espace! Courir ! (...) A l'ultime seconde, j'ai imaginé mon corps de jeune fille coupé... en trois! Cris. Tumulte. Brouhaha mêlé des stridences de*

¹ Une synesthésie est une figure de style qui repose sur l'alliance de plusieurs perceptions sensorielles. Plus simplement, il s'agit du mélange des sens dans une expression.

la foule. Quelques minutes plus tard, tandis qu'extirpée de sous la motrice, étendue sur le dos, la jeune fille émerge peu à peu de l'évanouissement, une voix d'homme — celle du conducteur (sans doute bouleversé) — ulule, obsédante, affolée, au-dessus du corps aux yeux clos:

— Elle s'est jetée... c'est elle qui s'est jetée! Regardez : ma main en tremble encore! » (2007 : 358-359).

Cette phase finale du parcours pathémique est la phase la plus intensive car elle illustre parfaitement cet état d'égaré qui résulte de l'actualisation la culpabilité.

A travers ce bref examen de la passion de la culpabilité, plusieurs points peuvent être relevés dont le plus significatif nous semble celui du statut énonciatif du sujet passionné. Dans son récit autobiographique « *Nulle part dans la maison de mon père* », la narratrice Assia Djebar délimite sa dimension pathémique parallèlement avec sa dimension actancielle. Une corrélation paradigmatique entre « croire » être coupable, et « agir » en étant coupable se dessine à travers la lexicalisation des pathèmes à travers le discours polyphonique. Subséquemment, la culpabilité n'est qu'une certaine manifestation intensive du simulacre énonciatif.

IV.9. Esthétique du défi dans « Loin de Médine »

L'examen de la passion du défi nous semble particulièrement intéressant pour deux raisons distinctes : d'abord, le défi est un dispositif à la fois du détachement et de l'attachement. Dans « Loin de Médine », plusieurs figures féminines manifestent cette passion de révolte, plusieurs ont été analysées en fragments dans les chapitres précédents, mais la figure centrale du défi est celle de Fatima, la fille du prophète. D'où vient notre intérêt d'étudier comment un personnage-personne peut manifester cette passion vu sa dimension historique et idéologique épineuses. Un long chapitre intitulé « Celle qui dit non à Médine » décrit comment Fatima la fille du prophète :

CE fut d'abord le père, le père de la fille aimée

— que le salut de Dieu soit sur lui, que Sa miséricorde le protège ! —, ce fut lui qui, le premier, à Médine, a dit « non ». Il répéta devant tous « non ». Ce refus, à la fin d'un discours du haut du minbar. Cette dénégation, devant les fidèles, en pleine mosquée. Sa mosquée.

Le père a dit « non », et tous sur-le-champ expliquèrent ce « non » ainsi : « non, pour ma fille ». Il ne formula pas cette motivation d'une façon aussi sommaire.

Mais il conclut son long discours par: « Non, cela, jamais ! » L'écho, dans le silence collectif, prolongea distinctement le « jamais ». Il avait auparavant déclaré, fièrement et, comment dire, non pas tendrement — aurait-il pu manifester, devant cet aréopage masculin, le tendre le plus tendre de la tendresse humaine ? — non, plutôt avec un abandon rude et comme ruisselant de douceur, il avait donc déclaré:

— Ma fille est une partie de moi-même ! Ce qui lui fait mal me fait mal ! Ce qui la bouleverse me bouleverse! (...). »

Ce refus paternel est en effet, un regard rétrospectif qui a préparé le refus de sa fille à Médine. La figure du père, considérée comme figure de l'interdiction du destinataire collectif va complètement changer d'essence. L'analyse pourra se demander sur les raisons de ce changement de statut. Le père dans l'œuvre d'Assia Djebar oscille entre son statut de « sujet d'interdiction » à un véritable adjuvant. Les lexies dans le passage précédant confirment d'ailleurs ce dédoublement de rôle actanciel : le « jamais » « rude et ruisselant de douceur » du père sont en effet un sujet de discussion. Le père est déjà face à un opposant présent dans l'espace et dans le temps : les hommes de Médine. La présence matérielle et collective n'altère point la position du défi paternel. La sommation paternelle qui sera certainement reçue comme incongrue par l'ensemble des

auditeurs qui d'ailleurs se contentent de s'y soumettre vu le statut particulier du père comme moralisateur-transmetteur de la législation divine parallèlement avec son statut de père. Le prophète refuse que son gendre Ali prenne une deuxième épouse, autre que sa fille Fatima, mais ce refus n'est-il pas une transgression de la loi divine de polygamie ? En effet, c'est cette héroïsation de l'actant-sujet-père qui nous intéresse le plus. Le prophète brave un monde axiologique qu'il a lui-même dicté à ses compagnons :

« Epousez comme il vous plaira, deux, trois ou quatre femme.

Mais si vous craignez de n'être pas équitables prenez une seule femme! »

La permissivité n'est donc pas obligation, un homme peut prendre une, deux, trois ou quatre épouses s'il s'engage à les traiter toutes équitablement. Mais le prophète le refuse ici à travers le texte de l'auteur, est un refus doux, de clémence paternel, puisque la co-épouse que Ali allait prendre est la fille de Abou Jahl, l'ennemi de Dieu, comme il est expliqué dans cet extrait :

— O Musulmans, je ne vous interdis pas ce que Dieu vous a permis ! Et je ne vous permets pas ce que Dieu vous interdit Non... Mais que, dans un même lieu, se trouvent réunies la fille de l'Envoyé de Dieu avec la fille de l'ennemi de Dieu, cela, je ne le permettrai jamais !... Car. j'ai peur que, dans ce cas, Fatima ne se sente troublée dans sa foi ! Je le répète, Musulmans, je n'interdis pas aujourd'hui ce que Dieu vous a permis ! Mais, au nom de Dieu, la fille de l'Envoyé de Dieu ne se rencontrera pas dans un même lieu avec la fille de l'ennemi de Dieu cela, non, jamais !... Jamais!

Nous pouvons donc conclure que la sommation paternelle du prophète oscille entre son statut comme phase de sensibilisation du parcours pathémique du défi de sa fille Fatima, et entre son statut d'objet de valeur transmis, relégué et partagé avec sa fille. La domination masculine après la mort du prophète est bien

pesante, la fille Fatima passe à l'action d'abord à travers le refus explicite, semblable au refus explicite de son père :

La seule réponse à la domination masculine serait donc la parole, puisque, une fois entamée, la prise de parole ne peut être arrêtée. Ainsi dans Loin de Médine, la parole de Fatima, « celle qui dit « non » à Médine », s'expérimente dans un « non » affirmé sans crainte et fait prendre conscience à l'héroïne de sa capacité d'être, de sa puissance de devenir. Associée à la figure mythique d'Antigone, Fatima acquiert le statut de légende.¹ (Lalaoui, 2004)

Mais pourquoi la fille du prophète devient-elle un sujet sensible dont la moralisation serait de faire face à la ville entière de son père ?

*Mohamed le premier a lancé ce « non » devant les gens de Médine!
Ce « non », Fatima va le reprendre renforcé, multiplié, deux ou trois ans après, non certes pour sa défense de femme (Ali avait alors renoncé sur-le-champ à son projet de mariage et maintenant que le Messager est mort, elle n'a besoin de rien pour elle-même). Elle va dire « non » pour tous, pour Ali, pour ses enfants, pour sa famille, pour tous les aimés du Prophète, un « non » en plein cœur de Médine, un « non » à la ville même du Prophète!*

Il a été question de prêter allégeance, après la mort de son père le prophète Mohammad au nouveau Calife Abou Bekr, une « Bay'3a » qui a été refusée d'emblée par Fatima et son mari Ali.

Nous remarquons également que le parcours pathémique du défi de l'actant-sujet Fatima est « épaulé » par le parcours pathémique de son mari Ali. C'est le refus de réciter le serment d'allégeance à Abou Bekr comme future calife qui sera leur objet de valeur commun. Par contre, le co-actant-sujet pathémique, dans

¹Fatima Zohra Lalaoui, « Écriture de l'oralité et contre-discours féminin dans *Loin de Médine* d'Assia Djébar », *Semen* [En ligne], 18 | 2004, mis en ligne le 29 avril 2007, consulté le 19 mars 2015. URL : <http://semen.revues.org/2289>

ce cas Ali (significativement masculin) risque une moralisation bien plus grave que celle de l'actant-sujet pathémique féminin Fatima. Il est considéré comme un rebelle et risque de perdre sa vie sous les menaces de Omar, ce qui n'est pas le cas pour Fatima, dont le texte n'évoque aucune sanction, aucune moralisation de son faire :

— *Prête allégeance ! lui dit-on.*

— *Je ne le ferai pas ! réplique fermement Ali.*

Omar propose au calife:

— *N'est-ce pas que la loi ordonne de trancher la tête à celui qui retarde sa ba'iyā'?*

Ali eut un sourire, presque de douceur, de défi tranquille:

— *Oserez-vous tuer un serviteur de Dieu et le frère de Prophète?*

— *Serviteur, oui, répond Omar, mais frère de son Prophète, non !*

Abou Bekr restait silencieux, il n'avait dit mot depuis le débuts sinon pour saluer Ali.

— *Ne prends-tu pas de décision ? le harcèle Omar, si prompt, traiter Ali de rebelle. Et Abou Bekr de répondre enfin:*

— *Je n'obligerai Ali à rien, et cela, tant que Fatima demeure ses côtés (...) — Ainsi, O Abou Bekr, vous vous hâtez encore au point de vous attaquer aux proches du Prophète ! Allah est témoin ! Je refuserai, ajouta-t-elle, de parler à Omar dans ce monde, et cela jusqu'à ce que je paraisse devant Dieu!*

Dans *Loin de Médine*, l'auteur ne s'arrête pas à ce refus aux gens de Médine, aux hommes en tant que confirmation de la forte personnalité de Fatima, par

contre elle y va jusqu'à déchoir ce refus par rapport à l'autre refus, qui est d'ailleurs plus fort, plus puissant, puisque plus passionné :

Le deuxième refus qu'elle va opposer aux successeurs, elle, la fille aimée, elle va le vivre longuement, elle va le porter en écharde... Il ne s'agit plus de s'opposer pour Ali et pour le droit de celui-ci au commandement Cette controverse, dont elle est l'âme, elle la continue, affirmée et tenace, car elle la partage avec quelques-uns, « les gens de la maison ». Mais il y a aussi ses droits de fille, sa part d'héritage, Dans ce second débat, elle va lutter seule. En cela en effet, bien que l'enjeu paraisse plus modeste (un champ, une part de butin, des revenus purement matériels), en regard de la succession du droit de diriger les fidèles, Fatima va vivre la déshérence qui lui est, d'une façon bien spécieuse, imposée, comme une dépossession tout à fait illégitime.

Fatima d'abord l'explorée, puis la révoltée dans le mépris et l'orgueil douloureux de ses diatribes, Fatima devient alors la dépossédée... On lui refuse sa part d'héritage, au nom d'une interprétation littérale d'un propos de Mohammed tenu devant Abou Bekr:

— *Nous, les prophètes, aurait dit Mohammed un 'jour, on n'hérite pas de nous ! Ce qui nous est donné nous est donné en don!*

Et voici que le premier calife, par fidélité rigoureuse aux propos de son ami, va déshériter la fille elle-même du Prophète!(...) « Non, accuse Fatima, vous prétendez me refuser mon droit de fille! ». Elle pourrait aller plus loin encore, elle pourrait dire:

— *La révolution de l'Islam, pour les filles, pour les femmes, a été d'abord de les faire hériter, de leur donner la part qui leur revient de leur père ! Cela a été instauré pour la première fois dans l'histoire des Arabes par l'intermédiaire de Mohammed ! Or, Mohammed est-il à*

peine mort, que vous osez déshériter d'abord sa propre fille, la seule fille vivante du Prophète lui-même!(1993 : 87)

Une série d'actions qui varient entre « faire » et « dire » vont caractériser le parcours pathémique de Fatima. Elle va chez Abous Bekr et revendique son droit d'hériter de son père, elle proclame devant la mosquée des An'çar son droit qui lui a été refusé par Abou Bekr afin de ne pas contrecarrer le Hadith du prophète. Une amplification de l'émotion de Fatima se manifeste à travers ses effusions lyriques, ses diatribes incitatives pour les An'çars. Par la suite, Abou Bekr et Omar décidèrent de lui rendre visite afin de discuter ce sujet. Fatima continue sa demande de reléguer à son mari-cousin sa part d'héritage symbolique en faisant de Ali le premier calife après le décès de son père. La déstabilisation émotionnelle de Abou Bekr fut d'une telle ampleur au point de décider de démissionner de la mission qui lui a été assignée. La rudesse de Omar se transforma en désolation et tristesse, l'objet de valeur (l'amour éternel pour l'Aimé, le prophète s'est heurté avec les demandes de sa fille). La moralisation est considérée comme la réalisation du faire persuasif (actes et paroles) de Fatima sur lui les deux anti-sujets (Abou Bekr et Omar). Il s'agit d'une persuasion déstabilisante qui sème le doute et la douleur dans leurs esprits. Les deux fidèles compagnons du prophète subissent la moralisation du parcours pathémique de Fatima en tant que sujet doté de valeurs axiologiques (historiques et biographiques) particulières étant l'unique fille vivante du prophète, sa fille « aimée ».

Oui, elle commence à sentir que, elle vivante, ils ne pourront en tant que gens du pouvoir, et parce que dorénavant seulement gens pouvoir, ils ne pourront avoir aucun repos, nulle tranquillité d'âme !

Fatima représente le doute; leur doute.

Elle vivante, elle seule héritière par le sang et la personnalité de l'homme Mohamed, elle incarne l'interrogation constamment ouverte sur le bien-fondé de cette succession! (...) Comprenant que « leur »

loi sera implacable face à elle, elle ne se résigne pas, non. Elle a hâte de recourir à Dieu. Elle a hâte de mourir Et elle meurt, de ce « non » incessant, inlassable, à la loi de Médine. (...).

Après la mort de Fatima, Au vécut encore trente armées. Il fut désigné calife des Croyants seulement cinq années avant sa mort.

Pendant ces trois décennies, il épousa huit femmes ; il eut donc presque constamment quatre épouses, jouissant ainsi de son droit de polygamie, dans les limites et la forme permises. A sa mort, il laissait trois veuves.(1993 : 96)

La mort de Fatima est donc la seule issue de cette situation compliquée tant pour elle que pour le calife Abou Bekr. La mort qui marque le détachement matériel de Fatima avec ses demandes est cependant considérée comme la concrétisation des programmes narratifs de Ali, qui va jouir pleinement de son droit de polygamie et de son droit de devenir le troisième calife après Omar Ibn Alkhattab. Le rôle de la parole et des modes d'énonciation affirmative était incontournable pour tracer les frontières du parcours pathémique du défi de l'actant-sujet-féminin Fatima qui défend en son nom, le droit de toutes les filles qui, avant l'Islam étaient privées d'hériter de leurs pères. Le défi de Fatima est un défi héroïque, elle est le porte-parole de toute femme déshéritée.

Par ailleurs, il nous incombe d'évoquer ne serait-ce que partiellement à ce niveau « l'héroïsation » de la figure paternelle qui ne va pas varier tout au long des trois sous-genres narratifs dans l'œuvre d'Assia Djébar. Dans « Nulle part dans la maison de mon père » le père instituteur est un sujet de défi et de bravoure, plusieurs scènes le démontrent explicitement, nous en citons entre autres la scène de l'embrouille entre le père instituteur et un parent d'élève qui lui porte atteinte en voulant dénigrer ce dernier en le traitant d'indigène. La même figure paternelle est héroïsée dans « *Vaste est la prison* » à travers le passage de l'objet de valeur (l'écriture punique) de génération en génération, d'où la nécessité d'étudier l'environnement sémantique de cette passion.

IV.10. Conclusion

L'analyse des passions dans ce chapitre a permis de reconsidérer le rôle des passions comme un outil pour effectuer la différenciation générique entre les trois sous-genres narratifs dans « Loin de Médine », « Vaste est la prison » et « Nulle part dans la maison de mon père » d'Assia Djébar. Nous avons d'abord démontré le rôle de la modalité épistémique du « Croire » dans la constitution d'un univers ontique qui sera fondamental dans la réalisation des actions. Nous avons également signalé à quel point les passions peuvent être considérées comme des propriétés génériques dans les trois récits d'Assia Djébar. Par la suite, il a été démontré que l'analyse par paliers est indispensable pour tirer des résultats optimaux. Nous avons par la suite décrit la constitution de deux passions que nous avons jugée comme l'une des passions les plus omniprésentes dans l'œuvre djébarienne. Le sujet passionné est un sujet sensible. C'est en effet, cette sensibilité qui sera traitée dans le dernier chapitre de ce travail.

Chapitre V
Avènement de la lecture tensine

IV.1. Introduction

La sémiotique tensive qui renvoie à un nouveau champ de la sémiotique post-passionnelle a commencé à marquer l'Ecole de Paris en se développant comme une continuité des études narratives greimassiennes dans la seconde moitié des années 1990. Nous avons déjà comment cette sémiotique se fait démarquer par trois approches. L'approche phénoménologique qui fait de la question de la perception une question centrale (Fontanille, Zilberberg, 1998). Dans « Tension et signification », les questions de la pré-condition de la signification qui ont été évoquées précédemment (Greimas, Fontanille, 1991), trouvent leur effet sur le niveau discursif. Nous nous intéresserons à cet aspect à travers les notions qui ont été avancées par J-C Coquet (1997). Les notions de « champs positionnels », « champs de présence », seront exploitées dans les trois sous-genres narratifs d'Assia Djébar. En effet, il a été démontré dans les chapitres précédents que les passions se construisent et s'atténuent selon la force du « Croire » des sujets. Nous verrons par la suite comment le retour vers la théorie différentielle de Saussure sera investit par Claude Zilberberg (1992, 1993, 1996, 2002, 2006). La catégorisation devient également un moyen pour recenser le fonctionnement de cette rhétorique tensive. La troisième approche consiste par conséquent à reconsidérer le dynamisme tensive à travers les éléments du parcours génératif de la signification. C'est ainsi, que l'analyse des trois sous-genres (fiction, autofiction et autobiographie) se fera en termes de schéma tensif et des relations aspectuelles entre l'intensité phorique et l'extensité temporelle.

IV.2. Du schéma narratif au diagramme tensif

Nous avons vu dans les chapitres précédents comment les trois textes d'Assia Djebar « Loin de Médine », « Vaste est la prison » et « Nulle part dans la maison de mon père » sont organisés comme étant des formes signifiantes à travers l'actancialité des forces agissantes. Cette dernière va parallèlement avec la dimension subjective qui constitue un gradient thymique. C'est à cet effet, que l'analyse sémiotique des genres tient lieu de la complexité de la composition des discours à partir desquels les sujets deviennent des sujets « sensibles » :

La sémiotique exploite des modèles complexes, non pas parce que ses outils seraient particulièrement lourds et difficile à manier mais dans le sens où l'un des concepts clés de la sémiotique tensive, le schéma tensif, présente la particularité de structurer un complexe rhétorique, une grammaire du sensible, liant indissociablement l'intelligible et le sensible, l'intensité et l'étendue. Concrètement, le schéma tensif est un repère orthonormé associant en ordonnée un gradient d'intensité et en abscisse un gradient d'étendue (ou extensité). (Couegnas & Laurent, 2010 : 3)⁵¹.

En effet, la notion de « schéma », représente cette ambition d'analyser les données textuelles en termes de discontinuité/continuité. Il a été remarqué que les textes littéraires en général (et notre corpus en particuliers) sont construits comme des objets sémiotiques aux gradients différentiels. Ceci explique en effet, pourquoi l'analyse narrative a porté sur la schématisation du parcours narratifs, la schématisation de l'actancialité. Dans ce sens, la schématisation se rapporte à la sommation comme il est avancé dans « *Tension et signification* » :

⁵¹Nicolas Couegnas, François Laurent. *Exercice de sémantique tensive*. 2010. Disponible en ligne sur : <https://hal.archives-ouvertes.fr/halshs-00708466/document>, consultée le 12/03/2014.

La sommation se présente comme la présentification d'une relation in absentia. Elle cerne et stabilise, sous le sceau de l'éclat et de l'arrêt, une place mais une place vide en attente de remplissement ; en ce cas, la sommation, à la fois culmination et suspension de l'intensité, est une « demande ». Ce qu'elle fait attendre, c'est le foncif extense du schéma, que nous dénommerons une résolution. De sorte que si à un niveau général, le schéma conjugue l'intensité et l'exetnsité, dans le plan du contenu, il associe la sommation et la résolution : soit

Schéma = sommation \longleftrightarrow résolution »

(Fontanille & Zilberberg, 1998 : 78)

A partir des lectures précédentes sur la narrativité et la constitution des passions dans « Loin de Médine », « Vaste est la prison » et « Nulle part dans la maison de mon père », la relation entre « actions » et « passions » s'est marquée sur la totalité des trois récits. La présence des valeurs n'est pas absolue. Prenons à titre d'exemple cet extrait de « Loin de Médine » :

Oui, Mohammed est abtar ; du coup, Fatima assure, par ses fils le désir trop humain de son père. Malgré sa mort prématurée, elle pressentira que, des décennies après, se préparait le sacrifice terrible que la famille du Prophète aurait à subir... Tentative de la fille aimée croyant parer à la déshérence et annonçant au contraire la dissension fatale !

Est-ce par trop librement façonner une « idée » de Fatima ? Est-ce par trop l'animer d'une pulsion de masculinité ou d'une ferveur filiale si forte que cette fiction se déchire ? risque l'invraisemblable, tout au moins l'anachronique par l'accent mis sur la frustration supposée... (1993 : 67).

Le vouloir de Fatima accentue un vouloir de son père (avoir une descendance masculine). Pourtant, au niveau narratif, plusieurs suspensions ont marqué le parcours narratif de l'actant sujet (le père/prophète). Elle se résume par la mort de ses trois fils « Al Kassem », « Abdallah », et « Ibrahim ». Le titre offensant d'« Abtar », donné par les mécréants marque en effet l'aspect différentiel de cette insulte qui sera par la suite un objet intertextuel dans le coran à travers la sourate 108, verset 3. La valeur sera projetée sur l'ipséité et intensifiée à travers la praxis énonciative du discours divin. C'est l'aspectualisation de cet évènement à travers la temporalité qui va s'intensifier ou s'atténuer. Zilberberg et Fontanille proposent de schématiser la complexité de la valeur à travers le diagramme tensif :

« Par diagramme, nous entendons la représentation graphique conventionnelle de l'espace tensif pour laquelle l'axe des données correspond à l'intensité et l'axe des abscisses à l'extensité. Les minima respectifs de l'extensité sont /faible/ et /concentré/ les maxima, /éclatant/ et /diffus/, soit :

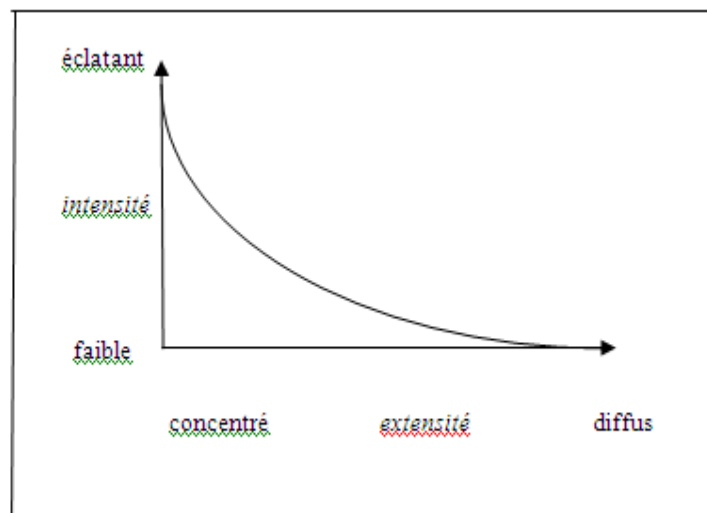


Figure 65 : Le diagramme tensif

(Zilberberg, 2006 : 8).

En effet, cette suture entre la sommation et résolution s'exprime dans le passage suivant par la rupture entre l'évènement et le procès. Le vouloir de

Fatima ne s'atténue pas après sa mort, mais il est « diffus », il s'éclate et se renforce corrélativement avec la praxis énonciative éternelle et inépuisable de la Sourate 108.

Prenons également cet extrait de « Vaste est la prison » :

Je sors du lit dans le noir; je me réfugie au salon, dans le noir. Mon corps tremble; ainsi, j'allais céder à l'habitude, non, à quoi donc, à la quête muette de l'époux, de ses mains, de son désir, et moi, quelle compassion odieuse allait me saisir, quelle indulgence languide jusqu'à couler dans ses bras à lui, lui, l'autre... je tremble: dans le noir, au salon, une fureur me saisit: contre moi (y aurait-il donc une partie « femelle », anonyme et femelle, en moi?). Ah, si seulement les enfants n'étaient pas là, ne dormaient pas tranquillement (ce n'est pas vrai, le garçon fait des cauchemars de plus en plus souvent), ah, si j'étais seule avec cet homme qui m'attend, qui me croit « sa » femme, son amante, qui... Une rage me secoue: tout briser, tout casser, ici dans cette demeure — les lampes, les livres, les verres, tout mélanger en débris, en ruines, en pierres, en miettes, niais les enfants dorment, mais le garçon soupire dans ses rêves.

J'allume dans le salon. L'époux, soudain tout habillé, me rejoint. Il ouvre une bouteille d'alcool; il se sert un verre et il décide:

— Malgré les somnifères que j'ai pris je boirai ce whisky apporté de l'aéroport jusqu'à la fin de la bouteille... Je boirai, mais tu parleras!

— Je parlerai, dis-je doucement, avec un sourire de soulagement. Je ne demande que cela!...

Que dire d'autre de mes aveux de jeune fille attardée (il est vrai qu'une exaltation blanche me tenaillait: enfin parler de ((lui », même devant les yeux luisants, le regard exorbité de cet écouteur, de cet intrus)?)

Il finit tout le whisky. Il se dressa. Il frappa. La large baie béante derrière nous (était-ce lui auparavant, je ne sais, qui l'ouvrit?) introduisait comme l'imminence d'un dangereux courant d'air qui, pensais-je, allait risquer de me précipiter, pour un rien, dans le puits de ces dix étages... Il frappa et je ne pouvais me réfugier vers le fond, comme si la baie ouverte faisait immédiatement appel; de ses bras d'homme grand et athlétique, il me saisisrait aveuglément, il me lancerait pour que j'explose au-dehors. Il frappa et je glissai au sol, une prudence extraordinairement affûtée veillant en moi pour mesurer le risque moindre... Il insulta auparavant. Il frappa ensuite. Protéger mes yeux. Car sa folie se révélait étrange: il prétendait m'aveu« Femme adultère », gronda-t-il, la bouteille de whisky cassée en deux à la main; je ne pensais qu'à mes yeux, et au risque que représentait la haie trop ouverte.

Ensuite je l'entendis, comme en écho d'une prison où- il se trouvait, où il se débarrassait, où il tentait de me maintenir. Ainsi, dans cet espace de cauchemar et d'effroi de mon corps, mes yeux fermés sous mes bras, sous mes coudes levés, sous mes mains déjà ensanglantées, j'entendis et j'aurais presque répondu par un rire, non de folle ni d'éplorée, mais de femme allégée, s'efforçant de se libérer:

— *Femme adultère, répéta-t-il, ailleurs que dans cette ville de perdition, tu mériterais d'être lapidée!*

« Les yeux, la lumière, soupirai-je deux ou trois jours après, le visage tuméfié, les mains dans les pansements, le corps rompu tandis que je reposais chez mes parents. (1995 : 82-84).

Cet extrait du chapitre « l'absence » décrit l'aveu de la narratrice à son époux et l'intensification de sa colère qui se traduit graduellement par : quitter le lit, boire la bouteille de Whisky, se déplacer, insulter, frapper, blesser, abattre.

L'indicateur de temps imprécis (deux ou trois jours après) marque l'atténuation de l'évènement jusqu'à ce qu'il devient absent dans le champ de présence.

Le diagramme suivant représente cet acte de violence comme un espace tensif de la réaction colérique comme suit :

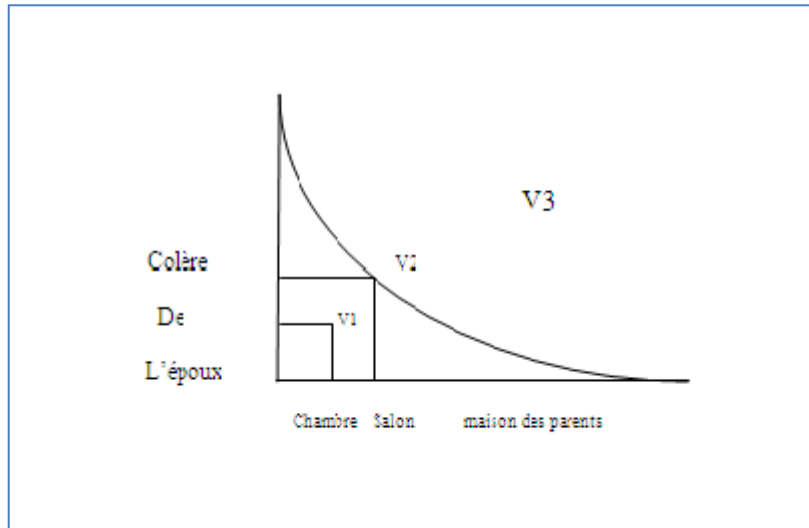


Figure 66. L'espace tensif de la réaction colérique

V1= Violence Verbale

V2= Violence corporelle

V3= Violence réalisée/ absente

Pour « *Nulle part dans la maison de mon père* », nous examinerons ce passage :

Un artisan du village, ou un petit colon, je ne sais plus, apostrophe à la porte le « maître arabe » qui sort en même temps que ses élèves. C'est la fin de l'étude, non à quatre heures et demie mais à six heures du soir. Exceptionnellement, on a dû confier à mon père deux groupes d'enfants — parmi lesquels des enfants français.

L'un de ceux-ci est sorti en pleurs, à cause, dit-il, de la sévérité du maître.

— *Le maître arabe? S'est exclamé le Français à la paternité susceptible.*

Et, d'emblée, il s'adresse à mon père sur un ton agressif:

— *Toi, là-bas, tu as fait pleurer mon fils?*

— *Toi, ici, répliqua aussitôt mon père, à qui crois-tu parler? A ton berger, peut-être? A ton esclave?*

Le père de l'élève (du coup, ce dernier a cessé de pleurnicher), dans un français très populaire, sursaute:

— *Tu oses...*

Et l'homme de s'étrangler de colère.

— *Il était râblé et vif, continua mon père à ce dîner familial, prêt à la bagarre, certes! précisa-t-il.*

Et il ajouta, après une pause et sur un ton neutre:

— *J'ai posé de côté mon cartable, je lui ai fait face; d'une main, prestement, j'ai ôté mon fez, que j'ai tendu à l'un de mes élèves. Le provocateur a reculé : il a soudain réalisé que j'avais quinze centimètres de plus que lui, ou simplement que mon regard ne cillait pas! Il a hésité. (...) — Et alors?*

Le père élude. Il n'a pas recherché l'effet. Il n'a pu s'en empêcher : c'est tout! Il ne regrette rien.

(...) Mais il s'est mis à justifier sa réponse d'une calme fermeté; du coup, il a parlé français. (...)

— *J'ai dit au pied-noir: « Tu m'as tutoyé? Je te tutoie à mon tour! »*

Il s'est tu, a quitté la cuisine, nous laissant, ma mère et moi, imaginer de concert et sans nous parler l'« Européen » furieux, hésitant devant la stature de ce maître arabe qui lui avait répondu dans un français impeccable, sans même rouler les « r » comme

tant d'autres indigènes. Rangeant sa cuisine, ma mère paraît désormais soulagée:

S'il y avait eu empoignade, n'est-ce pas que le « maître arabe » aurait immanquablement encouru un blâme? Peut-être même aurait-il été chassé de l'enseignement « pour comportement agressif », doit-elle songer, et voilà la petite famille contrainte de retourner à Césarée, d'aller vivre dans la modeste maison où ma mère ne se plairait pas, où elle avait d'ailleurs refusé de passer les vacances, la demeure de sa mère lui paraissant plus spacieuse et confortable.

Or, pour la première fois, l'été passé, son mari avait cédé. (2007 : 43-46).

Ce passage qui raconte la force de caractère du père refusant d'être apostrophé avec mépris par le pied-noir nous semble particulièrement intéressant dans l'analyse des gradients de l'espace tensif. La passion-thème serait celle du défi, défi du statut, des commandements du travail d'enseignant-indigène contre toute forme possible de dédain. La scène s'ouvre d'ailleurs sur une intensité faible du sentiment de « fierté ». Cette dernière ne sera enclenchée en tant que manifestation du dédain provoqué par le tutoiement agressif du pied-noir, père de l'élève.

Nous rappelons à cet insu la schématisation du mode de présence selon Zilberbeg (1998 : 94), et qui semble adéquat avec la valence de fierté et la relation du père pendant le diner de la scène de bagarre avec le pied-noir :

		Présence réalisée	Présence virtualisée
Ego	PDV du sujet	Etonné	Habitué
	PDV de l'objet	Nouveau	Ancien
Ici		Proche	Lointain
Maintenant		Actuel	Révolu

Figure 67. Le rabattement des modes de présence sur les catégories énonciatives

La réponse furtive du père marque le début de l'éveil émotionnel, tandis que la réponse provocatrice du pied noir « Tu oses !!! » intensifie davantage le défi. Le père refuse de céder, en tant que sujet, il est en relation conjonctive constante avec la fierté. A l'école, dans la rue et même pendant le diner de famille en relatant cette scène. Il fait donc passer le défi à un autre niveau, celui de la confrontation physique. A travers la préparation à la bagarre (poser son cartable par terre et donner son fez à l'un de ses élèves) il exerce une pression épistémique sur son adversaire et le pousse à hésiter. L'intensité est donc à son apogée dans cette scène, mais ce qui a retenu notre attention c'est la fin du chapitre. Le père, le mari de la mère, le fils de la jeune veuve, l'instituteur fier va pour la première fois dans sa vie, céder. Le chapitre suivant contraste inversement avec ce chapitre, à partir duquel l'extrait a été tiré. On y mesure la force du père qui rime avec sa faiblesse humaine comme chef de famille et père qui va perdre son fils aîné, l'attendrissement de l'époux face à la demande de sa femme qui vient de perdre son bébé de faire un déplacement. On peut conclure que la disparition d'un espace tensif est souvent reliée dans « Nulle part dans la maison de mon père » à l'annonce d'un autre espace tensif, qui lui ai souvent contradictoire.

IV.3. Valeur/ Valence et mode d'efficiencia :

La notion de « valence » a été introduite dans le domaine de la linguistique comme étant : « *le nombre des places actanciennes liées à chaque prédicat dans la structure de base de la phrase* » (Tesnières, 1959 : 105).

Quoi que la notion soit empruntée de la linguistique, elle garde toujours le sème de la pluralité sémantique. Dans « Le glossaire de la sémiotique tensiva », Zilberberg le cerne en le comparant au terme « d'isotopie », étant donné que ce terme est importé du dictionnaire de la chimie :

« Les valences occupent dans l'hypothèse tensiva la place dévolue aux sèmes, jusque là. Toutefois, les valences se distinguent des sèmes sous quatre points au moins. Les valences seraient en nombre fini, ce qui n'est pas le cas des sèmes (...).l'affirmation de la finitude de l'inventaire des sèmes se heurte au fait que pratiquement les sèmes avec l'inventaire ouvert des adjectifs dits qualificatifs en langue. En second lieu, les valences sont interdéfinies, isomorphes et solidaires les unes des autres en vertu de relations de dépendance strictes. En troisième lieu, les valences s'inscrivent dans l'espace tensif, lequel est une image plausible du champ de présence, ce qui n'est pas le cas des sèmes. Du point de vue figuratif, si les sèmes sont des traits et des participes passés, les valences sont plutôt des vecteurs et des participes présents en devenir aussi longtemps que l'aspectualité n'a pas stoppé leur élan. (2006 : 35).

En passant à l'analyse, nous verrons comment une seule valence pourrait assurer la distinction générique entre le genre fictionnel, autofictionnel et autobiographique dans « Loin de Médine », « Vaste est la prison », et « Nulle part dans la maison de mon père ».

Précisons, d'abord que la valence à étudier serait celle de « l'écriture ». En effet, cette valence est abordée de différentes façons dans les trois sous-genres

narratifs qui constituent notre corpus. Nous essayerons d'examiner respectivement son fonctionnement pour en saisir les points distincts qui seront des outils pour la distinction générique.

Commençons par observer cet extrait de chapitre « Celle qui préserve parole vive » de « Loin de Médine » :

Est-ce alors, est-ce avant que ne faiblisse puis que ne meure ce père tant admiré, est-ce en cette deuxième année de son veuvage que Aïcha commence, un peu par hasard, à dérouler les premiers de ses « dits » ?

Elle, donc, première des rawiyates ? Elle, la transmettrice par excellence de la geste. Elle, à la source même de la parole vive. De toute parole féminine et sur l'essentiel.

De la geste qui est passée... Le souvenir mord en elle ; sa mémoire frémit. Elle se tient assise dans sa chambre. Parmi ses trois neveux, fils d'Esma et de Zubeir, ce n'est plus Abdallah l'aîné, qui traîne davantage chez elle (il a douze ans déjà; il rejoint le plus souvent les lieux d'hommes ; il s'exerce aux sports guerriers, il a hâte de combattre). C'est plutôt Orwa le cadet — huit, neuf ans à peine — qui aime rester près d'elle. Il ne questionne pas; il se tient silencieux, attentif. Il fait, à sa suite, ses prières comme un adulte.

Peut-être que Aïcha se rappelle ce garçonnet accompagnant le Prophète, lors du pèlerinage de l'Adieu! Cinq ou six ans, alors, à peine, et déjà ces mêmes yeux fiévreux ; comme s'il portait en lui toutes les scènes où il restait accroché au Messager sur la même monture, puis contre son épaule...

En le contemplant, garçonnet si mystérieux jusque dans son silence, Aïcha sent une morsure en elle : tous ces enfants vont grandir; or, ce sont eux qui témoigneront après.

Mais de quelle façon maintiendront-ils vivaces ses premiers souvenirs?

Aïcha, soudain, se redit cette expression qui, la première fois, lui avait paru si étrange: « Mère des Croyants. » Elle l'avait entendue dans la bouche du Messenger... Incompréhensible ; elle n'osa pas dire « saugrenue ». Elle si jeune encore, « mère » ; elle qui avait attendu en vain un bébé ; elle, « mère » bizarrement, de tous — elle avait pensé: « eux tous ! — les vieux, les jeunes, les maigres, les pansus, les vertueux, les hésitants. Eux... Vraiment? »

Aujourd'hui, Orwa à ses pieds (lui qui, cinquante ans plus tard, se décidera à transcrire les « dits » de la tante maternelle vénérée), Aïcha pressent un peu ce que sera son propre rôle. Elle perçoit faiblement le sens de ces mots « mère des... ». Soudain une aile d'archange semble frémir au-dessus d'elle. Elle a à nourrir les autres, elle a à entretenir le souvenir, le long ruban drapé des gestes, des mots, des soupirs et des sourires du Messenger — que la grâce du Seigneur lui soit accordée ! Vivre le souvenir pour « eux », les Croyants, tous les Croyants — oui, les vieux, les jeunes, les maigres, les pansus, les vertueux, les hésitants.

Aïcha, « mère des Croyants » parce que première des rawiyates.

Son rôle commence ; sa vie de femme est éteinte depuis deux ans; son cœur de fille frémit puis refroidit tandis que Abou Bekr est enterré chez elle. Déchirement au cours duquel Aïcha, âgée de vingt ans juste, se durcit, puis se dresse.

Elle est consciente. Elle remercie Dieu et son Messenger. Le dos tourné aux deux tombes qui lui seront familières, elle voit son destin se dessiner : oui, nourrir la mémoire des Croyants, entreprendre cette longue patience, cet inlassable travail, distiller ce lait goutte à goutte. Préserver, pour toutes les filles d'Ismaël,

parole vive. Vivre ainsi ancrée en soi-même, tous les jours de sa vie à venir, immobile certes, mais gonflée d'une parole à jaillir.

Retourner au passé vivant — les neuf années de son histoire conjugale, de son seul amour — pour que toutes, pour que chacune s'élançe, à son tour, dans l'avenir. (1993 : 26-27).

Dans cet extrait, la narratrice explique la disjonction de Aïcha, comme sujet avec son objet de valeur (la mort de son époux, le deuxième veuvage définitif suite à la mort de Fatima, la solitude à l'âge de dix huit ans, l'impossibilité d'avoir un bébé). Mais paradoxalement, sa conjonction avec un autre objet de valeur, plus précieux, plus honorifique. Aïcha est « consciente », Aïcha, étant destinatrice d'un commandement religieux immense : relater fidèlement les « dits » du prophète. Signalons à ce niveau que la valence d'écriture est « perçue » par Aïcha, désormais « Mère des Croyants ». Sujet conscient de l'immense charge, deux ans après la mort du prophète. C'est dans ce sens qu'accomplir le rôle de la première Rawiya est perçu comme un don, une gratification divine. Pour la direction de cette valence, nous pouvons constater qu'elle vise le future des croyants, cette accélération tonique à travers le gradient thymique de l'inquiétude qui, sans s'actualiser, s'annonce et marque un arrêt sur le temps. Aïcha en tant que sujet sensible s'efforce de restaurer un temps au-delà du temps, un temps menaçant, comme un sort tragique qu'il faudra modifier son attitude actuelle pour l'éviter. Nous déduisons que le genre fictionnel intensifie à travers une doxa historique, cette valence de l'écriture qui dépasse les desseins subjectifs du sujet sensible.

Considérons à présent cet extrait de « *Vaste est la prison* » intitulé « *Le sang de l'écriture* »

Aujourd'hui, au terme d'une année de morts obscures, de morts souillées, dans la ténèbres de lutttes fratricides. Comment te nommer désormais, Algérie!

Fortuitement, je ne me trouve pas au centre de la scène où, comme le voyait Kateb Yacine il y a déjà quarante ans.

« Les hommes fusillés tirent la terre à eux comme une couverture

Et bientôt les vivants n'auront plus où dormir! »

Au centre, que faire sinon être happée par le monstre Algérie

— et ne l'appellez plus femme, peut-être goule, ou vorace centauresse surgie de quels abysses, non, même pas « femme sauvage ».

Aspirée par le monstre, qu'aurais-je fait d'autre sinon plonger ma face dans le sang, m'en barbouiller, m'en ébouillanter, dans des transes d'hallucinée — séances de Sidi Mcid que la mère du poète racontait en ces temps d'insouciance, avant que Mai 45 survenant (et le sang de Guelma, de Tébessa, de Sétif) n'en ait fait une démente...

Au centre de la scène, surtout ne pas pleurer, ni improviser de la poésie funèbre, ni se désarticuler dans la stridence

— danses au ravin du Nador, mais aussi au sanctuaire de mon enfance à Sidi-Brahim, face à la mer, à sa plage caillouteuse réservée aux dévotes, aux fillettes, aux mendiantees...

Car les morts qu'on croit enterrer aujourd'hui désormais s'envolent. Eux, les allègres, les allégés: leurs rêves pétillent alors que la pioche du fossoyeur travaille, que le deuil est filmé projetant aux quatre coins la douleur réanimée, pour un retour de la procession des linceuls!

Les morts qu'on croit absents se muent en témoins qui, à travers nous, désirent écrire!

Ecrire comment?

Non en quelle langue, ni en quel alphabet — celui, double, de Dougga ou celui des pierres de Césarée, celui de mes amulettes d'enfant ou celui de mes poètes français et allemands familiers?

*Ni avec litanies pieuses, ni avec chants patriotiques, ni même dans
l'encerclement des vibratos du tzarlrit!*

*Ecrire, les morts d'aujourd'hui désirent écrire: or, avec le sang,
comment écrire?*

*Sur quelle planche coranique, avec quel roseau qui rende à nager
dans la couleur vermeille?*

*Les morts, eux seuls, désirent écrire, et dans l'urgence comme on a
coutume de dire!*

*Comment inscrire traces avec un sang qui coule, ou qui vient juste de
couler?*

Avec ses odeurs peut-être

Avec son vomi ou sa glaire, aisément

Avec la peur qui lui fait halo

Ecrire certes même un roman

de la fuite

de la honte

Oui, comment te nommer, Algérie

Et si je tombe, un jour prochain, à reculons dans la fondrière,

*Abandonnez-moi, renversée, mais yeux ouverts Ne me couchez ni en
terre, ni au fond d'un puits sec*

plutôt dans l'eau

ou dans les feuilles du vent

Que je persiste à contempler le ciel de nuit

à humer les frissons de l'herbe

à sourire dans la zébrure de chaque rire

à vivre, à danser pieds devant

à pourrir doucement! Le sang, pour moi, reste blanc cendre

Il est silence

Il est repentance

Le sang ne sèche pas, simplement il s'éteint.

Je ne te nomme pas mère, Algérie amère

que j'écris

que je crie, oui, avec ce « e » de l'œil

*L'œil qui, dans la langue de nos femmes, est fontaine Ton œil en moi,
je te fuis, je t'oublie, ô aïeule d'autrefois!*

*Et pourtant, « Fugitive et ne le sachant pas », me suis-je nommée dans
ton sillage*

*Fugitive et le sachant, désormais La trace de toute migration est envol
rapt sans ravisseur ligne d'horizon inépuisable*

Disparaît l'origine même recommencée.

Fugitive et le sachant au milieu de la course

Ecrire pour cerner la poursuite inlassable

Le cercle ouvert à chaque pas se referme

La mort devant, antilope cernée

L'Algérie chasseresse, en moi, est avalée. (1995 : 358-361)

Dans cet extrait, la narratrice fait valoir un mode d'efficiace projeté sur le tempo qui est en effet, une sous-dimension de l'intensité. La lenteur mesure les affects. La valence de l'écriture se transforme pour devenir un objet de valeur particulier. L'écriture-témoignage des sujets qui sont sur le plan actuel en relation disjonctive avec le « pouvoir-faire ». La compétence non marquée

intensifie l'éloignement de cette valence parallèlement avec les phrases interrogatives comme suit :

Plan de contenu et mode d'efficience	Survenir	Etat
	Brièveté	Allongement
Plan de l'expression	Phrase interrogative <i>(Comment inscrire traces avec un sang qui coule, ou qui vient juste de couler ?).</i>	Phrase déclarative <i>(Fugitive et ne le sachant pas)</i>

Figure 68 : Les modes d'efficience et types de phrases

Nous pouvons donc conclure que la valence de l'écriture dans le genre autofictionnel est présentée comme relevant de la phase de compétence d'un parcours narratif virtualisé, intensifié par l'impossibilité de sa réalisation.

Examinons à présent la manifestation particulière de la valence d'écriture dans « Nulle part dans la maison de mon père », à travers l'analyse de l'intersection de la valence intensive et extensive dans le posteface dont nous avons choisi l'extrait suivant :

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

L'espace tensif est enclenché à travers une ouverture thymique de l'hésitation, l'indécision et la gravité du travail de remémoration. La valence

intensive de l'écriture réside dans l'effort de travail, le souci de sincérité. Ceci est vite remis au mode d'efficiency du « survenir » à travers l'interrogation sur les objets modaux de l'écriture à travers l'interrogation suivante :

« Mais comment rendre cette auto-analyse rétrospective «soyeuse », et donc rassurante, puisque source de lucidité, voire de sérénité? Comment, à supposer ce résultat atteint, éviter que cet éclairage sur soi-même ne s'accompagne d'une inévitable contrition? »

Cette confession (et je remarque à temps que ma culture musulmane d'origine ignore ou s'écarte de ce dévoilement, du moins face à un prêtre) peut m'inciter pourtant à battre ma coulpe, tout en flattant peut-être ma vanité d'écrivain. D'écrivaine, dans mon cas, avec ce « e » au féminin qui inclinerait volontiers à la complaisance, pire, à la pavane devant le miroir...

Une accélération de la temporalité est marquée à travers le temps du parvenir. L'écrivaine, sortie à présent de son statut de sujet de l'action, remplit désormais un rôle de sujet qui commente l'énonciation déjà énoncée dont elle est l'objet.

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'auto dévoilement. Ce n'est là ni désir compulsif de la mise à nu, ni hantise de l'autobiographie — ce succédané «laïcisé » de la confession en littérature d'Occident. En lettres arabes — pour ne rester qu'avec les maîtres de mon « Occident » — , l'autobiographie même des grands auteurs — Ibn Arabi l'Andalou, Ibn Khaldoun le Maghrébin — devient un itinéraire spirituel ou intellectuel : inscription des étapes de la vie intérieure, mystique pour l'un, intellectuelle et politique pour l'autre.

Dans mon modeste cas, la nécessité qui a animé cet « écrit sur soi » — cette trajectoire éclatée, livrée par brisures — ne s'était

pas vraiment imposée, du moins dans l'urgence... Serait-elle, comme la définissait Hannah Arendt, une « impatience d'autoconnaissance »?

Nous pouvons dire à ce niveau que l'écriture n'est pas seulement une valence, mais plutôt une valeur. Une véritable valeur car elle se positionne en intersection entre l'intensité intensive (écrire pour soi) et extensive (écrire pour s'immortaliser dans la conscience des autres.

Il est deux types de livres, me suis-je dit abruptement presque au terme de cette entreprise : d'un côté, ceux à travers les pages desquels est couché, invisible mais tenace, le corps même de l'auteur; d'un autre, tous les livres, petits et grands, inspirés ou simplement habiles et séducteurs, écrits dans les mille et une langues du monde, les vivantes comme les effacées, celles-ci devenues à jamais illisibles. Ceux de la première catégorie, que nous lisons avec l'obscur sensation que l'auteur(e), couché(e) à jamais depuis lors, tourne pourtant avec nous les pages, relèvent-ils seulement de l'art (je veux dire de la littérature, à quelque niveau d'ambition qu'elle se place) ; ne pèsent-ils pas, de par leur degré de gravité, ou plutôt de leur irréversibilité, plus lourds hélas? Nous y entrons, nous en ressortons, parfois le cœur serré, comme si l'auteur(e), sous nos yeux qui ne peuvent s'arracher aux pages (quand ils ne le peuvent vraiment pas, en l'occurrence il ne s'agit nullement du fameux « suspense », qui n'est qu'un « truc » de métier), comme si l'auteur était en train d'en payer le prix au centuple!

Quel prix? Et pourquoi dire « payé », alors qu'on pourrait supposer qu'il se serait, au contraire libéré, allégé?

L'écriture du passé, de son propre passé, la tentative de le reconstruire sous la forme la plus « soyeuse », la plus cohérente et sincère possible contredit l'écriture comme produit, comme douleur et délivrance.

« Livres à part », les livres de cette sorte peuvent sembler « livres de deuil » puisque la voix de celui (de celle) qui écrit s'est en quelque sorte arrachée progressivement de sa gorge, de son corps — ce dernier, lentement dissipé en poussière sur le sol : l'image nous enserrerait-elle insidieusement, tout au long de notre lecture lente? Oui, réduits en cendre, l'auteur et sa mémoire, malgré cette voix qui a taillé inexorablement des mots dans le silence : creusés, engoncés ou raides de solennité, comme s'ils avaient été dessinés par un pinceau égratignant le papier pelure blanc écru — cette voix donc qui, à la dernière page, se tait absolument. (...)

Même si, de cette écriture qui tente de ramener un lointain passé, progressivement remémoré — par là, ressuscitant une société coloniale bifide —, la narratrice en ressort, elle-même à peine éclairée.

Ne nous égarons point : cercles de soie ou de soi? Ou sur soi — peau vivante qui s'efface peu à peu, sous ces tatouages, ces griffures?

J'en reviens à ce moi d'autrefois, dissipé, qui ressuscite dans ma mémoire et qui, s'ouvrant au vent de l'écriture, incite à se dénoncer soi-même, à défaut de se renier, ou d'oublier!

Se dire à soi-même adieu. (...). Tout auteur de narration (sinon de poésie) sait bien que l'instant miraculeux est celui où, grâce à un détail, au moment le plus inattendu, le personnage ou la force en action, en masque, vous échappe, glisse entre vos doigts, n'est plus mécanique — c'est vous soudain, non plus l'auteur, mais le suiveur, l'obligé, le serviteur, l'aimant d'amour, par ombre portée

de l'Autre, cette fumée, cette ombre-sœur et ennemie en mots et en voix, laquelle est vous et n'est pas seulement vous...

La vie — même quand elle n'est pas de chair, mais réduite à des mots mobiles — la vie que vous osez ou croyez ressusciter, vous, l'espace d'une seconde, métamorphosée en Dieu- le-père et en Dieu-la-mère à la fois, auteure donc, pleine de la semence ou de la douleur de la gestation, puis de son accomplissement — oui, la vie du Texte résiste, se rebiffe, se rebelle : au terme de votre entreprise, vous voici en train de devenir, au cœur de cette mise en œuvre, lecteur (lectrice) aussi, par humilité ou dévouement à ce mélange, à ce magma : un livre, un parmi des milliers, des millions que le temps réduira ensuite en poussière ou à une architecture arachnéenne faite de multiples silences, symphonie d'un rêve évanoui, mais obsédant. (2007 : 401-405)

Nous pouvons conclure que le genre autobiographique investit la valence-valeur de l'écriture comme une manœuvre audacieuse, perspicace et condamnée malgré son génie, son talent à se refermer dans le silence qui a ironiquement été son premier rival, sa raison d'être.

IV.4. Conclusion :

Au terme de ce chapitre conclusif, nous avons essayé de démontrer le rôle incontournable des concepts récents de la sémiotique tensive à établir des frontières entre les genres fictionnel, autofictionnel et autobiographique dans l'œuvre d'Assia Djebar. Les grandeurs sémiotiques s'actualisent à l'intérieur d'un espace tensif, schématisable à travers le diagramme aux trois gradients : L'intensité phorique, l'extensité temporelle et l'existence à travers le champ de présence et les modes d'efficience. Nous en concluons que le genre autobiographique représenté par « Nulle part dans la maison de mon père », permet de reconsidérer les valences étant donné que le dédoublement actanciel (auteur/narrateur = sujet (narratif/passionnel) = sujet sensible, qui commente à

posteriori les actions déjà accomplies). L'investissement sémantique s'actualise à travers le choix des valences qui, comme nous l'avons vu, se distingue d'un sous-genre à l'autre.

Conclusion générale

Conclusion, limites et perspectives

Est-ce possible de faire le point, un point final au terme de ce travail sur l'apport de la sémiotique textuelle dans la détermination générique des sous-genres narratifs ? Sans penser l'impensable et sans pour autant présenter un résumé infructueux des tentatives de classifications précédentes ? Sans prétendre avoir élaboré une recette infaillible à suivre pour y arriver ?

Il nous incombe à ce niveau de rappeler la nature de la problématique qui sous-tend ce travail. Se positionnant à mi chemin entre la sémiotique textuelle et les sciences des textes littéraires, la problématique de l'étiquetage générique dans une œuvre prolifique insaisissable, celle d'une écrivaine de renommée mondiale comme Assia Djebar a été une problématique aussi bien complexe que délicate. Les trois récits que nous avons explorés comme corpus d'étude illustrent par leur hybridité cette problématique dont nous avons multiplié les outils d'analyse afin de trouver quelques éléments de réponse.

A travers l'examen des propriétés génériques dans « Loin de Médine », « Vaste est la prison » et « Nulle part dans la maison de mon père » par l'appareil immanent de la sémiotique textuelle nous avons eu l'opportunité d'effectuer une « aventure sémiologique » au sens barthésien du terme ; et de démontrer que la problématique des genres n'est pas seulement d'ordre poétique, thématique ou énonciatif. C'est en effet, une problématique sémiotique analysable sous l'égide de l'immanence. A cette occasion, nous nous permettons précautionneusement de proposer des lectures des résultats obtenus déjà présentés.

Plusieurs hypothèses lancées ingénument au départ ont été infirmées tandis que tant d'autres ont été amplement confirmés. Le chapitre consacré à la narrativité et à son fonctionnement fragmentaire n'a été que rentable à nos objectifs. Le procédé d'actorialisation trace clairement des particularités génériques du genre autofictionnel fictionnel et autobiographique. La répartition

actancielle est stratégiquement utilisée, la modalisation et le monde de référence, l'introduction de la médiation et la relation jonctive non marquées ont tous démontré que le genre fictionnel, contrairement aux idées reçues est le genre dans lequel le féminisme en tant que motif d'écriture chez Assie Djébar se répartit et se propage de manière plus souple, et moins directe que les genres de l'écriture de soi comme il est le cas de « Vaste est la prison » et « Nulle part dans la maison de mon père ». Le même résultat a été tiré par rapport aux questions des valences qui s'inscrivent distinctement dans les trois sous-genres narratifs.

L'analyse des pathèmes a relevé une forte tonicité dans les genres personnels. Les sujets passionnels féminins sont détenus par des forces épistémiques démesurées qui les poussent à agir parallèlement avec leur discours intérieures abondants par le simulacre énonciatif. Les dénouements souvent tragiques, l'objet de valeur lointain et insaisissable, la moralisation abrupte. L'analyse de la culpabilité du sujet passionnel autobiographique a validé nos propos. L'univers modal de l'actant-sujet féminin se heurte dans les genres personnels à l'univers modal d'un destinataire collectif, qui constitue figurativement l'interdiction sous ses formes les plus variées.

Le recours à la logométrie a confirmé que la répartition thématique sur l'ensemble de l'œuvre trace le profil des préférences sémantiques de chaque sous-genre narratif, et ce, en comparant la manifestation des occurrences communes (figure paternelle, violence, vie, mort, etc) dans chaque sous-genre narratif.

Le chapitre conclusif consacré à la tensivité a été plus tranchant, et ce pour deux raisons : (i), le monde d'efficiencia à travers le facteur « tempo » se réfère à des régimes de la temporalité des sous-genres narratifs ; (ii) l'espace tensif est marqué par un éclatement à la fin des trois textes à travers des effusions lyriques émouvantes, dont la distinction est significative selon le sous-genre dans lequel elles s'inscrivent.

Considérer l'œuvre djebarienne en mettant en avant le paradigme théorique sémiotique présuppose une malléabilité analytique : l'examen des actions admet la considération du discours littéraire djebarien en termes de généricité, tandis que l'examen des pathèmes trace les frontières des sous-genres narratifs de façon plus accentuée.

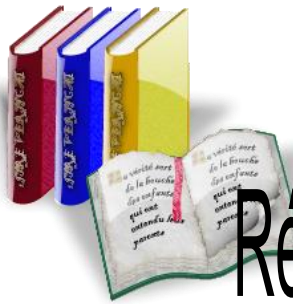
Entre « genre » et « généricité », il s'est avéré que mettre un point, proposer une formule méthodique pour pouvoir étiqueter ou pas les sous-genres narratifs qui se rapprochent et se distinguent parallèlement dans l'écriture djebarienne, nécessite l'exploitation de plus d'outils d'analyse.

L'une des difficultés rencontrées réside majoritairement dans la nature fluctuante du discours littéraire de notre corpus. Serait-il facile de ne pas tomber dans le paradoxe du chercheur en avançant une analyse sémiotique immanente pour une œuvre esthétique? La réponse serait probablement négative surtout si cette œuvre serait l'objet d'un pacte de lecture qui considère le lecteur comme un observateur de ce même discours. Corrélativement, l'écriture de soi ou le genre autobiographique et autofictionnel qui repose sur le mécanisme d'embrayage risque d'altérer l'analyse sémiotique et de subjectiviser conséquemment l'interprétation des résultats obtenus selon les connaissances culturelles de l'analyste. Ce phénomène a été bien tangible lors de l'analyse des trois romans constituant notre corpus : (i) « Loin de Médine » et « Vaste est la prison » et leurs dimensions historico-religieuses ; (ii) « Nulle part dans la maison de mon père » et sa dimension intersubjective.

La seconde difficulté liée à la littérarité de notre corpus résidait dans son volume. Sachant que la signification s'effectue entre les deux plans du contenu et de l'expression, il a pratiquement été irréalisable pour ne pas dire impossible de lister toutes les structures narratives, les énoncés d'états et les énoncés du faire afin de prétendre à une étude exhaustive pour cerner les propriétés de chaque sous-genre narratif. Il est primordial de rappeler que l'œuvre prolifique et profonde d'Assia Djébar tient lieu de la multitude et de la variation des thèmes

traités dans ses écrits : identité individuelle et collective, la mémoire, les formes de violence, l'espace, la prison, l'autorité masculine, le viol, le défi, la haine, la révolte, l'amour comme forme d'épanouissement, la répudiation comme forme de disjonction, ...etc, à titre non exhaustif. Corrélativement, sélectionner certains thèmes et privilégier leur analyse contrastive dans chaque sous-genre pourrait paraître à prime abord comme un choix lacunaire et subjectif.

Il nous semble utile de rappeler que ce travail n'est qu'une esquisse modeste, une ébauche réservée dans l'analyse sémiotique des genres. Nous espérons étaler nos recherches postdoctorales dans la même lignée, où notre ambition sera de requestionner la dimension figurative des discours exégétiques qui pourrait apporter à son tour quelques éléments de réponse à la problématique de la sémiotique des genres. En effet, c'est la réitération de cette entité du discours d'une manière excessive à travers la praxis énonciative dans une œuvre qui confère à cette dernière sa particularité. Ainsi, entre le monde naturel et le monde des manifestations discursives, la figure perd « son sens » au profit des sens résultants de l'exercice herméneutique. Dans cette perspective, nous envisageons une exploration plus approfondie de la figurativité comme gradient générique des discours exégétiques.



Références bibliographiques

A- Corpus :

- DJEBAR, Assia, [1991], *Loin de Médine*, Alger, Enag (1993).
- DJEBAR, Assia, (1995), *Vaste est la prison*, Paris : Albin Michel.
- DJEBAR, Assia, (2007), *Nulle part dans la maison de mon père*, Paris, Fayard.

B- Références théoriques

- ABLALI, Driss, (2004), « *La sémiotique est-elle idéaliste ?* » In *Cahiers de praxématique : Du continu : son et sens*, n 42, Université Paul-Valéry, Montpellier 3, pp. 19-38.
- ABLALI, Driss ; DUCARD, Dominique, (2009), *Vocabulaire des études sémiotiques et sémiologiques* : Besançon : Presses universitaires de Franche-Comté : Champion.
- ABLALI, Driss, (2013), « *Types, genres, généricité en débat avec J.-M. Adam* », In *Théories et pratiques des genres, Pratiques* 157-158, 216-232.
- ABLALI, Driss, (2014), « *La grammaire fonde-t-elle une nouvelle typologie des genres textuels ? La cooccurrence auto-constituante dans les textes de randonnée* », In *Revue de Sémantique et pragmatique*, n° 32, pp. 95-114.
- ABLALI, Driss, (2014), « *Corrélatifs génériques et interprétation : Le cas des éditos dans la presse quotidienne* », In *Documents, textes et œuvres : perspectives sémiotiques*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes « Rivages linguistiques ».
- ADAM, Jean-Michel ; HEIDMANN, Ute, (2009), *Le texte littéraire. Pour une approche interdisciplinaire*, Louvain- La-Neuve, AcademiaBrylant.
- ARISTOTE, *La Poétique* R. Dupont et J. Lallot, Paris : Seuil (1980).

- ARON, Paul ; SAINT-JACQUES, Denis ; VIALA, Alain, (2002), *Dictionnaire du littéraire*, Paris : PUF.
- BAKHTINE, Michael, (1984), *Esthétique de la création verbale*, Paris : Gallimard
- BARTHES, Roland, (1985), *L'aventure sémiologique*, Paris : Seuil.
- BASTIDE, François, (1986), *Les logiques de l'excès et de l'insuffisance*, Besançon : Institut National de la Langue Française (Actes Sémiotiques Documents).
- BENVENISTE, Emile, (2012), *Dernières leçons : collège de France 1968 et 1969*, Paris : Seuil (Hautes Études).
- BERTRAND, Denis ; FONTANILLE, Jacques, (1986), *Les Passions : Explorations sémiotiques*, Institut National de la Langue Française (Actes Sémiotiques Documents).
- BERTRAND, Denis ; FONTANILLE, Jacques, (2006), *Régimes sémiotiques de la temporalité*, Paris : PUF.
- BERTRAND, Denis, (2000), *Précis de sémiotique littéraire*, Paris : Nathan Université.
- BESA CAMPRUBI, Joseph, (2002), *Les fonctions du titre*, Limoges, PULIM : Nouveaux actes sémiotiques.
- BOOTH, Wayne, (1961), *The Rhetoric of fiction*, Chicago, The University of Chicago Press.
- BORDRON, Jean-François, (2013), *Image et vérité - Essais sur les dimensions iconiques de la connaissance*. Liège, Presses Universitaires de Liège, Collection Sigilla.
- BREMOND, Claude, (1973), *Logique du récit*, Paris : Seuil.
- BREMOND, Janine et Greg, (2002), *l'édition sous influence*, Paris : Liris.
- CAVILLAC, Cécile, (1995), «Vraisemblance pragmatique et autorité fictionnelle », In *Poétique*, n 101.

- CHAROLLES, Michel, (1976), « *Grammaire de texte, théorie du discours, narrativité* », In *Pratiques*, 11/12, PP. 133- 155.
- CHATMAN, Seymour, (1978), *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca, Cornell University Press.
- CHIBANI, Ali (2008), *Assia Djébar Vaste est la prison : Ecriture du sang; écriture en sang* disponible en ligne sur : <http://la-plume-francophone.over-blog.com/article-19573717.html>
- CHINGAVERA-SLAVINE, Eléna, (2002), *Sémiotique linguistique et modélisation*, Paris : Lavoisier (Hermès).
- CLERRC, Jeanne-Marie, (1997), *Assia Djébar : écrire, transgresser, résister*, Paris : L'Harmattan.
- COHN, Dorrit, (2001), *Le propre de la fiction*. Paris: Seuil.
- COLONNA, Vincent, (1989), *L'autofiction: Essai sur la fictionnalisation de soi en littérature*, thèse sous la direction de Gérard Genette. Paris: EHESS.
- COMPAGNON, Antoine, (1998), *Le Démon de la théorie*, Paris : Seuil.
- CONDAMINES, Anne, (2005), *Sémantique et corpus*, Paris : Lavoisier.
- COQUET, Jean-Claude, (1984), *La bonne distance*: Institut National de la Langue Française (Actes Sémiotiques Documents).
- COQUET, Jean-Claude, (1984), *Le discours et son sujet*, Tome 1 : Essai de grammaire modale, Paris : Klincksieck.
- COUEGNAS, Nicolas ; LAURENT, François. *Exercice de sémantique tensive*. 2010. Disponible en ligne sur : <https://hal.archives-ouvertes.fr/halshs-00708466/document>.
- COURTÈS, Joseph, (1991), *Analyse sémiotique du discours : de l'énoncé à l'énonciation*, Paris : Hachette.
- COURTÈS, Joseph, (1998), *L'énonciation comme acte sémiotique*, Limoges : PULIM (NAS).
- COURTÈS, Joseph, (1976), *Introduction à la sémiotique narrative et discursive*, Paris : Hachette.

- COURTÈS, Joseph, (1980), *Le motif en ethno-littérature*, Institut National de la Langue Française (Actes Sémiotiques Documents).
- CROCE, Benedetto, (1902) *Esthétique comme science de l'expression et linguistique générale*, Paris : Giard et Brière.
- DARRAULT-HARRIS, Ivan, (2002), « *La sémiotique du comportement* », in Hénault, A. (Ed.), *Questions de sémiotique*, PUF, collection « Premier Cycle », pp. 389-425.
- DARRAULT-HARRIS, Ivan; FONTANILLE, Jacques, (2008), *Les Âges de la vie, Sémiotique de la culture et du temps*, Paris, PUF : Formes Sémiotiques.
- DARRIEUSECQ, Marie, (1996), *L'autofiction, un genre pas sérieux*, *Poétique* n°107.
- DAVIDSEN, Ole, (1983), *Le contrat réalisable*, Institut National de la Langue Française (Actes Sémiotiques Documents).
- DE CHANAY, Hugues ; COLAS-BLAISE, Marion, LE GUERN, Odile, (2013), *Dire/Montrer : Au cœur du sens*, Grenoble : PUS.
- DERRIDA, Jacques, (1986), *Parages*, Paris : Galilée. Réédité avec le texte « Maurice Blanchot est mort » en 2003.
- DOUBROVSKY, Serge, (1977), *Fils*, Paris: Galilée.
- DOUBROVSKY, Serge, (1980), *Parcours critiques II*, paris : Galilée
- DOUBROVSKY, Serge, (1980), *Parcours critique*. Paris: Galilée.
- DUCARD, Dominique ; NORMAND, Claudine, (2006), *Antoine Culioli : Un homme dans le langage*, colloque de Cerisy, Paris : Ophrys (HLD).
- DUCROT, Oswald, TODOROV, Tzvetan, (1972), *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil.
- DUFIEF-SANCHEZ, Véronique, (2010), *Philosophie du roman personnel : De Chateaubriand à Fromentin 1802-1863*, Genève : Droz.
- DUMARSAIS, César Chesnau, (1977), *Traité des tropes*, Paris : Le nouveau commerce.

- FONTANIER, Pierre, (1968), *Les figures du discours*, Paris : Flammarion.
- FONTANILLE, Jacques et ZILBERBERG, Claude, (1996), *Valence/Valeur*. Précédé de «*Pour une sémiotique tensive, les gradients du sens*» par Pierre Ouellet. *Actes sémiotiques* 46-47. Presses de l'Université de Limoges. Limoges.
- FONTANILLE, Jacques, (1995), *Sémiotique du visible; des mondes de lumière*. Paris, PUF (Formes sémiotiques).
- FONTANILLE, Jacques ; ZILBERBERG, Claude, (1998), *Tension et signification, Sprimont-Belgique* : Mardaga « philosophie et langage ».
- FONTANILLE, Jacques, (1989), *Les espaces subjectifs : introduction à la sémiotique de l'observateur*, Paris : Hachette (Langue, Linguistique, Communication).
- FONTANILLE, Jacques, (1992), *La quantité et ses modulations qualitatives*, Limoges : PULIM (NAS).
- FONTANILLE, Jacques, (1998), *Sémiotique du discours*, Limoges : PULIM (NAS).
- FONTANILLE, Jacques. (1999), *Sémiotique et littérature*, Paris : PUF (Formes sémiotiques).
- FONTANILLE, Jacques, (2008), *Pratiques sémiotiques*, Paris : PUF.
- FRYE, Northrop, (1957), *Anatomie de la critique*, trad. fr. Paris : Gallimard, 1969.
- GASPARINI, Philippe, (2007), *Est-il Je ? Roman autobiographique et autofiction*, Paris, Seuil : Poétique.
- GENETTE, Gérard,(1991), *Fiction et diction*. Paris: Seuil.
- GENETTE, Gérard ; JAUSS, Hans-Robert ; SCHAEFFER, Jean-Marie, (1986), *Théorie des genres*, Paris, Seuil : Points.
- GENETTE, Gérard, (1979), *Introduction à l'Architexte*, Paris, Seuil : Poétique.
- GENETTE, Gérard, (1991), *Fiction et diction*, Paris, Seuil : poétique.

- GENETTE, Gérard, (2002), *Figures V, Morts de Rire*, Paris, Seuil : Poétique,
- GENINASCA, Jacques, (1997), *La parole littéraire*, Paris : PUF.
- GLOWINSKI, Michal, (1986), *Sur les romans à la première personne*, in *Poétique* n 72, 103-113.
- GREIAMS, Algirdas-Julien, FONTANILLE, Jacques (1991), *Sémiotique des passions : des états de choses aux états d'âme*, Paris : Seuil.
- GREIMAS, Algirdas-Julien (1987), *De l'imperfection*, Paris : Pierre Fanlac.
- GREIMAS, Algirdas-Julien ; COURTES, Joseph, (1979), *Sémiotique : dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris : Hachette « HUL ».
- GREIMAS, Algirdas-Julien, (1966), *Sémantique Structurale*, 3^{ème} édition, (2002), Paris : PUF « Formes sémiotiques ».
- GREIMAS, Algirdas-Julien, (1966), *Sémantique Structurale*, 3^{ème} édition, (2002), Paris : PUF « Formes sémiotiques ».
- GROUPE D'ENTREVERNES, (1984), *Analyse sémiotique des textes : introduction, théorie, pratique*, 4^{ème} édition, Lyon : PUL.
- GUSDORF, Georges, (1956) « *Conditions et limites de l'autobiographie* », in *Formen der Selbstdarstellung, Festgabe für Fritz Neubert* , Berlin, Duncker und Humblot, pp. 105-123.
- HAILLET, Pierre-Patrick, (2007), *Pour une linguistique des représentations discursives*, Paris : de Boeck, coll. « Champs linguistiques ».
- HAMBURGER, Käte, (1957), *Logique des genres littéraires*, trad. fr. Paris : Seuil, 1986.
- HAMBURGER, Käte, (1977), *Logique des genres littéraires*. Paris: Seuil.
- HENAULT, Anne, (2012), *Les enjeux de la sémiotique*, Paris, PUF : Quadrige.

- MESCHONNIC, Henri,(1999),*Poétique du traduire*, Paris : Verdier.
- HJELMSLEV, Louis (1935) *Catégorie des cas, étude de grammaire générale*, Paris : Gallimard.
- Hjelmslev, Louis, (1966), *Le langage*, Paris : Minuit.
- Hjelmslev, Louis, (1971), *Essais linguistiques*, Paris : Minuit.
- Hjelmslev, Louis, (1973), *Prolégomènes à une théorie du langage*, Paris : Minuit
- HOEK, Léo, (1981), *La marque du titre : Dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle*, Berlin : Walter de Gruyter.
- HUBIER, Sébastien, (2003), *Littératures intimes*, Paris, Armand Colin
- JAKOBSON, Roman, (1976), *Six leçons sur le son et le sens*, Paris, Minuit.
- JAKOBSON, Roman, (1977), *La dominante, huit questions de poétique*, Paris, Seuil : points.
- JAUSS, Hans Robert, (1978), *Pour une esthétique de la réception*, trad. fr., Gallimard : Tel.
- JEANNELLE, Jean-Louis, (2009), *Fictions d'histoire littéraire*, Presses universitaires de Rennes.
- JOLLES, André, (1972), *Formes simples*, Paris : seuil.
- KLEIBER, Georges, (1990), *La sémantique du prototype*, Paris, PUF.
- KLEIBER, Georges, (1981), *Problèmes de référence : Descriptions définies et Nom Propre*, Paris : Klincksieck.
- LALANDE, André, (1985), *Vocabulaire Technique et critique de la philosophie*, art. « Genre », Paris, PUF.
- LALAOUI, Fatima-Zohra, (2004), *Écriture de l'oralité et contre-discours féminin dans Loin de Médine* d'Assia Djebar [En ligne], 18 | 2004, mis en

- ligne le 29 avril 2007, consulté le 19 mars 2015. URL : <http://semen.revues.org/2289>
- LANDOWSKI, Eric, (1997), *Présences de l'autre. Essais de socio-sémiotique II*. Paris, PUF.
 - LANDOWSKI, Eric, (1997), *Lire Greimas*, Limoges : PULIM.
 - LECARME, Jacques et LECARME-TAMONE, Eliane, (1997), *Autobiographie*. Paris: Armand Colin.
 - LEJEUNE, Philippe, (1971), *L'Autobiographie en France*, Paris : Armand Colin : “ U2 ” (Troisième édition, coll. “ Cursus ”, 2010).
 - LEJEUNE, Philippe, (1980), *Je est un autre. L'autobiographie, de la littérature aux médias*, Paris, Seuil : Poétique.
 - LEJEUNE, Philippe, (1975), *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, “Poétique ” (Nouvelle édition, “ Points ”, 1996).
 - LEJEUNE, Philippe, (1971), *L'Autobiographie en France*, Paris Armand Colin.
 - LEMELIN, Jean-Marc,(1997), «Énonciation, rythme et passion». *Action, passion, cognition d'après A. J. Greimas* sous la direction de Pierre Ouellet. Nuit Blanche Éditeur/PULIM. Montréal-Limoges; (384 p.) [p. 329-345].
 - LEMELIN, Jean-Marc (1998), *Les états de la sémiotique*, disponible sur, en ligne sur <http://www.ucs.mun.ca/~lemelin/semiotiq.htm>
 - LEMELIN, Jean-Marc (1985), «*Du parcours génératif au schéma polémique; fragments pour une pragrammatique de l'Actant*». *RS/SI*. Volume 5, numéro 2. Toronto; [p. 117-128]. Repris et modifié sous le titre de «La textualité du récit» dans *De la pragrammatique* [p. 49-65].
 - HOEK,Léo, (1981), *La marque du titre : dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle*, Paris, DE GRUYTER MOUTON : Approaches to semiotics.
 - MAGNIEN, Michel, (1990), *Introduction à la poétique*, Paris, Livre de Poche.

- MAINGUENEAU, Dominique ; PHILIPPE Gilles, (1977), *Exercices de linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Dunod : Lettres sup.
- MARSCIANI, Francesco, (1984), *Les parcours passionnels de l'indifférence*, Besançon : Institut National de la Langue Française (Actes Sémiotiques Documents).
- MAURIAC, François, (1953), *Commencements d'une vie*, dans *Écrits intimes*, Genève-Paris, La Palatine.
- MAY, Georges, (1979), *L'Autobiographie*, Paris : PUF.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, (1945), *Phénoménologie de la perception*, Paris : Gallimard.
- MILLOGO, Louis, (2008), *Introduction à la lecture sémiotique*, Paris : L'Harmattan.
- MURAT, Michel, (2001), *Comment les genres font de la résistance*, In « *L'éclatement des genres au XXe siècle* », Paris : Presses Sorbonne Nouvelle.
- PAVEL, Thomas, (1986), *Univers de la fiction*. Paris: Seuil.
- PEIRCE, Charles Sanders, (1932), *Collected papers* Belknap Press of Harvard University Press.
- PEREC, Georges, (1975), *W ou le souvenir d'enfance*, Paris, Denoël.
- PROUST, Marcel, [1962], *A la recherche du temps perdu*, Paris : La Pléiade.
- PROUST, Marcel, (1971), *Contre Sainte-Beuve*, Paris : La Pléiade.
- RALLO, Elizabeth ; FONTANILE, Jacques ; LOMBARDO, Patrizia, (2005), *Dictionnaire des passions littéraires*, Paris, Belin.
- RASTIER, François & PINCEMIN, Bénédicte. (1999) : « Des genres à l'intertexte », In *Cahiers de praxématique* « Sémantique de l'intertexte », n° 33, p. 83-111.
- RASTIER, François, (1974), *Essais de sémiotique discursive*, Tours, Mame.

- RASTIER, François, (1987), *Sémantique interprétative*, Paris, PUF : Formes sémiotiques.
- RASTIER, François, (2001), *Arts et sciences du texte*, Paris : PUF
- RASTIER, François, (2011), *La mesure et le grain : sémantique du corpus*, Paris : Honoré Champion.
- REVAZ, Françoise, (2005), *Introduction à la narratologie : Action et narration*, Bruxelles : De BoeckDuculot (Champs linguistiques manuels).
- REY-DEBOVE, Josette, (1979), *Sémiotique*, Paris, PUF : Lexique.
- RICCEUR, Paul, (1975), *La métaphore vive*, Paris : Seuil.
- ROBBE-GRILLET, Alain, (1984), *Le Miroir qui revient*. Paris: Minuit
- ROBBE-GRILLET, Alain, (1984), *Le Miroir qui revient*. Paris: Minuit
- SAUSSURE, Ferdinand de (1916), *Cours de linguistique générale*, Paris : Payot (1962).
- SCHAEFFER, Jean-Marie, (1999), *Pourquoi la fiction?* Paris: Seuil.
- SCHAEFFER, Jean-Marie, (1989), *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?* Paris, Seuil.
- SCHAEFFER, Jean-Marie, (2001), *Les genres littéraires d'hier à aujourd'hui*, In, « *L'éclatement des genres au XXe siècle* », Paris : Presses Sorbonne Nouvelle.
- SCHMITT, Arnaud, (2010), *Je réel, je fictif: au-delà d'une confusion postmoderne*, Toulouse : Presses universitaires du Mirail.
- SCHOLES, Robert, (1974), *Les modes de la fiction*, dans « *Théorie des genres* », Paris, Seuil.
- SCHOLES, Robert, (1974), *Les modes de la fiction*, dans « *Théorie des genres* », Paris, Seuil.
- SEARLE, John, (1979), *Le statut logique du discours de la fiction, Sens et expression*. Paris: Minuit.
-

- SEARLE, John-Rogers, (1982), *Sens et expression* Études de théorie des actes du langage, Traduit de l'anglais (États-Unis) et préfacé par Joëlle Proust, Paris : Minuit.
- STAROBINSKI, Jean, (1970), « *Le style de l'autobiographie* » In *Poétique*, n° 3 (repris dans *La Relation critique*, Gallimard, 1971).
- TESNIERES, Louis, (1959), *Eléments de la syntaxe structurale*, Paris : Klincksieck.
- TODOROV, Tzvetan, (1979), « *La réflexion sur la littérature dans la France contemporaine* », *Poétique*, n° 38.
- TODOROV, Tzvetan, (1981), *Mikhaïl Bakhtine : le principe dialogique / Ecrits sur le cercle de Bakhtine*, Paris, Seuil : Poétique.
- TOMACHEVSKI, Boris Viktorovich, (1965), *Théories de la littérature*, Paris : Seuil.
- VILLAUME, Marcel, (1990), *Grammaire temporelle des récits*, Paris, Minuit.
- VIËTOR, Karl, (1986), *Histoire des genres littéraires*, dans *Théorie des genres*, Paris, Seuil : « Points ».
- WELLECK, René ; WARREN, Austin, (1971), *La théorie littéraire*, Paris, Seuil : « poétique ».
- ZILBERBERG, Claude, (1986), « *Larme* » d'Arthur Rimbaud : expérience et identification des valeurs, Besançon : Institut National de la Langue Française (Actes Sémiotiques Documents).
- ZILBERBERG, Claude, (1986), « *Signification du rythme et rythme de la signification* », In *Degrés; revue de synthèse à orientation sémiologique* (publication internationale trimestrielle). Vingt-quatrième année, n° 87 : "Le sens du rythme".
- ZILBERBERG, Claude, (2006), *Eléments de grammaire tensive*, Limoges : PULIM (NAS).



Assia Djebar
Vaste est la prison



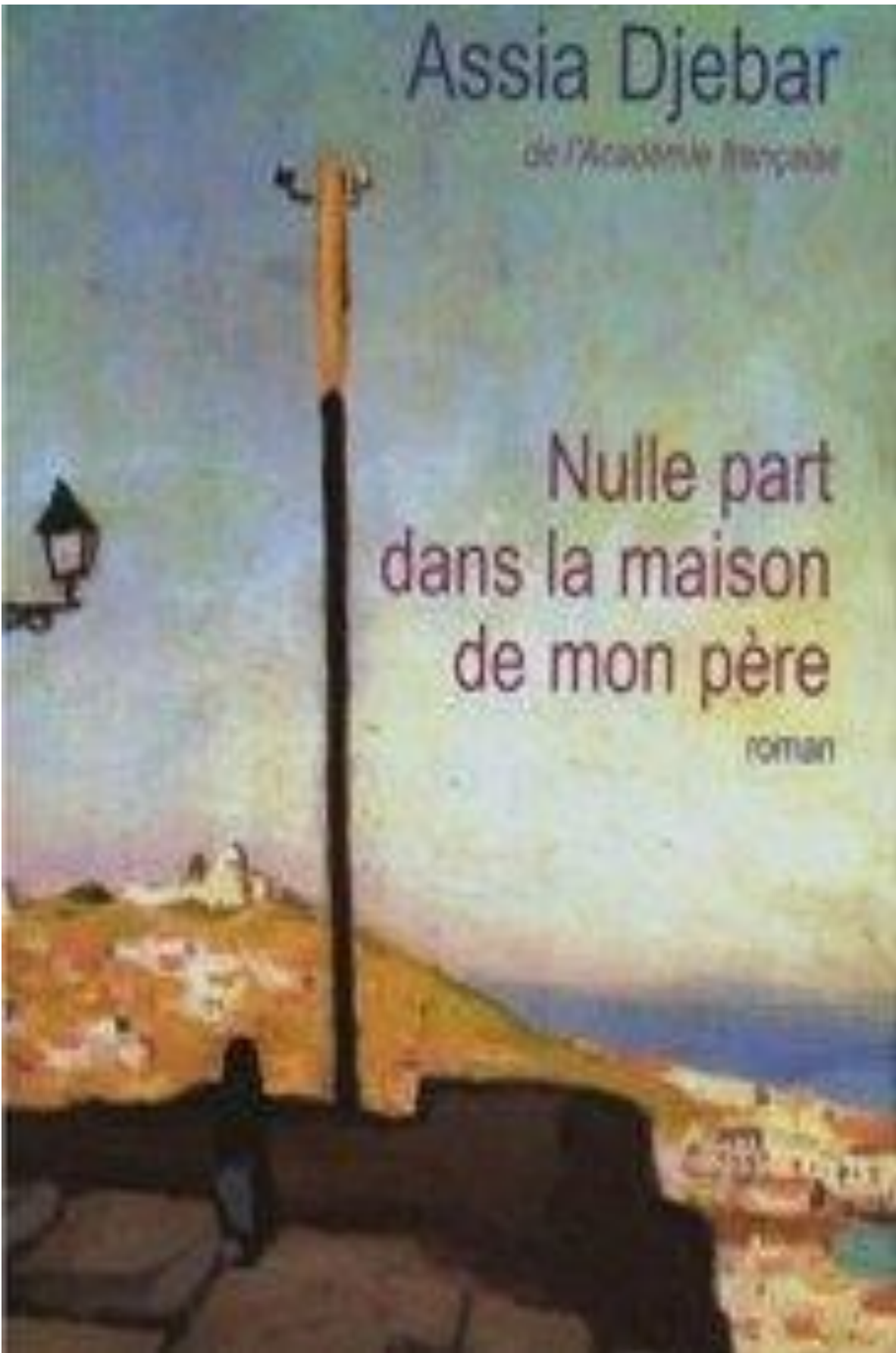
ASSIA DJEBAR

*LOIN
DE
MEDINE*

ROMAN



ENAG
EDITIONS



Assia Djebar

de l'Académie française

Nulle part
dans la maison
de mon père

roman

Sémiotique textuelle des sous-genres narratifs dans l'œuvre d'Assia Djébar : La tensivité entre Actions et Passions

Résumé :

La question des genres ou celle de la généricité sont aujourd'hui au cœur d'un débat qui vacille entre linguistique et littérature. A travers l'analyse sémiotique tensitive des trois récits d'Assia Djébar dont l'orientation vacille entre l'écriture de soi et l'écriture de l'histoire, la tensivité comme concept de la sémiotique post-passionnelle est développé pour mesurer la dissemblance entre les sous-genres narratifs dans l'écriture djébarienne : fictionnel (*Loin de Médine*, 1993), autofictionnel (*Vaste est la prison*, 1995) et autobiographique (*Nulle part dans la maison de mon père* 2007). L'hypothèse soutenue est que chaque sous-genre possède des particularités exploitables à travers la sémiotique de l'école de Paris. L'analyse est menée à travers la présentation de notion du genre et ses différentes fluctuations, ensuite l'exploitation des concepts de la sémiotique narrative, passionnelle et tensitive à travers l'analyse la confrontation des valences qui s'étendent sur l'espace tensif.

Mots clés : Sémiotique tensitive, narrativité, passions, genre, fiction, autofiction, autobiographie.

Textual semiotics in the novels of Assia Djébar, Tensivity between actions and passions

Abstract :

Gender or genericity issue is one of the major linguistic et litterer subjects today. Classifying texts within categories at the present time, implicates an epistemological breach with poetic methodological tools of former days. Thus, textual semiotics proposes a more global investigation through the definition of the genre as a concept related to discursivity. Semantic analysis also reveals that figurative categories are intimately related to the kind of narration. So, sub-genres (autobiography, autofiction and fiction) in the novels of Assia Djébar are constructed by their personal narratif standards. They also share some characteristics that proofs that her novels are written respecting genericity.

Key words tensif semiotics narativity passions gender fiction autofiction autobiography

الملخص:

إن عملية تصنيف النصوص في وقتنا الراهن تتطلب قطيعة معرفية مع الأدوات المنهجية القديمة. و من هنا، فإن السيميائية النصية من شأنها تقديم استقصاء أكثر شمولية و ذلك من خلال تعريفها للنوع النصي كمفهوم متعلق بالخطابية و بالتالي تصبح دراسته ممكنة من خلال الفئات الدلالية و التصويرية من جهة، وهو مفهوم متعلق بالسردية من جهة أخرى و ذلك من خلال تطبيق مبدأ الثنائيات المتضادة. بالتالي، فإن الأجناس الروائية (السيرة الذاتية، الرواية الخيالية، و الرواية المستوحاة من حياة الكاتب) في مؤلف آسيا جبار، تحكى مضبوطة بمعايير خاصة بكل نوع و لكنها في نفس الوقت تتشارك بعض السمات النصية التي تتم عن وجود ظاهرة التجانس الروائية داخلها.

كلمات مفتاحية : السيميائية التواترية السردية الأهواء النوع الأدبي التجانس السيرة الذاتية