



Université d'Oran 2
Faculté des Langues Étrangères

THÈSE

Pour l'obtention du diplôme de Doctorat « L.M.D. »
En langue française

Option : Discours littéraires en contexte francophone

**Perspectives et positionnements de l'auteure Assia Djebar dans trois romans :
*L'Amour la fantasia, Vaste est la prison et Nulle part dans la maison de mon père***

Présentée et soutenue publiquement par :
HADEFI Fatima Zohra

Devant l'honorable jury composé de :

M.Touati Mohamed	Professeur	Université Oran2	Président
Mme Aissa Khaldia	Professeure	Université Oran 2	Rapporteur
Mme Harig Fatima.Z	Professeure	Université Oran 2	Examinatrice
M. Khelladi Sid Ahmed	Professeur	Université Adrar	Examineur
M.Tioudiouine Abdelouahid	MCA	Université Relizane	Examineur

Année universitaire : 2022/ 2023

DÉDICACES

A mes parents, que Dieu leur procure bonne santé et longue vie.

A ceux que j'aime beaucoup et qui m'ont soutenue tout au long de ce projet.

Et à tous ceux qui ont contribué de près ou de loin pour que ce projet voie le jour.

Merci à vous tous.

REMERCIEMENTS

Je ne remercierai jamais assez, Madame **AISSA-KOLLI Khaldia**, ma directrice de thèse, qui m'a dirigée, m'a orientée, m'a aiguillée et m'a consacrée du temps pour achever ce travail de recherches.

Sans ses encouragements et son soutien moral, sa rigueur et sérieux ce travail n'aurait jamais vu le jour.

Je remercie également tous les membres du jury d'avoir accepté de lire et d'examiner ce travail.

Sommaire

Abréviation

Introduction générale.....	2
Partie I Analyse narratologique.....	10
Chapitre 1 : L'analyse du paratexte	12
Chapitre 2 : L'Analyse des personnages, focalisation dans une dimension identitaire et sociale.....	90
Partie II analyse discursive.....	155
Chapitre 1 : La mise en abyme.....	157
Chapitre 2 : L'analyse lexico sémantique du corpus.....	219
Conclusion générale	263
Bibilographie	268
Table des matières	276

Abréviations

Dans le but d'éviter les répétitions des titres de notre corpus, il nous est paru préférable, de citer les titres par des initiales, que nous avons, nous même composés comme suit :

L'Amour, la fantasia : *AF*

Vaste est la prison : *VP*

Nulle part dans la maison de mon père : *NMP*

Introduction Générale

Cette thèse s'inscrit dans la continuité de nos recherches en analyse des discours et des objets signifiants. Cette discipline a attiré tout notre intérêt et attention, l'analyse discursive comme domaine riche et innovant est un moyen de déconstruire le discours et à trouver des pistes de lectures à l'intérieur du même discours et de ce qui l'entoure.

Aujourd'hui nous disposons d'outils d'analyse de discours, un croisement de plusieurs disciplines qui visent l'étude des différentes pratiques discursives dans leur contexte. Il s'agit d'un domaine d'étude riche, complexe et varié parce que à la fin se sont des interprétations variables que l'on dégage suite aux différents outils d'analyse utilisés pour plusieurs genres de discours : discours administratif, scientifique, journalistique, médiatique et autres.

Pour notre corpus, il s'agit d'un discours littéraire dont l'analyse est peu différente des autres discours car l'énonciation est dissociée de l'énoncé, ce n'est pas la même situation d'énonciation, il s'agit d'un contexte différent.

L'énoncé est le produit d'une activité verbale, cet acte de production s'inscrit dans un contexte particulier dans lequel nous pouvons repérer les traces d'un ou de plusieurs événements à l'exception du discours littéraire où l'énoncé n'est pas lié directement aux événements et au moment de sa production.

Chaque énoncé prend pour repère ses propres actes d'énonciation. L'existence, par exemple, du pronom personnel « je » n'est pas comme les autres pronoms, il ne remplace personne mais désigne celui qui est en train d'énoncer, ce « je » énonciateur qui, la plupart du temps dans notre corpus est le narrateur. Notons que cet énonciateur, n'est pas l'auteur en cher et en os qui énonce mais c'est un narrateur qui existe à travers ses récits « énoncés ». Un énoncé n'est réellement interprétable qu'à l'intérieur de son contexte. La branche linguistique qui étudie l'énoncé dans son contexte étant la pragmatique s'intéresse aux liens établis entre les interlocuteurs à travers l'énonciation, à la façon dont un énoncé renvoie à son contexte et comment procède le destinataire pour assigner une interprétation à un énoncé dans un contexte défini.

Comme objet de recherche et d'étude, nous avons choisi comme corpus trois romans d'Assia Djebar :

- *L'Amour, la fantasia* (roman paru en 1985),
- *Vaste est la prison* (paru en 1995)
- *Nulle part dans la maison de mon père*, (son dernier roman paru en 2007).

L'œuvre d'Assia Djébar se compose de plusieurs titres avec des genres confondus : romans, nouvelles, essais, poésies, pièces théâtrales, films. Ces écrits sont traduits en plusieurs langues. La thématique dominante de l'œuvre demeure la même dans tous ses romans, celle de son parcours personnel et des conditions de la femme arabo-musulmane, enfermée et effacée devant l'homme conditionné par les codes de la société.

Assia Djébar, pseudonyme de Fatima Zohra Imalhayène, une écrivaine algérienne d'expression française, née le 30 Juin 1936 à Cherchell et décédée le 6 Février 2015 à Paris. Éluë à l'Académie française en juin 2005, elle est l'auteure de quinze romans dont lesquels elle évoque l'histoire algérienne, représente et conteste les conditions de la femme algérienne. Son œuvre a triomphé plusieurs fois de grands prix internationaux. Son parcours, tous genres confondus, distingue cette grande femme romancière « de lettres », non seulement, une académicienne, mais une femme intellectuellement engagée, une écrivaine universelle, qui a toujours observé et traité la société algérienne dans une langue étrangère (le français) la langue du colonisateur. Assia Djébar, auteure de plusieurs romans qui traitent de l'Histoire, des violences et des langues en Algérie, à travers ses écrits, elle dénonce la souffrance de la femme algérienne et se bat aussi contre la misogynie.

Elle a, à un moment donné, abandonné l'écriture pour se consacrer à un autre art : le cinéma. Dans ce domaine, elle réalise deux films :

**La nouba des femmes du mont Chenoua* (1978).

**La zerda ou les chants de l'oubli* (1982).

Suite aux critiques ayant suivi les deux films, elle publie *L'amour, la fantasia* en 1985 et enchaine avec d'autres romans. Elle produit *Vaste est la prison* en 1995 et continue à écrire pour s'arrêter en l'an 2007 avec *Nulle part dans la maison de mon père*.

Notre motivation pour le choix de cette femme de lettres et ses romans est la mission qu'elle s'est assignée pour redonner la parole ou faire éclater la voix féminine dans ses œuvres, critiquer les conditions de la femme dans une société masculine, n'hésitant pas à évoquer des figures emblématiques dans ses récits qui ont marqué

l'Histoire de l'Algérie comme *Tin Hinan*, *Kahena*, *Fatima Zohra* « la fille du prophète Mohamed » ...

En retraçant l'histoire de ses aïeules, elle libère dans un espace public, le corps de la femme, elle la dévoile comme elle le déclare publiquement dans ses discours.

L'apparition d'une voix féminine pendant la guerre de libération est l'un des signes de son désir de se faire entendre, de crier à voix haute, alors qu'elle avait à peine dix-sept ans.

Notre corpus se compose de trois romans d'Assia Djébar, ceci nous a semblé judicieux de les étudier car nous avons relevé certaines similitudes entre ces romans sur le plan énonciatif que nous montrerons à travers ce travail. En revanche l'objet de l'histoire est le même. Dans *l'Amour, la fantasia*, l'auteure glisse dans le passé de l'Algérie française et raconte l'histoire à travers ses personnages, le père, la mère, les cousines et les autres femmes cloîtrées, dans *Vaste est la prison*, la romancière toujours en quête des origines, elle évoque l'histoire de ses aïeules, sa mère alors que dans *Nulle part dans la maison de mon père*, elle relate son histoire dans l'ombre de celle de ses origines. Elle compose une histoire personnelle à l'intérieur d'une histoire commune, celle de l'Algérie et de son peuple. A la fin de sa lecture, beaucoup de questions se sont imposées et ont suscité notre curiosité.

Pourquoi Assia Djébar réécrit la même histoire où à chaque fois elle rapporte plutôt les mêmes scènes : celle de la petite fille allant à l'école, de ses aïeules, de la mère, du père...,

en usant dans ses travaux, de stratégies discursives dont la visée illocutoire reste problématique.

En effet, l'esthétique Djébarienne introduit des éléments discursifs distincts et en mouvement qui suscite encore notre curiosité et nous pousse à nous interroger sur son positionnement ou ses positionnements : postures narratifs et énonciatifs à travers les trois romans, cités ci-dessus.

Nous essayerons d'étayer les pratiques discursives et stratégies d'énonciation dans ces trois romans, voir l'évolution de l'écriture Djébarienne, l'image de soi, le positionnement et sa posture dans ce corpus.

Il s'agit d'une catégorie de base à travers une analyse de discours dans un champ discursif, le positionnement détermine l'identité énonciative, dans un cotexte bien spécifié, alors que cette identité ne reste pas fermée, mais elle se maintient à travers

les différents champs discursifs par un travail interminable de reconstruction : le positionnement ne désigne pas uniquement le contenu, mais les différentes dimensions discursives. Il se manifeste consciemment ou inconsciemment et correspond aux valeurs de l'énonciateur, à son identité sociale et idéologique.

Assia Djébar, se situe à travers son champ discursif du genre littéraire pour défendre ses points de vue, cette structure ne reste pas figée, néanmoins, elle constitue des positionnements principaux et autres auxiliaires. Le plus intéressant dans notre recherche est de voir le positionnement central « pivot » qui se constitue à travers notre corpus.

Ceci dit, il nous est préférable de prendre le texte dans son co(n) texte particulier pour accéder à un de ses sens, qui restent indéterminés et de là, découle notre problématique :

-Quelles sont les stratégies discursives que met, Assia Djébar, en œuvre pour véhiculer sa position face à sa double appartenance et quelle stratégie adopte-t-elle pour présenter l'image de soi dans ce corpus ?

D'autres questionnements s'imposent :

-Comment l'image de soi est présentée dans ce corpus d'étude ?

-Pourquoi Assia Djébar écrit des fragments d'histoires différents dans un même ouvrage et comment reprend-elle la même histoire CENTRALE dans ces trois livres qui font l'objet de notre étude ?

-Quel est le l'objectif de réécrire une histoire avec les mêmes personnages, voire les mêmes péripéties ?

-S'agit-il d'une dénonciation, la même au fil et à travers le temps avec la même idéologie, des conséquences de la guerre et ce qu'elle a engendré comme problèmes : double identité, double appartenance, double culture, double langue ?

Une procédure d'analyse pragmatique s'avère nécessaire, cette approche considérée comme outils d'analyse sur le plan linguistique, nous permettra d'interpréter les énoncés afin de pouvoir mettre l'accent sur le message implicite, et nous aidera à répondre à nos interrogations.

Il serait indispensable, malgré les nombreuses pistes d'analyses qu'offre le corpus, d'analyser ce discours dans son contexte énonciatif, en faisant appel à plusieurs théoriciens tels : Kristeva, Génette, Bakhtine, Barthes, Maingueneau, M. Adam ...etc. Nous allons nous référer en premier lieu à la narratologie et à l'énonciation,

susceptible de recouvrir l'ensemble de l'analyse du corpus où se laissent transparaître des traces de narration, dont l'étude permettra d'établir de façon précise l'organisation du récit qui s'avère plutôt une assise solide, voire complémentaire à l'analyse discursive que nous aborderons en deuxième lieu.

Dans ce travail de recherche qui se compose de deux parties, la première intitulée « Analyse narratologique », s'organise autour de deux chapitres. Le premier chapitre intitulé « L'analyse du paratexte », en premier lieu, les approches socio-culturelle et historique, nous permettront d'analyser le parcours de l'auteure Assia Djébar, comme femme à travers son œuvre complète et à travers le temps. Qui est Assia Djébar, pourquoi elle a écrit, comment elle écrit, qu'est-ce qu'elle a écrit et quand ? L'approche paratextuelle, nous aidera à analyser le paratexte des trois romans composant notre corpus, à savoir, une analyse de ses différentes composantes, pour contextualiser le corpus.

Le deuxième chapitre intitulé « L'analyse des personnages, focalisation dans une dimension identitaire et sociale » nous donnera l'occasion d'étudier la construction du personnage comme entité fictive véhiculant des paroles en tant qu'instance narrative et la construction des personnages à l'intérieur du récit. Afin de vérifier les thèmes récurrents, nous ferons appel à une approche thématique pour vérifier le thème de la double appartenance, un thème vécu par tous les auteurs qui ont assisté à la guerre d'Algérie et le conflit de l'Algérie Française, puis une approche psychologique nous aidera à expliquer la psychologie du personnage.

La deuxième partie, intitulée « Analyse discursive », nous permettra, par la suite, de procéder à une étude discursive tout en créant une passerelle entre l'étude narratologique et l'étude discursive.

Cette étude va prendre appui sur une étude du procédé de la mise en abyme qui consiste à créer une histoire à l'intérieur d'une autre. Cette technique crée l'effet de circularité et une forme basée sur un aller-retour dans notre corpus à travers la mémoire discursive.

Assia Djébar use de la stratégie de l'intertextualité et interdiscours dans ses romans, que nous expliquerons suivant la théorie du linguiste D.Maingueneau et d'autres théoriciens à l'instar de Genette, Kristéva....

-Pourquoi aurait-elle choisi de reprendre des énoncés antérieurs et des énoncés de différents auteurs comme références ?

-Pourquoi a-t-elle choisi d'écrire ses romans en se basant sur des interrogations sur sa propre vie passée ?

-S'agit-il d'une transmission de la mémoire, d'un ancrage de sa mémoire, vu le fait qu'elle n'a pas eu d'enfant !

Puis, à travers une étude lexicométrique qui va nous aiguiller sur les caractéristiques d'écriture Djebarienne, cette approche va nous éclairer sur les procédés discursifs de l'auteure.

Pour se faire, nous allons utiliser le logiciel d'analyse sémantique « Tropes ». Ce logiciel d'analyse textuelle va nous aider dans le comptage des pronoms personnels (je, tu, elle) dans notre corpus afin de voir l'éclatement des voix et parvenir à comprendre comment l'auteure Assia Djébar utilise la polyphonie pour prendre la parole à travers ses textes.

Nous assistons à un brouillage énonciatif entre trois déictiques personnels (je, tu et elle). Ceci nous conduira à nous interroger sur le choix des pronoms personnels, qui sont différents d'un chapitre à l'autre et renvoient à la même personne dans *Nulle part dans la Maison de mon père*. En quoi consiste le fait que l'auteure pivote entre ces trois déictiques de la première personne du singulier. Quel est le but d'Assia Djébar derrière ce plan énonciatif et pourquoi, particulièrement dans son dernier roman *Nulle part dans la maison de mon père*, qui pour nous est un roman qui récapitule l'histoire de l'écrivaine.

Ceci pourrait être un éparpillement ou simplement une forme de rejet et/ou de non dévoilement de l'auteure ?

Ce brouillage énonciatif est-il porteur de sens ? Cette multiplicité énonciative « polyphonie » dans ce corpus où Assia Djébar éclate les voix de la narratrice, et celles des autres. Pourrait-elle nous conduire à une polyphonie ou plutôt une dispersion, un éparpillement énonciatif qui reflète le malaise de l'auteure ? Comment l'auteure mobilise-t-elle les procédés discursifs pour se dévoiler ? Comme nous allons voir aussi le monologue¹ intérieur défini par Maingueneau tel un discours de soi à soi-même.

A travers cette notion du discours monologal, nous allons aussi voir le dialogisme selon M. Bakhtine. De là, nous aborderons l'ethos « *l'image de soi* » et sa relation avec la posture, le positionnement de l'auteur.

¹ Monologue : Le locuteur pense à voix haute, et produit un message

Cette notion de l'éthos, issue de la rhétorique grecque désigne l'image de soi, puisqu'elle est liée directement à l'art de l'argumentation ; l'énonciateur à travers arguments tente de convaincre son co-énonciateur par des éléments qui construisent son discours. L'éthos demeure un concept clé dans le domaine de la linguistique et en particulier l'analyse de discours. Cette image de soi, représentée par une prise de parole à l'intérieur du discours, va directement nous amener au positionnement de l'auteur. D'où la nécessité de passer par l'éthos afin de ressortir le positionnement de l'auteure Assia Djébar.

C'est-ce que nous tenterons de voir tout au long de notre étude et afin de répondre à notre problématique, nous essayerons de mettre à jour les points qui vont apporter des éléments de réponses à nos interrogations, de voir comment Assia Djébar use des différentes stratégies de discours pour illustrer son positionnement à travers les trois récits que nous avons choisi comme corpus d'étude.

Notre objectif consistera donc à vérifier les différents éléments discursifs à travers une étude textuelle. Il s'agira de tenter d'explorer ces éléments en prenant appui sur les différentes approches énonciative et pragmatique, afin de voir comment l'auteur se situe par rapport à ses écrits, d'une part et comment l'image de soi est représentée, d'autre part.

Afin de pouvoir étudier les formes et stratégies de l'écriture d'Assia Djébar, et, compte tenu de notre formation, qui consiste à mettre en exergue le point de vue ou la visée illocutoire de l'auteur, à ressortir « le non-dit » à travers « le dit ».

Partie I

Analyse narratologique

La narratologie est un procédé dont des éléments mis en œuvre dans un texte littéraire structurent l'histoire (le récit). Par cette approche, nous allons mettre en exergue la structure narrative essentiellement construite à travers les éléments autour du texte (paratexte) et ses personnages.

En effet, en mettant à jour et en expliquant la trame des trois récits, une étude, d'abord, des titres, des pages de couverture et à la fin des personnages et des espaces s'imposent. Nous allons tenter de développer le choix d'Assia Djébar, dire pourquoi ce choix à combiner entre l'histoire de ses personnages et l'Histoire de l'Algérie. La mise en texte d'éléments réels et d'autres fictifs à l'intérieur de la même trame, est-il porteur de sens ?

Pourquoi a-t-elle choisi de reprendre des énoncés antérieurs ainsi que des citations ?

Pourquoi a-t-elle choisi de mettre des réflexions et des interrogations concernant sa propre vie passée ?

Chapitre 1 : L'analyse du paratexte

Dans ce premier chapitre de la première partie intitulé « *L'évolution de l'écriture Djebarienne* », nous avons jugé judicieux de faire, en premier lieu, et avant d'analyser le paratexte avec ses composantes, une étude plus au moins globale, de l'œuvre d'Assia Djébar afin de parvenir à mieux cerner son positionnement à travers ses écrits.

Nous brosserons l'œuvre complète d'Assia Djébar et verrons le changement de l'œuvre et la manière dont l'auteure compose ses textes. A travers l'analyse du paratexte qui est l'ensemble de tous les éléments qui constitue le texte, tels l'iconographie, les titres, les sous-titres, le nom de l'auteure, la post-face... constituant une partie indissociable du texte, nous allons essayer de répondre à certains questionnements tels :

L'auteur a-t-elle gardé la même image de soi ? Comment a-t-elle évolué à travers ses manuscrits ? Et dans quel but ?

Pour tenter d'élucider ses pensées, nous allons voir, le chemin qu'elle s'est frayée en tant que femme intellectuelle et écrivaine, dans un milieu misogyne.

Assia Djébar a commencé à écrire très jeune, une fille de vingt ans qui a fréquenté l'école française. Son œuvre a eu un grand succès auprès du lectorat français au préalable, et auprès du lectorat algérien. Mais la première série de livres date de la période de la guerre d'Algérie et traite un autre thème que celui de la guerre. Les premières histoires, reflètent la personnalité d'une jeune fille qui a la soif de la liberté, la soif de vivre, d'où le titre de son premier roman *La soif* qui se situe dans un contexte autre que la littérature engagée.

Assia Djébar est critiquée par rapport à ses débuts d'écriture car les auteurs engagés ne sont pas favorables face à ce style d'écriture. Pour rappel, Assia Djébar est issue d'un milieu culturel varié : une mère berbère, un père arabe et une éducation scolaire française. Une jeune fille qui a reçu une éducation hétérogène, un brassage de culture, qui ne nous empêche pas de relever que l'auteure est à l'image de la femme battante, c'est le pilier de son œuvre.

Assia Djébar donne la parole à travers ces textes aux femmes émancipées tout en restant dans un contexte traditionnel. Elle désigne ainsi la femme libre en insistant

sur le rôle important de la tradition et de la culture arabo-musulmane. Nous allons traiter pour commencer les livres écrits et publiés durant les années de braise, la période coloniale ou bien la période de l'Algérie française, nous allons étudier l'évolution du style ou de l'esprit de l'écriture djebarienne et surtout l'image de l'auteure dans ses premiers romans, avant de passer à l'analyse de notre corpus, car cela nous semble important vu le changement radical dans la conception et le positionnement de l'auteure en tant qu'énonciateur.

1. L'évolution de l'écriture Djebarienne :

1.1. La première série romanesque d'Assia Djébar entre (1957/1962) : *Révolution / Renaissance*

- *La soif* 1957 ;

- *Les impatients* 1958 ;

- *Les enfants du nouveau monde* 1962.

Dans les trois romans choisis, Assia Djébar se positionne dans la recherche identitaire de la femme suivant différentes visions, celles qu'elle a pu avoir en fréquentant les femmes françaises, les femmes de son village, de sa mère et de son père.

Assia Djébar est une jeune adolescente, quand elle publia *La soif*, l'auteure dans ce roman relate les amourettes d'une jeune fille, parle de l'amour d'une fille à la vie, une histoire hors contexte algérien de l'époque. Assia Djébar est portée sur une autre dimension, celle de la liberté et l'ouverture au nouveau monde occidental, c'était l'époque de l'Algérie française.

L'auteure, ainsi, commence déjà à réfléchir sur l'identité et la double appartenance. Il faudrait ici rappeler que *Baida Chikhi* rapporte qu'Assia Djébar a été nommée « *La Française Sagan de l'Algérie musulmane* » par les français lors de la parution de *La soif*, car Assia Djébar s'interroge sur le statut de la femme et se révolte à sa façon dans *La soif*

en 1958. Lors d'une interview, Assia Djébar déclare avoir voulu donner une image « *de la jeune fille algérienne occidentalisee* » et que le roman n'a jamais été pris « *au sérieux* » pour répondre aux critiques fixées sur le hors contexte de l'époque, comme le souligne *Baida Chikhi* :

Envisagé dans une perspective de renouvellement du statut de la féminité ; l'entreprise romanesque de Djébar ne peut que s'affronter à ces systèmes qui n'ont cessé de voir ! ...Dans la révolution algérienne une révolution totale. La romancière qui s'était tout naturellement rangée à cette idée ; en est vite revenue comme des milliers d'autres. (Chikhi, 1998, p. 156)

Cette métamorphose de la femme auteure passe par *Les impatients* ; cette fois-ci l'action se déroule dans un espace fermé ; contrairement à *La soif* où tout se déroule dans un espace ouvert.

Dans ce roman nous retrouvons également la soif de la liberté de la femme dans les promenades des jeunes femmes algériennes dans la nature, la liberté du corps féminin et de la sensualité à l'exemple de Dalila, le personnage principal dans *Les Impatients* « *Le soleil sauta au-dessus de ma tête. Les yeux fermés, éblouie, j'enlevai le boléro de ma robe qui voilait mes épaules. Le soleil tapa sur ma peau ...* » (Djébar, *Les impatients*, 1958, p. 15)

Les personnages féminins se manifestent et cherchent l'indépendance non pas celle du pays mais celle de leurs corps et pensées. Elles cherchent à se libérer des traditions et exigences de la société. Impatientes d'être libres.

Dans *Les enfants du nouveau monde*, c'est la transcription de l'image des femmes durant la guerre d'Algérie, c'est une histoire inscrite dans son contexte cette fois-ci, Assia Djébar transpose la crainte et la souffrance des femmes à l'époque, des femmes sous l'emprise du pouvoir patriarcal des femmes voulant conserver leur identité, le moyen était de rester accrocher à leur tradition.

Dans ce roman, Assia Djébar se réfère à l'histoire, à son vécu car elle a séjourné en Tunisie en 1958 et a connu des membres du *FLN* comme elle a travaillé pour 'El Moudjahid'.

Son travail à l'époque l'a beaucoup aidée pour alimenter son écriture, ainsi nous pourrions vérifier si à partir de ce dernier livre de la première série romanesque qu'Assia Djébar se moue vers un autre style d'écriture.

Après les critiques qu'elle a connues, elle commence à trouver sa voix dans la littérature ; en effet, de la romance ou littérature européenne elle s'inscrit dans la littérature algérienne de langue française.

Son style d'écriture s'ancre dans le contexte socio-culturel algérien sans pour autant sortir du concept de l'Algérie coloniale.

Dans les deux premiers romans, les personnages féminins ne renvoient pas à la femme arabo-musulmane mais elles sont à l'image de la femme occidentalisee tout en restant hors contexte ; en conséquence l'histoire aurait pu se dérouler dans un espace autre que l'Algérie.

Assia Djébar étant jeune ambitieuse et adolescente espérait retrouver la liberté, elle a tenté de se libérer des traditions arabo-musulmanes à travers ses personnages féminins, naturellement les désirs d'Assia Djébar dérangeaient les politiciens nationalistes de l'époque. Comme l'a noté Albert Memmi en 1985 dans son livre *Portrait du colonisé précédé de Portrait du colonisateur* : « *Les espaces fermés comme la maison, la femme étaient des valeurs refuges.* » (Gubinska, 2014).

La maison en tant qu'espace fermé, un abri pour préserver et valoriser la femme selon l'homme. Elle ne pouvait le quitter sans l'autorisation du père, du fils ou de l'époux. Le seul espace autorisé à s'y rendre est le hammam qui est aussi un espace fermé réservé aux femmes. Un espace où les femmes se dénudaient en groupe et en profitaient pour se retrouver et se raconter leurs petits secrets loin des yeux et des oreilles de l'homme. Elles se dévoilent toutes en liberté.

1.2. La deuxième série romanesque d'Assia Djébar (1967/1969) : ***Une paix à vivre***

Durant cette période Assia Djébar essaye d'être fidèle à ses ambitions, la romancière influencée par la littérature occidentale pose le problème lié à l'émancipation de la femme algérienne. Dans *Les alouettes naïves*, elle garde et reste sur la même lignée de *Les enfants du nouveau monde*, elle se réfère aux faits historiques et aux événements de la guerre d'indépendance de l'Algérie. Tout en restant simple, elle va juste après la publication de *Les alouettes naïves* s'éloigner de l'écriture et tenter une nouvelle expérience où elle réalise deux films basés sur l'enregistrement des histoires contées par des femmes de son village.

Cette période est marquée par une longue absence de la romancière qui était à la recherche de son identité, lors du tournage du film *La nouba des femmes du mont Chenoua*, Assia Djébar déclare :

à travers une chronique visuelle de ce quotidien aux mutations visibles, je réalisai ce film au rythme de la mémoire féminine retours en arrière lorsque ma grand-mère me racontait la résistance des ancêtres guerriers souvenirs récents de la lutte d'hier. (Djebar, *Idiome de l'exil et langue de l'irréductibilité*, discours du prix de la paix, 2000)

Suite à cette déclaration Assia Djebar montre à quel point cela l'a aidée à se retrouver et à évoluer durant cette pause, elle s'est trouvée une nouvelle forme, un nouveau style d'écriture répondant à ses ambitions. Elle publie poèmes pour *l'Algérie heureuse*. A travers ce titre, nous constatons qu'Assia Djebar était heureuse et voyait un pays indépendant et heureux, comme elle écrit aussi une pièce théâtrale *rouge l'aube*.

Elle publie en 1980, un roman *Femmes d'Alger dans leur appartement*, ce dernier marque la deuxième série romanesque d'Assia Djebar, elle fabrique un discours différent des autres romans même si l'écriture djebarienne commence à prendre forme dans *Les alouettes naïves*.

Assia Djebar tente de se réconcilier, de donner une image autre à la femme algérienne : dans *Femmes d'Alger dans leur appartement*. Assia Djebar s'inspire de la toile de Delacroix d'où l'intitulé du roman, une toile réalisée entre 1841- 1842.

En effet, le peintre Delacroix durant son court séjour à Alger, a été frappé par la brève image du harem qu'il a vu dans une maison algérienne. Et de là, Assia Djebar eut l'idée de repeindre la toile à sa manière en un recueil de nouvelles, relatant les péripéties de plusieurs femmes inscrites dans un contexte arabo-musulman portant sur la polygamie , la soumission. Ainsi, le roman *Femmes d'Alger dans leur appartement* traite le poids de l'oppression, de l'inégalité des sexes et surtout la soumission des femmes forcées à se plier à la gent masculine, sans trop mettre l'accent sur ce thème. Une description du vécu de ses femmes dans leur maison.

Lors de cette période Assia Djebar change d'attitude, mais reste sur la même lignée, où elle met en valeur l'aspect référentiel car Assia Djebar ne veut plus provoquer la critique algérienne, une évolution signifiante est en train de s'opérer dans l'écriture djebarienne.

Cette période est marquée par un tissage et un mélange de genres. Ceci a permis à la romancière de s'inscrire dans un nouveau style qui lui devient propre et lui ouvre les grandes portes. Il s'agit d'une période transitoire, un passage vers le changement.

Cette période est couronnée par la publication de *L'Amour, la fantasia* en 1985, un roman constitué de plusieurs strates d'histoires, un amalgame de récit réunis dans le même roman. Un roman qui a bouleversé la littérature algérienne d'écriture française comme il est devenu le premier roman du quatuor djebarien. Suivi en 1987 par la sortie d'*Ombre sultane*, un roman presque bouleversant et troublant, traitant toujours le thème de la polygamie. Dans ce roman, le même homme traitant ses deux épouses différemment, étant l'amant moderne d'Isma et l'homme fondamentaliste de Hajila.

Assia Djébar se projette dans le personnage d'Isma, comme elle décrit le personnage de Hajila, un personnage qui aurait pu être elle, mais grâce à ses ambitions et luttes, elle réussit à avoir la posture de son personnage « *Isma* » dans *Ombre Sultane*.

Ombre sultan est un roman dans lequel Assia Djébar dessine la soumission de la femme algérienne, cette femme aux yeux de l'homme, n'est qu'un objet de désir qui vit sous l'ombre (l'emprise) de l'homme. Tel est le combat interminable d'Assia Djébar dont les écrits s'inscrivent dans la période post coloniale à travers lesquels, Assia Djébar, se cadre dans un espace-temps entre 1830 et 1962.

1.3. La troisième série romanesque (1991-1999) : Une peine à vivre

Durant cette période Assia Djébar a réalisé plusieurs romans à commencer par *Loin de Médine* publié en 1991 dans lequel elle revient sur l'histoire de notre prophète et essaye de tirer des conclusions qui ont un rapport avec l'Islam comme religion, cela n'est pas anodin, c'était la période de l'enclenchement de la décennie noire, où il y a eu plein d'interrogations sur la religion et qui ont mené le pays au chaos total.

Assia Djébar, fait des retours en arrière vers l'époque du prophète et ses sous khalifes, où elle multiplie les voix, celles de Fatima, la fille du prophète et de ses femmes, qui ont tenté de se libérer. Assia Djébar nous fait revivre un lointain passé d'une époque glorieuse, contrairement à ce qui se passait réellement en Algérie. Effectivement, c'était la période où on parlait de « *l'Algérie musulmane* » (état islamiste).

Assia Djébar dans ce roman, fait un rappel de mémoire et parle de la position de la femme et son rôle aux côtés du fondateur de l'islam, elle rend hommage à cette figure effacée par les islamistes.

Puis, elle enchaîne avec *Vaste est la prison* en 1995 où elle revient sur le passé et le présent de la femme algérienne, évoquant son continuel combat, son espoir de redonner une image de femme libre, en cherchant dans les origines et dans l'Histoire de l'Algérie.

En 1996, elle publie un autre recueil de nouvelles, cette fois-ci, *Le blanc de l'Algérie*, elle tente de faire un rappel de la mémoire collective sur l'ancienne Algérie, car elle pense que la guerre civile va mener son pays au chaos.

Alors elle écrit en se remémorant l'histoire vu qu'elle en est témoin, elle ne veut en aucun cas sombrer dans l'oubli : « *Pas le blanc de l'oubli. De cet oubli-là : oubli de l'oubli même sous les mot* » (Djébar, *Le Blanc de l'Algérie*, 1995, p. 17)

C'était une opportunité pour Assia Djébar de mettre en exergue les rapports entre les événements dissimulés, d'hier avec ceux d'aujourd'hui. C'est aussi l'occasion pour l'historienne de réécrire l'histoire du passé et du présent, pour qu'en 1997, elle publie encore un autre récit ou recueil de nouvelles *Oran, langue morte*. Il faut dire qu'Assia Djébar, quand elle publie cette œuvre, c'était l'époque ensanglantante, celle d'une guerre civile, qui a engendré des morts et des disparitions, une peine cruelle restée gravée dans les mémoires. Il faut se rappeler aussi qu'Assia Djébar a connu les deux époques où l'Algérie a versé plus de sang que d'encre. Les algériens cherchant à se libérer de l'emprise des français, une fois l'indépendance acquise, le pays sombre dans une guerre incompréhensible, voire absurde.

Le titre du récit est énigmatique *Oran, langue morte*, dans lequel Assia Djébar évoque le mariage mixte, en effet c'est l'histoire d'une chrétienne vivant au sein d'une société musulmane, finit par mourir à Paris, loin de son mari musulman vivant à Oran.

Comme si elle rappelait à ceux qui voulait faire de l'Algérie un état islamique, que l'Algérie d'antan acceptait la mixité entre français, juifs et musulmans (arabes), l'espace choisi « Oran » n'est pas anodin, en effet, c'est la région qui a abrité les juifs.

Dans la même année (1997), elle publie aussi *Les nuits de Strasbourg*, une ville qui se situe en Europe, une commune française frontalière avec l'Allemagne. Symbole

de réconciliation franco-allemande, symbole de croisement de cultures et de langues. Elle le publie durant la décennie noire, la période de la guerre civile, la guerre qui a engendré des séquelles, mais qui osait en parler. Cet impact sur la mémoire collective où l'histoire est formellement interdite à raconter dans nos écoles mais une réconciliation naît à travers les mots et dans les écrits littéraires pour dénoncer des massacres et des violences.

Assia Djébar, durant tout ce temps, s'est focalisée sur la production littéraire ce qui fait d'elle une romancière qui se retrouve en plein apogée de la création.

Djébar entreprend donc et reste sur les traces de la réécriture de l'histoire, en publiant *Oran, langue morte* et *Les nuits de strasbourg* en 1997.

En 1999 elle publie un essai *Ces voix qui m'assiègent : en marge de ma francophonie*. Assia Djébar tente de répondre au problème de la langue qui est étroitement lié à l'identité vu qu'elle est une femme ayant vécu et ayant appris la langue de l'autre. Mais elle finit par se rendre compte que ce n'est qu'un acquis et ce qui l'emprisonne c'est bien la langue maternelle berbère ou celle de son père arabe.

Elle s'interroge plus sur son identité plutôt que sur son sort et ce qui l'a ramenée à cette rive. C'est le début d'une nouvelle série, sa dernière avant de rendre l'âme, ou plutôt d'arrêter d'écrire parce qu'elle tombe malade, une maladie qui la mène vers l'oubli forcé « le Blanc ».

1.4. La quatrième dernière série romanesque (2002-2007) : *La révérence*

Dans cette dernière série la romancière publie trois romans, d'abord *La femme sans sépulture* en 2002. Une histoire qui a comme référent historique la deuxième guerre mondiale et comme espace Alger. Dans cette série, Assia Djébar réécrit toujours l'histoire à travers un personnage féminin, et introduit récit et discours, c'est l'histoire de Zoulikha, une militante qui a contribué à la guerre d'Algérie et a été portée disparue après son arrestation par l'armée française. Toujours dans la même perspective, elle retrace le passé et interrompt le cours de l'histoire par des scènes du présent. En effet, la romancière réécrit l'histoire de la femme algérienne, celle du passé à travers ses souvenirs, car nous retrouvons des voix tant dissimulées par Assia Djébar qui éclatent dans ce roman. Cette *femme sans sépulture* n'est que le référent de l'auteure, une femme qui a passé toute une vie à

lutter mais qui se retrouve perdue, disparue sans un point d'ancrage, dire que la langue française lui a permis l'ouverture au monde et c'est là où elle publie *La disparition de la langue française* en 2003. C'est en fait l'histoire de Berkane qui après son exil, il retourne en Algérie après un long voyage à travers ses mémoires. Berkane se perd et trouve du mal à se réintégrer dans son pays natal. Il lui a fallu qu'il oublie sa langue française pour replonger dans son pays de naissance. Alors que la « langue de mémoire » est pour lui c'est comme pour Assia Djébar qui s'interroge pour l'avenir de la langue française en Algérie. Berkane va-t-il subir le même sort que pour la langue arabe emportée par des Morisques andalous et des Juifs de Grenade après 1492 ? La langue française est en cours de disparition avec l'arabisation et l'idiologie des islamistes qui pour eux la langue française est une langue de dévergondage et de incrédulité.

A la fin de cette série, Assia Djébar, boucle son œuvre par un magnifique roman « *Nulle part dans la maison de mon père* », une synthèse de son enfance et de son adolescence, une histoire purement individuelle mêlée à celle de son pays « l'Algérie », une histoire qui revient sur les différents questionnements identitaires et de la langue et finit par ne pas trouver de réponses, elle préfère se retirer et laisser derrière elle une voix vivante en mouvement pour la mémoire collective et sa propre mémoire. Ce parcours historique de l'écriture d'Assia Djébar nous a éclairé sur son œuvre et sa vie d'écrivaine et nous permet de procéder à une analyse purement paratextuelle de notre corpus d'étude en commençant par l'analyse de la première de couverture.

2. L'analyse de la première de couverture

L'iconographie est l'étude de l'image sur ses différents aspects. Nous avons jugé utile d'analyser les images de chaque roman afin de voir et faire un rapprochement entre le texte et ses paramètres, étant donné que ces éléments portent le récit et nous donnent des informations générales et nous aident à la compréhension de l'œuvre.

2.1. *L'Amour, la fantasia*

Il s'agit dans ce récit de l'Histoire de la prise d'Alger et des différents assauts de l'histoire algérienne lors de la période coloniale agencées avec l'histoire d'une

petite fille. La narratrice qui vit dans le grand Sahel algérien narre son histoire parsemée de petites histoires de femmes de son entourage durant la même période, celle de l'« Algérie française ». Voici comment se présente la première de couverture du roman *L'Amour, la fantasia* :



L'Amour, la fantasia
Première publication

Lieu : Paris,

Éditeur : J.C. Lattès,

Année : 1985,

Edition de notre corpus Le Livre de Poche, 2005.

Le graphiste, l'illustrateur ou l'iconographe travaillent en collaboration avec l'éditeur pour la réalisation de la couverture et notamment l'iconographie qui doit être en rapport avec l'histoire, du sort de la maison d'édition. Ceci dit, dans le roman en question, nous avons pu dévoiler le lien entre le texte et l'image choisie. Il s'agit d'une toile peinte par Eugene Delacroix en 1858, artiste peintre français, appartenant au mouvement romantique, né le 26 avril 1798 et décédé le 13 août 1863. Cet artiste peintre est connu principalement par sa toile « la liberté guidant le peuple » en 1830. Ce peintre défendant la liberté des peuples commence en 1832 un périple entre le Maroc et l'Algérie. Cependant, il découvre l'orient, s'imprègne de sa culture et reproduit des aquarelles en utilisant des couleurs chaudes. Grâce à ce voyage, il a une nouvelle notion des couleurs et de la lumière, sous le soleil de plomb de l'orient. Il découvre que les couleurs sont pénétrées par la lumière éclatante du soleil. Alors, il étudie des théories et crée de nouvelles aquarelles suite à ce voyage riche en souvenirs et découvertes. Tout en respectant l'objet et la thématique de ses tableaux. Le tableau choisi pour représenter le récit, symbolise une scène historique, celle de l'enlèvement *de Rebecca par le templier pendant le sac du château de Frondeboeuf* (MUZEO Artshop, s.d.) en 1858, une image représentative car elle décrit un moment historique qui renvoie directement à la prise de l'Algérie en 1830. La composition des couleurs, le rouge et le vert avec un fond jaunâtre harmonieusement réunies représente la violence et la nonchalance sous les cieux d'un pays oriental. Le cheval, symbole de la beauté et de la force également, nous rappelle la fantasia, le titre du récit qui renvoie aussi à la bataille par ce dessin folklorique, des costumes et paysages avec une architecture traditionnelle de l'orient. Une image exprimant la bataille, la force, l'amour, l'orient, la renonciation est une représentation du contexte. La toile rappelle le monde oriental (Algérie), l'enlèvement de Rebecca renvoie à la prise de l'Algérie par les français en 1830, pendant ce moment historique il y eu violence, déversement de sang et viol. Un crime crié par amour. Le cheval et les personnages habillés à l'orient interpelle le titre de l'ouvrage *L'amour, la fantasia*.

2.2. *Vaste est la prison*

Dans ce récit, sont présentés des scènes d'histoires de la narratrice et de son entourage féminin dans différents endroits. Mettant en exergue les souvenirs de l'enfance de *Isma*, la narratrice. Un récit fictif mélangé avec des scènes de l'enfance de la narratrice.



Vaste est la prison

Première publication

Lieu : Paris,

Éditeur : Albi Michel,

Année : 1995,

Edition de notre corpus

Le Livre de Poche, 2014.

Il s'agit pour ce récit d'un tableau de *Ange Tissier*, un peintre du XIX^{ème} siècle, spécialisé dans les peintures de portraits orientalistes, né à Paris le 06 mars 1814 et mort en avril 1876. Dans cette aquarelle, le peintre représente une femme algérienne avec son esclave dans un harem en 1860. Les deux femmes représentées dans un silence contemplatif et une pose lascive de façon courante à cette époque. Le portrait de la femme mis en évidence au premier plan est richement vêtue et luxueusement parée.

Le tableau choisi représente le récit, une image significative par rapport à l'expression du visage de ses personnages femmes cloîtrées silencieuses, cela renvoi au fait que la femme orientale n'a pas droit à la parole, une voix muette en même temps expressive par des couleurs feutrées qui symbolise le silence. Le costume et la posture de la femme démontrent que c'est la maîtresse des lieux. Une assise majestueuse calme, sereine en même temps évasive.

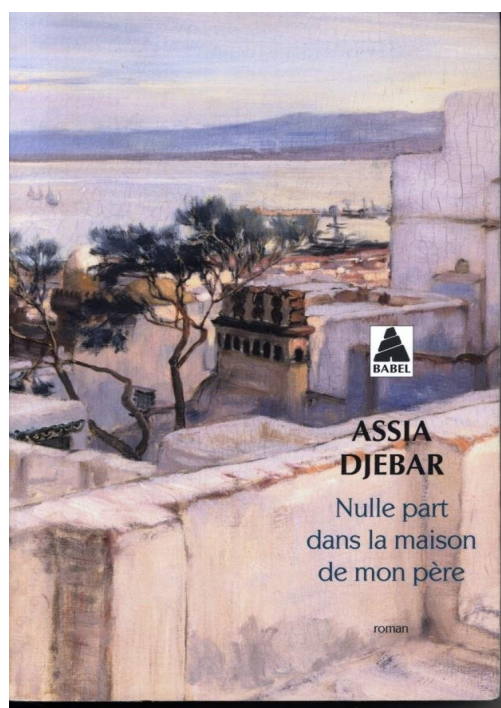
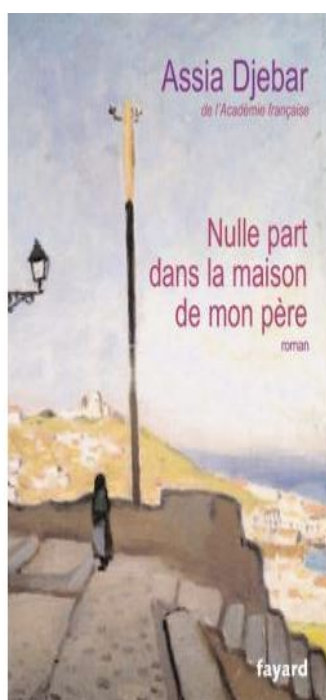
A la main, elle tient une chicha, ce qui exprime la liberté de la femme orientale dans un espace fermé référence au titre vaste est la prison. Derrière elle, une mandoline, un instrument de musique utilisé dans les musiques folkloriques répandues dans les régions orientales, connues, en plus, comme un instrument musical d'accompagnement et utilisée pour apporter un rythme et une harmonie à des poèmes populaires fréquemment des plaintes exprimant une tragédie, un drame. Ce qui relie l'image au titre du récit qui est en même temps le titre d'une complainte berbère *vaste est la prison*.

Le tableau mettant en scène des femmes condamnées au silence avec un regard sombre. La servante derrière la dame dans une posture de lassitude avec un regard pesant tenant à la main un éventail qui renvoie toujours à l'évènement historique de la prise d'Algérie. L'auteure dans ce récit redonne la voix, la parole à toutes les femmes algériennes, de son entourage, comme elle clame la voix de la femme

emprisonnée dans un espace ouvert car elle ne peut parler que lorsqu'elle se trouve dans son espace et se retrouve entre femmes pour libérer leurs voix.

2.3. Nulle part dans la maison de mon père

C'est le récit personnel de la narratrice durant la période coloniale parcourant son enfance et son adolescence. Diverses scènes intimes qui reviennent dans la mémoire de la narratrice entre collective et individuelle, relatant des histoires familiales.



Nulle part dans la maison de mon père

Première publication

Lieu : Paris,

Éditeur : Fayard,

Année : 2007,

Edition de notre corpus Sedia, 2007.

Pour ce troisième récit *Nulle ne part dans la maison de mon père*, à la différence des deux romans vus plus haut, l'image n'est pas un tableau de peintres français

connus mais, il s'agit de deux images méconnues par la date de leur création et leur auteur. Cependant, nous avons pu dévoiler le lien entre le texte et les deux images. Des images représentant un paysage, une petite ville du littoral algérien, ce qui lie cette icône au village natal d'Assia Djébar « Cherchell ». L'absence de personnage sur l'une des deux photos choisies illustre l'œuvre. La deuxième, illustre l'ombre d'une femme longeant la ville, avec toujours la même allégorie, une ville sur la baie algérienne, lieu de naissance de l'auteure Assia Djébar et qui renvoie directement au titre de l'œuvre *Nulle part dans la maison de mon père*, avec des couleurs fades, couleurs pastel qui représentent le souvenir d'enfance, les origines du pays natal de l'auteure, de son repère. Le texte est basé sur les mémoires de l'auteure, de l'histoire personnelle, privée, familiale, une autobiographie parsemée de souvenirs en Algérie écrite loin de sa famille, son pays et très près du cœur.

3. L'analyse titrologique

L'étude de la titrologie est une approche faisant partie de l'analyse paratextuelle, s'intéressant principalement aux titres des œuvres littéraires. Cette approche, nous éclairera sur le cotexte et son interprétation, car le choix des titres par l'auteur est pertinent comme pour le choix de l'image. Le titre donne une idée globale sur le texte et est une représentation générale de son sujet. Grivel le développe comme suit « *Ce signe par lequel le livre s'ouvre ... L'activité de lecture, ce désir de savoir ... (avec intérêt), est lancée.* » (Grivel, 1973, p. 173) Il nous est indispensable alors de voir les différents titres car ils occupent ainsi une place indéniable dans le *péritexte*, une notion introduite par Gérard Génette indiquant le paratexte qui est situé à l'intérieur du texte (titre, préface, titres de chapitre, table de matière...etc).

Le paratexte de notre corpus a des titres originaux et énigmatiques à la fois, cela nous a poussé à vouloir mettre le doigt sur cette titrologie afin de ressortir le non-dit.

Le titre quant à lui est significatif et révèle plusieurs secrets, inscrits dans la trame du récit. A ce titre, Claude Duchet souligne dans *convergences critiques de Achour* : « *Si j'écris avant d'avoir trouvé le titre, elle avorte généralement. Il faut un titre, parce que le titre est cette sorte de drapeau vers lequel on se dirige, le but qu'il faut atteindre, c'est expliquer le titre* » (Achour, 2002, p. 61).

Nous allons donc commencer par une étude titrologique du récit *AF*, suivi par *VP* et finir avec *NMP*.

3.1 L'analyse du titre « *L'Amour, la fantasia* »

L'Amour, la fantasia un titre inédit et ambigu à la fois, composé de deux mots séparés par une virgule. Sans connaître le contenu et en le lisant, la première impression qu'aura le lecteur : une histoire festive et dont il est question de l'amour et la fête. Or le récit véhicule des drames de l'histoire de la guerre d'Algérie. L'histoire d'un peuple arrachant son indépendance avec des batailles comme les enfumades des grottes, des personnages historiques tel le chef religieux et militaire algérien l'Emir Abdelkader qui a participé à la libération de l'Algérie.

Comment Assia Djébar a choisi le titre ? A quoi pensait-elle en évoquant les deux thèmes ? Que voulait-elle dire par l'Amour avec un grand A et la fantasia ?

Par l'analyse du mot « l'Amour » suivant le dictionnaire en ligne linternaute (linternaute, s.d.) ce dernier a cinq significations

- Sentiment d'affection, d'attirance sentimentale et sexuelle entre deux personnes.
- Sentiment d'attachement, d'affection mutuelle entre amis ou membres d'une même famille.
- Attachement désintéressé à une valeur, un idéal.
- Personne aimée.
- Acte sexuel.

Le sens le plus proche du texte est le deuxième et troisième sens « *sentiment d'attachement, d'affection mutuelle entre amis ou membres d'une même famille.* » et « *attachement désintéressé à une valeur, un idéal* » (Linternaute, s.d.)

Parmi les différentes significations, nous avons opté pour ces deux dernières, car elles conviennent au contenu du récit, Assia Djébar, parle de son amour à sa famille, de son attachement à son père et des membres de sa famille ainsi que son entourage englobant son pays. Aussi, c'est dans ce livre qu'Assia Djébar dénonce la guerre d'Algérie, première femme littéraire évoquant l'Histoire algérienne.

Deuxième mot du titre du récit « la fantasia » une seule signification lui convient, il s'agit d'une fête folklorique orientale comme noté ci-après : « *Démonstration de cavaliers arabes durant laquelle ils tirent des coups de fusil.* » (Linternaute, s.d.)

Une fête purement arabe qui renvoie aux origines de l'auteure, son arabité qu'elle clame dans une langue autre que sa langue maternelle, l'arabe. Une fête caractérisée par la course des chevaux en tirant des coups de fusil, les cavaliers portant des tenues vestimentaires, comme le père de l'auteure qu'elle décrit dans son œuvre comme petit rappel de l'image du père. Les tirs de fusil des carabines renvoient à la guerre de libération et la prise de l'Algérie, un évènement historique que nous retrouvons dans le récit et que le titre est complémentaire à l'iconographie.

Nous allons reproduire la table du récit *AF*, afin de mieux voir les intitulés et mieux les cerner, la table des matières se compose de trois parties chacune d'elle porte un titre que nous allons voir plus loin.

Pour cela nous étudierons toutes les parties du livre que nous schématiserons avec des tableaux afin de mieux visualiser la table des matières de notre corpus.

3.1.1 L'analyse des titres de chaque partie du roman *L'Amour, la fantasia*

A. L'Analyse du titre de la première partie : *LA PRISE DE LA VILLE ou L'amour s'écrit dans AF*

Partie 1	Titres
<i>LA PRISE DE LA VILLE ou L'amour s'écrit</i>	<i>Fillette arabe allant pour la première fois à l'école I Trois jeunes filles cloîtrées II La fille du gendarme français III Mon père écrit à ma mère IV Biffure</i>

Première partie de l'Amour, la fantasia

Cette première partie intitulée *LA PRISE DE LA VILLE* ou *L'amour s'écrit*, donne l'idée globale sur son contenu, le premier énoncé *LA PRISE DE VILLE* signifie la conquête de l'Algérie, ici, Assia Djébar, va être auteure de l'Histoire ou elle va relater quelques événements historiques : comment la ville d'Alger a été colonisée. Vu que l'auteure a fait des études en histoire et vu qu'on lui a reproché le fait de ne peut être auteure engagée, elle accompli le devoir de la réécriture de l'Histoire ainsi que pour l'amour de sa patrie.

Un deuxième énoncé relié au premier par *ou* conjonction qui indique une alternative entre deux possibilités, le deuxième explique le premier en d'autres termes. Assia Djébar, se donne le choix de relater l'évènement phare de l'histoire algérienne et ceux d'Assia Djébar en intégrant son histoire individuelle et son vécu, elle a même, comme nous allons voir ci-après dans l'organisation des titres de la première partie où elle donne des titres aux chapitres consacrés à sa vie personnelle et des chiffres romains d'ordre chronologique à d'autres chapitres dédiés à l'histoire algérienne.

A.1 L'analyse des sous titres de la première partie de L'AF :

-Fillette arabe allant pour la première fois à l'école

Un titre par lequel Assia Djébar ouvre son récit, donnant ainsi une image claire sur le contenu de l'histoire. Celle d'une petite fille arabe fréquentant l'école. Elle se rappelle encore de sa première fois. Le moment de la transgression des règles de la société « *toute vierge savante saura écrire, écrira à coup sûr.* » (Djébar, L'Amour, la fantasia, 1995, p. 11)

Elle entame son récit par le premier pas qui lui a permis par la suite d'écrire, de devenir auteure. C'est grâce au père « *main dans la main du père. Celui-ci, un fez sur la tête, la silhouette haute et droite dans son costume européen, porte un cartable, il est instituteur à l'école française. Fillette arabe dans un village du Sahel algérien.* » (Djébar, L'Amour, la fantasia, 1995, p. 11) qu'elle est devenue libre.

Juste après, l'auteure entame une autre histoire, sans titre celle de la prise de l'Algérie, un événement historique marquant l'histoire du pays, elle écrit « Aube de ce 13 juin 1830 » (Djébar, L'Amour, la fantasia, p. 14)

Vient après trois autres histoires intimes de la narratrice emboîtées avec d'autres de l'histoire de l'Algérie et qui portent les sous-titres suivants :

-Trois jeunes filles cloitrées

(Personnages féminins sans prénoms claustrées et vivant dans un hameau du Sahel dans la campagne).

C'est l'histoire de trois filles d'un campagnard, seules musulmanes fréquentant l'école primaire et chez lesquelles, la narratrice passait ses vacances d'été. Elle se remémore, ses moments-là, marqués par un secret, les filles enfermées à la maison osent écrire des lettres d'amour à des inconnus sous prétexte que : « *jamais, je ne me laisserai marier un jour à un inconnu qui, en une nuit, aurait le droit de me toucher !* » (Djebar, L'Amour, la fantasia, 1995, p. 24). Il est à noter qu'à l'époque, la fille se fait marier toute jeune à un homme du choix du père ou du frère. Ceci dit, la narratrice, se sent complice et en même temps trouve courageux la manière dont elles transgressent les traditions « *je pressentais que, derrière la torpeur du hameau, se préparait, insoupçonné, un étrange combat de femmes* ». (Djebar, L'Amour, la fantasia, 1995, p. 24) la narratrice étant fillette se prépare à être une femme indépendante.

-La fille du gendarme français

(Personnage féminin français)

C'est la famille du gendarme français qui entretenait des relations amicales avec la famille des filles cloitrées, celle qui attire et suscite la curiosité des autres femmes arabes même celle de la narratrice, « Marie-Louise », avec sa beauté, son allure et sa tenue vestimentaire « *Je me souviens de Marie-Louise provocatrice* » (Djebar, L'Amour, la fantasia, 1995, p. 41). Bouleversée par un spectacle qui s'offre à elle, par l'image du couple enlacé, Marie-Louise et son fiancé et les expressions sorties de la bouche de la française, elle interpellait son fiancé par des expressions comme « *mon chéri* » « *pilou chéri* » « *mon lapin* » et l'embrassait devant tout le monde. La narratrice se remémore cette scène et écrit « *la langue française pouvait tout m'offrir... mais pas le moindre de ses mots d'amour ne me serait réservé* » (Djebar, L'Amour, la fantasia, 1995, p. 45)

Pensant que la langue de l'autre, le français, qu'il allait lui donner la liberté et l'amour, elle se rend compte que la langue ne lui a rien offert en amour.

-Mon père écrit à ma mère

Deux personnages importants qui occupent une place importante dans la vie de la narratrice, une manière aussi de montrer aux lecteurs que ses parents sont instruits, ce qui l'a aidé à s'épanouir aussi. Elle revient sur le fait que sa mère, jeune femme du village soumise ne sachant pas lire et écrire a fini par devenir une femme libre « européenne » progressivement, elle apprend à lire, enlève le voile et cela grâce au père « *Tahar* » (Djebar, *L'Amour, la fantasia*, 1995, p. 56) symbole de l'émancipation pour l'auteure Assia Djebar.

Après lecture, nous constatons qu'Assia Djebar, évoque ses souvenirs familiaux, elle relate des moments de son enfance et de sa famille ainsi que ses amis. Une affection particulière à ses proches et beaucoup plus à ses parents. A travers ses histoires intimes elle insère l'histoire de l'Algérie, son amour pour la patrie.

- « *Biffure* »

Nous allons d'abord définir le mot *biffure*, qui veut dire texte que l'on barre, que l'on efface ou que l'on retouche. Le texte en *Biffure* est une insertion de l'opinion dissimulée de l'auteure en tant que militante dans le devoir de revenir sur le passé lointain, dans les souvenirs d'autrui qu'elle qualifie : « *d'images du noir* » (*L'Amour, la fantasia*, 1995, p. 69) qu'elle devait introduire implicitement à la fin de la première partie du récit de *l'AF* en lui donnant le titre de « *Biffure* » dans laquelle elle note : « *Hors du puits des siècles d'hier comment affronter les sons du passé ?[...] Quel amour se cherche, quel avenir s'esquisse malgré l'appel des morts, et mon corps tintinnabule du long éboulement des générations-aïeules.* » (*L'Amour, la fantasia*, 1995, p. 69)

Une correction explicite sur le projet d'écriture de *l'AF*. L'obligation de montrer son amour et son devoir de femme engagée, c'est la période où en Algérie, il a été décidé de tout arabiser, et que l'enseignement doit se faire dans la langue arabe et non pas dans la langue française. Assia Djebar déçue de cette décision qui renverse son projet

de vouloir transmettre l'histoire autant que professeure universitaire d'Histoire dans la langue des français, la langue qu'elle maîtrise contrairement à la langue arabe qu'elle a apprise quelques années plus tard. Comment transmettre les voix c.-à-d. les mémoires de ses aïeules puisque, c'est le schéma traditionnel.

B. L'analyse du titre de la deuxième partie : *LES CRIS DE LA FANTASIA* dans *AF*

Partie 2	Titres
<i>LES CRIS</i>	<i>La razzia du capitaine Bosquet, à partir d'Oran</i>
<i>DE LA</i>	<i>I</i>
<i>FANTASIA</i>	<i>Femmes, enfants, bœufs couchés dans les grottes</i>
	<i>II</i>
	<i>La mariée nue de Mazouna</i>
	<i>Sistre</i>

Deuxième partie de l'Amour, la fantasia

Dans cette deuxième partie, Assia Djébar inverse entre les intitulés, où elle donne des titres aux chapitres relatant l'histoire algérienne et des numéros aux chapitres de l'histoire individuelle. Elle distingue entre l'histoire collective et personnelle en créant un lien et une linéarité entre la première et deuxième partie, en créant un effet spiral. Une histoire en boucle, une circularité dans la représentation des souvenirs.

Cet intitulé et à travers ces mots « cris » et « fantasia » renvoie directement à la prise de l'Algérie, cela laisse déduire que cette partie va être dédiée à la guerre de libération et aux moments historiques. En effet, après l'étude des titres de cette deuxième partie, l'auteure, a littéralement, rapporté des événements historiques après des recherches qu'elle a effectuées, notamment, qu'elle est historienne de formation.

B.1 L'analyse des sous titres de la deuxième partie dans *AF* :

Dans cette deuxième partie, la narratrice rapporte des faits historiques relatifs à la guerre d'Algérie. Elle les intitule comme suit :

-La razzia du capitaine Bosquet, à partir d'Oran

-Femmes, enfants, bœufs couchés dans les grottes

Dans ces deux sous titres, nous retrouvons les traces de la guerre de libération et relate le malheur infligé aux algériens, par le déversement de sang, cris et peine qu'elle reprend à travers ses lectures des mémoires d'autrui. Elle rend honneur aux morts et au massacre. En tant qu'historienne, l'auteure, réécrit l'histoire collective afin de d'écrire sur soi.

Elle identifie la guerre à la fantasia puisque le point commun entre les deux ce sont les cris, hurlement, coups de feu et chevaux. Elle associe les cris de la fantasia à ceux de la mort.

- La marié nu de Mazouna

Une autre histoire durant la guerre de libération ou avant son déclenchement, attaque contre un convoi de noce de l'Agha de Mazouna, où toutes les femmes étaient capturées et libérées contre une rançon. Toutes les femmes ont remis leurs bijoux même la mariée parées de bijoux et qui portait des habits brodés en or.

Elle rapporte suivant les titres cités ci-dessus, quelques événements passés lors de l'histoire de la guerre d'Algérie, où elle emboîte entre ces histoires des épisodes de sa vie intime, numérotés par des chiffres romains : ***I, II et III.***

Dans la première histoire intime « ***I*** », la narratrice relate ses péripéties avec les lettres d'amour échangées avec « un ami » durant les vacances d'été afin d'échapper à son enfermement « *J'écris pour encercler les jours cernés...ces mois d'été que je passe en prisonnière* » (L'Amour, la fantasia, 1995, p. 86) voici comment l'écriture pour Assia Djébar, devient un moyen de délivrance de la claustration « *l'écrit se développe en journal de rêveuse cloîtrée* » (L'Amour, la fantasia, 1995, p. 86)

La deuxième histoire « **II** »

Cette histoire est consacrée à son frère, qui aurait pu être son intime « *Au frère qui ne me fut jamais complice, à l'ami qui ne fut pas présent dans mon labyrinthe* » (L'Amour, la fantasia, 1995, p. 117) . Il est visible qu'Assia Djébar, blâme son frère, plus jeune qu'elle, qui pouvait être présent pour l'assister, elle aurait aimé que son frère soit son ami pour la soutenir et la guider dans ses difficultés.

Dans la troisième histoire « **III** »

Cette histoire se passe à Paris, en France. L'auteure, revient sur les événements de son mariage, qui se déroulent d'une manière à bouleverser les traditions. Elle se marie à Paris sans qu'il ait la cérémonie traditionnelle, sans la présence de son père « *la jeune fille s'aperçut qu'elle souffrait de l'absence du père* » (L'Amour, la fantasia, 1995, p. 150) aussi, elle parle de la journée des fiançailles officielles en Algérie, malgré leur absence « *deux familles s'étaient rencontrés, malgré l'absence des promis ... la cérémonie avait permis de rédiger l'acte de mariage* » (L'Amour, la fantasia, 1995, p. 148) une autre histoire intime prouvant l'insoumission d'Assia Djébar dont la manière où elle renverse une fois encore les règles de la société arabomusulmane.

- « **Sistre** »

Elle termine cette deuxième partie par un sistre, un mot signifiant un instrument de musique à percussion. Dans ce passage, reviennent les pensées d'Assia Djébar et leur donne un son à travers le titre, où elle clame le « *long silence* » (L'Amour, la fantasia, 1995, p. 156) des nuits du plaisir qui se répètent dans la chambre et le noir comme « *des staccato* » (L'Amour, la fantasia, 1995, p. 157) elle fait allusion aux sons émis à des notes de musique jouées avec du sistre « *création chaque nuit. Or broché du silence* » (L'Amour, la fantasia, 1995, p. 157) ce passage vient juste après l'épisode de sa nuit de noce, son mariage, où elle reporte ses réflexions ce long silence et ce moment qui vient après le cris de la douleur, du viol, dans la nuit de noce, elle dit « *pourquoi chacune le cache : l'amour, c'est le cri, la douleur qui persiste et s'alimente...le sang une fois écoulé, s'installe une pâleur des choses, une glaire, un silence* » (L'Amour, la fantasia, 1995, p. 154)

C. L'analyse du titre de la troisième partie : *LES VOIX ENSEVELIES* dans *AF*

Par la définition des termes composant le titre nous avons :

Suivant le dictionnaire en ligne l'internaute, le mot « Voix » a plusieurs significations :

Sens 1 ensemble des sons produits par les êtres humains ;

Sens 2 cris émis par certaines espèces animales ;

Sens 3 sons émis par un chanteur professionnel ;

Sens 4 Forme verbale établissant la relation entre le sujet et l'action du verbe ;
(Linternaute, s.d.)

Pour le mot « ensevelies » il vient du verbe ensevelir et a trois sens :

Sens 1 cachées comme un trésor ;

Sens 2 cachées dans les décombres ;

Sens 3 sous le sable, mise en terre ; (Linternaute, s.d.)

Comme cité ci-dessus les deux termes voix et ensevelies se contredisent, on ne peut pas enterrer un cri, une voix même si l'auteure a caché des voix dans son cœur, dans sa mémoire qu'elle laisse transparaître dans la troisième partie du récit *l'AF*.

Partie 3	Titres
<p><i>LES VOIX</i> <i>ENSEVELIES</i></p>	<p><i>le premier mouvement</i> <i>Les deux inconnus</i> <i>Voix</i> <i>Clameurs</i> <i>L'aphasie amoureuse</i> <i>Voix</i> <i>corps enlacés</i> <i>Deuxième mouvement</i> <i>trances</i> <i>Voix</i> <i>Murmures</i> <i>La mise à sac</i> <i>voix</i> <i>corps enlacés</i></p>

Troisième mouvement

La complainte d'Abraham

Voix

Chuchotement

L'école coranique

Voix de veuve

Conciliabules

Les voyeuses

Voix de veuve

Corps enlacés

Cinquième mouvement

La tunique de Nessus

Soliloque

Tzarl-rit

Pauline

La fantasia

Air de nay

Troisième partie de l'Amour, la fantasia

Elle écrit la troisième partie et donne aux sous-titres de cette partie le mot « mouvement », cinq mouvements avec des titres qui reviennent à chaque fois. Dans chaque mouvement, nous verrons pourquoi cette occurrence d'énoncés et est pour quel but.

Comme pour les titres précédents, dans cette partie, Assia Djébar expose ses idées et ses pensées gravées dans sa mémoire. L'auteure se dévoile à travers ses écrits.

C.1 L'analyse des sous titres de la troisième partie de *AF*

-Premier mouvement

-Les deux inconnus

Personnages masculins libérateurs de la voix de l'auteure, elle remémore l'évènement tragique de sa vie qui lui a changé sa trajectoire, une querelle avec son amoureux qui l'a poussée à un acte incompréhensible. Elle relate ce moment, précis en évoquant le premier inconnu qui l'a sauvée alors qu'elle se souvient uniquement de sa voix ;

Le deuxième inconnu l'a suivie dans les rues de Paris, alors qu'elle errait dans ses pensées « *quinze années s'écoulent, peu importe l'anecdote* » (*L'Amour, la fantasia*,

1995, p. 163) ou encore « *deux messagers se dressent donc à l'entrée et à la sortie d'une histoire d'amour obscure. Aucun étranger ne m'aura, de si près, touchée* » (L'Amour, la fantasia, 1995, p. 164). Elle regrette ces années de mariage avec l'homme pour qui elle a tenté de mettre fin à sa vie après une dispute à l'âge de dix-sept ans.

Donc dans cette partie, elle revient sur un épisode tragique de l'acte de suicide, où elle tente à sa vie pour cet homme « son amoureux » qu'elle épousera plus tard.

-Voix

Dans cette partie, c'est une histoire d'une jeune femme maquisarde « moudjahida » où sont rapportés les événements d'une embuscade dans un village. Comme quoi la femme algérienne a participé à la libération de l'Algérie mais ne sachant pas écrire et lire, c'est la femme combattante qui a secondé l'homme. C'est une des voix de femmes de son village qui lui a raconté cette histoire.

-Clameur...

Dans cet épisode, nous découvrirons de qui il s'agit. L'auteure dévoile la vraie identité de la femme maquisarde dans la partie précédente « *Voix* » il s'agit de *Chérifa*.

-L'aphasie amoureuse

Dans cette partie l'auteure expose le thème de la double appartenance « *Jamais le harem, c'est-à-dire l'interdit, qu'il soit d'habitation ou de symbole, parce qu'il empêcha le métissage de deux mondes opposés* » (L'Amour, la fantasia, 1995, p. 183) le croisement de deux univers contraires, entre l'homme et la femme, entre deux mondes ennemis, celui des français et des algériens qui représentent les deux des contradictions culturelles, religieuses et linguistiques

Lorsque enfant je fréquentais l'école, les mots français commençaient à peine à attaquer ce rempart. J'héritais de cette étanchéité ; dès mon adolescence, j'expérimentais une sorte d'aphasie amoureuse : les mots écrits, les mots appris, faisaient retrait devant moi, dès que tentait de s'exprimer le moindre élan de mon cœur. (L'Amour, la fantasia, 1995, p. 183)

Dans cet extrait l'auteure explique que la langue française malgré les interdits lui a permis de de s'ouvrir sur l'autre monde, celui de l'ennemi mais en même temps, son éducation ne lui a pas permis d'exprimer ses sentiments ou parler de ses désirs.

-Voix

Il s'agit du récit entamé plus haut dans « *voix* », la continuité de l'histoire du maquisard « *Abdelkader* » le frère aîné de « *Chérifa* » rapporté par sa voix vingt ans après. Dans cette partie, elle raconte par sa voix l'évènement de son emprisonnement et les tortures qu'elle a subi.

-Corps enlacés

Dans la continuité de l'histoire de *Chérifa* assise dans une chambre entourée d'enfants, relate l'histoire, tout en se libérant pour une autre fois, par la voix et grâce à la voix de l'auteure, Assia djebar :

Les mots que j'ai cru te donner s'enveloppent de la même serge de deuil que ceux de Bosquet ou de Saint-Arnaud. En vérité, ils s'écrivent à travers ma main, puisque je consens à cette bâtardise, au seul métissage que la foi ancestrale ne condamne pas : celui de la langue et non celui du sang. (L'Amour, la fantasia, 1995, pp. 202-203)

Assia Djebar, dans ce passage rend hommage à *Chérifa* tout en expliquant que ses mémoires sont inscrites par des mots dans le récit de l'auteure, Assia Djebar. Elle réécrit l'histoire de ses aïeules et s'en sert pour la mémoriser dans des histoires en versant de l'ancre au lieu du sang, puisqu'elle évoque les militaires français Bosquet et Saint-Arnaud. Elle écrit avec la langue de l'autre qui n'est pas condamnée tels les massacres de la guerre.

-Deuxième mouvement

-Trances

La signification de ce dernier est l'exaltation du corps féminin par des mouvements, une forme de libération de la femme aussi une tradition féminine, où

les femmes se réunissent pour entrer en transe et libérer leurs maux, leurs voix dans un espace fermé loin des regards des hommes.

C'est l'épisode de la grand-mère maternelle, l'aïeule qui convoquait tous les deux mois les musiciennes du village pour organiser des après-midis de chants et de danses « les transes » pendant des heures jusqu'à s'évanouir. C'était des moments traditionnels de la femme soumise à l'époque pour protester contre les autres, la société, les hommes. Des moments où se libère la voix féminine et le corps du mal être « *laisse sortir le malheur ! Que les dents de l'envie et de la convoitise t'épargnent, o madame ! ...mets au jour ta force et tes armes, o ma reine* » (L'Amour, la fantasia, 1995, p. 206) c'est de cette manière que la femme entrait en transe pour évacuer tout le stress et l'angoisse imposés par la société. Elle Dansait et chantait en chœur jusqu'à la crise interviene, corps secoué à l'évanouissement.

-Voix

Une autre histoire d'une femme maquisarde *Lla Zohra*, une voix rapportée et transcrits dans le récit de l'auteure pour la mémoire « *hélas, nous sommes des analphabètes. Nous ne laissons pas de récits de ce que nous avons enduré et vécu !* » (L'Amour, la fantasia, 1995, p. 212) voici la motivation de l'auteure, elle instruite, se donne la raison pour réécrire l'histoire de ses aïeules et devient témoin de leurs voix.

- Murmures...

Une partie qui suit directement les voix de *Ila Zohra*, celle de *Djennet*, la vieille dame au pilon sentant l'odeur des épices et des herbes cette dame avait le rôle de guet.

-La mise à sac

Dans cette partie intitulé *la mise à sac*, l'auteure, rapporte un souvenir d'enfance, celui des réunions ou rassemblement qu'organisaient les matrones, où toutes les femmes parlaient à voix haute ou basse passaient aux aveux féminins. L'auteure se dévoile et dévoile la tradition de ses aïeules, lorsqu'elles se retrouvaient pour libérer leurs voix, les diseuses, chanteuses d'antan, qu'elle associe à la guerre d'Algérie, des voix se libéraient par des mouvements.

Elle compare ce dévoilement à la mise à sac « la colonisation de son pays » où le colonisateur s'empare de tout sauf du corps de la femme. Elle compare aussi ce dévoilement à une mise à nu puisqu'elle pense que « *Laminage de ma culture orale en perdition : expulsée à onze, douze ans de ce théâtre des aveux féminins, ai-je par là même été épargnée du silence de la mortification ?* » (L'Amour, la fantasia, 1995, p. 223) elle se doit de l'écrire pour ne pas oublier, pour la mémoire des autres femmes de son pays. Sorte de prolongement de la voix des aïeules, parler de soi-même dans la langue de l'autre et par écrit. L'auteure, admet que sa culture se transmet oralement et que cette dernière est en voie de disparition, ou bien remplacée par le silence de l'humiliation.

-Voix

L'Histoire des maquisardes revient dans cette partie qui porte toujours le même intitulé *voix* et qui a un lien avec la précédente, encore une femme qui participe à la guerre de libération Khadidja en collaborant avec Djennet.

-Corps enlacs

Elle raconte l'histoire de *Fatima* et *Meriem* rapportée par *Lla Zohra*, une des aïeules de l'écrivaine, qui elle-même se transforme en diseuse ou conteuse de l'histoire des jeunes femmes assassinées dans la maison d'un officier français.

-Troisième mouvement

-La complainte d'Abraham

Dans cette partie, l'auteure réserve une histoire religieuse, d'où l'intitulé la complainte d'Abraham : c'est les paroles que prononce Abraham, le jour de son sacrifice à son père. Cette histoire renvoie à une fête religieuse, la fête du mouton. Ici, l'auteure parle de la soumission de l'enfant et l'insensibilité du père, ensuite, elle évoque le prophète et son amour à son épouse : « *je n'avais vu de manifestation d'amour conjugal que dans la société européenne* » (L'Amour, la fantasia, 1995, p. 243) elle trouve dans cette histoire que l'expression des sentiments de l'amour ne les avoir vu que chez les européens. Elle déclare que les sentiments de l'amour dans sa société ne sont pas exprimés, contrairement à l'épouse Lalla Khadidja, la première épouse du prophète Mohamed, avoir adhéré à l'islam par « *amour conjugal* » une

émotion qui la pousse toute petite à « *un désir d'Islam* » (L'Amour, la fantasia, 1995, p. 243) distinguant que l'islam n'offense pas l'expression d'amour conjugal.

-Voix

L'auteure, revient sur les voix des maquisardes et rapporte ce qu'on lui a raconté ses aïeules.

-Chuchotements...

Dans cette partie, elle relate un événement passé en avril 1842 dans la Zaouia des berkani, ses aïeuls. L'une d'elle, aïeule surnommée « la sainte » était une diseuse comme toute les autres où elle racontait une chaîne de souvenirs « *Toute parole, trop éclairée, devient voix de forfanterie, et l'aphonie, résistance inentamée...* » (L'Amour, la fantasia, 1995, p. 252) Pour l'auteure c'est une forme d'opposition non engagée par les femmes de son village et par ses aïeules.

-L'école coranique

Une partie réservée à l'auteure, petite fille allant à l'école française et coranique, où elle apprend le coran. Elle arrête de fréquenter l'école coranique à l'âge de onze ans, le corps de la petite fille commence à avoir des formes que la jupe ne dissimulera pas.

Les femmes du village curieuses qu'elle ne porte pas le voile, la mère justifie que sa fille fréquentait l'école française « *elle lit* » (L'Amour, la fantasia, 1995, p. 254) ce qui veut dire en langue française « elle étudie ».

Cette langue lui a permis de s'émanciper et être différente des autres filles, femmes de son village.

-Voix de veuve

Ce sont les mémoires d'une femme de village à Cherchell, toujours sur les maquisardes et la période de la guerre d'Algérie « *C'était une femme entre deux âges* » (L'Amour, la fantasia, 1995, p. 266) une infirmière veuve au maquis.

-Corps enlacés

Histoire d'une femme inconnue que toutes les diseuses en parlent. Une femme au bord d'un bateau donne naissance à un enfant mort, envahie par la peine et la douleur, à l'aide d'une vieille femme, jetteront l'enfant dans l'océan.

-Quatrième mouvement

-Le cri dans le rêve

L'histoire de la grand-mère paternelle de la narratrice, tant adulée par sa petite fille. Un souvenir qu'elle relate, elle avait six ans. Elle la nomme « mère silencieuse » dans ses souvenirs elle avait perdu la voix. Elle évoque la situation de son père « pauvre » et compare entre les deux grand-mères maternelle, femme autoritaire, diseuse symbole de transmission et la grand-mère paternelle, silencieuse mais tendre, elle se souvient encore de ses caresses et de son silence.

-Voix de veuve

L'histoire en relation avec la précédente sur la femme veuve, qui raconte avoir perdu quatre hommes, son époux et ses trois fils durant la guerre de libération de l'Algérie. Après l'indépendance, elle se retrouve sans maison, alors elle réclame son droit.

-Conciliabules

L'auteure, résume toutes les voix de femmes éparpillées, les femmes de son village, ses aïeules, personnages qu'elle tente de réveiller à chaque fois qu'elle écrit.

-Les voyeuses

Ce sont les femmes voilées qui se voilent le visage et garde les yeux découverts pour regarder, il y a celles qui parlent à voix haute, libèrent la voix et d'autres demeurent silencieuses. Celles marginalisées, étaient celles qui criaient. L'auteure se considère une femme qui ressuscite la voix de ses aïeules par l'écriture dans la langue étrangère, pas celle de l'oralité des langues de ses origine : le berbère et l'arabe.

-Voix de veuve

Retour à l'histoire de la femme veuve et à l'évènement de la mort de son mari le maquisard.

-Corps enlacés

Elle évoque un épisode où une femme du village inconnue donne son corps à un soldat français. L'auteure, vingt ans après rapporte ce qu'elle lit dans un livre où l'homme parle de cette jeune femme. Elle écrit : « *je vous rapporte la scène à vous les veuves, pour qu'à votre tour vous regardiez, pour qu'à votre tour, vous vous taisiez* » (L'Amour, la fantasia, 1995, p. 295) Elle leur enlève la parole, et deviennent voyeuses silencieuses.

-Cinquième mouvement

-La tunique de Nessus

L'auteure se remémore et résume toutes les histoires qu'elle écrit dans ce récit *l'AF*, se donne le droit de parcourir l'histoire de son pays, de ses aïeules avec la langue étrangère, le français, pensant trouver la délivrance. Elle se voile par l'écriture croyant arriver à la transparence, elle se noie encore dans l'anonymat. Elle compare la langue française à la tunique de Nessus, un bout de tissu empoisonné. Pour l'auteure, Assia Djébar, la langue est un voile empoisonné, que son père lui a légué. Dans cette troisième partie intitulée « *Les voix ensevelies* », la narratrice rapporte des souvenirs d'enfance, de son vécu, qu'elle a enfui au fond d'elle. Des voix en mouvement, qu'elle n'a jamais oubliées « *Laminage de ma culture orale en perdition* » (L'Amour, la fantasia, 1995, p. 223) cette culture qu'elle lui donne vie à travers son écriture.

-Soliloque

Elle achève cette œuvre par l'intitulé « *soliloque* », un discours récapitulant les idées d'Assia Djébar, expliquant sa peine et sa douleur à vouloir se délivrer et en même temps délivrer la femme algérienne par l'autonomie qu'elle a arrachée

« Comment trouver la force de m'arracher le voile, sinon parce qu'il me faut en couvrir la plaie inguérissable, suant les mots tout à côté ? ». (L'Amour, la fantasia, 1995, p. 304). A travers la langue des autres « les français » Assia Djébar se voile. Pour elle, l'écriture est le moyen de se mettre à nue, se dévoiler par les mots tout en cachant sa peine intérieure aussi par les mots.

-Tzarl-rit

Une partie que l'auteure à la fin de l'œuvre, intitulée « *Tzarl-rit* » qui veut dire suivant la culture algérienne, dans la langue maternelle signifiant des cris de joie parfois de malheur (comme la mort d'un proche) poussés uniquement par des femmes en se frappant les lèvres avec les mains, aujourd'hui appelés « les youyous ». Cette partie finale est composée de trois sous-titres.

-Pauline

L'auteure achève son récit l'histoire de deux personnages historiques Pauline Rolland institutrice et battante de ses idées et Eugène Fromentin le peintre influencé par le Maghreb (l'orient).

Elle se compare à ces deux personnages, fascinée par eux, elle écrit « *Plus tard, je me saisis de cette main vivante, main de la mutilation et du souvenir et je tente de lui faire porter le « qalam »* » (L'Amour, la fantasia, 1995, p. 313)

Le « qalam » mot arabe signifiant « stylo » en langue française et qui renvoie directement à l'écriture, parce que Pauline et Fromentin les deux se servaient du qalam pour reproduire le silence observé en Algérie, Pauline séjournant en Algérie, militante se battait en écrivant. Fromentin, lui utilisait le pinceau pour dessiner l'Algérie durant et après son séjour dans ce pays du Maghreb.

-La fantasia

L'auteure Assia Djébar rapporte un événement repris par le peintre Eugène Fromentin : « *Fromentin se fait narrateur de cette fête funèbre* » (L'Amour, la fantasia, 1995, p. 311) c'est celle de la mort de « *Haoua* » un personnage féminin, qui décède accidentellement pendant la cérémonie de « *la fantasia* ». *Haoua* est un prénom arabe signifiant « source de vie »

-Air de nay

L'auteure résume son récit par une sous partie *air de nay*. Le « nay » est un instrument de musique oblique qui se termine en roseau, utilisé par les turques et les arabes pour siffler des mélodies tel la flûte :

Vingt ans se sont écoulés depuis un récent arra-chement. Dans le silence qui termine d'ordinaire les opéras funèbres, je vais et je viens sur ma terre, j'entre dans les demeures de village où les diseuses se rappellent la cavalcade d'hier puis, le corps emmitouflé, font semblant à nouveau de dormir : enfanter derrière des persiennes, en plein midi, baissées.
(L'Amour, la fantasia, 1995, pp. 313-314)

L'auteure siffle à la fin de son récit et explique qu'après vingt années de l'indépendance du pays (l'Algérie), elle fait des allés- retours dans son pays, son village natal, elle écoute les femmes de son village, rapporte leurs paroles qui demeurent toujours claustrées. Elle cherche toujours à libérer les siens.

Assia Djébar se nourrit des mémoires de personnes qui ont séjourné au Sahel dans son village comme le peintre E. Fromentin. Il a séjourné en 1852, fasciné, il peint et écrit un journal dont l'auteure s'en est servie pour alimenter ses mémoires et ses écrits. Elle imite en criant les voix des femmes militantes avec le qualam, sa voix de joie et de de malheur comme « les youyous ». Le qualam est considéré comme le nay.

Un brouillage énonciatif se crée. Au sein de la même histoire qui est sensée fictive, nous retrouvons un puzzle d'histoires encore réelles entre Histoire collective d'un même peuple et histoires personnelles de la narratrice qui est l'auteure. Une présence de personnages qui ont réellement existé dans la vie d'Assia Djébar comme Tahar le vrai prénom de son père : « *L'autobiographie pratiquée dans la langue adverse se tisse comme fiction* » (L'Amour, la fantasia, 1995, p. 302), l'auteure reproduit ce qu'elle a vécu comme histoire personnelle et de ce qu'elle a lu comme histoire collective.

L'Analyse de L'épigraphe

L'épigraphe en littérature veut dire insertion d'une citation au début d'une œuvre ou d'un chapitre, généralement les épigraphes sont utilisées pour introduire un livre ou bien les pensées de l'auteur.

L'œuvre complète d'Assia Djébar est introduite par des épigraphes. Dans l'AF, elle insère deux épigraphes, le premier celui d'Eugène Fromentin, le peintre : « « *Il y eut un cri déchirant-je l'entends encore au moment où je t'écris -, puis des clameurs, puis un tumulte...* » Eugène Fromentin, *Une année dans le Sahel*. » (L'Amour, la fantasia, 1995, p. 7). Son inspiration, elle la doit à ce peintre et à son émerveillement du littoral oriental, comme elle a été influée par les peintures du mouvement romantique. Cette citation renvoie à la prise de l'Algérie « un cri déchirant » et à la guerre de libération « clameurs » « tumultes ».

La deuxième épigraphe qui suit le premier se trouvant en bas du titre de la première partie de l'œuvre et qu'est le suivant : « « *L'expérience était venue à nos sentinelles : elles commençaient à savoir distinguer du pas et du cri de l'Arabe, ceux des bêtes fauves errant autour du camp dans les ténèbres.* » Barchou de Penhoen « *Expédition d'Afrique, 1835.* » (L'Amour, la fantasia, 1995, p. 9).

A travers cet énoncé tiré de l'œuvre *Expédition d'Afrique, mémoires d'un officier d'état-major*, l'auteure Assia Djébar expose déjà l'idée de la guerre et du soldat de garde qui finit par faire la distinction entre l'Arabe avec A en majuscule, ainsi elle donne l'image de magnificence à l'arabe tant méprisé, et les autres *bêtes*, qui signifie ici, l'être humain qui manque d'intelligence, *dans les ténèbres*, qui veut dire l'obscurité profonde, l'ignorance.

3.2 L'Analyse du titre « *Vaste est la prison* »

Le titre de cette œuvre *Vaste est la prison*, est tiré d'une complainte berbère, et est composé d'une phrase simple composée de deux syntagmes. Le premier « vaste », qui est défini comme suit :

Sens 1 « *Très étendu, très grand* », Sens 2 « *très ambitieux.* » (Linternaute, s.d.)

Le deuxième « est la prison », qui est précédé d'un verbe intransitif *être* introduisant un attribut *prison*, qui veut dire

Sens 1 « Établissement pénitentiaire »,

Sens 2 « emprisonnement »,

Sens 3 « Lieu ou situation dans lequel on se sent enfermé. » (Linternaute, s.d.)

Les différents sens, nous laisse déduire que l'auteure Assia Djébar choisit ces mots avec art. Les sens les plus proches du texte sont très ambitieux, le lieu dans lequel s'est enfermée Assia Djébar. Son œuvre est l'espace fermé dans lequel elle se délivre, se dévoile et se libère. Il est sans limite.

Deux termes s'opposent : *vaste / prison* l'un faisant référence à l'espace, une étendue indéfinie comportant tous les objets, séparant deux moments ou deux mots. C'est dans cet espace-là, qu'elle évoque des moments vécus par des mots en occupant tout l'espace illimité qu'elle se réserve et dans lequel elle trouve sa liberté d'expression. L'autre, le texte sur lequel, elle relate l'histoire de son frère emprisonné et des visites de sa mère, qui pour l'amour de son fils, voyage et imite et côtoie les françaises. Elle évoque l'état d'esprit de sa mère qui se tend vers l'émancipation.

3.2.1 L'analyse des titres de chaque partie du roman *Vaste est la prison*

Nous allons procéder de la même manière pour voir comment est structurée cette œuvre. En effet, le texte se compose de quatre parties, dont trois sont les plus importantes. Chacune des parties comporte des titres.

Le titre du livre étant tiré d'une complainte berbère, dans la même perspective, l'auteure Assia Djébar, d'origine berbère tente de réécrire l'histoire collective et individuelle pour la mémoire. Elle écrit *VP* durant la période sombre qu'a connue l'Algérie, la décennie noire. Pour elle, c'est la période où tout s'efface, elle a perdu trois de ses amis pendant ces événements-là, et qu'elle évoque d'ailleurs dans son récit.

Dans les deux premières parties, intitulées : « *l'effacement dans le cœur et l'effacement sur la pierre* », elle se base, encore une fois, dans son projet d'écriture sur la mémoire collective et individuelle où elle imbrique histoire individuelle et commune, de cette manière, elle tend vers l'universalité.

Avant d'entamer la première partie, elle écrit un passage intitulé « Le silence de l'écriture » dans lequel, elle explique cet acte d'écriture, et ce qui la pousse à vouloir

toujours transcrire les voix qui l'interpellent et qui surgissaient à chaque fois à travers les mots : « *longtemps, j'ai cru qu'écrire c'était mourir, mourir lentement.* » (Vaste est la prison, 1995, p. 11)

En analysant, cette phrase, elle établit un lien entre l'écriture et la mort, en affirmant que, l'auteure, a longuement cru que l'écriture disparaît graduellement avec le temps. Alors qu'elle s'aperçoit, à travers ce qu'elle écrit, qu'elle procède à l'ancrage plutôt que la mort de ses écrits, elle vit dans son écriture. L'auteure se questionne sur son travail et l'écriture. Ses écrits l'aident-ils à se libérer ou bien à l'enfermer dans ses souvenirs (sa vie la plus intime) avant d'entamer la première partie du récit *l'effacement dans le cœur*.

A. L'Analyse des titres de la première partie

L'effacement dans le cœur

Partie 1	Chapitres
<i>L'effacement dans le cœur</i>	<i>1-la sieste 2-le visage 3-l'espace, le noir 4-la dance 5-l'absence 6-avant, après 7-l'adieu</i>

Première partie de Vaste est la prison

Dans cette partie, l'auteure rapporte des histoires de famille les plus intimes et pour chaque période, elle donne un titre nominal comme ci-après :

La sieste

Somme ou bien sommeil court après le déjeuner, une courte période de repos au milieu de la journée. L'auteure commence par l'achèvement d'une histoire d'amour qui a duré quelques mois. Un somme après une passion qui a duré treize

mois : « *treize mois s'effacèrent dans mon sommeil de ce jour de novembre* » (Vaste est la prison, 1995, p. 24)

Il lui a fallu qu'elle revienne dans la maison familiale, dormir jusqu'à 17 h ou plus pour effacer sa douleur, elle écrit : « *avant c'était la lutte sans ennemi ni objet, avant c'était la passion farouchement refusée, l'ardeur vous laboure et le cœur vacille* » (Vaste est la prison, 1995, p. 23)

Le visage

En anatomie c'est la partie antérieure de la tête de l'être humain, aussi c'est l'expression des traits de la figure et en littérature, c'est l'aspect d'un sujet, d'un concept. Dans cette partie, l'auteure décrit cette rencontre avec l'aimé qui la renvoie à l'enfance : « *vais-je revivre un passé englouti ? Me trouver dans l'enfance avec toi ? Est-ce cela tout le mystère ?* » (Vaste est la prison, 1995, p. 35). Prolongement de la partie précédente « la sieste », elle s'étale sur le sujet en décrivant le visage de cet homme et s'étalant sur sa passion pour lui : « *tout amour n'est-il pas retour au royaume premier, cet éden, puisque je n'avais pu autrefois le connaître (les interdits de mon éducation musulmane ayant fonctionné doublement)* » (Vaste est la prison, 1995, p. 35). Ainsi, l'auteure, évoque l'entrave et les interdits imposés par la religion.

L'espace, le noir

L'espace comme nous avons vu plus haut, il s'agit d'une étendue illimitée caractérisé par une couleur noire qui symbolise l'aspect sombre, mélancolique, hostile ou bien obscur. Dans cet épisode *l'espace, le noir*, il est caractérisé par les détails sur l'aimé, son collègue au travail. Quinze années après l'indépendance. Une période triste et joyeuse en même temps. Nous découvrons que la narratrice tombe amoureuse d'un homme plus jeune qu'elle, se permet de le voir en cachette alors qu'elle est mariée. Elle tente d'éviter ces sentiments en récitant le coran *La fatiha* puisque l'éducation religieuse lui interdit cela.

La danse

Un enchaînement de mouvements corporels sous une musique ou un rythme, ici, le mot est précédé d'un article défini « la », parce que c'est dans cette nuit, qu'elle a dansé pendant des heures. Par cette danse, elle a attiré le regard de son mari mais

aussi de l'homme qui devient par la suite l'aimé. Dans ce passage elle introduit un extrait de la chanson « l'oppression » de Léo Ferré, chanteur et écrivain révolté contre les stéréotypes du nouveau monde. Une chanson dénonçant le pouvoir, l'autorité sociale, les lois imposées par la société opprimant ainsi l'auteure de cette histoire : « *ces yeux qui te regardent et la nuit et le jour...les choses « défendues » vers lesquelles tu te traines et qui seront à toi lorsque tu fermeras les yeux de l'oppression !* » (Vaste est la prison, 1995, p. 56). Par ce couplet, l'auteure évoque la violence qu'elle vit avec son époux et aussi la passion qu'elle rêve avec l'aimé, le regard des autres lorsqu'elle danse lui rappelle le regard des hommes de son village « les voyeurs ».

Parmi les traditions de l'auteure, la femme danse dans un espace entre femmes alors que dans ce passage, elle danse dans un cabaret devant tout le monde : les présents, les musiciens, le mari et l'aimé : « *je danse tout le temps ! Je danse dans ma tête* » (Vaste est la prison, 1995, p. 65). Elle se libère pendant ce moment-là, de tout stéréotype et cliché. Par la danse, Assia Djebar, libère ses sentiments et son corps.

L'absence

Un mot signifiant un état de manque, perte d'attention ou bien perte de conscience. Dans cet épisode, elle décrit le manque de l'aimé et comment lorsqu'elle se confie à l'époux de son silencieux désir de l'aimé, il la bat violemment : « *protéger mes yeux. Car sa folie se révélait étrange : il prétendait m'aveugler.* » (Vaste est la prison, 1995, p. 85). Cet intitulé *l'absence* renvoie à l'absence de son conscient, où elle se laisse dévorer par cette passion de « l'amour », alors qu'elle était supposée aimer son époux et ses enfants. Aimer la vie familiale.

Avant, après

Est une marque de position dans l'espace et dans le temps ? Deux antonymes, deux mots qui s'opposent avant la dispute de l'époux avec l'aimé et après la dispute de la femme avec son époux. Un va et vient entre les deux scènes. Après l'avoir frappée pour les aveux qu'elle vient de faire « *ainsi retournais-je à la prison* » (Vaste est la prison, 1995, p. 100). Elle accepte de revenir dans la prison de sa vie de couple monotone sans passion et sans amour. Cette vie de couple où elle se retrouve

prisonnière des traditions, prisonnière de ses sentiments, des tabous, prisonnière dans son silence.

Après s'être séparée de l'aimé juste après cette scène tragique avec l'époux. Elle décrit une autre scène se tragique, après la première, l'époux se dispute avec l'aimé qui le nargue du regard et lui retourne le dos « *qu'est-ce qu'un homme... quelqu'un dont l'ennemi ne voit jamais le dos !* » (Vaste est la prison, 1995, p. 104). Deux positions, une confrontation qui marque cette partie entre le mari, l'épouse et l'aimé. Elle finit par comprendre ce que signifie « l'3dou » « l'ennemi » pour ses aïeules, l'homme brave.

L'adieu

Une expression de salut lorsqu'on se sépare de quelqu'un ou de quelque chose, elle se sépare des deux, de l'aimé ainsi que de l'époux. Installée à Paris, elle se remarie « *je me mariais* » (Vaste est la prison, 1995, p. 113).

Dans cette première partie, nous retrouvons les traces d'une histoire d'amour, d'une épouse qui tombe involontairement amoureuse d'un autre homme, de son collègue. Une femme coincée entre l'amour d'un homme et l'amour impossible de son mari « l'ennemi » l'3dou. Elle crée une fiction au-delà de la réalité. Sa réalité qui la dévoile tout au long de cette première partie. Le mari qu'elle épouse dans l'AF, qu'elle a tant aimé et a tenté à sa vie à cause de cet homme. Elle se retrouve amoureuse une deuxième fois de son collègue alors qu'elle était encore mariée. Elle achève cette partie par les adieux des personnes qu'elle a aimées et chéries durant sa vie.

B. Analyse des titres de la deuxième partie

L'EFFACEMENT SUR LA PIERRE

Partie	Chapitres
2	
<i>L'effacement sur la</i>	<i>1-l'esclave à Tunis</i> <i>2-le comte transfuge</i>

Pierre	3-le lord archéologue
	4-la destruction
	5-le secret
	6-la stèle et les flammes
	7-l'écrivain déporté
	Abalessa

Deuxième partie de Vaste est la prison

Elle tente de retrouver par et à travers la langue, les racines de son peuple. Cette partie se construit comme un documentaire, une enquête basée sur l'histoire. Assia Djébar se base sur des recherches sur l'Afrique du nord qui a été conquise plusieurs fois. Toutefois, elle retrace l'histoire comme suit et commence toujours par une épigraphe qui résume la partie relatée : « *J'avais peut-être enterré l'alphabet, je ne sais pas au fond de quelle nuit. Son gravier crissait sous mes pas. Un alphabet que je n'employais ni pour penser ni pour écrire, mais pour passer des frontières...* » (Vaste est la prison, 1995, p. 119). Une citation tirée du prologue à *Alphabase* de Ch. Dobzynski. En effet, Assia Djébar pour raconter des faits historiques n'a pas besoin de réfléchir ou penser, elle réécrit l'histoire de ses ancêtres en passant les frontières objectivement.

B.1 L'analyse des sous titres de la deuxième partie

L'effacement sur la pierre

Dans cette partie, l'auteure greffe l'historique à son histoire intime. Dans ce détour historique sous les intitulés *l'esclave à Tunis, le comte transfuge, le lord archéologue et la destruction*. Elle raconte l'histoire de *Thomas d'Arcos*, capturé par des tunisiens, se convertit à l'islam. Après sa libération et se lance dans des recherches et c'est là qu'il découvre un tombeau datant du deuxième siècle avant Jésus Christ avec une inscription qui demeure indéchiffrable, malgré les recherches effectuées par différents archéologues à des époques différentes (*Thomas Osman, Lord Granville, Lord Temple...* détruit par les occupants dans la partie intitulée la destruction. Assia Djébar regrette le patrimoine ignoré par les habitants et délaissé au profit des chercheurs archéologues et militaires colonisateurs.

Assia Djébar, s'interroge sur les écritures sur la pierre du mausolée dans la partie intitulée *le secret* où elle évoque aussi dans les parties intitulées *la stèle, les flammes*

et *l'écrivain déporté*, l'histoire lointaine de *Massinissa* et *Scipion* lors de l'écroulement de *Carthage*.

Elle revient jusqu'au temps des touareg, où la femme *Tin Hinan* régnait, elle raconte l'histoire des archéologues qui cherchaient la transcription sur la pierre d'où d'ailleurs elle trouve le titre de cette partie « *l'effacement sur la pierre* » comme quoi, tout s'efface, même les écritures sur la pierre. Elle finit cet épisode purement historique par une cassure écrite en italique intitulé *Abalessa*, introduite par une épigraphe tirée de « *rêveurs/ Sépultures de Malek Alloula* » son second mari.

Elle raconte dans cette partie *Abalessa* la biographie de la reine des *Tourag Tin Hinan*. Le titre renvoie géographiquement au lieu où on a retrouvé sa dépouille. C'est une région algérienne se situant à 80 km à l'ouest de la wilaya de Tamanrasset (Sud-Est de l'Algérie). Cette commune est célèbre pour le tombeau de *Tin Hinan*.

L'auteure, par cette recherche, tente de retracer l'histoire de ses aïeules, vu que sa mère est d'origine berbère. Elle revient au passé lointain par les écrits de chercheurs sur : « *la princesse du Hoggar qui, autrefois dans sa fuite, emporta l'alphabet archaïque, puis en confia les caractères à ses amies* » (Vaste est la prison, 1995, p. 164)

L'auteure, tire une conclusion, c'est une femme qui assure la continuité et la transmission de l'héritage par écriture comme la reine des Touareg *Tin Hinan* :

Tin Hinan des sables, presque effacée, nous laisse héritage-et cela, malgré ses os hélas aujourd'hui dérangés- : notre écriture la plus secrète, aussi ancienne que l'étrusque ou que celle des « runes » mais, contrairement à celles-ci, toute bruissante encore de sons et de souffles d'aujourd'hui, est bien legs de femme, au plus profond du désert. (Vaste est la prison, 1995, p. 164)

Contrairement à ses aïeules, elles préfèrent l'oralité, peut-être parce qu'elles sont analphabètes, elle se donne le droit de transcrire leurs mémoires après avoir écouté et réalisé un film documentaire que nous verrons dans la troisième partie.

C. L'Analyse des titres de la troisième partie

Un silencieux désir

Partie 3	Chapitres
<i>Un silencieux désir</i>	<i>Fugitive et ne le sachant pas</i> <i>Femme arable I</i> <i>1er mouvement : de la mère en voyageuse</i> <i>Femme arable II</i> <i>2e mouvement : de la grand-mère en jeune épousée</i> <i>Femme arable III</i> <i>3e mouvement : de la mère en fillette</i> <i>Femme arable IV</i> <i>4e mouvement : de la narratrice dans la nuit française</i> <i>Femme arable V</i> <i>5e mouvement : de la narratrice en adolescente</i> <i>Femme arable VI</i> <i>6e mouvement : du désir et de son désert</i> <i>Femme arable VII</i> <i>7e mouvement : ombres de la séparation</i>

Troisième partie de Vaste est la prison

Une partie construite sous une forme hétérogène, des histoires inspirées du réel, de sa propre vie en mélangeant l'écriture de son œuvre et de son film. D'ailleurs dans les intitulés elle se sert du mot « Mouvement » comme celui de la caméra et du regard. Elle crée une certaine distance par rapport aux voix des femmes de son entourage de ses aïeules, de sa famille. Une envie inlassable d'écrire qu'elle définit par « silencieux », une présence dissimulée de son envie de crier haut et fort ses pensées. Écrire, pour l'auteure, est un moyen de ressortir ses ambitions enfouis dans son for intérieur.

C. 1 L'Analyse des sous-titres de la troisième partie

Un silencieux désir

Elle commence par un extrait de Hermann Broch, Hofmannsthal et son temps « la confession n'est rien, la connaissance est tout ». Une phrase qui exprime que l'aveu ne représente rien sauf pour la personne elle-même, par rapport au savoir, car cela représente toute science confondue.

Dans cette troisième partie *Fugitive et ne le sachant pas* Assia Djébar débute par une confession, expliquant le pourquoi de son écriture en se référant à l'histoire de Zoraidi, une femme algérienne de parent riche et de renommé, personnage d'un roman écrit en 1576. Elle fait le lien entre Zoraidi, la femme libérant un esclave en se libérant elle-même du père, une femme troquant son enferment pour un ailleurs infini et sa mère, qui elle aussi, troque ses origines pour être une femme moderne. Assia djébar se retrouve legs à son tour, legs mais de quel héritage. Celui de l'écriture, elle se considère ambulante :

J'écris dans l'ombre de ma mère ... j'écris pour me frayer mon chemin... telle Zoraidi, la dépouillée. Ayant perdue comme elle ma richesse ... dans mon cas, celle de l'héritage maternel, et ayant gagné quoi, sinon la simple mobilité du corps dénudé, sinon la liberté. (Vaste est la prison, 1995, p. 172)

L'héritage maternel, pour Assia Djébar est la musique dite « andalouse » que sa mère après l'indépendance pleure ses cahiers détruit par le colonisateur : « *ma mère me rapportait, les larmes aux yeux, la peine qu'elle ressentie pour cette écriture violente* » (Vaste est la prison, 1995, p. 171)

La constitution de cette partie est hétérogène, parce qu'elle entremêle histoires de ses aïeules et celui du tournage de son film « la nouba des femmes de mont Chenoua » en 1977. Assia Djébar, expose un documentaire avec les images et les voix. Elle sollicite le regard pour observer le silence comme langage des muets. Une composition personnelle de l'auteure, historienne assure un travail personnel et historique. Pour lutter contre l'effacement de la mémoire, elle inscrit la mémoire des femmes de son pays. Par le regard et l'audition : « *telle fut ma manière d'aborder*

l'image-son » (Vaste est la prison, 1995, p. 273) et enfin par l'écriture : « *commencer mon journal – peut-être ai-je pensé : « Comme Alain-Fournier, comme Jacques Rivière !* » « *Voici mon projet de vie ... au moins jusqu'à trente ans.* » (Vaste est la prison, 1995, p. 273), parcourant les espaces fermés. Avec le personnage principal, Leila que nous retrouvons dans son roman VP, qui revient en Algérie, au Mont Chenoua qui est aussi le lieu de naissance d'Assia Djebar : « *j'ai rendez-vous avec l'espace. Celui de mon enfance* » (Vaste est la prison, 1995, p. 219) . Elle rapporte les souvenirs des années de guerre de l'Algérie et encore plus loin de ses aïeules, voix de femmes invisibles, rurales héroïnes de leurs mémoires. Elle intitule ces sept épisodes de la partie *un silencieux désir* par femme arable chronologiquement comme suit de I à VII (chiffres romains) enchevêtrées avec d'autres sept épisodes intitulés comme ci-dessous :

1er mouvement : De la mère en voyageuse

C'est l'histoire de la mère, qui devient autonome, elle voyage seule et elle se déplace pour rendre visite à son fils *Sélim* emprisonné en France. Une arabe qui attire les regards et suscite la curiosité des autres « Le directeur s'est assis, l'observe comme au début : une attention presque d'ethnologue, « *une mauresque, cette jeune femme si bien habillée ?* » *Il a pensé cette phrase, tout en la dévisageant.* » (Vaste est la prison, 1995, p. 195)

Ici, l'auteure relate les déplacements de sa mère lorsqu'elle rendait visite à son fils (le frère de l'auteure) emprisonné en France. C'est la mère libre de ses mouvements, voyageant entre les deux pays, l'Algérie et la France, elle la prend pour exemple de femme libérée des chaînes de la société patriarcale.

Puis passe à l'histoire de la grand-mère donnée en mariage très jeune adolescente comme quatrième épouse à un vieillard dans le :

2eme mouvement : de la grand-mère en jeune épousée

Ici l'auteure dénonce le père, qui par intérêt sacrifie sa fille, sous le regard des autres (son entourage) le spectacle inutile de la nuit des noces, des drames des pères qui épousent une seconde femme en présence de la première par obligation, l'auteure dénonce la stigmatisation de la femme : « *Où se trouve notre droit, les analphabètes*

et les instruites, toutes, nous les femmes, aujourd'hui comme hier ?» (Vaste est la prison, 1995, p. 212)

Elle cherche le droit de la femme au sein de cette société qui demeure masculine, machiste. Cette adolescente est sa grand-mère maternelle, *Lla Fatima* « *mamané* », aura après la mort de son premier époux, trois autres hommes le dernier est le grand-père de l'auteure.

3eme mouvement : De la mère en fillette

Dans cette partie, l'auteure enchaîne avec l'histoire de la grand-mère jusqu'à la naissance de sa mère Bahia « *Lla Fatima la mère de ma mère* » (Vaste est la prison, 1995, p. 239) elle revient sur les traces généalogiques de sa lignée. Elle relate la mort de *Chérifa*, la sœur de sa mère suite à une épidémie qui s'est propagée dans le village (Typhus). Suite à sa mort, une cousine la pleure en récitant ce couplet :

*« Depuis le premier jour de l'année
Nous. N'avons eu un seul jour de fête !
Vaste est la prison qui m'écrase
D'où me viendras-tu, délivrance ? »* (Vaste est la prison, 1995, p. 237)

Elle évoque même la disparition de son frère six mois après sa naissance que la mère a enterré dans son silence : « *l'enfant mort est resté pour toujours, en sa mémoire tombe* » (Vaste est la prison, 1995, p. 246)

4eme mouvement : De la narratrice dans la nuit française

Dans cet épisode, elle évoque un événement à l'âge de trois ans lors des bombardements de la guerre mondiale, en 1940 ou 1941, quand leur voisine française affolée frappe à la maison de ses parents. Au réveil le matin à la place de ses parents, elle trouve une française et son fils Maurice dans le lit : « *je me sentais à la frontière, mais laquelle ? Un moment, j'allais avoir une mère française* » (Vaste est la prison, 1995, p. 264).

Deuxième épisode, de presque la même année 1940, une photographie de classe de son père où elle se trouve au milieu de quarante garçons : « *se fut la première*

photographie que l'on prise de moi. Un jour de classe au début de la guerre mondiale, dans un village du Sahel Algérien » (Vaste est la prison, 1995, p. 271).

5eme mouvement : De la narratrice en adolescente

La fillette de Bahia (la mère) raconte des moments de son enfance et de sa préadolescence : « *scènes éparées d'une enfance dont je sortis à dix ans, pour devenir pensionnaire au collègue de la ville voisine* » (Vaste est la prison, 1995, p. 291) . Elle relate les moments de lecture de son premier livre *sans famille !* de Hector Malot, son amitié avec l'italienne, l'anniversaire de ses quatorze ans, elle décide : « *Voici mon projet de vie...au moins jusqu'à trente ans* » (Vaste est la prison, 1995, p. 292) c'est à cet âge-là que l'auteure, se met à écrire puis s'arrêta en le notant ainsi : « *j'écrivis, et je me souviens à présent de ces lignes d'un journal d'ailleurs très tôt interrompu* » (Vaste est la prison, 1995, p. 293) car une fois tombée amoureuse elle arrêta : « *fit tomber dans l'absolu d'un premier amour. Qui dura dix-sept ans...* » (Vaste est la prison, 1995, p. 294) .Elle explique comment elle a décidé de se mettre à l'écriture, quand elle a commencé et quand elle a repris : « *je désire, écrivais-je et je m'engage à obéir à la règle de vie qu'aujourd'hui, à quatorze ans, je me choisis* » (Vaste est la prison, 1995, p. 293) et finit par dire : « *encore aujourd'hui, je ne recherche ...que le gout des passages -même s'ils sont parfois trop étroits, mais qu'ils permettent au moins à la quête de mon regard de me devancer* » (Vaste est la prison, 1995, p. 294)

6eme mouvement : Du désir et de son désert

Elle revient dans cette partie avec six sous parties chacune intitulée comme suivant :

Celle qui console, il s'agit de la tante paternelle, qui était tendre avec l'auteure « *je m'en allais chez ma tante paternelle : ah, traverser seulement deux ruelles de la ville ancienne, pour retrouver auprès de cette tante aux yeux verts, au visage aigu, à la haute taille et à la maigreur à la fois fruste et racée, tout l'amour du monde !* » (Vaste est la prison, 1995, p. 304)

Puis ***Celle qui guide***, il s'agit de la mère de l'auteure, dans cette sous partie, elle revient sur l'épisode de son divorce et le soutien de sa mère « *il y a des lois dans ce*

pays ! Défends-toi » (Vaste est la prison, 1995, p. 306) lui dit-elle, lorsqu'elle vient la chercher pour la conduire chez un avocat.

Celle qui s'en va, il s'agit de sa voisine « *Hania* » qui disparaît très jeune à l'âge de trente ans en laissant cinq enfants tous en bas âge.

Nubilité, elle parle brièvement de sa stérilité, le sachant plus tard après son mariage qu'elle fera épouse stérile.

Maternité, elle relate l'histoire d'un couple inconnu qui décide d'adopter un enfant, la femme s'appelle Isma. Elle a choisi une fille de trois mois.

La jeune fille, il s'agit de la fille adoptive de l'auteure, qui vit avec sa mère en France, elle fait d'elle « *une fugitive nouvelle* » dit-elle « *passseuses désormais, elle et moi...désireuses seulement d'une respiration à l'air libre* » (Vaste est la prison, 1995, p. 320)

7eme mouvement : Ombre de la séparation

Intitulé par un sous-titre ***la belle -mère***

Elle évoque l'avoir aimé et chéri même si elle s'est séparée de son fils, c'est l'absence de sa mère et ses sœurs qui lui manquent. Un deuxième sous-titre intitulé

Sidi

Il s'agit de l'époux de la plus vieille tante maternelle, elle l'avait ainsi appelé. Elle évoque sa mort pour rappeler que tant d'hommes et de femmes sont morts. Elle écrit : « *Ce sont eux que je veux écrire – pas les victimes, pas les meurtris ! Car chacun de ceux-ci, il y a dix meurtriers et je vois, oh oui, j'entrevois des cascades de sang derrière un seul homme, une seule femme aujourd'hui assassinés.* » (Djebar, Vaste est la prison, 1995, pp. 330-331). Elle étale à la fin de son récit, le choix de ses écrits. Elle justifie, qu'elle a du mal à s'en libérer de toutes les voix qu'elle a connues et croisées et qu'elle reporte dans ses récits en faisant appel des fois à *Isma* la narratrice pour éviter les jugements : « *Appellerai-je à nouveau la narratrice « Isma » : « le nom »* » (Vaste est la prison, 1995, p. 331)

Elle développe qu'elle utilise une narratrice portant le prénom *Isma* qui veut dire en arabe littéraire un nom « inconnu » pour éviter les verdicts en passant par les voix de ses aïeules afin d'ancrer et réécrire l'histoire et pour ne pas perdre la route : « *sons*

berbères et barbares reniés, mélodies et plaintes arabisées et modulées- oui, la voix polyforme de ma généalogie. Comme je m'en dépêtre mal ! » (Djebar, *Vaste est la prison*, 1995, pp. 331-332).

Les deux derniers sous-titres de cet épisode intitulés *Jugurtha* et *l'explorée*, dans lesquels elle relate la mort de deux personnes, un ami assassiné en 1993 et la mort d'une jeune femme de son village qui se faisait soigner d'un cancer en France. Elle relie ces deux événements par un autre sous-titre *Lamento* et explique qu'elle écrit sur la mort de sa terre, la mort de ses siens, de ses aïeules.

D. L'Analyse des titres de la quatrième partie

Le sang dans l'écriture

Une quatrième partie qui ne structure pas vraiment le roman mais qui porte les pensées d'Assia Djebar, sorte de biffure, une réflexion pour expliquer la raison qui la pousse à écrire. Elle nomme cette partie « Le sang de l'écriture » et se présente comme suit :

Partie 4	Chapitres
<i>le sang dans l'écriture</i>	<i>Yasmina</i> <i>le sang de l'écriture -final-</i>

Quatrième partie de Vaste est la prison

Comme, elle a habitué son lectorat d'introduire les passages, cette fois-ci par deux citations : « *Tu dis que la souffrance ne sert à rien. Mais si. Elle sert à faire crier. Pour avertir de l'insensé. Pour avertir du désordre. Pour avertir de la fracture du monde.* » (Vaste est la prison, 1995, p. 341) extrait tiré de « la meurtritude » de Jeanne Hyvrard et la deuxième signé Hafiz : « *On dit qu'après une longue attente, la*

Pierre qui repose sous la terre se transmue en rubis. Oui, je le crois -mais c'est avec le sang de son cœur. » (Vaste est la prison, 1995, p. 341).

Par ces deux citations, Assia Djébar, expose dans son récit les souffrances qui la poussent toujours à écrire, son sang, c'est-à-dire, ses origines. Cette écriture devient un joyau familial. Elle parle dans cette partie de la période sombre du « terrorisme » et l'assassinat de la jeune professeure et journaliste « Yasmina » et referme son œuvre par « Le sang de l'écriture » elle parle de son pays natal, et du déversement du sang, durant la guerre d'Algérie et la période qualifiée de terrorisme « *l'Algérie chasserresse, en moi, est avalée* » (Vaste est la prison, 1995, p. 348) elle symbolise l'Algérie de chasseuse assombrie en elle.

Ouvrir les yeux des femmes, leur donnant le droit de regarder. Cette œuvre est écrite dans une période où l'Algérie a connu une période sombre de son histoire, « le terrorisme » où la situation de la femme se voit critique, le port du voile est obligatoire, l'interdiction de sortir à l'extérieur, elle n'a plus le droit de travailler, de s'habiller en occidentale, de fréquenter les écoles comme dans le passé proche qu'a connu Assia Djébar et pour lequel, elle continue son combat de lutte contre les lois sociétales imposées par ses hommes « la misogynie ». Ceci dit, la colonisation n'a pas favorisé l'émancipation de la femme algérienne ainsi que le terrorisme. La femme algérienne se retrouve prisonnière malgré cette envie et tentatives pour se libérer. Une forme de recul en arrière, un enfermement de la femme après cent trente années de colonisation. Assia Djébar est toujours en quête de la liberté. Elle écrit vaste est la prison en télescopant le temps de l'histoire algérienne. Elle revient au passé lointain de l'ère de Jughurta, Massinissa, temps l'actualité, de la narratrice auteure et réalisatrice. Elle évoque toute sa généalogie, en ressuscitant, les morts menacés de disparaître. Elle se rappelle par sa mémoire pour transmettre ses mémoires.

Chaque partie est introduite par une épigraphe tout comme dans l'*AF*. Les titres des chapitres sont accompagnés d'épigraphes. Nous avons jugé utile de les étudier car l'épigraphe est un énoncé porteur de sens puisqu'il a un rôle dans la structure narrative d'Assia Djébar, comme le définit G. Genette : « *Une citation placée en exergue, généralement en tête d'œuvre, « en exergue » signifie littéralement hors d'œuvre, ce qui est un peu trop dire : l'exergue ici plutôt un bord d'œuvre généralement au plus près du texte.* » (Genette, 1987, p. 25)

L'épigraphe de cette œuvre n'est qu'un extrait tiré de la chanson berbère de la légende *Chants berbères de Kabylie* de Jean Amrouche en 1939, chantée par la sœur de Jean Amrouche, Taous Amrouche, cantatrice ou bien diseuse où ils présentent le destin de deux cultures riche française et berbère contre l'oubli : « *Vaste est la prison qui m'écrase, d'où me viendras-tu, délivrance ?* » (Vaste est la prison, 1995, p. 9) que Assia Djébar a utilisé pour le titre de son roman vaste est la prison.

3.3 L'Analyse du titre « *Nulle part dans la maison de mon père* »

Pour *Nulle part dans la maison de mon père*, cet un intitulé est confus, clair et énigmatique à la fois. Il est composé d'une locution « *nulle part* », ce terme signifiant « *En aucun lieu* » un non-lieu, un vagabondage sans limite, une évasion vers le nouveau monde, suivi d'une locution, « *dans la maison de mon père* », voulant ainsi s'ancrer dans l'espace familial, en ajoutant « *mon père* », pour restreindre ainsi son terroir.

L'intitulé *nulle part dans la maison de mon père* renvoie à une relation entre deux espaces qui s'opposent. Le premier renvoie à un espace non limité, non localisé, sans frontière et qui sous-entend la fuite. Le deuxième, au contraire, peint un espace chaleureux, lieu de naissance, de progression et de confession, à travers lequel le lecteur pourrait se situer dans l'espace.

L'auteure en conséquence, est dans un espace clos qui est, en même temps, un espace très spacieux, sans frontières. Elle se situe dans l'espace, d'abord celui de ses ancêtres, qui symbolise le lieu des retrouvailles des membres de la famille, celui de ses sources, et, en même temps, l'emblème de son emprisonnement. Elle se retrouve, à la fin du récit, perdue tourmentée, égarée loin de ses racines en voulant s'ouvrir au grand monde.

Dans le choix de ce titre *Nulle part dans la maison de mon père*, Assia Djébar libère son sentiment de deuil et de trouble par rapport à son passé, visant ainsi à perturber son lecteur et le mettre dans la confusion. De ce fait, à travers la lecture du récit, nous avons pu relever que l'auteure fait des allers retours dans sa vie personnelle, son passé (ses souvenirs), chaque rappel invoque un autre.

Elle termine son récit par une suite d'épilogues et une postface, tentant de répondre à une série d'interrogations. Mais évoluer infatigablement autour en tentant de cerner

le personnage principal, ce mouvement ne fait que refléter le texte et caractériser tout le récit. De la petite unité à la grande, des phrases et des séquences structurent la figure que dessinent le titre et le texte en parallèle, c'est celle du cercle, qui représente l'aspect psychologique du personnage principal, de l'enfermement vers l'ouverture et retour à l'enfermement « *Le cercle que ce texte déroule est premier pas de l'entreprise* ». (Nulle part dans la maison de mon père, 2008, p. 472)

Le récit se termine par un extrait tiré de la première partie de la série épilogues : « *la jeune fille sauvage* » , ce même extrait est repris dans la 4^{ème} de couverture :

Pourquoi ne pas te dire, dans un semblant de sérénité, une douce ou indifférente acceptation : ne serait-ce pas enfin le moment de tuer, même à petit feu, ces menues braises jamais éteintes ? Interrogation : Qui ne serait pas seulement la tienne, mais celle-fie toutes les femmes de là-bas, sur la rive sud de la Méditerranée ... Pourquoi, mais pourquoi, je me retrouve, moi et toutes les autres : "Nulle part dans la maison de mon père" ? (Nulle part dans la maison de mon père, 2008, pp. 455-456)

Cette série de questionnements qui commence par le « pourquoi », qui se réitère deux fois dans le même passage, reflète la mélancolie de l'auteure et l'interrogation sur soi-même. Une expérience amère, qui la laisse instable, un sentiment de regret et de nostalgie, perdue loin de sa famille et de ses amis.

C'est, enfin, cette vision de la société des autres (indigènes musulmans et européens) et celle de son époque, celle d'une jeune fille modèle qui vacille entre deux cultures, deux mondes opposés et qui réussit à vivre côte à côte.

Ce métissage forge un caractère d'un personnage qui ne saurait nullement se séparer de toutes les contradictions sociales et familiales au sein desquelles elle a été élevée. *Nulle part dans la maison de mon père*, est une sorte d'étude sociologique de l'Algérie française, précisément de l'ère coloniale des années 40 et 50.

Le passage se termine par le titre du roman, repris sous une forme interrogative. Cela pourrait également signifier que l'auteure sent la fin arriver, celle de sa vie comme celle de sa vie d'auteure. Elle se demande comment a-t-elle fait pour finir seule, exilée, loin de son pays natal, de sa ville, voire de la maison de son père, la maison où elle a grandi et reçu son éducation.

Elle ajoute : « *pourquoi, mais pourquoi...* », laissant ainsi entendre qu'elle est chargée de beaucoup d'amertume. Interrogation qui ne serait pas uniquement la sienne, mais celle de toutes les femmes sur l'autre bord, celui du sud de la Méditerranée ; une interrogation négative et pessimiste contemporaine. Elle s'interroge sur la condition de la femme dans la société maghrébine ; le rapport entre les femmes et le père. L'auteure, coupée donc de la transmission culturelle féminine, un héritage qu'elle devait hériter de sa mère, a un sentiment de regret qui l'empêche de se trouver.

Pour qu'un titre "accroche", il doit entraîner le désir du lecteur, à vouloir découvrir le mystère. Nous expliquerons les diverses formes dénotatives (sens propre) et connotatifs (sens figuré) des titres et des sous-titres des différents chapitres du présent corpus, afin de comprendre les éventuelles connotations et mettre en évidence l'implicite, le sens sous-jacent. Les titres d'Assia Djébar, sont des énoncés courts et simples en apparence, toutefois chargés de sens et de symboles. Notre démarche est pragmatique, elle se rabat sur la description pour dégager les indicateurs qui vont nous aider à ressortir les sens inhérents. Cette œuvre se comporte de trois parties. Tout comme les autres œuvres de notre corpus. Comme les autres œuvres de notre corpus, nous allons schématiser par un tableau la table des matières.

3.3.1 L'Analyse du titre de la première partie dans *NULLE PART DANS LA MAISON DE MON PERE* ***Éclats d'enfance***

Parti e 1	Chapitres
<i>Éclats d'enfance</i>	<i>La jeune mère</i> <i>Les larmes</i> <i>Le tout premier livre</i> <i>Intermède</i> <i>Le père et les autres</i>

La bicyclette
Le jour du hammam
Le petit frère
Dans la rue, avec le père, ou jeux de miroir
La chambre parentale

Première partie de Nulle part dans la maison de mon père

En épigraphe nous retrouvons « *L'enfance serait-elle secret inaudible, poussière de silence ?* » (Nulle part dans la maison de mon père, 2008, p. 11). A travers ce titre *Éclats d'enfance*, la narratrice s'interroge sur les secrets lointains de l'enfance, sur les souvenirs qui accompagnent chaque individu au fond de son âme comme secret imperceptible ou fragments de silence. Cette question pousse à réfléchir sur le contenu de ce chapitre. Tout en sachant que le titre nous éclaire sur sa globalité.

« Éclat », selon la définition du dictionnaire Larousse, a plusieurs sens

- 1^e sens « fragment provenant d'un corps dur »
- 2^e sens « leur vive »
- 3^e sens « bruit ou son vif et soudain ») (Linternaute, s.d.)

En effet les trois sens rejoignent l'ensemble du contenu de la partie qui expose des bribes de souvenirs d'enfance de la narratrice. La question en italique au-dessous du titre non signé, pourrait être une réflexion de l'auteure. Son rôle est d'appuyer ses idées, elle dévoile les moments qui ont marqué le début de sa vie.

A.1 Analyse des sous-titres de la première partie

Éclats d'enfance

Les sous-titres, à leurs tours, suivent les changements psychiques de la narratrice à travers des épisodes précis. En plus les sous-titres en question, nous aiguillonnent sur le cheminement du récit. Ils sont classés comme suit :

La jeune mère

Il s'agit de la mère de la narratrice : « *Ma mère, bourgeoise mauresque traversant l'ancienne capitale antique, elle, la dame d'un peu plus de vingt ans, a besoin de ma main.* » (Nulle part dans la maison de mon père, 2008, p. 14) .

Toute fière de sa mère, admire sa beauté et son élégance, elle se considère chanceuse d'avoir une mère pareille.

Les larmes

La narratrice se remémore un épisode lorsqu'elle était enfant, les pleures suite à la lecture d'un livre emprunté de la bibliothèque *sans famille !* de Hector Malot, sa mère qui ne comprend pas encore cette langue étrangère, le français, se demande quel malheur est arrivé à sa petite fille qui lui répond : « *Mais rien ! Je lis, Mma ! s'exclame la pleureuse* » (Nulle part dans la maison de mon père, 2008, p. 21) comme elle se remémore la fois où elle verse toutes ses larmes lors du décès de sa grand-mère maternelle : « *Mamané* » « *Je ne verserai plus jamais de telles larmes* » (Nulle part dans la maison de mon père, 2008, p. 31) . Pour la narratrice ce sont les seules fois où elle pleure toutes ses larmes.

Le tout premier livre

Elle se souvient encore du premier livre avant sans famille ! de Hector Malot qu'elle reçoit comme prix à l'école mais qu'elle n'a jamais lu, il était volumineux : « *Il s'agit d'une biographie : la tête du monsieur français à képi est... le maréchal Pétain, qui dirige alors le pays* » (Nulle part dans la maison de mon père, 2008, p. 34)

Quelques années plus tard, elle comprend le demi-sourire du père à la vue du livre, la seule fillette arabo-musulmane classée première de sa classe. Le père fier refusait le livre.

Intermède

Un glissement ou une insertion. Un Intermède qui s'étale sur deux pages, de la page 38 à la page. D'après le dictionnaire Larousse intermèdes serait : « *Événement qui interrompt le cours, le développement de quelque chose* » (Larousse, s.d.)

La narratrice marque une pause. Le rythme de la narration est interrompu par un intermède écrit en italique. L'objet de cet intermède est la « *colonie* » que la narratrice tente d'expliquer selon son point de vue, confrontée à la question de la

double appartenance : une double langue, un double regard, celui des « leurs » et des « autres » : elle est rejetée par les indigènes parce qu'elle a l'allure et la langue des « européens », rejetée aussi par les « européens » car elle est « indigène-musulmane » sa langue maternelle la trahissait : « *La colonie est un monde sans héritiers, sans héritage. Les enfants des deux bords ne vivront pas dans la maison de leurs pères !* » (Nulle part dans la maison de mon père, 2008, p. 37)

Assia Djébar interrompt sa narration pour introduire une rupture qui sert à brouiller, camoufler le contenu de l'écrit. Elle fait aussi, parvenir au lecteur, ses idéaux politiques, ses conceptions de la liberté « féminine », sa vision de l'histoire franco-algérienne. Elle l'écrit en italique selon Sarfati : « *Le fait de mettre un mot entre guillemets introduit une discontinuité dans le fil du discours. L'élément linguistique ainsi isolé constitue un fragment d'une parole autre.* » (Sarfati, 2005, p. 66)

L'emploi de l'italique et des guillemets se fait donc pour dissocier un énoncé d'un autre qui s'inscrit en rupture cotextuelle par rapport à l'énoncé qui l'actualise. Assia Djébar marque un arrêt pour avancer des propos sur la société Algérienne de l'époque. L'intermède serait la faille qui casse la linéarité de l'histoire. En effet, d'un discours littéraire, le lecteur se retrouve face à d'un discours politique. La récurrence du mot « colonie » revient au moins cinq fois dans ce petit passage. L'auteure étant connue pour son combat contre la misogynie, dénonce la société et les suites résultant du colonialisme, elle ne peut s'empêcher d'introduire son opinion dans le but de faire adhérer son lecteur. Introduisant l'intermède au début de l'histoire, elle expose le sentiment conflictuel des deux groupes sociaux (algériens / français) et la question de propriété, territoire et division : « *Qui dit que la « colonie », c'est forcément un terrain vierge où s'installent et s'aventurent des pionniers impatients de construire à vide, à neuf et pour tous ?... Non, la colonie, c'est d'abord un monde divisé en deux.* » (Nulle part dans la maison de mon père, 2008, p. 38)

Même en dehors de l'intermède, la narratrice insère des énoncés qui renvoient à la même idéologie.

Le père et les autres

Dans cette partie la narratrice décrit son père physiquement et même son caractère qui découvre quelques années plus tard qu'il ressemblait à sa grand-mère maternelle. Elle le décrit comme instituteur de langue française mais habillé en arabe

comme elle se rappelle lorsque son père a failli perdre son travail d'instituteur car il a eu une dispute avec un parent d'élève français parce qu'il l'a traité d'instituteur « arabe », un caractère de rebelle. Elle se remémore une autre scène lorsque son père ose marcher dans la plage réservée au français. Dans ce passage, nous relevons l'aspect de la division de deux mondes cohabitant ensemble malgré leurs différences :

Ainsi la partition coloniale restait-elle pérenne : monde coupé en deux parties étrangères l'une à l'autre, comme une orange pas encore épluchée que l'on tranche n'importe où, d'un coup, sans raison ! Mieux vaudrait en dédaigner les morceaux. Coupé ainsi, ce fruit serait bon à jeter, jusqu'à plus soif ! (Nulle part dans la maison de mon père, 2008, p. 208)

La bicyclette

Un autre épisode qui traumatise la narratrice « *une scène, dans la cour de l'immeuble pour instituteurs me reste toutefois comme une brûlure* » (Nulle part dans la maison de mon père, 2008, p. 53) lorsqu'elle joue avec son voisin Maurice, fils de la française, avec le vélo. Le père la voyant refuse de voir sa fille jouer avec le vélo car on voit ses jambes. Elle ne comprend pas la réaction de son père mais tout de même, elle lui reste comme une empreinte à vie : « *État de brume prolongée, d'irréalité pour moi, dans les instants qui ont suivi. Il me semble m'être dit pour la première fois : « Mon père est-il le même ? Peut-être devient-il soudain un autre ? »* » (Nulle part dans la maison de mon père, 2008, p. 55). Très petite pour comprendre ce que voulait dire son père. Elle manifeste un sentiment d'incompréhension et de confusion.

Le jour du hammam

C'est la scène qui se répétait chaque semaine, suivant la tradition : « *C'est jeudi ! Le jour des femmes au bain maure...* » (Nulle part dans la maison de mon père, 2008, p. 82) chaque jeudi la narratrice et sa mère se rendait au hammam dans le village colonial. Elle se rappelle de tous les détails de ce jour.

Le petit frère

Elle évoque la disparition de son frère né et décédé six mois après : « *La mort du premier frère, un bébé de six mois : cette perte là git dans un noir de ma tendre enfance...* » (Nulle part dans la maison de mon père, 2008, p. 84) le père exige à son aîné, la narratrice, de taire ce tragique moment pour ne pas faire souffrir la mère. La mère donnera naissance à deux autres enfants un autre garçon et une fille prénommée *Sakina* qui veut dire en français *sérénité* qui signifie sur le plan moral, état de quiétude et de confiance.

Dans la rue, avec le père, ou jeu de miroirs

Enfant, la narratrice, se rappelle d'être accompagnatrice des deux parents, de sa mère et de son père dans la rue, avec le regard des autres du village, voisins et familles.

Puis elle revient sur le souvenir de sa mère qui pleurait la disparition de son père « l'époux ». Des années plus tard, la mère se retrouve dans les bras de sa fille, l'aînée (la narratrice) : « *cette scène, plus tard : moi revenue de l'autre bout de la Terre, j'entre dans le petit appartement parisien et prends ma mère, veuve d'un jour, dans mes bras et elle s'affale* » (Nulle part dans la maison de mon père, 2008, p. 104)

La mère se sent seule, ressens une douleur en voyant sa fille : « *prends-moi dans tes bras, redonne-moi, parce que tu lui ressembles, un peu de sa force ou, même de sa présence !* » (Nulle part dans la maison de mon père, 2008, p. 108) la narratrice ressemble au père par son caractère.

La chambre parentale

Une description de la chambre des parents avec le lit du bébé (la narratrice) qui se doit reconnaissante à sa mère : « *une transmission de femme à femme : ma mère, jadis jeune épousée de dix-neuf ou vingt ans, m'avait ainsi délégué, à son insu, la plénitude sereine du plaisir amoureux.* » (Nulle part dans la maison de mon père, 2008, p. 114). Non seulement, elle décrit la chambre mais les nuits de jouissance par la voix féminine, celle de la mère. Ainsi, se fait la transmission du plaisir malgré elle.

Tous les titres sont des syntagmes nominaux introduits par des articles définis (le, la). L'emploi de ces articles implique le lecteur et lui donne l'impression du déjà connu.

La plupart des titres réfèrent à des personnages de la famille (père, mère, frère, sœur, grands-parents ...). Ce qui rejoint l'idée de clôture. La narratrice vivait dans un espace familial clos.

B. L'Analyse des titres de la deuxième partie de *NMP* *Déchirer l'invisible*

Cette partie s'ouvre sur des vers extraits de *Diwan de Sham' s Tabriz (XII^e siècle)* :

Quel est celui, dans mon oreille, qui écoute ma voix ?

Quel est celui qui prononce des paroles par ma bouche ?

Qui, dans mes yeux, emprunte mon regard ?

Quelle est donc l'âme, enfin, dont je suis le vêtement ? (Nulle part dans la maison de mon père, 2008, p. 115)

Ces vers sont significatifs, ils montrent que l'être humain n'est pas responsable de ses actes, qu'il est habité par une âme imperceptible et que le corps n'est que l'habit de cette dernière. Cette âme demande à être percée pour rendre le secret visible.

« *Déchirer* », d'après la définition du dictionnaire Larousse est : « *mettre en pièces, diviser. Le sens figuré est de provoquer une souffrance morale, affligé.* » (Larousse, s.d.)

Quant au mot « *invisible* » : « *c'est ce qu'on ne peut voir à l'œil nu, insaisissable, imperceptible* » (Linternaute, s.d.)

Cette partie est consacrée à l'adolescence de la narratrice. Elle y justifie le choix de ce titre par l'histoire de *Jalal al-din Rûmi*, dans lequel l'auteur raconte que le Prophète a confié à Ali des secrets en lui interdisant formellement de les dévoiler. Ali, portant le poids de ces confidences, s'apaisa en les murmurant dans un puits. Lorsqu'Ali plongea son visage, une goutte de salive tomba dans le puits. Quelques jours plus tard, poussa du puits un roseau, dont un berger fit un « ney » et en joua une mélodie, dont la musique séduisante attira des hommes et des bêtes. Les secrets confiés à Ali étaient à l'origine de l'enchantement qui jaillissait de la flûte.

Par similitude, la narratrice cherche : « *À quelle transmission ou à quelle métamorphose ai-je été destinée dans cet invisible à déchirer, tel que j'ai désiré l'esquisser ?* » (Nulle part dans la maison de mon père, 2008, p. 275). Elle se demande comment pourrait-elle dévoiler son secret. Souhaite trouver un décodage à son silence pour créer un charme comme l'histoire évoquée du joueur du « ney ». Par cette interrogation, elle fait allusion à la beauté de ses mots, « sa création ». L'article défini qui accompagne le mot « invisible » montre que la narratrice délimite le champ de compréhension et que le référent est connu par l'émetteur et le récepteur.

B.1 L'Analyse des sous-titres de la deuxième partie de *NMP*

Déchirer l'invisible

Les sous-titres que nous tenterons d'étudier dans cette partie du roman sont les suivants comme suit :

Partie 2	Chapitres
<i>Déchirer l'invisible</i>	<i>Madame Blasi</i>
	<i>Premiers voyages, seule</i>
	<i>Le piano</i>
	<i>La première amie</i>
	<i>Farida, la lointaine</i>
	<i>Au réfectoire</i>
	<i>Le monde de la grand-mère maternelle</i>
	<i>Jacqueline... au dortoir</i>
	<i>Corps mobile</i>
	<i>L'opérette</i>
	<i>Un air de ney</i>
	<i>L'été des aïeules</i>

Deuxième partie de Nulle part dans la maison de mon père

Madame Blasi

La narratrice se rappelle de l'institutrice qui grâce à elle, elle découvre la poésie : « *J'ai ainsi reçu d'un coup L'invitation au voyage, plus que cela : l'invitation à la beauté des mots français* » (Nulle part dans la maison de mon père, 2008, p. 119). Elle devient accro à la littérature française : « *pour moi un long, très*

long poème, pas un verset coranique de sourate » (Nulle part dans la maison de mon père, 2008, p. 120) tout en faisant le lien entre les versets coraniques et la poésie. Elle a tant aimé apprendre l'arabe classique, sa langue maternelle. Mais c'était la seule arabe parmi les autres.

Premiers voyages, seule

Dans cette partie, la narratrice relate ses voyages du pensionnat vers la maison familiale, c'est durant ses voyages dans le bus, qu'elle découvre le monde extérieur. Le voyage lui offre une forme de liberté. Ce moment de liberté lui donne une parfaite image sur les deux mondes :

Les cafés maures surpeuplés et bruyants d'un côté , et de l'autre, sur l'autre trottoir, parfois au centre du bourg, devant la place avec son kiosque, plusieurs brasseries européennes avec de très hautes glaces du début du siècle, des miroirs, des lustres qui m'impressionnent. » (Nulle part dans la maison de mon père, 2008, p. 131)

Elle commence à faire la distinction entre les deux populations les arabes et les français. Elle compare entre les arabes et les français. Jeune et observatrice se trouve exciter par les autres et leur culture.

Le piano

La narratrice se rappelle, que sa mère lui achète un piano et lui propose des cours avec. Sauf que celle-ci ne parvient pas au bout de trois ans à jouer au piano. C'était difficile pour elle : « *La lecture sera mon ivresse ! La seule...* » (Nulle part dans la maison de mon père, 2008, p. 145) malgré ses efforts, l'auteure ne réussit pas à apprendre à jouer au piano. Elle ne trouve pas d'inspiration.

La première amie

La narratrice relate son engouement pour la lecture et comment elle s'est liée d'amitié avec « *Mag* » pensionnaire européenne, elle partage avec elle la même passion, les livres : « *j'aimerais évoquer ici cette Mag que j'ai perdue en cours de route et qui reste malgré tout, dans ma vie, mon amie première* » (Nulle part dans la maison de mon père, 2008, p. 154) « *Mag* » partage avec elle les livres, ses amitiés

et les escapades en villes durant le week-end : « avec Mag presque complice, dès l'âge de treize ans, j'expérimentai mes premières échappées, malgré ma crainte de la sévérité paternelle et l'observance du « contrat » implicite que je me sentais tenue de respecter vis-à-vis du père » (Nulle part dans la maison de mon père, 2008, p. 159)

Farida, la lointaine

Elle se remémore la jeune femme qui était dans le cours de philosophie, « Farida » prénom arabe qui signifie en français « exceptionnelle », demi-pensionnaire, solitaire et réservée, arabo-musulmane comme ayant bénéficié d'un apprentissage mixte : « plus libéral que celui de Farida » (Nulle part dans la maison de mon père, 2008, p. 170) . Son père était officier chez les européens, la narratrice le comparant ainsi au sien, elle a un père plus émancipé.

Au réfectoire

La narratrice se remémore le jour où les pensionnaires musulmanes se manifestent pour le plat donné lorsque les autres françaises ont de la viande du porc : « c'est donc à moi de me lever et d'improviser en deux phrases notre revendication » (Nulle part dans la maison de mon père, 2008, p. 185). La narratrice se met en porte-parole pour représenter ses camarades devant la directrice et revendique un plat de viande à la place des œufs. C'était sa première fois lorsqu'elle se met debout et parle publiquement.

Le monde de la grand-mère maternelle

La narratrice évoque la grand-mère maternelle : « la mère de sa mère était cette orgueilleuse veuve qui, dans sa belle maison de Césarée, trôna longtemps parmi les bourgeoises de l'antique cité » (Nulle part dans la maison de mon père, 2008, p. 192) c'était une femme fière et veuve apportant ses conseils aux dames de son entourage. Elle a préféré quitter son dernier époux, le grand-père de la narratrice pour gérer toute seule ses biens. Une femme forte de caractère qui inspire la narratrice.

Jacqueline...au dortoir

Une autre amie rencontrée au pensionnat. La narratrice se lie d'amitié avec cette dernière au dortoir c'était « sa voisine de lit » Jacqueline qui lui parle de ses premiers émois avec les garçons : « *Je finis toutefois par aimer écouter, moi, préadolescente, les menues confidences de Jacqueline au dortoir : sa liberté me paraît de l'audace, une transgression, certes, peut-être même une véritable aventure* » (Nulle part dans la maison de mon père, 2008, p. 206). La narratrice l'écoutait attentivement.

Corps mobile

La narratrice se remémore les moments où elle se rendait au stade pour faire du sport : « *là, et moi seule. Toute seule au soleil, en short ou quelques fois en jupe, je bondis, je m'élance.* » (Nulle part dans la maison de mon père, 2008, p. 209). Le Sport lui offre la liberté. Elle se met en short et se lance à faire des mouvements avec son corps en cachette. Cette mobilité du corps n'est qu'une manière de se libérer des interdits du père. Elle met son corps à nu tout se libérant.

L'opérette

Vers la fin de l'année scolaire, la narratrice se remémore l'idée qu'elle a eu, de réaliser un petit spectacle avec les garçons du lycée d'à côté : « *cette année-là qui commence, je vais sur mes quinze ans. Elle s'éclaire dans ma mémoire par les fêtes de fin d'année scolaire, en juin, marquées par un évènement exceptionnel : entre le lycée de garçon et notre collège de jeune fille* » (Nulle part dans la maison de mon père, 2008, p. 233). Les travaux de préparation de ce spectacle de fin d'année est un bouleversement pour les jeunes filles musulmanes du pensionnat. Assia Djébar avait quinze ans : « *J'interromps ici ce récit aux couleurs aussi anodines que surannées pour introduire un personnage* » (Nulle part dans la maison de mon père, 2008, p. 238) Elle invente un personnage qui s'appelle Mounira, qui veut dire en arabe la désirante selon l'auteure : « *Je lui invente un prénom -disons, un prénom de vamp orientale, par exemple Mounira c'est-à-dire la « désirante ». Ombre noire, Mounira restera, pour moi, une fausse camarade* » (Djébar, Nulle part dans la maison de mon père, 2008, p. 238) , afin de raconter une histoire qui plus tard se dit qu'elle aurait pu être une belle histoire d'amour. De peur d'être jugée elle crée un personnage fictif qui reflète son ombre des désirs, de ses pulsions. Le mot « désirante » est tiré du nom

« désir » qui suivant le dictionnaire en ligne le Robert veut dire : « *Tendance consciente et suscitée par qqn aux plaisirs sexuels* » (Le Robert, s.d.)

Elle raconte dans cet épisode sa première tentation, son attirance par un garçon qu'elle surnommé *le Saharien* avec qui elle est sortie se promener une seule fois et il lui a demandé de l'embrasser : « *Au moins, donne-moi un baiser !* » (Nulle part dans la maison de mon père, 2008, p. 262)

Ce mot l'a intrigué car elle a eu des remords, elle regrette cette sortie et rejette la faute sur Mounira qui disparaît dans ce même épisode : « *quant à Mounira, donc, elle a disparu* » (Nulle part dans la maison de mon père, 2008, p. 256) sauf que plus tard, elle se saisit et a une pensée : « *ce flirt innocent de mes quinze ans aurait pu devenir ma plus belle histoire d'amour* » (Nulle part dans la maison de mon père, 2008, p. 267)

Elle se voile à travers ce personnage pour raconter son attirance, son premier sentiment, son désir au sexe opposé « interdit » par son éducation. Elle personnifie ses sentiments son ressenti.

Elle assimile cette histoire à celle de la fille du prophète Fatima et son mari Ali, d'ailleurs après l'avoir donné le surnom du *Saharien*, elle le prénomme *Ali* : « *appelons ce jeune saharien Ali* » (Nulle part dans la maison de mon père, 2008, p. 252) car dans l'épisode suivant, elle va raconter une petite histoire entre Ali et le prophète Mohamed. Une cassure dans le temps afin de justifier son récit, son histoire.

Un air de ney

L'auteure s'explique et se remémore l'histoire de Ali et du prophète lorsqu'il lui parle de ses secrets qu'il doit garder le silence. Pour se libérer de ce poids du silence, il chante dans un puits afin de garder le secret : « *ces mélodies sont le commentaire des mystères que j'ai confiés en dépôt à Ali !* » (Nulle part dans la maison de mon père, 2008, p. 270). Cette transmission libératrice, la compare à la sienne. Transmettre les années de silence en déchirant ce que les autres ne voyait pas *l'invisible* dans ce récit NMP : « *scènes par bribes longues ou brèves d'un passé qui parfois se penche, en ombre inclinée, vers moi* » (Nulle part dans la maison de mon père, 2008, p. 268)

Elle explique ce dévoilement, cette transmission de sa vie d'enfant et d'adolescente sur cette deuxième partie du livre. Elle développe les circonstances durant son parcours de l'école française et coranique, de l'internat, des déplacements lui ouvrent les espaces : les rencontres, la lecture, la musique, le sport, la poésie, la revendication, la mise en scène d'un spectacle mixte, les amitiés avec les françaises. Tout cela lui permet d'avoir un œil observateur et critique envers sa culture et celle des autres.

L'été des aïeules

Dans cet épisode, la narratrice continue à expliquer cette écriture. Elle étaye quelques moments de son enfance et de son adolescence qui lui reviennent. Elle ressasse et en même temps se retrouve prisonnière de ses souvenirs : « *La mémoire du corps, comme une seconde peau, mais intérieure, demeure, elle, tapie, aveugle mais tenace.* » (Nulle part dans la maison de mon père, 2008, p. 278)

Comme dans la première partie intitulée *éclats d'enfance*, les titres, les sous titres de la deuxième partie intitulée *déchirer l'invisible* sont formulés de la même manière. C'est-à-dire, des syntagmes nominaux qui renvoient à des personnages, à des lieux ou à des moments de sa vie précis, à des souvenirs anodins mais qui représentent beaucoup pour l'auteure. Le mouvement d'ouverture et de fermeture.

C. L'Analyse des titres de la troisième partie de *NMP*

Celle qui court jusqu'à la mer

Cette partie s'ouvre avec un vers de *Ibn Hamdis*, poète arabe de Sicile, ayant vécu du 11^{ème} au 12^{ème} siècle « *Toucher ainsi l'oiseau qui vole, n'est-ce rien ?* » (Nulle part dans la maison de mon père, 2008, p. 281)

« *L'oiseau qui vole* » symbolise ici la liberté à laquelle aspire la narratrice. Frôler l'idéal est, pour elle, majestueux.

Partie 3	Chapitres
<i>Celle qui court jusqu'à la Mer</i>	<i>Encore au village</i> <i>Lettre déchirée</i> <i>Premier rendez-vous</i> <i>Lettres dites d'amour</i> <i>La famille à Alger</i> <i>Dans la rue</i> <i>Promenades au port</i> <i>Mounira réapparue</i> <i>Nous ... trois !</i> <i>Dans le noir vestibule</i> <i>Ce matin-là</i>

Troisième partie de Nulle part dans la maison de mon père

Un intitulé qui donne une image sur une personne féminine courant jusqu'à la mer, nous pouvons comprendre qu'il s'agit de la narratrice qui fuit vers la mer symbole de la paix et de l'immensité, vers l'horizon. Elle court vers la liberté, un corps en mouvement.

C.1 L'analyse des sous titres de la troisième partie

Celle qui court à la mer

Encore au village

Elle recommence à se remémorer un épisode marquant de son adolescence : « *Ce récit ne m'entraînera pas jusqu'à ces années de tempête. Il butera bien avant cette sombre et tumultueuse histoire, celle de tous, quel ait été finalement le camp choisi par les uns et par les autres. Le déroulé de ma « petite histoire »* » (Nulle part dans la maison de mon père, 2008, p. 284) en automne 1953 pour achever son récit *NMP* elle revient en arrière lorsqu'elle était encore au village et se rappelle des lettres d'amour écrites. Elle Enchaîne cet épisode par le suivant.

Lettre déchirée

Par un jour de juillet en 1952, au village, elle reçoit une lettre que son père déchire provoquant une rage, qui rend la narratrice curieuse de lire le contenu cette

lettre. Pour elle une lettre insignifiante : « *C'est une lettre banale qui prouve, en outre, par elle-même, mon innocence : un jeune homme de la ville où je suis pensionnaire se présente comme étudiant et propose d'échanger une correspondance. Rien de plus* » (Nulle part dans la maison de mon père, 2008, p. 290). Ce comportement inexplicable du père pousse la narratrice à se rebeller. Curieuse de lire la lettre déchirée, une désobéissance préméditée et user de stratagème par des procédés intrigant. Donc, elle participe à des matchs de volleys ball sans que son père ne le sache. Elle contacte son correspondant et lui accorde une heure pour mieux se connaître. C'est ce qui provoque le premier rendez-vous avec cet inconnu.

Premier rendez-vous

Elle relate comment elle planifie cette rencontre « premier rendez-vous » avec cet étudiant inconnu venant d'une autre ville Alger qui se prénomme *Tarik* lors d'un match organisé par le pensionnat. Elle relate tous les détails de cette rencontre, même ses pensées :

me voici marchant ainsi « accompagnée » à mon tour, moi, la musulmane, par un jeune homme certes inconnu, mais, à tout le moins, de ma communauté, et cela, malgré la fausse aisance que j'affichais, devenait vraiment d'une dangereuse hardiesse ! (Nulle part dans la maison de mon père, 2008, p. 317)

Cette rébellion qui apparaît après que le père se met en colère contre la narratrice, sa fille. Il la pousse à vouloir lire la lettre déchirée, mais aussi accepte l'invitation de cet étudiant juste parce que son père s'est opposé à cette rencontre.

Lettres dites d' « amour »

La narratrice découvrant que *Tarik* suivait des cours de droit islamique avait un module d'arabe classique, elle lui demande alors de lui écrire des lettres contenant des poèmes de la période antéislamique de différents grands poètes de l'époque. Il lui écrit tout au long de cette dernière année du pensionnat sous le nom de *Béatrice* : « *après une ou deux semaines pendant lesquelles j'hésitais à répondre aux lettres de Tarik, je reçus de lui un vrai poème d'amour, d'une si bouleversante beauté que je*

ressentis, en moi, une émotion prolongée » (Nulle part dans la maison de mon père, 2008, p. 342)

La narratrice étant une amoureuse de la poésie et de l'arabe classique s'emporte et se lance dans un échange de lettre avec *Tarik* et arrêta lorsque les épreuves du baccalauréat arrivent.

La famille à Alger

La famille emménage à la capitale Alger, le père de la narratrice vient d'être nommé là-bas. Un changement radical de la mère suivra après leur installation : « *Ce terme de « mini-révolution » que j'applique à notre arrivée à Alger, peu avant septembre 1953, se justifie par in détail : ma mère, qui allait fêter ses trentes-six ans, se métamorphosa en quelques mois en Occidentale* » (Nulle part dans la maison de mon père, 2008, p. 347). Le père propose à sa fille de faire l'université à Alger, lui permettant ainsi de fréquenter un établissement mixte. Cette ville lui offre toutefois la liberté de circuler toute seule en tramway, de voir aussi son amoureux *Tarik*, qui vivait déjà là-bas. Cette ville lui offre la grandeur, puisqu'elle s'ouvre sur la mer.

Dans la rue

La narratrice se rappelle les premiers moments et la chance qu'elle a eu en déambulant libre dans cette grande ville, maîtrisant la langue « des autres » le français en voilant celle de ses aïeules « *de la langue des « Autres » que tu avances - celle que justement tu écris, j'allais dire : que tu étreins !* » (Nulle part dans la maison de mon père, 2008, p. 360). C'est cette langue qui lui a permis d'évoluer, de grandir, de se libérer et de se dévoiler. La langue qui lui a facilité l'émancipation.

Promenades au port...

La narratrice se rappelle de ses sorties en amoureuse avec son fiancé *Tarik* au port. Elle se souvient de ses querelles avec lui : « *(par la suite, je m'habituais à ses reproches, au ton cabré de ces disputes sans cause réelle, moments auxquels je prenais gout puisque ce déclenchement d'une querelle vénielle était signe dès lors, pour moi, de son amour* » (Nulle part dans la maison de mon père, 2008, pp. 374-375).

Elle réalise que c'était une désillusion elle rajoute tout de suite : « *je ne me disais même pas ce mot, j'aurais pu le remplacer par, disons, la « frustration possessive du fiancé !* » » (Nulle part dans la maison de mon père, 2008, p. 375). A chaque fois lorsqu'elle rentre tard le soir à la maison, elle trouvait le même prétexte : elle s'oubliait dans « la bibliothèque ».

Mounira réapparue

Son ancienne amie est de retour à Alger suivre ses cours de langue arabe habillée en européenne souhaite rencontrer *Tarik* l'amoureux de la narratrice. Elle réintègre le personnage fictif encore une fois pour parler de ses sentiments, ses désirs envers *Tarik* cette fois-ci.

Nous...trois !

Le lendemain matin les trois se rencontrent au café habituel, une conversation animée entre *Tarik* et *Mounira*, la narratrice se trouve devant eux muette : « *elle est venue jouer un rôle ! Remarqué-je. Elle semble l'avoir répété depuis hier !* » (Nulle part dans la maison de mon père, 2008, p. 387) elle les observe et d'un coup décide de mettre fin à cette rencontre, le rôle attribuait à *Mounira* qui n'est que l'ombre de l'auteure semble l'avoir dérangé : « *J'adresse un petit signe désinvolte de la main : - Adieu ! J'ai lancé à voix forte ce mot prémonitoire* » (Nulle part dans la maison de mon père, 2008, p. 388). Elle décide tout simplement de mettre fin à cette histoire. Elle étouffe ses désirs et décide de ne plus revoir *Tarik*. Sachant que *Mounira* est l'ombre de l'auteure *Assia djebar*. Cette ombre l'a hanté durant toute une vie.

Dans le noir vestibule...

En faisant suite à l'épisode précédent, la narratrice continue à narrer les détails de la dispute survenue lors de leur rencontre. Elle nargue *Tarik*, ne l'écoute pas alors il lui demande de la suivre au vestibule pour en discuter. Une dispute éclate entre les deux : « *Tu te disais que ce « fiancé » t'ouvrirait les portes invisibles d'un extérieur illimité et qu'il serait fier, après tout, de ce rôle* » (Nulle part dans la maison de mon père, 2008, p. 412). C'est là que l'auteure, réfléchit sur le rôle qu'elle avait attribué au jeune, qui plus tard sera son premier époux, elle le prénom *Tarik* alors qu'on réalité ce n'est pas son vrai prénom. Elle lui donne ce surnom dans le récit car elle lui

a donné une fonction précise, celui de l’emmener vers l’illimité. C’est lui pensait-elle qui aller la conduire sur le chemin de penser et de sortir librement. Elle refuse de l’écouter, elle Le sous-titre « a coupé le son de sa voix. Dans sa tête elle pense au père, son père qui lui avait offert la liberté limitée, une liberté en toute confiance. A ce moment-là, elle court pour aller se jeter sur le tramway, si jamais son père l’apprend, il la tue. Elle s’est permise certains interdits avec lui et regrette cela.

Ce matin-là

Après ce tragique accident, la narratrice, ne l’évoque pas et n’en parle à personne. Elle se tut, même avec *Tarik*, elle évite d’en parler : « *A partir de ce matin-là, je me suis tue devant les miens* » (Nulle part dans la maison de mon père, 2008, p. 419). Ce silence la pousse aujourd’hui à écrire, à réfléchir après tant d’années, Assia Djébar parle de son acte de suicide : « *le fiancé, qui, par la suite, partagea si longtemps ma vie, je n’eus jamais un mot pour évoquer cette matinée. Peut-être ai-je cru qu’y plaquer des mots nous eut fait replonger dans un irrémédiable quiproquo. Peut-être me doutais-je déjà que ce qui s’était joué là en moi ce matin -là n’avait été qu’un acte de folie solitaire.* » (Nulle part dans la maison de mon père, 2008, p. 420). Elle s’interroge en écrivant son histoire, se demandant qu’au final elle s’est enfermée dans ses pensées.

« ***Nous...trois*** » contient des ambiguïtés, il sous-entend que le pronom personnel « nous » renvoie à trois personnes, effectivement dans l’histoire relatée il s’agit de la rencontre de *Mounira*, *Tarik* et la narratrice. Mais le personnage est inventé pour véhiculer un message implicite : « *Depuis, il est vrai, l’un ou l’autre de mes personnages de femme, parfois le plus inattendu, semble échapper de dessous ma main qui écrit et le trace* » (Nulle part dans la maison de mon père, 2008, p. 423). Il s’agit des sentiments de l’auteure figurés. Depuis son jeune âge, à ses quinze ans, l’auteure était en perpétuel combat avec ses sentiments. Elle tentait de les étouffer pour ne pas décevoir son père : « *mon vœu de fidélité à mon père* » (Nulle part dans la maison de mon père, 2008, p. 436). Elle a réussi à le faire après le tragique accident : « *quant à Mounira, qui s’était figurée un instant en possible rivale dans ma petite histoire de cœur, je ne la revis plus* » (Nulle part dans la maison de mon père, 2008, p. 420)

Elle remplace ce silence par l'écriture

Moi qui écris aujourd'hui qui viens de reprendre dans le détail, au plus près, les secondes, les minutes de celle qui, ce matin-là, du haut de la volée de marches, au-dessus du boulevard du front de mer, a couru, puis s'est jetée, puis s'est couchée sur les rails devant le tramway venant en trombe, oui, moi, aujourd'hui, qui reconstitue par les mots de la langue française ces secondes et ces minutes d'un trou béant. (Nulle part dans la maison de mon père, 2008, p. 436)

Dans l'épisode de *ce matin-là*, l'auteure par ce sous-titre, marque une pause dans le temps car elle réfléchit à cet accident qu'elle a enfoui, qu'elle oublié. Elle écrit : « *écrire désormais pour me mettre en situation de juge et de coupable à la fois ?* » (Nulle part dans la maison de mon père, 2008, p. 437) Elle cherche le coupable de cet acte de « folie ».

Pour le reste des titres, ils donnent l'impression du connu. A la fin, tous les titres sont porteurs de sens explicite. Il est évident que l'auteure emploie des articles définis (le, la), des qualifiants (jeune, parentale, noir, sauvage...), afin d'impliquer le lecteur, lui donnant alors, le sentiment du commun. Notons que les titres rejoignent la thématique de chaque scène relatée.

D. L'Analyse de parties *Épilogue, Postface de NMP*

Parties	Chapitres
<i>Épilogues</i>	<i>Le silence ou les années tombeaux La jeune fille sauvage Inventer le vertige</i>
<i>Postface</i>	<i>"Silence sur soie" ou l'écriture en fuite</i>

Dernières parties de Nulle part dans la maison de mon père

D.1 L'Analyse de la partie *Épilogues de NMP*

Le titre « épilogues » signifie suivant le dictionnaire Larousse : « *la conclusion d'un ouvrage littéraire* » (Larousse, s.d.). Assia Djebar résume et achève son récit par des conclusions intitulées comme suit :

Le silence ou les années-tombeaux

L'auteure écrit après son long silence, le tragique accident la tentative de suicide : « *je me suis engloutie à force de m'être tue. Tue ? Disons même « emmurée » ! Devant le fiancé-époux ?* » (Nulle part dans la maison de mon père, 2008, p. 448). Elle se pose des questions, s'interroge sur ce silence, sur cet acte en le justifiant. Elle compare son faux amour et ses années perdues au silence des tombeaux.

La jeune fille sauvage

Elle tente de trouver une réponse à ce comportement, elle s'éloigne en utilisant la troisième personne du singulier « la jeune fille » elle écrit : « *dans le tumulte alentour, dans le silence et le vide creusé en moi.* » (Nulle part dans la maison de mon père, 2008, p. 452) elle s'interroge et se donne le sobriquet de « sauvage » suite à cette envie soudaine de mourir mais ratée.

Elle ne se considère pas comme les autres jeunes filles de son village. Elle est indomptée.

Inventer le vertige

Par l'écriture l'auteure continue par ce sous-titre *Inventer le vertige* à tirer une autre conclusion : « *Écrire tantôt avec des larmes (de rage, de défaite, de gel, de stupeur...), tantôt pour capter un rythme, depuis ce jour d'automne 1953 jusqu'... jusqu'en 2007* » (Nulle part dans la maison de mon père, 2008, p. 457).

Elle explique qu'elle a continué à vivre en s'enfermant dans ses écrits : « *tu te lances dans une écriture aveugle, gratuite comme une danse, une écriture mobile, mais griffée, striée, par jeu, crois-tu, par pure fantaisie, par luxe peut-être ? Tu prenais ta première fiction pour un simple jeu d'hirondelles dans l'espace et soudain, ivre de*

cet élargissement, tu en échafaudais aussitôt une deuxième, une troisième... » (Nulle part dans la maison de mon père, 2008, p. 460)

Dans ses fictions elle crée une vie autour d'elle, tout en voulant se libérer de cette amertume, de ce faux amour, de ses pensées qu'elle pensait libérateur.

Le mot « *Inventer* » signifie l'écriture, la création des mots pour constituer des textes « *le vertige* » il renvoie à la légèreté, il symbolise l'ivresse du corps et de la tête. L'auteure achève son histoire avec des questionnement sur soi et fait le bilan de toute une vie.

D.2 L'Analyse de la partie *Postface de NMP*

En faisant suite à la définition du dictionnaire en ligne la postface « *est un commentaire placé à la fin d'un récit* » (Larousse, s.d.) . Assia Djébar annote son récit par cette sous partie intitulée :

« *Silence sur soie* » ou *l'écriture en fuite*

Dans le dictionnaire des symboles de Chevalier et Gheerbrant : « *Le silence est un prélude d'ouverture à la révélation* » (Chevalier & Gheerbrant, 1996, p. 883).

L'auteure utilise une allégorie dressant une image sur le silence, le sien, symbole d'enfermement sur « soie », jeu de mot qui sous-entend les lectures possibles suivantes :

L'égo « soi » : « Silence sur soie » qui se traduit ainsi : « *se taire sur soi* » se taire sur sa personne, sur ses idées ou ses pensées. Puisqu'elle a tenté de se suicider et c'était une tentative ratée, elle oublie ce tragique incident et se tait à jamais. Elle ne l'évoque à personne. Elle achève que ce récit pouvait être une autobiographie, le récit de sa vie mais c'est ce tragique accident l'emmène à se remémorer les détails pour agir ainsi.

Le voile en « soie » : porté par la mère et toutes les femmes des années 40-50. Elles étaient obligées de le mettre, l'auteure, en jupe plissée, se voit nue devant elles. Le voile de la mère tombe lorsque la famille s'installe à Alger. Elle conduit la

voiture, apprend la langue française, elle devient une européenne. Le voile en soie étant un tissu, on a du mal à le tenir sur le corps. Le voile glisse, la mère se dénude devant les autres, elle se dévoile.

Dans cette sous-partie « *Silence sur soie* » Assia Djébar utilise des guillemets pour mettre en valeur ses propos. Inversement au procédé de « *mettre à distance* », le locuteur vise son dire, rajoute une réflexion sur sa propre parole pour protéger ses dires : « *Certes, derrière la « soie » de ce silence se tapit le soi, ou le moi, qui s'écrivant peu à peu s'anime, en se coulant dans le sillon de l'écriture, aux replis de la mémoire et à son premier ébranlement - un « soi-moi», plus anonyme, car déjà à demi effacé...* » (Nulle part dans la maison de mon père, 2008, p. 468)

Elle utilise une allégorie pour symboliser le silence à l'écriture qui glisse comme glisse le voile en soie sur le corps ou sur la peau. L'énonciateur, dans cette postface, amène et plonge son allocutaire dans un mouvement tourbillonnant, qui débouche sur un questionnement insistant qui reste ouvert, sans réponse.

Assia Djébar indécise dans le choix de l'intitulé, ajoute au premier syntagme « *ou l'écriture en fuite* » la fonction de la conjonction « ou » est ambiguë, elle peut être inclusive, en mêlant les deux syntagmes coordonnés, ou exclusive, en acceptant un des deux syntagmes coordonnés.

Le mot « écriture » s'oppose au mot « silence ». Mais en réalité écriture symbolise les années de mutisme. Nous pourrions ainsi dire qu'Assia Djébar, en se repliant sur soi, s'est trouvée une façon de se libérer, de se dévoiler. C'est celle de l'écriture.

Le silence symbole d'enfermement et l'écriture symbole de révélation, d'ouverture au monde. Notant que la soie est un tissu produit en fils par une chenille (jeune âge) larve qui mue et grandit jusqu'à devenir chrysalide (l'âge adulte) après une période, le papillon sort en brisant la cocon. Assia Djébar compare les années de l'écriture aux fils de soie et sa transformation durant toute une vie qui se termine par un récit, l'acte de rompre le cocon, est la révélation de l'auteure dans le livre un papillon (le résultat de cycles de changement), sachant que le papillon une fois libéré du cocon, s'envole pour rencontrer un partenaire et se reproduire, le papillon ne vivra pas plus d'un mois. Une telle allégorie sous-entend qu'Assia Djébar, voyait déjà, qu'il s'agit de son dernier récit, dernière étape du cycle de vie, la sienne : « *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 ? » (Nulle part dans la maison de mon père, 2008, p. 471)

Elle considère que son livre *NMP* est comme les ailes du papillon, des membranes recouvertes de dessins et de couleurs variables. Les ailes touchées par les doigts laissent des traces, une poudre les maculant. Comme pour l'histoire d'Assia Djebar, peinée par la douleur elle écrit : « *enfin toi seule et ta mémoire ouverte. Et tu te purifies par des mots de poussière et de braises. Tatouée, tu marches, sans savoir où, l'horizon droit devant* » (Nulle part dans la maison de mon père, 2008, p. 463)

Nous comprenons qu'elle se compare à un papillon volant cherchant un partenaire pour se reproduire et les dessins des ailes sont ses écrits, ses histoires. Une poudre laissant des traces sur les doigts, comme celle laissée sur les doigts du lecteur en lisant et feuilletant ses livres.

Les titres et sous-titres choisis par l'auteure sont souvent porteurs de noms, d'espace ou de personnages. Ils retiennent une importance dans la narration car tous porteurs de sens.

Les espaces et les personnages deviennent alors l'être même de l'œuvre.

Titres et sous-titres en font référence. L'auteur restitue l'Histoire en évoquant la résistance, synonyme d'attachement aux valeurs de liberté et de solidarité tels les noms qui témoignent du sacrifice à l'égard du colonialisme. Ce sont des lieux de mémoire, une mémoire historique car l'identité relie l'individu à sa société d'où le point que nous allons traiter dans le prochain chapitre à savoir les personnages évoqués dans les trois récits et leur importance dans la construction de la trame et leur dimension identitaire et sociale.

Chapitre 2 :

*L'analyse des personnages,
focalisation dans une dimension
identitaire et sociale*

Un personnage livresque est un être participant à l'intérieur de l'histoire, nous pouvons étudier le personnage à partir de deux aspects différents (son faire et son être)

En ce qui concerne « son faire » c'est-à-dire son action à l'intérieur d'une œuvre.

Selon Greimas (Logbi) les personnages sont étudiés par rapport à leur fonctionnalité, c'est-à-dire, leur « faire ». Puisque le personnage est la force agissante et contribuant au déroulement des événements, il est vu comme « ACTANT », pour cela Greimas dresse un schéma de relation entre l'objet et les opposants / adjuvants

Pour le sujet est, tout simplement, l'objet de l'œuvre, la quête du sujet : le pivot du vouloir (le thème sur lequel tourne l'histoire).

Quant à l'adjuvant, c'est l'appui sur lequel repose le sujet, l'opposant est l'élément qui s'oppose au sujet, en le freinant ainsi dans la réalisation de son objet de désir :
Axe du pouvoir.

Le destinataire et destinataire : ces deux derniers mettent en œuvre le sujet en le dotant d'un pouvoir d'agir et de sanction. : Axe de la transmission.

En effet, selon Greimas le personnage est considéré comme actant et en distingue six avec trois axes différents comme mentionné plus haut.

Pour « son être » à l'inverse de ce qu'il a fait Greimas. Le théoricien Hamon distingue le personnage comme être de papier possédant un nom et un statut.

Le personnage est caractérisé par des aspects, des traits qui sont physiques et mentaux, en dessinant le portrait du personnage, nous pouvons tirer pas mal d'informations le concernant, car en général les caractéristiques sont symboliques et nous informent sur le personnage, nous permettent de renforcer le vraisemblable du personnage.

En plus à ces deux allures, des théoriciens tels Greimas et Hamon, ont étudié l'« EFFET PERSONNAGE » : ce qui veut dire le visage qui se construit à travers l'imagination du lecteur. Une relation émotionnelle se tisse et se détermine par rapport à l'image donnée par le scripteur. Pour les théoriciens, l'analyse opère entre la relation qui naît entre le personnage et le lecteur.

Dans les trois romans d'Assia Djébar : *L'amour, la fantasia, Vaste est la prison* et *Nulle part dans la maison de mon père*, l'auteure met en scène des personnages fictifs livresques et non livresques pour construire sa narration. Les personnages dans ces romans sont le reflet d'une personne, d'un être vivant vu que dans notre corpus, nous retrouvons des scènes qui interpellent nos connaissances dans l'Histoire.

Assia Djébar projette son lecteur dans un lointain passé, en dotant ses personnages d'abord d'un nom, ce dernier va déterminer le milieu social. Nous avons vu plus haut l'étude onomastique de certains personnages ayant une signification dans la trame afin de déterminer le symbole et le rôle attribué au personnage.

Dans cette recherche, nous étudierons les personnages féminins en particulier, parce que nous observons une forte présence de la gente féminine et nous la distinguons comme élément crucial dans notre étude.

Nous verrons les personnages sur les deux aspects physique et mental afin d'en dégager la mesure de l'auteure et voir comment elle compose ses personnages et dans quelle vision.

Avant d'entamer cette analyse mentale et physique, nous allons voir comment les romans d'Assia Djébar s'inscrivent dans deux perspectives : « des romans de la mémoire » et « l'Histoire dans les romans ».

Assia Djébar, lorsqu'elle a écrit les romans qui font objet de notre recherche. Elle a puisé dans l'Histoire algérienne, tout en essayant et dans un objectif précis de reconstruire une identité sociale de la femme algérienne par rapport aux différents

passages des turques, français, ...etc. Elle ébauche à son lecteur l'arbre généalogique de ses aïeules et elle revient au passé lointain jusqu'à la mère des Touareg « *TIN HINAN* ». Elle narre le circuit de la Grand'mère « Lla Fatma » à sa fille adoptive sans oublier la voisine, la tante paternelle et la belle-mère du premier époux de la narratrice.

1. Une vie, des histoires

Nous opèrerons par étape et par ordre chronologique des publications des trois romans. A savoir, le premier roman de notre corpus *L'AF*.

Comme nous avons vu plus haut, l'histoire n'est qu'un puzzle d'histoires, des histoires dominantes avec des protagonistes différents. Même principe pour *VP*, différentes histoires avec des protagonistes distincts. Nous allons donc procéder à analyser les personnages des deux romans cités ci-dessus et finir par une analyse des personnages de *NMP*, vu que dans ce dernier, une seule histoire est racontée dans le style de bribes d'histoires qui tournent autour d'un même personnage. Assia Djébar met en scène plusieurs personnages. Des personnages qui ont fait l'Histoire de l'Algérie et ont contribué à la démarche. Et d'autres Fictifs, qui ne sont que des éléments qui servent au dénouement de l'histoire.

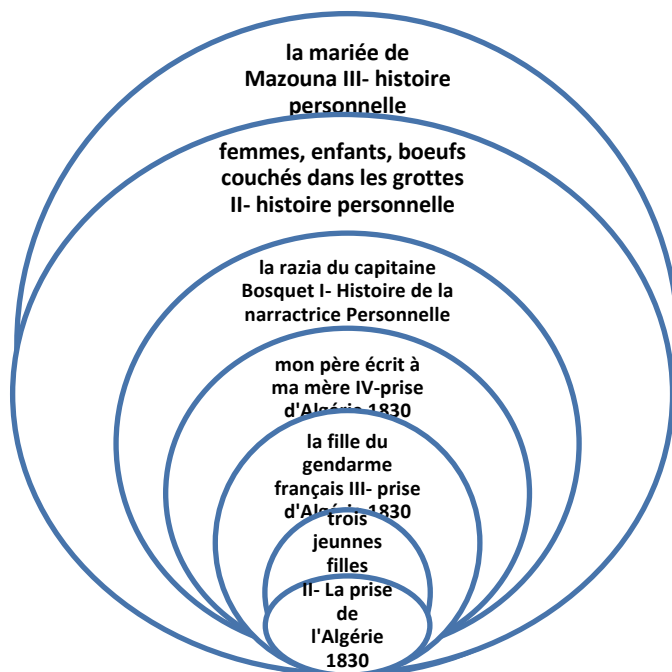
Au fil du récit, les personnages prennent forme. Nous avons remarqué une forte présence de personnages féminins. Cela peut être est dû aux conditions socio-historiques dans lesquelles Assia Djébar ancre sa narration. Selon l'interview de l'auteure avec Kamel DEHANE de 1992, le rôle principal de la femme dans la société algérienne est celui de diseuse d'Histoires, la transmettre d'une génération à une autre à travers des voix féminines afin de la garder vivante et la préserver par voie orale.

Mais de prime abord, un personnage s'impose au lecteur. C'est le déclencheur du récit, et, au fil des pages, le lecteur découvre des personnages de l'Histoire comme l'Émir Abdelkader dans *l'AF*, Micipsa et Massinissa dans *Vaste est la prison*. Peut-être dans le but de garantir une certaine véracité à ses récits ou par rapport à la véracité des faits.

Cependant, nous allons dresser un tableau où nous analyserons les personnages partie par partie suivant la table des matières de chaque récit afin de voir l'impact de ces

derniers dans l'histoire et en dénoter le positionnement idéologique de l'auteure et de la société dans laquelle s'inscrit et se lit le roman.

Dans *l'AF*, nous avons remarqué qu'il y a un emboîtement dans la structure narrative récit autobiographique suivi d'un récit Historique ainsi de suite.



Emboîtement histoires / Histoires dans *L'Amour, la fantasia* (exemple)

Dans cette première partie mis à part le fait que l'auteure embrouille son récit avec des récits autobiographiques portant des titres comme indiqué ci-dessus à des récits Historiques portant cette fois-ci des chiffres au lieu des titres, elle évoque son passé, le parcours de son enfance, nous relevons que le personnage principal est le narrateur et c'est un narrateur féminin anonyme.

A. Les personnages de *L'Amour, la fantasia*

D'ailleurs dans ce qui est cité plus haut, nous constatons qu'Assia Djebar ou la narratrice retrace ses aventures de petite fille arabe dans la première partie ensuite dans la deuxième et la troisième partie, elle évoque les gens qui l'ont entourée et côtoyée (son frère, son premier époux...). Elle se remémore des épisodes de sa vie les plus intimes comme celle de la relation du couple de ses parents : « *Mon père seul ...*

Ma mère, la voix posée, le col incliné, prononçait « Tahar » - ce qui, je le sus très tôt, signifiait « le pur » » (L'Amour, la fantasia, 1995, p. 56)

Dans cet extrait intitulé *Mon père écrit à ma mère*, la narratrice toute fière de ses parents parle du type de relation qu'avaient ses parents, une relation singulière par rapport aux autres villageois renversant ainsi les codes de la société. Elle le considère comme un héros. Elle cite son vrai prénom « *Tahar* » qui signifie en français « pur » suivant la définition du dictionnaire Larousse (Larousse, s.d.) en ligne il s'agit d'une personne droite, correcte, nette sur le plan moral une personne irréprochable. Tout de suite elle continue avec un autre épisode de la vie intime à la vie commune sans intitulé comme expliqué plus haut et l'introduit par :

Ouverte la Ville plutôt que prise. Vendue la capitale, au prix de son trésor de légende. Or d'Alger embarqué par caissons pour la France où un nouveau roi inaugure son règne en se résignant au drapeau républicain et en acceptant les lingots barbaresques. (L'Amour, la fantasia, 1995, p. 59)

Comme nous voyons la narratrice, revient sur la chute de l'Algérie, un fait marquant l'histoire commune de son peuple, du monde et considère que l'Algérie, son pays natal, a été ouvert sur un monde nouveau et non pas fermé. Elle fait de même pour tout le reste du récit.

Pour la deuxième partie « *les cris de la fantasia* », contrairement à la première partie. Elle inverse la nature des histoires contées entre les titres et les chiffres des chapitres. En effet, nous observons inversion des chapitres chiffrés et qui renvoient aux récits autobiographiques et des sous parties intitulées relatives aux récits Historiques.

Mais continue dans la même perspective, elle crée des histoires réelles personnelles au milieu d'Histoires réelles communes. Prenons comme exemple la sous partie intitulée « *Femmes, enfants, bœufs couchés dans les grottes...* », introduite comme suit :

Le printemps de l'année 1845 est marqué par l'effervescence de toutes les tribus berbères du centre -ouest du pays. L'Emir Abdelkader refait ses forces à la frontière marocaine. Après cinq ans d'incessantes poursuites, ses ennemis-Lamoricière et Cavaignac à l'ouest, Saint-Arnaud et Yusuf au

centre et Bugeaud à Alger- le croient à terre. (L'Amour, la fantasia, 1995, p. 94)

Il est visible que la narratrice raconte l'histoire réelle de son pays l'Algérie, après l'assaut des français, quelques années plus tard, avec précision en marquant les événements par des dates et des personnages de l'armée algérienne et de l'armée française comme dans cette épisode, elle réécrit l'histoire d'un événement tragique, ensanglantant des enfumés de la grotte de Dahra, la mort de mille cinq cent ou plus entre femmes, enfants et troupeaux de bêtes : « *Écrire la guerre, Pélissier, qui rédige son rapport du 22 Juin 1845, a du le pressentir, c'est frôler de plus près la mort.* » (L'Amour, la fantasia, 1995, p. 114)

Assia Djébar, s'informe en lisant les rapports et les mémoires rédigés par certains soldats comme Pélissier pour réécrire son récit. Juste après ce massacre, elle entame un nouvel épisode sans intitulé par : « *Mon frère, à qui j'aurais pu servir de confidente lors de sa première évasion vers les montagnes qui flambaient, ne fut ni mon ami, ni mon complice quand il le fallait* » (L'Amour, la fantasia, 1995, p. 116) ici, la narratrice revient, sur la vie intime « familiale » et parle de sa relation avec son frère : « *ce frère unique -mince, droit, et plus jeune que moi de deux ans environs* » (L'Amour, la fantasia, 1995, p. 117). Elle le décrit physiquement comme elle décrit le type de relation. C'était une relation austère, distante car elle ne l'a jamais trouvé dans les moments les plus difficiles : « *Nous nous étions rencontrés par hasard, au cours d'un après-midi d'été* » (L'Amour, la fantasia, 1995, p. 117) . Il n'a pas occupé de place dans sa vie. C'était presque un étranger.

Quant à la troisième partie intitulée « *les voix ensevelies* » l'auteure croise des fragments d'histoire tout en traçant une linéarité grâce aux personnages cités. Pour la sous-partie *Les deux inconnus*, elle parle de deux hommes qui ont bouleversé le cours de sa vie, elle ne donne pas beaucoup d'éléments sur ces personnages, d'ailleurs elle les nomme « deux inconnus », peut-être qu'elle ne se souvient pas d'eux réellement, ou bien une forme de dissimuler les personnages volontairement.

Et entre ces deux épisodes, nous retrouvons des sous parties consacrées à *Chérifa* un personnage féminin, il s'agit d'une militante maquisarde, la tante de l'auteure Assia Djébar, une tante décédée suite à une pandémie. Un prénom arabe incarnant la noblesse :

Larges yeux verts aux prunelles tachetées d'or... comme la mère avait été fière de celle qui lui était venue après trois garçons ! ...bergère de treize ans, la première fille des amroune, elle que les cousins, les voisins, les alliés, les oncles paternels accusent de se prendre pour un quatrième male (L'Amour, la fantasia, 1995, p. 175)

Chérifa est un personnage féminin descendant d'une famille honorable, ce personnage dans le récit est courtois et beau, fille unique, adolescente se montre résistante et intolérante. Elle se bat avec ses frères contre l'ennemi dans les montagnes avec les autres maquisards.

L'auteure avec le même procédé dans le deuxième mouvement intitulé *Transe*, elle peint l'image de la grand-mère maternelle, c'est-à-dire la mère de *Chérifa* dans la continuité de l'histoire familiale « *Ma grand-mère maternelle dresse en moi son souvenir de halètement sombre, son impuissance de lionne.* » (L'Amour, la fantasia, 1995, p. 205). Une grande dame fatiguée par les événements et la douleur. Une femme qui a perdu ses enfants maquisards morts pendant la guerre, même sa fille unique *Chérifa* était une maquisarde. La grand-mère organisait des fêtes afin de libérer sa peine par des chants et cris jusqu'à l'épuisement.

L'auteure continue avec les mêmes personnages de sa famille, de ses aïeules jusqu'au dernier mouvement intitulé *La tunique de Nessus* : « *J'entre dans les demeures de village où les diseuses se rappellent la cavalcade d'hier* » (L'Amour, la fantasia, 1995, p. 313)

Elle désigne toutes les femmes évoquées dans son récit de « diseuse » : *Chérifa*, la tante, la grand-mère maternelle, *Djennet*, *Lla Zohra*, *Fatima*, *Meriem*, la grand-mère paternelle, sa mère, son père et expose sa situation sociale, issue d'une famille pauvre contrairement à sa mère, issue d'une famille noble. Ses tantes, son oncle *Abdelkader*... Les voisines de son village, ses aïeules. Elle rapporte toutes les voix des femmes et leur combat pendant et après la guerre d'Algérie lorsqu'elle les écoutait raconter leurs malheurs.

Dans les récits autobiographiques, la narratrice retrace les événements de sa vie d'adolescente et même ceux en tant qu'adulte.

Dans la troisième partie nous retrouvons toujours des récits avec la narratrice anonyme qui pourrait être le même personnage tout au long de la narration des autres récits avec de nouvelles narratrices. Elles commencent à narrer en anonymat et

finissent par se dévoiler. La narratrice anonyme principale passe la parole à ces dernières en leur attribuant un rôle important et surtout une voix dans une langue autre que dans leur langue d'origine à l'exemple de « Chérifa », « Lla Zohra », ... etc. Toutes ses femmes d'une manière ou d'une autre ont intrigué notre narratrice. D'abord par leur courage, leur posture et leur statut social, ce sont des femmes qui ont participé à la guerre de l'Algérie et que la narratrice leur rend hommage car on lui a raconté leurs péripéties.

Dans la dernière partie intitulée *Tzarl-rit* (finale), l'auteure présente « Pauline » un personnage qui a réellement vécu : « *Pauline Rolland débarque le 23 juin 1852 près d'Oran. Quatre mois plus tard, le 25 octobre, elle embarquera malade, de Bône pour revenir en France et mourir aussitôt après.* » (L'Amour, la fantasia, 1995, p. 308). Dans ce micro récit, la narratrice survole le personnage de l'instructrice arrivée en 1852 près d'Oran et meurt 5 mois après son arrivée, en laissant des missives : « *En Kabylie, écrit Pauline, en juillet 1852, j'ai vu la femme bête de somme et l'odalisque de harem d'un riche. J'ai dormi près des premières sur la terre nue, et près des secondes dans l'or et la soie ...* » (L'Amour, la fantasia, 1995, p. 309) elle évoque dans cette lettre *Chérifa* et *Lla Zohra*, en cette même année Pauline a fait leur connaissance. Assia Djébar inspirée par le courage de Pauline, elle remémore ce personnage et se veut diseuse de ses lettres comme elle lui donne la voix dans son écrit. Elle dort contre le sol avec Chérifa dans les montagnes et dans la soie dans la maison de *Lla Zohra* qui donnait à manger aux maquisards secrètement.

Dans la partie « *La fantasia* », l'auteure raconte le passage réel de Fromentin le peintre en 1852, il a séjourné au Nord de l'Algérie qui durant son passage dessine et écrit un récit « *Chronique de l'Absent* » publié en 1858. Dans cette partie, la narratrice évoque la mort subite de « *Haoua* », un prénom arabe qui signifie source de vie, il est aussi un personnage du coran et de la bible « Ève ». Cette jeune femme assiste à une fantasia : « *—O mon ami, je suis tuée ! Ainsi soupire une dernière fois Haoua, une jeune femme venue avec son amie, danseuse de Blida, pour assister à la fantasia des Hadjouts, un jour d'automne ; un cavalier amoureux éconduits, l'a renversée au détour d'un galop* » (L'Amour, la fantasia, 1995, p. 313)

La jeune femme dansant lors de la fantasia pleine de vie, à la vue de tous les présents meurt brusquement. Assia Djébar l'évoque car il s'agit d'une première femme algérienne transgressant la société, elle reçoit un français chez elle, une

indépendante : « *Première Algérienne d'une fiction en langue française à aller et venir, oiseusement, première à respirer en marge et feindre d'ignorer la transgression...* » (L'Amour, la fantasia, 1995, p. 312)

L'auteure relate ce micro-récit, raconté dans un récit décrivant un des séjours du peintre avec la langue française, le journal d'Eugène Fromentin.

Le tableau ci-dessous résume la présence des personnages cités dans le récit de l'Amour, la fantasia

Personnages	Degrés de présence	Description physique	Description psychologique
Narratrice	Première partie Deuxième partie Troisième partie	Jeune écolière (8-9 ans) Jeune adolescente (12-13 ans) Adolescente (jusqu'à 18 ans)	//
Trois jeunes filles	Première partie	//	Voisines cloitrées sans prénoms à la compagne
Marie Louise	Première partie	//	Promise à un homme
Le frère de la narratrice	Deuxième partie	// //	// //
Badra	Deuxième partie	Vestimentaire (tenue de mariage)	Mariée
Étudiant	Deuxième	//	Époux de la

algérien	partie		narratrice
Le père et la mère de la narratrice	Première, deuxième et troisième partie	//	//
La grand-mère maternelle de la narratrice	Troisième partie	//	Danseuse chanteuse entre en transes
Chérifa	Troisième partie	Jeune fillette aux cheveux longs jaunâtres, larges yeux verts	Combattante, courageuse
Lla Zohra	Troisième partie	Vieille femme	Courageuse
La grand-mère paternelle	Troisième partie	//	//

Histoires personnelles des personnages de l'Amour, la fantasia

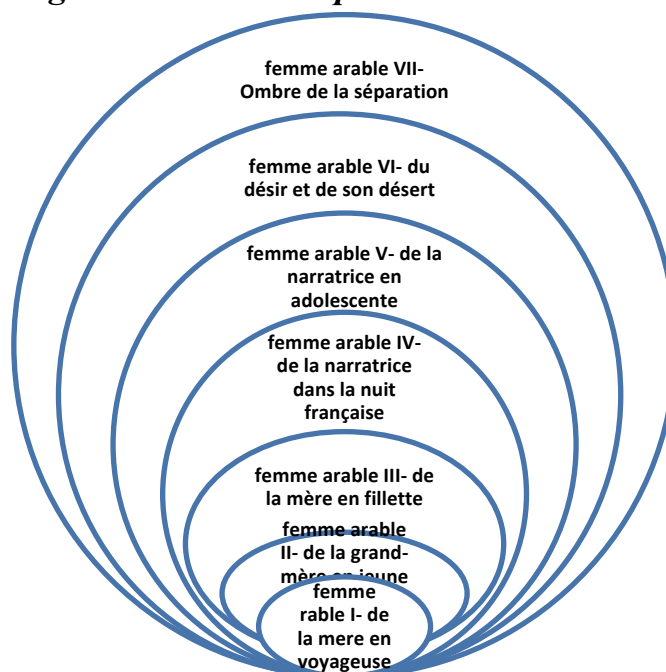
Commentaire du tableau ci-dessus :

S'ajoute à ces personnages détectés dans les parties récits biographiques, d'autres personnages qui ont réellement existé et ont marqué l'Histoire de l'Algérie se retrouvent dans les parties récits Historiques et dont nous citons :

- Eugène De la Croix (peintre français représentant principal du « romantisme ») ;
- le capitaine Bosquet (un combattant français, un héros de la guerre de Crimée) ;
- l'Émir Abdelkader (chef religieux et militaire algérien luttant pour l'Algérie conquise par les français en 1830) ;

-et les hommes Moudjahidines, les hommes de l'armée française, officier espagnol, ...etc.

B. Les personnages de *Vaste est la prison*



Emboîtement histoires / Histoires dans *Vaste est la prison* (exemple)

Dans le roman *VP*, d'abord, aucun genre n'est marqué sur la couverture donc ici rien ne démontre le type du récit, comme nous avons vu plus haut ce sont des micros récits entre auto fictionnels et historiques, une narratrice anonyme qui lègue sa voix aux autres voix pour raconter leurs histoires. Les personnages se situent comme l'a assigné Greimas dans l'axe de la transmission : les personnages mettent en œuvre le sujet en lui accordant un pouvoir d'agir, un pouvoir de sanction, un pouvoir de jugement.

Comme pour le premier roman, nous allons procéder de la même méthode pour étudier les personnages et en premier plan les personnages féminins, nous avons pu relever ce qui suit :

Dans la première partie intitulée et détaillée comme vu précédemment, la narratrice revient sur l'histoire générale et évoque des personnages qui l'ont marquée durant son parcours familial. La deuxième partie, la narratrice évoque des récits purement historiques qui ont un lien avec l'Algérie à des époques différentes, où ses

personnages sont réels et ont réellement existé, et ont marqué l'Histoire comme ils ont marqué notre auteure, durant son parcours universitaire.

-Thomas-Osmann d'Arcos dans le chapitre « L'esclave à Tunis » entre 1630 et 1636 ;

-Le comte Borgia dans le chapitre « Le comte transfuge » entre 1815 et 1817 ;

-Sir Granville Temple dans le chapitre « Le lord archéologue » entre 1832 et 1837 ;

-Le bey Ahmed et la destruction de Cirta en 1837 ;

-Jugurtha Massinissa au 19^e siècle ;

-La mort de Massinissa roi de la Numidie, la cité ruinée par les flammes et Jugurtha ;

-Tin Hinan et la langue punique transportée.

Dans cette partie, la narratrice retrace la lignée de l'écriture et la transcription qui a suscité la curiosité des archéologues et d'autres chercheurs pour en venir aux réponses à ses questions quant aux origines de ses ancêtres relevées dans la troisième partie.

Cette troisième partie intitulée « *Un silencieux désir* » est également composée de plusieurs micros récits autofictionnels qui retracent la lignée de la narratrice, de la grande mère maternelle à la petite fille adoptive sans oublier la belle-mère du premier mari, la voisine ...etc. Une forte présence féminine montrant le désir de la narratrice voulant uniquement étudier la lignée féminine car c'est la voix de la femme qui demeure à l'origine de la continuité et traçabilité de la mémoire. La femme est la pièce maîtresse de la transmission et aussi en tant que protagoniste.

Dans la quatrième et dernière partie intitulée « *Le sang de l'écriture* » la narratrice nous rapporte l'assassinat d'une jeune femme journaliste *Yasmina*, fleur de jasmin, une espèce odorante et exaltante, une fleur phare des parfumeries comme la rose. Utilisé comme prénom dans différentes langues. Dans le langage des fleurs, le jasmin « *Yasmine* » symbolise l'amour sensuel et la beauté : « *Yasmina, jeune professeur, mais aussi correctrice d'un journal indépendant. Elle accompagnait, ce jour de fin juin 1994, une visiteuse étrangère-une polonaise.* » (Vaste est la prison, 1995, p. 343) . Dans cet épisode, Assia Djebar rend hommage à la journaliste qui retourne Algérie pendant la guerre civile par amour à la patrie et donne sa vie pour sauver une étrangère qu'elle accompagnait.

D'après les péripéties de ce micro récit, la période renvoie directement à la décennie noire, la guerre civile qu'a connue l'Algérie, où il y a eu meurtres et assassinats des femmes intellectuelles et francisantes.

Dans ce récit *VP*, la narratrice rejette l'anonymat et porte le nom d'*ISMA* un nom d'origine arabe qui symbolise la protection et/ou la vertu divine. Contrairement à notre auteure qui est d'origine berbère.

Tout en sachant et en parcourant l'œuvre complète d'Assia Djebar, nous avons remarqué que c'est un prénom itératif qui revient dans plusieurs de ses récits. Ce qui donne à comprendre l'emploi de ce prénom, comme le veut l'analyse discursive, la récurrence ici peut –elle renvoyer à l'isotopie sémantique et joue la fonction de rappel et la fonction de continuité.

Il est possible que le prénom d'Isma dérive du mot arabe *ism* est qui veut dire *nom* : ce qui laisse déduire l'emploi de ce prénom et qui veut être ici X : c'est à dire anonyme, ce qui est le cas de notre narratrice elle narre dans l'anonymat.

Ci-après un tableau regroupant les différents personnages de Caste est la prison

<i>Personnages</i>	Degrés de présence	Description physique	Description psychologique
Narratrice anonyme	Première partie Troisième partie	//	//
Salim	Troisième partie	Taille trop haute ; sourire à demi, âgé de 21 ans	Étudiant, prisonnier : frère d'Isma
La mère de Salim et de la narratrice	Troisième partie	//	//
Grand-mère	Troisième	//	//

maternelle Lla Fatima « Mamané »	partie		
La mère Bahia	//	Jeune épousée habillée en française	//
Chérifa	Troisième partie	Longue chevelure châtain clair, des yeux à la couleur miel, un peu étirés.	//
Le père	//	//	Instituteur
Yasmine	Quatrième partie	28 ans, jeune	Responsable, pleine de vie, journaliste, téméraire.

Personnages des histoires / Histoires de Vaste est la prison

Commentaire du tableau ci-dessus :

La narratrice dans *VP* retrace les événements les plus marquants de la femme algérienne, elle reconstruit l'identité sociale de la femme algérienne en revenant sur le passé lointain, elle revient jusqu'à *Tin Hinan* mère des Touareg, afin de mettre en exergue la notion de fugitive : «*Fugitive et le sachant au milieu de la course*

Écrire pour cerner la poursuite inlassable

Le cercle ouvert à chaque pas se referme » (Vaste est la prison, 1995, p. 348)

L'auteure achève son récit par un poème, tel est le destin de toutes les femmes toujours en mouvement, ici présentes dans le roman car elle-même auteure-narratrice se considère comme une femme fugitive, errant dans les espaces, perpétuellement en mouvement. Entre Assia Djebar et la narratrice anonyme de *VP*. Elle évoque un personnage *Zoraidi* auquel, elle s'identifie, une algérienne, d'un récit moderne de *Don Quichotte* de Cervantès «*L'Histoire de Zoraidi, rapportée devant celle-ci muette par l'ex captif aux hôtes d'une auberge de campagne où Donquichotte et Sancho Pança sont de passage, est bien là métaphore des*

Algériennes qui écrivent aujourd'hui, parmi lesquelles je me compte » (Vaste est la prison, 1995, p. 169)

Trouvant des similitudes à son histoire, épargnée de la claustration et exclue du cercle de femmes claustrées, elle clame cette douleur en narrant l'histoire de *Zoraidi*. Elle s'est délivrée en transmettant une lettre à un prisonnier des bagnes d'Alger, qui devient son futur compagnon de route. La fuite engage pour elle la liberté mais il y a un prix à payer.

C. Les personnages de *Nulle part dans la maison de mon père*

Dans le troisième et dernier roman *NMP* de notre corpus, nous allons voir comme pour les deux autres précédents les personnages et leurs rôles dans l'histoire.

Ce roman narre une seule histoire, celle d'une narratrice qui se remémore ses souvenirs d'enfance d'adolescence en bribes, une rétrospection, cette narratrice n'est pas anonyme, elle se prénomme Fatima : « *un premier cercle de souvenirs-enfance, puis adolescence culminait dans un soudain « acte gratuit » lors de ma dix-septième année* » (*Nulle part dans la maison de mon père*, 2008, pp. 468-469) , elle retrace les événements les plus marquants de l'âge de l'enfance à l'âge de l'adolescence. L'histoire s'achève à l'âge de 17 ans. La narratrice laisse l'histoire ouverte avec pleins d'interrogations sur l'avenir, elle se retire et met fin à ses mémoires.

Les personnages du tableau suivant sont des personnages qu'elle a côtoyés voisins, camarades de classe et aussi son fiancé ayant marqué cette période de son existence

Les personnages du roman *NMP*

<i>Personnages</i>	Degrés de présence	Description physique	Description psychologique
Fatima	1 ^{er} partie 2 ^{ème} partie 3 ^{ème} partie	Aucune	Curieuse, révoltée, persévérante, orgueilleuse

Grand-mère paternelle	1 ^{er} partie	Aucune	Tendre, femme de tête
Grand-mère maternelle	2 ^{ème} partie	Bourgeoise, voix grave, yeux noirs	Sauvage, dure, autonome, responsable, rigoureuse ²
Grand-mère paternelle	1 ^{er} Partie	Bourgeoise, belle, les cheveux roux ³	son verbe était haut ! Elle disait aux bourgeois leurs vérités crues
La mère	1 ^{ère} partie 2 ^{ème} partie 3 ^{ème} partie	Bourgeoise, les yeux noirs, belle, désirable, jeune épouse ⁴	Soumise, discrète, gracieuse
Mag	2 ^{ème} partie	Aucune	Cultivée, amusante, curieuse
Mounira	2 ^{ème} partie 3 ^{ème} partie	Belle, teint clair, cheveux châains, petite et ronde ⁵	Audacieuse, effrontée

² Djebar, Assia, *Nulle part dans la maison de mon père*, Sédia, 2007, p.192

³ Ibid, p.43

⁴ Ibid, p.15

⁵ Op, cit, p. 240-241

Mme Blasi	2 ^{ème} partie	Longs doigts aux ongles rouge et longs, voix grave avec un accent, longue et mince ⁶	Aucune
La directrice	2 ^{ème} partie	Pieds tournés vers l'extérieur, silhouette sèche,habillée toujours en noir,	Communiste
Mme D.	2 ^{ème} partie	Aucune	Austère
le père	1 ^{er} partie 2 ^{ème} partie 3 ^{ème} partie	Jeune homme très grand, épaules larges, yeux Bleu-vert ⁷	Audacieux, autonome, austère
Tarik (le fiancé)	3 ^{ème} partie	Grand, larges épaules, visage au regard hardi ⁸	Autoritaire, entreprenant, hardi

Personnages de l'histoire de Fatima dans Nulle part dans la maison de mon père

Commentaire du tableau ci-dessus :

La narratrice s'étale sur les péripéties les plus intimes de sa vie et évolue à travers son récit. Dans la première partie intitulée *Éclats d'enfant*, la narratrice est innocente, dans la deuxième partie portant le titre *Déchirer l'invisible* elle se rebelle et dans la

⁶ Ibid, p.119

⁷ Ibid, p.48

⁸ Ibid, p.306

troisième partie *Celle qui court à la mer*, elle éprouve des remords. Elle se questionne sur ce qu'elle a fait, revoit le parcours de sa vie et ce qui l'a amenée à croire qu'elle a trouvé le chemin de la liberté : « *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.* » (Nulle part dans la maison de mon père, 2008, p. 471)

Elle s'est retrouvée seule, loin de la maison paternelle, de son père, loin de tous les us et traditions et, écartée de sa culture originelle, de son éducation, surtout, sans héritier à qui transmettre les valeurs et les connaissances : « *Je n'ai plus de « maison de mon père ». Je suis sans lieu, là-bas, non point seulement parce que le père est mort, affaibli, dans un pays dit libéré où toutes les filles sont impunément déshéritées par les fils de leurs pères.* » (Nulle part dans la maison de mon père, 2008, p. 449)

Les personnages du père, de la mère, des amies pensionnaires, du fiancé, chacun avait un rôle dans son éducation scolaire, sentimentale et sexuelle. Tous ces personnages ont contribué selon la narratrice à son évolution en tant que femme libre et autonome, à sa mutation d'une enfant osée à une jeune adolescente décisive.

Malgré les différents événements et contraintes qu'a connue la narratrice, elle a pu se forger un caractère celui d'une femme en mouvement autonome mais hélas fugitive, elle conclut :

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 (Nulle part dans la maison de mon père, 2008, p. 471)

L'écriture sur soie comme nous avons vu plus haut, Assia Djébar fait allusion aux différents cycles de transformation de la chenille qui sont détaillés dans la sous partie « *Silence sur soie* » ou *l'écriture en fuite* ». Avant le dernier souffle, elle dévoile sa vie intime pour ne pas abandonner, contre l'oubli. Elle écrit autour de personnages de son entourage qui ont réellement existé : « *avec des personnages du passé, ou*

ceux que par hasard j'ai côtoyés, observés, flairés - ceux en tout cas que j'aurai aimés, ou désirés, du moins approchés-, ceux-ci ou ceux-là les peindre, les animer, leur redonner souffle » (Nulle part dans la maison de mon père, 2008, p. 472)

Cependant, et puisqu'elle évoque durant toute son œuvre les membres de sa famille, une famille coincée entre deux cultures. Elle se rappelle et parle de sa mère et son père, deux personnages importants qui l'ont influencée, deux symboles d'émancipation contribuant indirectement ou pas dans l'autonomie de l'auteure.

La mère

L'image de la mère dans le corpus est celle de la jeune femme (jeune maman), belle, issue d'une famille mauresque, habillée traditionnellement et éduquée pour être la bonne épouse, on n'entend presque pas sa voix. Portant le voile en lin ou en soie pour se rendre à la maison maternelle avec sa fille (la narratrice), au bain maure (le hammam) un espace de rencontre et de relaxation : « *Chaque jeudi après-midi, ma mère et moi (j'ai alors quatre ans, puis cinq, puis six) nous y prenons place avec sérénité, comme dans un véritable salon.* » (Nulle part dans la maison de mon père, 2008, p. 68)

Dans le corpus, c'est la jeune maman qui progresse et évolue dans un espace paisible tout en ayant une relation de couple équilibrée. Les parents de la narratrice sont l'exemple du couple parfait. La narratrice est séduite par la grâce de sa mère et son intelligence car elle arrive dans un espace-temps court à s'adapter et se transformer d'une femme « traditionnelle » à une femme « occidentale » lorsque son époux l'instituteur est muté à Alger, la grande ville.

Ce changement ou cette transformation rapide de la jeune maman, en femme élégante apprenant rapidement la langue française, la langue des autres. Pour l'auteure Assia Djébar, c'est un bouleversement, une renaissance : « *Elle était ma mère, jeune et belle ; elle s'était métamorphosée en une femme d'apparence européenne.* » (Nulle part dans la maison de mon père, 2008, p. 351)

Le déménagement suite à une mutation du père, la mère a enlevé la tenue traditionnelle qui la voilait et a été remplacée par une tenue occidentale. La jeune maman devient libre dans ces mouvements dans les lieux publics grâce à l'époux « *le couple moderne que formèrent mes parents perturba cet habituel rapport de forces* » (L'Amour, la fantasia, 1995, p. 275) observant ce changement rapide de sa mère

d'une femme claustrée à une femme indépendante, elle la prend pour modèle à suivre. Nous retrouvons également dans le récit de l'auteure, une fascination par rapport au type de relation de couple de ses parents :« *« ton père », mettant en avant l'autorité sur moi qu'il tient de nos mœurs, alors que, dans son cœur, il a été et reste l'époux, l'autre moitié d'elle.* » (Nulle part dans la maison de mon père, 2008, p. 103). Ce type de relation qu'elle prend symbole de l'amour et de l'entente, elle plaide la relation sereine pleine d'amour et de tendresse.

Le père

Nous retrouvant le même père comme pour la mère dans tout le corpus. Un instituteur de langue française, marié à une femme issue d'une grande famille bourgeoise à Cherchell. Étant un homme instruit et qui a eu la chance d'être scolarisé, il envoie sa fille à l'école française. A l'époque, c'était un renversement des codes de la société incapable d'évoluer et de comprendre.

Pourtant, ce même père émancipé, envoie sa fille aussi à l'école coranique parce qu'il ne peut pas agir en dehors des codes de cette même société en accordant à sa fille la latitude de transgresser les traditions. Le père de la narratrice a une relation particulière avec elle. Elle évoque dans ses écrits, la grand-mère paternelle et la décrit comme une femme rebelle, et que son père avait son caractère. Elle le décrit aussi et parle de sa rébellion et de son esprit contestataire :

Il s'était permis, sur la grande plage aux portes de Césarée, de fouler le sable de la partie strictement réservée aux Européens, puis, devant les jeunes Françaises en maillot, allongées nonchalamment au soleil, comment, du pied, ostensiblement, il avait renversé toutes les plaques affichant les mots « interdit aux Arabes » (Nulle part dans la maison de mon père, 2008, p. 47)

Assia Djébar, lui dresse un tableau d'homme instruit, moderne et révolté sauf que dans son rôle de père il laisse transparaître la contradiction. La narratrice était confrontée à un conflit, celui du père autoritaire, ancestral, qui a du mal à se libérer de l'éducation traditionnelle. L'image du père qu'il donne à sa fille (la narratrice) la marque à jamais. L'incident de la bicyclette que nous retrouvons dans le corpus, un évènement marquant et blessant la fillette dans lequel elle dit dans *l'AF* : « *je crains*

que mon père n'arrive en visite ! Comment lui avouer que, forcément, il me fallait me mettre en short, autrement dit montrer mes jambes ?... ma panique se mêle d'une « honte » (L'Amour, la fantasia, 1995, pp. 253-254)

Assia Djébar, étant petite fille a été choquée et reprend cet épisode lorsque son père réagit d'une manière blessante dans *NMP* par l'expression « *je ne veux pas que ma fille montre ses jambes !* » (Nulle part dans la maison de mon père, 2008, p. 55) alors qu'elle avait à peine cinq ou six ans.

C'est là qu'apparaît la contradiction, aussi un autre événement que l'auteure relate et reprend dans son corpus, celui de la « la missive » envoyée par un étudiant et que le père la gronde et ne la croit pas alors qu'elle n'y était pour rien « *la missive qui a déclenché la rage de mon père* » (Nulle part dans la maison de mon père, 2008, p. 290) ce comportement inattendu la traumatise encore. Un père moderne prônant la liberté de son épouse et de sa fille adorée y compris la sienne, ne peut se débarrasser du « père intransigeant » pourtant il permet à son épouse d'être autonome à Alger et à sa fille d'aller à l'université mixte. L'autorité de ce père demeure comme une ombre accompagnant l'auteure partout même dans ses écrits « *Et pour qui avait-tu peur : pour toi ou pour ton père ?* » (Nulle part dans la maison de mon père, 2008, p. 229) . L'interroge son amie intime « *Ce père mort aujourd'hui, sans savoir qu'il aura été, en fait, le conducteur du char de la mort.* » (Nulle part dans la maison de mon père, 2008, p. 445) Assia Djébar, ici parle du père qui l'a poussé à s'épanouir mais aussi qui l'a emmené à vouloir se donner la mort, tenter à sa vie sans le vouloir.

La fille

Dans l'AF c'est l'image de la petite fille qui va à l'école, la même nous la retrouvons dans VP qui devient quelques années plus tard une femme amoureuse. Elle aime malgré les interdits de l'éducation musulmane qu'elle a reçue, proférées par les femmes de son village :

L'homme me devenait le plus proche parent, il s'installait dans la vacance originelle, celle que les femmes de la tribu avaient saccagée autour de moi, dès mon enfance et avant ma nubilité, tandis que s'esquissait le premier pas de ma vacillante liberté. Lui, mon plus proche, l'Aimé. » (Vaste est la prison, 1995, p. 117)

Elle a tant cherché à se libérer des codes sociétales et islamiques, dans cet extrait, la femme claustrée par l'homme, le désignait d'ennemi et non de l'aimé, chose qu'elle ne comprenait pas car, sa mère n'a jamais traité son père ainsi « *parlant de « lui » en arabe, elle dira tout au plus « ton père »* » (Nulle part dans la maison de mon père, 2008, p. 103)

Elle écrit son silence pour enfin se libérer des sentiments qui la dévorent :

Ainsi, mon amour silencieux, auparavant si difficilement maîtrisé, changeait de nature ; il subsistait en moi, toujours secret, dépouillé de sa fragilité qui m'avait si longtemps troublée : le jeune homme se dressait rayonnant face à moi, dans sa nouvelle beauté. (Vaste est la prison, 1995, p. 116)

Elle évoque également la femme cinéaste lorsqu'elle utilise la caméra pour dénoncer la stigmatisation de la condition féminine. Femme réalisatrice, elle rend hommage à ses aïeules grâce aux mouvements de la caméra qui lui ouvre l'espace masculin.

Dans NMP, retour à la petite fille et à l'adolescente passionnée par la lecture et le sport. Au moment, de vouloir évoluer à l'âge de l'adolescence, elle se retrouve bridée par le père et ses ancêtres. La période du pensionnat pour elle était le monde de se libérer et de briser les chaînes qui la retenaient. Elle découvre la musique, la poésie, les ballades dans la ville. La peur du père paralyse la jeune fille qui veut s'envoler après avoir eu une enfance paisible. Elle survole l'épisode de la femme « épouse » l'échec de son histoire « son mariage » alors qu'elle a grandi dans une maison où régnait entre ses parents « *l'amour du jeune époux pour son épouse, l'amour constant et pudique.* » (Nulle part dans la maison de mon père, 2008, p. 443)

Assia Djébar éprise de liberté, elle est constamment empêchée par l'éducation patriarcale et religieuse. L'auteure, Assia Djébar étant enfant, elle a grandi dans un univers de femmes, de la mère et de ses aïeules. Elle regarde, observe leurs habitudes, mode de vie et traditions tels les visites familiales, le bain maure, le hammam : « *Sauf pour le hammam, et lorsque nous nous contentons, en fait, de regarder depuis nos fenêtres les Européens danser sur la place, nous n'avons guère de distractions !* » (Nulle part dans la maison de mon père, 2008, pp. 198-199).

Une fillette attachée à ses grands-parents, elle idéalise sa mère et reçoit ce que sa mère a reçu comme éducation patriarcale mais qui plus tard tente de ne pas leur correspondre.

Une fillette qui aime son père et qui ne veut pas le décevoir. Elle invente un personnage dans l'histoire de NMP pour ne pas trahir la confiance de son père, ce personnage qui incarne le rôle de la fillette devenue adolescente, elle se dissimule derrière ce personnage pour éviter le jugement. Ce personnage s'appelle *Mounira*.

Mounira

Ce personnage apparaît dans la deuxième partie intitulée *Déchirer l'invisible*, comme nous avons vu plus haut, c'est dans cette période consacrée à l'âge de l'adolescence où la narratrice commence à prendre conscience autour d'elle. Elle parle de Mounira dans l'épisode de *l'opérette* « *J'interromps ici ce récit aux couleurs aussi anodines que surannées pour introduire un personnage - supposons-le, pourquoi pas, de fiction* » (Djebar, *Nulle part dans la maison de mon père*, 2008) (*Nulle part dans la maison de mon père*, 2008, p. 238)

C'est l'unique personnage surréel qui n'a jamais existé dans la vraie vie de l'auteure. Elle invente pour transmettre ses pensées : « *Cette Mounira, donc, quel rôle ambigu s'apprête-t-elle à jouer dans cette antichambre de ma vie et pourquoi désire-t-elle s'approcher de moi, la solitaire, et de trop près, de vraiment trop près ?* » (*Nulle part dans la maison de mon père*, 2008, p. 239)

Elle utilise ce personnage pour véhiculer ses pensées comme pour la narratrice *Isma* comme nous l'avons expliqué plus haut afin d'éviter le jugement « *Je lui invente un prénom - disons, un prénom de vamp orientale, par exemple Mounira (c'est-à-dire la « désirante »). Ombre noire, Mounira restera, pour moi, une fausse camarade ... tentant, mais plus tard, de se poser en rivale* » (*Nulle part dans la maison de mon père*, 2008, p. 238)

A travers cette citation nous comprenons que le choix du prénom de ce personnage Mounira n'est pas anodin. Le prénom qu'elle lui donne l'explique comme l'ombre de désir de l'auteure. Afin qu'elle puisse exprimer ses désirs car c'est la « honte » de le faire dans sa culture et dans son éducation. Elle insère ce personnage dans son récit de vie comme personnage rival car elle était mitigée et coincée à l'idée de vouloir se libérer des interdits de la société déjà adolescente : « *petite taille et plutôt rondelette,*

elle laissait dire qu'elle était douée d'un physique « exceptionnel », du simple fait que, seule parmi ses cinq ou six sœurs, elle avait le teint clair d'une presque blonde, avec des cheveux châtain. » (Nulle part dans la maison de mon père, 2008, p. 241)

L'auteure décrit Mounira comme belle et « désirante » et la caractérise par une adolescente vaniteuse, audacieuse et décidée. D'ailleurs, l'auteure transgresse les interdits à cet âge-là.

Ce personnage apparaît deux fois dans tout le récit, lorsqu'elle l'insère dans l'épisode *l'opérette* lorsque l'auteure parle d'un amour ou de son amour pour un garçon qu'elle lui donne le nom de *Saharien* : « *Et moi, rêvant à cette première tentation suscitée par ce « Saharien », moi, la prétendue « bêcheuse », en réalité la naïve, la rêveuse d'amour, d'amourette ou d'amour maudit, d'amour lyrique, de déchirure de cœur, de morsure des lèvres* » (Nulle part dans la maison de mon père, 2008, p. 256) et une deuxième fois dans la troisième partie « *celle qui court jusqu'à la mer* » dans l'épisode où l'auteure essaye d'expliquer ce qui l'a poussée à vouloir se suicider en réintégrant le personnage dans la sous-partie *Mounira réapparue* et *Nous...trois !*

1. La focalisation, une dimension sociale et identitaire

En narratologie, la focalisation est le point de vue adopté par le narrateur⁹.

Selon G. Genette la focalisation se divise en trois types :

Focalisation zéro (narrateur omniprésent) dans l'histoire le narrateur en sait plus que les personnages, il est au courant de tout et présent partout ;

Focalisation interne, le narrateur voit à travers les personnages ;

Focalisation externe, le narrateur est objectif, il dit moins que n'en sait le personnage.

C'est ce que nous verrons et tenterons d'expliquer dans ce point. Dans notre corpus, nous avons remarqué que la narratrice est elle-même le personnage à chaque fois qu'elle parle de sa vie personnelle, elle est anonyme et ne se dévoile que dans NMP, tout en se prénommant **Fatima** « *avec le nom si long de mon père et ce prénom de Fatima qui m'ennoblissait chez les miens mais m'amointrait là, en territoire des « Autres* » » (Nulle part dans la maison de mon père, 2008, p. 120)

⁹ La voix racontant l'histoire.

Les notions courantes proposées dans la cadre de la perspective narrative sont : les points de vue, la vision, la focalisation, et la visée illocutoire. Nous allons dans ce qui suit nous pencher sur les focalisations selon la théorie de G. Genette une des théories plus au moins opératoires pour l'analyse textuelle.

Le point de vue est un terme utilisé au sens large. Ce terme désigne le texte dans son ensemble. Tout récit renvoie à un point de vue précis. Tant qu'il y a des textes, il y a des points de vue.

Le point de vue ne dégage de sens qu'à l'intérieur de son texte. Ceci dit, le point de vue renvoie à celui qui narre, c'est-à-dire le narrateur. Par exemple, dans notre corpus d'étude, la narratrice donne son point de vue sur son histoire et ses personnages, dans l'*AF*, la narratrice critique la société arabo-musulmane de l'époque qui refuse que la fille Algérienne aille à l'école pour étudier et donne son point de vue :

Dès le premier jour où une fillette « sort » pour apprendre l'alphabet, les voisins prennent le regard matois de ceux qui s'apitoient, dix ou quinze ans à l'avance : sur le père audacieux, sur le frère inconséquent. Le malheur fendra inmanquablement sur eux. Toute vierge savante saura écrire, écrira à coup sûr « la » lettre. Viendra l'heure pour elle où l'amour qui s'écrit est plus dangereux que l'amour séquestré. (L'Amour, la fantasia, 1995, p. 11)

Dans un texte ou autre, comme l'a distingué G. Genette, le point de vue a un rapport avec le narrateur, (celui qui raconte l'histoire), d'où le problème de l'énonciation narrative.

Dans cet exemple, le point de vue de la narratrice n'est qu'une intrusion de l'auteure ; dans un autre point de vue similaire, nous verrons se dégager une opinion du monde, des critiques repérables dans le texte.

La focalisation, telle que défini dans le dictionnaire d'analyse du discours de P. Charaudau et D. Maingueneau, relève de la narratologie littéraire qui a un lien avec la narration zéro, interne et externe comme a été établie par G. Genette et expliquée plus haut.

L'histoire est constituée par les personnages, la cadre spatio-temporel et tous ses éléments sont transmis à notre conscience concrètement et renvoie à une

représentation. Il s'agit d'un rapport fondamental entre la représentation et le texte narratif.

L'histoire devient réelle, prend une forme, comme par exemple : un roman, un récit, pris en charge par une instance narrative.

Cependant, pour la représentation littéraire, G. Genette sépare la narration (l'acte de narrer), le récit (le texte narratif) et l'histoire ou diégèse (l'intrigue), mais aussi le cadre spatio-temporel où progressent les personnages. L'histoire peut être selon un ordre (récit) et qui diffère de l'ordre chronologique comme elle peut être racontée suivant différents points de vue : dans le récit, l'information peut être modérée suivant les connaissances des personnages (narrateur ou personnages). Le lecteur accède à l'histoire qu'à travers les personnages. Il rassemble les éléments tel que le l'action à travers les protagonistes. Donc la focalisation, est le moyen d'accès au monde raconté.

G. Genette a établi trois types de focalisation, qui se basent sur des états de conscience plutôt que sur des considérations linguistiques.

1.1 La focalisation interne

C'est quand le narrateur raconte ce que sait, ce que voit, ou ce que ressent un personnage dans le récit (focalisation interne fixe), plusieurs personnages tour à tour (focalisation interne variable), ou encore quand il revient sur un même événement selon les points de vue de personnages différents (focalisation interne multiple). C'est le cas où le narrateur donne une information qui coïncide avec la conscience d'un personnage « **N = P** ».

Nous verrons ce type de focalisation, en premier lieu, car à travers ce dernier type que le rapport se définira nettement et nous aidera à comprendre les deux autres types de focalisation.

Selon Genette, décider comment une partie de texte est focalisée revient à connaître où se situe le foyer de perception. Il est visible quand le foyer se rencontre avec la conscience d'un personnage. Ceci dit, nous parlons de focalisation interne lorsque le point de vue coïncide avec celui du personnage :

Les levers, avant sept heures, gardaient pour nous quatre la même saveur. Mes divagations, sur le balcon, me semblaient faire partie des rêves mal dissipés de la nuit. Par la fenêtre, je voyais la ville entière émerger dans une aube rougeoyante. Les enfants partis, je traînais dans la maison livrée à moi seule. Mon esprit s'enveloppait d'écharpes de bruits, de mélodies recueillies la veille ; je me recroquevillais devant mon magnétophone : le flux de mon écoute reprenait. (Vaste est la prison, 1995, p. 46)

Dans les premières lignes de cet extrait, la narratrice décrit un événement sans qu'il ait de point de vue particulier. Toute l'information est donnée et déterminée par le regard de la narratrice. C'est par rapport à elle que s'organisent tous les plans de la narration, même la progression temporelle est orientée à partir de ses souvenirs.

Ce qui va nous permettre de dire que la focalisation interne à un double sens : la focalisation est interne parce que le point de vue est situé à l'intérieur de l'histoire (diégèse). En ce sens la focalisation interne (interne au sens diégétique) s'oppose à la focalisation zéro (il n'y a pas de point de vue interne à l'histoire), où le narrateur est extra diégétique, il commande l'histoire et nous la présente sans restriction de champ comme dans l'extrait cité ci-dessus.

D'autre part, la focalisation est interne car nous avons l'information à travers une conscience intérieure, en l'occurrence celle de la narratrice. Cependant, la focalisation interne est au sens psychologique, elle est en opposition avec la focalisation externe, où le point de vue est bien posé dans l'histoire, mais sans être en synchronisation avec la conscience intérieure d'un personnage. Et quand ces deux conditions sont réunies, il conviendrait de dire qu'il s'agit de focalisation interne.

La focalisation interne peut être fixe, variable ou multiple. Elle est toujours fixe quand le point de vue est celui du même personnage. Donc, dans notre corpus, le personnage focal est presque toujours la narratrice, et le lecteur perçoit comme une transgression tout changement apporté à ce mode dominant.

Pour la focalisation interne variable quand le personnage focal change en cours de récit. Dans VP, le point de vue est d'abord celui de la narratrice, puis celui de la mère, puis l'aïeule pour revenir à la narratrice à la fin : « *Longtemps, j'ai cru qu'écrire c'était mourir, mourir lentement.* » (Vaste est la prison, 1995, p. 11) L'incipit du récit est entamé par la narratrice, en cours de narration, elle cède la

parole à ses personnages telle sa mère lorsqu'elle se fait des soucis pour son fils *Sélim* : « *Ne t'inquiète pas pour lui ! Il aura un destin...plus grand que celui de son père ! termina-t-elle emphatiquement.* » (Vaste est la prison, 1995, p. 181).

Aussi elle cède la parole aux diseuses de son village, ses aïeules lorsqu'elles lui rapportent des événements comme celui de la mort de sa tante Chérifa atteinte par la pandémie « *Et Malika, la sœur de la morte, qui ne pleura pas, immobile jusque-là, debout près du seuil, intervint de sa voix métallique : O bénie sois-tu, fille de mon oncle, venue de si loin, partager notre peine !* » (Vaste est la prison, 1995, p. 237)

Nous dirions de même pour *l'AF*, lorsqu'elle rapporte l'histoire à travers le personnage de sa tante Chérifa : « *Mon frère aîné, Abdelkader, été monté au maquis, cela faisait quelques temps déjà. La France arriva jusqu'à nous, nous habitons à la zaouia Sidi M'hamed Aberkane* » (L'Amour, la fantasia, 1995, p. 167) .

Ce cas de changement de foyer en cours de récit est le plus fréquent dans les deux récits *VP* et *L'AF*.

Quoique que, la focalisation interne variable a plutôt pour aboutissement d'arrêter, de subdiviser l'accès à l'histoire en plusieurs points de vue différents : « *quant au nombre des « moudjahidine », pouvais-tu les compter ? Tu ne pouvais pas ! Même quand à deux ils entraient dans une demeure, ils semblaient remplir le patio !* » (L'Amour, la fantasia, 1995, p. 210)

Quant à la focalisation interne multiple, elle est exceptionnelle. Le même événement est relaté suivant des points de vue différents : « *La voix monte, rauque ou chantante, par strophes régulières avec des malédictions rimées en gerbes finales. Après un silence, sa prière rituelle intervient...Djennet assise ne prie pas, même si les lamentos des muezzins, en arabesque apaisée, parviennent jusqu'à elle.* » (L'Amour, la fantasia, 1995, p. 216)

La question qui se pose, comment pourrions-nous réellement repérer le point de vue dans notre « hypertexte » ?

Pour se faire, il est judicieux de relever les indices linguistiques du point de vue. Le point commun des deux approches narratologique et linguistique, c'est que le point de vue a un lien avec la perception. Tandis que la focalisation narratologique s'attache au foyer et au sujet de la perception, la focalisation linguistique ne peut être appréhendée hors la dynamique textuelle. C'est dans l'étendue textuelle que nous pourrions relever le point de vue. La perception n'est pas seulement mentionnée, par

exemple par un verbe de perception (voir, entendre, etc.), mais elle est également développée, en sorte que les différents aspects seront perçus dans le texte. Ainsi, dans une telle phrase : « *Je n'ai pas vu la morte, « Mamma » la douce* » (Nulle part dans la maison de mon père, 2008, p. 26)

Le seul renvoi à l'objet de la vision (Mamma : la grand-mère) ne suffit pas à créer un point de vue. L'énoncé est univoque et ne peut être qu'attribué à la narratrice. Par contre, dans ce même énoncé :

Je n'ai pas vu la morte, « Mamma » la douce, désormais l'évaporée. Dans mon élan, je dépasse la demeure de la tante. Je cours encore, mes larmes en flux bouillonnant, tel un voile scintillant sur mes épaules, mes jambes de cavale poursuivent leur course aveugle, je ne perçois plus rien, toute douleur est à la fois abolie et sans fin, les mains de ma grand-mère, la nuit, me caressant contre le froid, ces mains, où les retrouver, sous quel ciel, courir jusqu'à la mer, jusqu'au port, jusqu'au bout! (Nulle part dans la maison de mon père, 2008, p. 26)

En décrivant le jour de la mort de sa grand-mère maternelle, la perception est assez développée pour qu'elle puisse être rapportée au sujet JE. La distinction énonciation/représentation prend ici toute sa valeur. Les phrases sont toujours énoncées par la narratrice, mais la perception est exprimée, représentée du point de vue du JE de la protagoniste.

Dans le passage de *NMP* intitulé « *PIANO* » : « *je ne vois guère ce cadet* » (Nulle part dans la maison de mon père, 2008, p. 136). L'objet de l'énoncé est le cadet mais dans le cas où nous prenions toutes les phrases de cet extrait, la perception sera dans ce cas-là le JE de la narratrice : « *je ne vois guère ce cadet dans mon souvenir, peut-être passe-t-il déjà son temps au-dehors avec les autres enfants de l'immeuble, ou même dans le village, avec un des fils du caïd* » (Nulle part dans la maison de mon père, 2008, p. 136)

Mis à part la perception, nous avons un outil de construction du point de vue, la mise en relief, généralement, elle distingue entre la description et l'action. Des commentaires par-ci, par-là qui donneront des informations autour de l'intrigue : « *En 1830, lorsque le dey d'Alger, sans vraiment combattre, écrit sa capitulation,*

c'est en langue turque- la langue officielle d'alors- qu'il se livre à l'envahisseur. »
(Vaste est la prison, 1995, p. 148)

Généralement, cette construction se réalise en employant le passé simple, temps du premier plan, et de l'imparfait, temps de l'arrière-plan. Ce dernier, en effet, n'est pas autonome, car, en comparant dans L'AF « *il cria* » (L'Amour, la fantasia, p. 162) à « *il criait* » ce dernier semble imprécis, en suspens, où le passé simple est un temps qui marque l'action, c'est un repère temporel manquant. L'imparfait alors, est différent du passé simple, il est en corrélation par rapport au passé simple. Cette relation crée dans le dessin de la perception un effet de point de vue prenons comme exemple cette phrase tirée du roman l'AF « *La France arriva jusqu'à nous, nous habitions à la zaouia Sidi M'hamed Aberkane...* » (L'Amour, la fantasia, 1995, p. 167) avec différents temps le passé simple et l'imparfait

- La France arriva jusqu'à nous, nous habitâmes à la zaouia Sidi M'hamed Aberkane
- La France arrivait jusqu'à nous, nous habitions à la zaouia Sidi M'hamed Aberkane
La résultante est de deux actions qui se succèdent dans le temps, reliées tout au plus par une relation de causalité *nous habitâmes à la zoauia, soudain la France arriva.*

Dans la France arrivait à nous, et en l'absence de repère temporel défini, la valeur d'habitude de l'imparfait prend le dessus (la France arrivait fréquemment à nous. Là encore, pas de point de vue, mais une simple description de la part de la narratrice.

Le dernier énoncé tiré du récit, les deux segments sont effectivement enchevêtrés l'un dans l'autre. L'action de la France est perçue dans le regard de la narratrice, le lecteur le voit avec elle.

Un dernier indice de point de vue, l'anaphore associative¹⁰ (Charolles 1990) anaphore constituée d'un ensemble de segment qui, pour être traduit, d'un segment précédent du texte. L'antécédent est en relation avec l'anaphorique : « *Le dernier jour de l'année, se déroula au collège le rituel de la distribution des prix, auquel, cette fois, mon père ne put assister* » (Nulle part dans la maison de mon père, 2008, p. 344)

Dans cet extrait, l'interprétation ne peut se faire qu'à l'intérieur du contexte, où il s'agit de la narratrice. Sauf que l'anaphore associative, repose sur l'anaphore lexicale ; ainsi la distribution des prix et dernier jour de l'année sont implicitement

¹⁰ S'appuie sur la conceptualisation de l'anaphore lexicale

associés par le lecteur. Il s'agit de la cérémonie de la fin de l'année scolaire de la narratrice.

Un lien nouveau se crée dans l'énoncé apportant appui au temps du passé. Ce rapport fait croire que la narratrice donnait une information de l'extérieur. Alors, qu'il désigne un point de vue en l'absence de verbe de perception.

Inhabituellement, le père ne vient pas, suite à un empêchement : « *cette fois, mon père ne put assister.* » (Nulle part dans la maison de mon père, 2008, p. 344)

Lorsque le plan se détache et se met à la place une perception dans un énoncé où est construit un point de vue. Les indices linguistes sont cependant des indices de point de vue. Ces indices linguistiques ne sont pas le propre du point de vue d'un ou de plusieurs personnages, ou de la focalisation interne. Pour pouvoir parler de focalisation interne, il est utile de connaître et de repérer le foyer focal : qui voit, ce dernier, est un sujet de conscience. Contrairement à la linguistique, il est question d'embrayeurs du point de vue du personnage, déictique personnel, nom propre, l'emploi des verbes de perception ou un segment d'énoncé.

Ici, nous réservons une place aux marques de la subjectivité, qui sont les signes du point de vue d'un personnage : « *la voix de Chérifa enlace les jours d'hier. Trace la peur, le défi, l'ivresse dans l'espace d'oubli. Sursaut de prisonnière rétive dans le camp béant au soleil. La voix raconte ? Même pas. Elle débusque la révolte ancienne.* » (L'Amour, la fantasia, 1995, p. 201).

Ces marques de la subjectivité font aussi partie des points de vue, mais sont moins concluantes que l'opposition des plans. Dans cet exemple « *débusque la révolte ancienne* » l'adjectif « ancienne » relève d'un jugement subjectif, jugement que le lecteur associe naturellement à la narratrice. Mais cette attribution est surtout rendue possible par l'opposition des plans, la mention d'un nom propre qui est Chérifa cité au début de l'énoncé et du verbe débusque. Ces marques ne font qu'apporter appui à un point de vue défini à l'extérieur de cet énoncé.

2.2 La focalisation externe

La focalisation externe est un point de vue uniquement lié aux perceptions visuelles (et parfois auditives) d'une sorte de témoin objectif et anonyme dont le rôle se

limiterait à écrire. Dans ce cas, V. Todorov, explique que le narrateur en dit moins que n'en sait le personnage « N < P ».

La focalisation externe est une manière de constituer un effet de point de vue. Au sens limité, elle se base sur la constitution d'un foyer focal flou de la diégèse, d'un point de vue indéterminé et non identifiable à un personnage.

Tout se passe comme si un caméscope suivait le mouvement en se limitant à enregistrer ses actions. Il est possible certes d'imaginer que ceux-ci sont perçus par un personnage anonyme. Mais on précisera alors que ce personnage n'est doté que d'une faculté perceptive, sans dimension cognitive. En l'occurrence, il est incapable d'identifier qui raconte l'histoire.

Il est à noter que malgré la contradiction des appellations entre les deux types de focalisation (externe/ interne), la focalisation externe ne s'oppose pas à l'interne. Dans les deux types, le point focal se trouve à l'intérieur de la diégèse. Contrairement, à la focalisation interne, la focalisation externe, le lecteur n'est pas associé à la réflexion interne, à la conscience d'un personnage. Ce foyer uniquement perceptif n'est pas constitué d'éléments d'interprétation, des actions qui lui sont présentés sur leurs aspects extérieurs.

Certains passages rares dans notre corpus ont fait usage de la focalisation externe, certaines actions de la narratrice sont décrites, sans que nous ayons accès à sa conscience, comme dans l'énoncé suivant :

Moi, la marcheuse, j'avancais, les yeux presque baissés, mais sur le qui-vive. J'approchais enfin de la station des cars, qui, l'un après l'autre, toutes les heures, démarraient et sortaient lentement de la ville pour traverser ensuite les villages de la Mitidja, au moins jusqu'à Marengo et au-delà.
(Nulle part dans la maison de mon père, 2008, p. 127)

Dans cet extrait, la narratrice décrit une situation habituelle sans pour autant apporter des clarifications à quoi elle pensait. Elle ne donne pas de détails et n'ouvre pas accès aux lecteurs à sa conscience, elle le met uniquement en situation.

2.3 La focalisation zéro

Contrairement à la focalisation externe, un narrateur qui en dit plus que n'en sait aucun des personnages « N > P », ce narrateur est omniprésent, car il sait tout, connaît les pensées les plus intimes même l'inconscient des personnages. La focalisation repose sur l'absence de point de vue restreint. G. Genette définit la focalisation zéro de deux manières :

- la non focalisation

C'est la non présence du point de vue légué à une conscience d'un personnage ou un observateur anonyme.

Dans l'incipit des trois récits choisis, l'auteur choisit ce type de focalisation, l'ouverture des romans se fait à travers une description menée par la narratrice où elle emploie la troisième personne comme dans *l'AF* et *NMP* ce qui pourrait amener à dire qu'il s'agit d'un observateur anonyme, alors que les informations données sur la protagoniste dépassent les capacités des connaissances des personnages, c'est ce qui nous fait penser que la narratrice dans ces récits est omnisciente. Alors que dans *VP*, le pronom JE est employé comme marque de présence du personnage / narrateur. Dans les trois récits, la narratrice donne à son lecteur de l'information qui dépasse les connaissances des personnages.

- La Multi focalisation

Il s'agit d'une autre manière de voir la focalisation zéro, complexe, parce que nous allons faire face à des énoncés multifocalisés, la narratrice nous donne la liberté d'avoir accès aux pensées de ses différents personnages.

Selon G. Genette, c'est une marque de la présence de la narratrice donc, il s'agit de la focalisation zéro. Alors, que nous avons vu plus haut dans la focalisation interne variable, où le point focal (point de vue) change d'un personnage à un autre.

Cet extrait montre que le point de vue change, il passe de la fille à la mère ensuite la nourrice, ce qui va nous amener à dire qu'il est question de focalisation variable : « *Je me souviens de ce jeudi-là. Et ma mère, complice avec la nourrice, me demandant soudain ... -Voyons, que dites-vous là, Lla Bahia! L'être humain n'est*

jamais seul : il est, n'est-ce pas, toujours sous le regard de Dieu! (Vaste est la prison, 1995, pp. 290-291)

Le point de vue change du personnage de la fille au personnage de la mère, ainsi qu'au personnage de la nourrice, à part ce qui domine dans l'extrait ci-dessus, c'est que les informations données sont organisées par la narratrice.

Il semble que ce sont les sentiments des personnages qui sont exprimés. Aussi, l'intervention de la mère et de la nourrice sont explicites et renforcent cette impression de maîtrise de la narration, un dialogue rapporté pour renforcer le point de vue de la narratrice.

Donc, la focalisation zéro, même en diversifiant les points de vue, elle donne accès à un point de vue d'ensemble, général sur le récit. Or, cette combinaison ne peut se réaliser qu'à travers plusieurs modalités narratives : Omniscience, multi focalisation, interventions explicites du narrateur.

Les différentes techniques narratives sont déterminées par les différents types de focalisation : zéro, interne et externe. L'ensemble d'un texte narratif peut être régi par un type de focalisation. Or, tout énoncé n'est pas forcément soumis à une analyse en termes de point de vue. Certains segments ne sont pas pertinents.

Plusieurs types de focalisation sont utilisés dans les trois récits, mais cela n'empêche une prédominance de perspective. Selon Genette, des changements surviennent avec ce mode dominant. On distingue deux sortes d'altération :

La paralipse

Il s'agit d'une figure de rhétorique qui consiste à donner moins d'informations, caractérisée par une focalisation interne, insistant sur un élément tout en l'ignorant et on apprend à la fin du récit que le personnage focal ne pouvait pas négliger un tel point de vue aussi révélateur : « *la mère et sa fille furent accompagnées au bateau par le père ému de les laisser entreprendre, seules, un si long voyage.* » (Vaste est la prison, 1995, p. 185)

La paralepse

Est le contraire de la paralipse, elle consiste à donner plus d'informations que le dire, un excès d'information, par exemple une irruption dans la conscience d'un personnage au cours d'un récit généralement conduit en focalisation externe :

« transmettre ce qui a été dit, puis écrit. Propos d'il y plus d'un siècle, comme ceux que nous échangeons aujourd'hui, nous, femmes de la même tribu. Tessons de sons qui résonnent dans la halte de l'apaisement ... » (L'Amour, la fantasia, 1995, p. 234)

Ce sont des notions essentielles dans la compréhension de l'histoire en général. Il est difficile de délimiter entre les différents types de focalisation. Comme nous l'avons observé, plus haut, la différence est étroite entre la focalisation zéro et la focalisation interne variable. De la même manière, il n'est pas facile d'attribuer à un extrait la focalisation interne ou la focalisation externe.

Dans notre corpus, les récits sont à la première personne JE, comment la narratrice pourrait-elle donner un point de vue d'un tiers, sans en franchir l'aspect psychologique de ce dernier ? Le point de vue est basé sur la représentation (qui perçoit ?) que sur l'énonciation (qui parle ?)

Néanmoins, les trois formes de focalisation demeurent nécessaires pour l'appréhension de l'histoire racontée à la première personne JE. Dans ce type de récit, le narrateur est un personnage : le JE narrateur ne se confond pas au JE personnage, car le JE (celui qui raconte) en sais plus que le JE raconté : *Est-ce que, dehors, je saurai la guider lorsque, toutes deux, nous nous avancerons ?* (Nulle part dans la maison de mon père, 2008, p. 14)

La forme est la même que la focalisation zéro « N > P », l'intérêt ici est celui qu'entretient le JE avec lui-même.

Quand le JE narrateur opte pour le point de vue interne afin de créer de l'ambiguïté ou du suspense cela est rattaché directement au type de la focalisation interne, qui ne correspond pas forcément au type du récit narré au JE. Pour la focalisation externe, le JE raconté est décrit comme une autre personne. Malgré cela, ces trois formes ne sont pas identiques à celles du récit à la troisième personne.

La prise de parole et les points de vue ne se limitent pas uniquement aux pensées des personnages. D'autres liens existent entre les différents états de la parole (dialogues) ou de la pensée des personnages et la focalisation interne.

La focalisation interne peut être comparée au monologue intérieur, encore mieux, l'histoire racontée n'est que le reflet de la conscience du personnage narrateur. C'est ce que nous verrons ultérieurement dans notre recherche.

Pareillement, pour le discours indirect libre, présent à l'intérieur d'un énoncé. Le style indirect libre est particulièrement énoncé par le narrateur, marque de subjectivité :

Et chaque fois, c'est ainsi : je quitte cette ville, je vais chez les miens ; je parle à peine là-bas, mais ma voix revient comme un filet, un tout petit filet. Surtout, j'accouche parmi mes sœurs, ma mère et ma tante à mon chevet. « Le septième jour, après avoir enfin présenté le petit au jour et lui avoir donné un prénom, nous dansons toute la nuit, sous les palmiers, près de l'oued ! Je revis ! Et le bébé est alors si beau, plein de vigueur. Je reviens confiante. Je chante chaque matin... (Elle se tait.) Mais, à peine ai-je sevré mon enfant âgé de six mois ou de huit, je me sens légère (Vaste est la prison , 1995, p. 312)

La perspective est un élément important du schéma narratif. La narratrice se donne le droit de maîtrise des données, elle les limite à un point de vue d'un de ses personnages. Ce mode se réalise grâce à des éléments linguistiques qui nous donnent une vision sur les perceptions.

De ce fait, le type de la focalisation est annonciateur de la vision du monde engagée par le discours de l'auteure et de sa position.

En croisant les trois histoires de notre corpus, en étudiant les personnages, nous avons pu relever qu'il s'agit des mêmes personnages avec les mêmes descriptions et les mêmes actions narrées d'un angle différent, une fois la même scène est reprise, une fois la même scène va dans la continuité de cette scène. Le lecteur est supposé connaître l'œuvre complète pour pouvoir faire le lien ou plus au moins connaître quelques ouvrages de l'auteure Assia Djebar.

C'est grâce à ces personnages que les événements se dénouent, ces événements similaires nous interpellent à chaque fois pour faire le lien et nous aide à dessiner l'arbre généalogique de la narratrice anonyme dans les deux premiers romans et qui finit par se dévoiler dans son dernier roman *Nulle part dans la maison de mon père* et par le prénom de Fatima, ce dévoilement qui nous permettra d'étudier dans ce qui suit le concept de l'énonciation pour pouvoir élucider le problème d'une écriture de **dé/voilement**.

2. L'Énonciation clé du (dé)voilement

Suite à la déception de ses relations amoureuses, familiale y compris sociale, l'auteure écrit- elle pour se dévoiler ou pour s'enfermer dans son univers ? Est-elle prisonnière de ses écritures de son passée ? Lorsqu'elle se met à écrire, elle utilise un nom d'emprunt dans le but de cacher ses écritures surtout à son père ; donc une manière de se voiler (se cacher). Assia Djébar met un voile pour écrire, elle se voile pour se dévoiler, un paradoxe (par un pseudonyme : elle se voilera pour se dévoiler à travers ses écritures).

Le surnom qu'Assia Djébar s'est donnée au début ne représentait pas une contrainte à l'écriture mais en devient par la suite complexe à l'auteure. Cette main scripteuse, qui écrit se perd au cours du chemin, alors s'agit-il de Assia Djébar, de *Fatima Zohra Imalhayene* ou de la narratrice qui écrit. Nous repérons dans notre corpus un brouillage énonciatif. L'énonciatrice évolue entre trois instances énonciatives : « je », « tu », « elle ». Il y est certainement un énoncé écrit à la première personne « je » or de temps à autre la narratrice bascule, se met face à la narratrice, une fois elle tient un discours direct pour s'adresser à la narratrice, et une autre, parle de la narratrice étant un personnage absent.

L'emploi de ces trois instances énonciatives, appelé « brouillage énonciatif a-t-il une signification dans ce cas ? Cette diversité énonciative serait-elle une polyphonie ou plutôt l'auteure tout simplement, au bout du chemin se perd ?

Ces instances énonciatives réfléchissent le mal-être de l'auteure Assia Djébar ? Nous avons vu dans ce qui a précédé quelles techniques utilisées par Assia Djébar pour se dévoiler et c'est-ce que nous tenterons de vérifier dans ce qui va suivre.

3.1 Le nom d'emprunt « ASSIA DJEBAR » : Clé du (dé)voilement

Un pseudonyme est un nom emprunté « sobriquet » selon Philippe Lejeune de celui de l'état civil. La personne l'utilise pour publier ses écrits. Le pseudonyme est un nom d'emprunt pour l'écrivain. Ce n'est pas un nom ou surnom erroné, mais tout naturellement un nom de plume, un second nom : « *Le pseudonyme est simplement*

une différenciation, un dédoublement du nom, qui ne change rien à l'identité »
(Lejeune, 1998, p. 24)

Le pseudonyme est un nom de séparation physique entre l'auteure et la narratrice, une distinction, un nom en plus du nom de l'écrivaine, qui ne modifie rien à l'identité d'Assia Djébar, femme arabo-musulmane, face à la fermeté de son père, de peur qu'il découvre son premier roman « la soif » publié en 1957, une histoire d'amour fantaisiste alors qu'elle n'avait que 17 ans, encore adolescente. Il est impératif, pour elle de trouver un pseudonyme « un nom d'emprunt » pour écrire, exister, se donner une voix à travers ses écrits aussi bien, pour échapper aux conditions auxquelles elle était confrontée. Assia Djébar auteure algérienne de culture arabo-musulmane, pour publier son premier livre, a choisi de ne pas révéler sa vraie identité à cette époque vu les conditions d'étudiante à Paris, la guerre de l'Algérie déjà déclenchée et un père intransigeant, elle choisit un pseudonyme féminin significatif et réfléchi.

Assia : exprime l'apaisement, l'éternité qui représente aussi le prénom d'un personnage cité dans le l'islam, la mère de *Moïse* le prophète.

Djébar : désigne l'intolérance et qui nous rappelle le personnage du père à la fois dur et émancipé. C'est dans une interview qu'Assia Djébar explique le choix de ce pseudonyme

« Djébar a un double sens : dans notre dialecte, Djébar c'est celui qui est le rebouteux, celui qui répare les os quand ils sont cassés, mais comme souvent les racines arabes ont un sens qui est quelquefois presque le contraire, ça veut dire aussi celui qui est dur mais par justice, par excès de justice. Donc, le sens le plus exact de Djébar, c'est intransigeant ». (Djébar, Femmes du Maghreb, 2003)

Quant au prénom « Assia » elle ajoute :

« En arabe, ça veut dire immortelle, c'est le nom d'une fleur - la fleur immortelle -. Assia, c'est aussi lié à la racine arabe qui veut dire celle qui console et puis il y a un troisième sens d'Assia dans la culture coranique : Assia, c'est la mère adoptive, celle qui adopté Moïse.

Comme vous voyez, il y a beaucoup de sens ». (Djebar, Femmes du Maghreb, 2003)¹¹

Assia Djebar de cette manière parle de soi ouvertement et met une distance entre elle autant que personne physique et la main qui écrit, car elle évoque les sujets tabous dans ses écritures. Elle se voile sous un pseudonyme pour se battre et gagnera une place dans la société qui a toujours claustré la femme, lui a interdit de sortir sans voile, étudier et surtout parler, une société qui efface la femme. D'ailleurs, c'est ce qui l'a poussée à partir en Europe pour y vivre. Malgré le fait qu'Assia Djebar a gardé dans son cœur son pays natal, alors qu'elle s'est battue pour lui, elle a préféré le quitter. Éparpillée entre l'Algérie, la France et les États-Unis, elle a toujours écrit pour l'Algérie, nous retrouvons des scènes de description de son pays natal, de son Histoire, elle écrit son dernier récit *NMP*, fruit de sa peine, de sa souffrance, ou elle rapporte ce qui a été déjà écrit dans l'*AF*, *VP* et autres récits. Dans un entretien, l'écrivaine certifie avoir écrit le roman immédiatement après la publication d'un article qui a fait la une des journaux Newyorkais : le suicide d'une jeune fille kamikaze.

Ce drame a fait ressortir l'auteure de son silence, a réveillé une ancienne blessure en elle :

Il faudrait que je vous explique pourquoi et comment j'ai écrit Nulle part dans la maison de mon père. Ce roman raconte une très grave crise d'adolescence que j'ai traversée et expulsée de ma mémoire aussitôt la crise passée. Cette crise a éclaté en 1953, tout juste un an avant le début de la guerre d'Algérie. Depuis, je l'avais complètement occultée. Et puis, le souvenir m'est revenu il y a trois ou quatre ans. Un matin, dans mon appartement de New York, j'étais en train de ranger mes affaires, quand j'ai entendu à la radio que le journal New York Times avait publié dans son édition du jour l'histoire d'une Palestinienne de 16 ans qui s'était fait exploser en Israël. Bouleversée, je suis allée acheter le journal. Devant la photo de la jeune fille en première page, j'ai été prise de tremblements. La mémoire de l'acte de

¹¹ SOIHET, Rachel, Interview de Vera Lucia SOARES avec Assia Djebar, Clio, numéro 9/1999, Femmes du Maghreb, mis en ligne le 21 mars 2003.

*folie désespéré que j'avais commis il y a plus d'un demi-siècle a ressurgi tout d'un coup. J'avais à l'époque l'âge de la jeune kamikaze. Les circonstances, le visage courroucé de mon fiancé qui m'avait poussée au suicide, le désespoir, tout m'est revenu avec une telle clarté que j'en étais profondément ébranlée. Il fallait que je l'écrive. Je m'y suis mise dès le soir. Le plus dur était de raconter l'acte et ses conséquences dont le récit occupe les trente dernières pages du livre. Je les ai écrites en un jour, pleurant tout mon soûl. Je pleurais car je me suis rendu compte que j'ai gâché ma vie de femme en n'osant pas explorer davantage cet abîme qui s'était ouvert sous mes pieds par un matin d'octobre en Algérie. Je n'en suis pas encore consolée. Je pourrais en pleurer encore. (Barrada, s.d.)*¹²

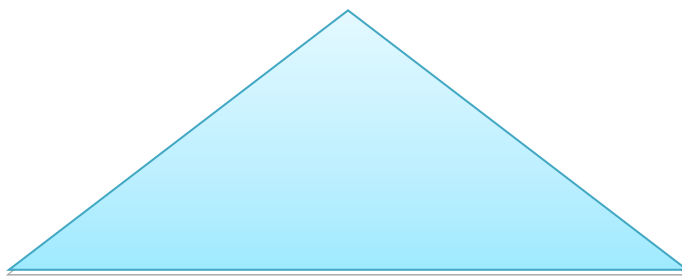
L'urgence de réécrire cet acte de folie, et ses conséquences dont elle ne s'en est jamais remise. Assia Djebar, étant jeune fille arabo-musulmane était dans le devoir d'employer un pseudonyme, elle ignorait encore les conséquences de son récit « la soif ». Une fois arrivée au grand public, elle n'a, bien entendu, plus besoin de se voiler, le pseudonyme est devenu donc, sa nouvelle peau. Elle témoigne dans une des rencontres que ce nom de plume a remplacé son nom civil aussi bien dans le monde littéraire et sa vie privée.¹³

L'auteure prise au piège, tombe dans une triangularité énonciative. Malgré le fait et l'envie démesurée de se libérer, briser les chaînes et se délivrer au public, elle se dévoile et se retrouve prisonnière de son passé, de sa vie, prisonnière de « *Fatima Zohra* »

¹² L'écrivaine évoque, dans son dernier livre, son adolescence et sa tentative de suicide. Dans l'entretien qui suit, elle revient sur ce qui l'a motivée mais aussi sur ses succès littéraires et son pays, l'Algérie./31/03/2008 à 11:18

¹³ Interview diffusée à la Télévision Tunisienne, Chaîne Maghrébine, en avril 1994.

L'auteure
Assia Djébar



Personne
Fatima Zohra Imalhayène
Imalayène

Scripteuse
Assia Djébar + Fatima .Z

3.2 Énonciation et instances énonciatives « je », « tu », « elle »

Dans l'énoncé ci-après, nous relevons que l'énonciateur combine avec le personnage féminin « *Fatima* », en participant avec la 1^e personne du singulier « *je* », la 2^e personne du singulier « *tu* » et la 3^e personne du singulier « *elle* ». Nous remarquons un désordre dans la trame de l'énonciation. L'énonciatrice débute par prendre de la distance en utilisant le déictique personnel « *elle* » ; aussi en insérant dans l'énonciation sans anticiper d'autres déictiques qui l'implique aussitôt. Nous repérons qu'à travers l'énoncé que l'auteure évolue dans cette triade (les trois déictiques personnels « *je* » « *elle* » « *tu* ».)

Nous allons voir des exemples, représentant respectivement les trois formes suscitées dans la même page et qui sont extrait de l'incipit des énoncés l'*AF* et *NMP*, ci-après l'incipit de l'*AF* :

A dix-sept ans, j'entre dans l'histoire d'amour à cause d'une lettre. Un inconnu m'a écrit ; [...] Le père, secoué d'une rage sans éclats, a déchiré devant moi la missive. Il ne me la donne pas à lire ; il la jette au panier. L'adolescente, sortie de pension, est cloîtrée l'été dans l'appartement qui surplombe la cour de l'école, au village ; à l'heure de la sieste, elle a reconstitué la lettre qui a suscité la colère paternelle. (L'Amour, la fantasia, 1995, p. 12)

-dessous l'incipit de *NMP* :

Une fillette surgit : elle a deux ans et demi, peut-être trois [...] mais pour toi seule à l'œil exorbité ? Ton enfance se prolonge pour quelle confidente d'un jour, pour quelle cousine de passage qui aurait vu éclater tes larmes en pleine rue, autrefois, ou des sanglots qui te déchirent encore ? [...] ma mère, présente, grâce à Dieu, pourrait témoigner. [...] Quand j'apprenais à marcher (Nulle part dans la maison de mon père, 2008, p. 13)

En voulant étudier ces extraits cités ci-dessus, nous remarquons que les points de vue changent. La narratrice emploie une double énonciation dans le premier tiré de l'*AF* et le deuxième une triple énonciation dans *NMP*. Elle sème le désordre, l'embrouillement aux niveaux des capacités du lecteur à saisir, ou à comprendre ses énoncés. Pour expliquer ce brouillage énonciatif, nous nous questionnons, de qui dépendent ces instances énonciatives dans les deux énoncés ?

Sachant, que dans le discours littéraire, les instances énonciatives d'ores et déjà se dédoublent (auteur / narrateur d'une part et lecteur / narrataire d'une autre part), suivant le schéma communicationnel de Jakobson l'émetteur s'adresse à un récepteur suivant un code bien précis et compris par les deux parties, en transmettant un message (cotexte) à travers un canal (dans le discours littéraire il s'agit de l'écriture).

Pour ainsi dire que le locuteur « émetteur » est le sujet parlant et il est identifiable par les marques d'énonciation « embrayeurs », suivant la définition du *dictionnaire d'Analyse du Discours* de P. Charaudeau et D. Maingueneau :

Une traduction française de l'anglais du mot « shifter » par N. Ruwet emprunté à Jakobson. Cette catégorie a permis de construire celle d'embrayage sur la situation d'énonciation, c'est-à-dire l'ensemble des opérations dont les embrayeurs sont la trace. (Charaudeau & Maingueneau, Dictionnaire d'analyse du discours, 2002, p. 211)

L'embrayeur personnel met l'accent sur le sujet de référence, qui est dans notre corpus, la narratrice, anonyme dans les deux récits l'*AF* et *VP* et nommée dans *NMP* « *Fatima* »

Fatima → le référent « *Je* » / « *elle* » / « *tu* »

Avant de discuter les embrayeurs, il est question que nous revoyons la notion de l'énonciation et la situation énonciative.

3.3 L'énonciation

Un terme qui a suscité l'intérêt de tous les théoriciens selon E. Benveniste c'est la mise en marche de la langue par un acte individuel. Or pour Ducrot c'est l'activité langagière exercée par quelqu'un qui parle au moment où il parle.

Ceci dit, nous pourrions dire que l'énonciation est un système qui met en fonction plusieurs éléments en mouvement (détaillés plus haut) pendant une opération communicationnelle propre.

La complexité du terme énonciation se voit dans ces plusieurs éléments qui fonctionnent en même temps afin de produire l'énoncé, qui en est le résultat de cet acte d'énonciation. « Énoncer » donc, c'est « produire » et non « interpréter ». L'énonciateur dans ce cas-là, va produire son énoncé pour le soumettre à son énonciataire « destinataire » pour interprétation.

L'énoncé, produit fini par le sujet parlant, que nous retrouvons inscrit en permanence à l'intérieur de son discours en interpellant son co-énonciateur « récepteur » par les marques énonciatives. Nous pouvons désormais considérer l'énonciateur « locuteur » et co-énonciateur « allocutaire » qui sont deux acteurs principaux de la situation communicationnelle.

C-K. Orecchionni classifie les faits énonciatifs comme suit :

Énoncé rapporté au locuteur.

Énoncé rapporté à l'allocutaire.

Énoncé rapporté à la situation énonciative.

Le locuteur dans tous les faits énonciatifs s'empare de l'énonciation quel que soit les circonstances de cet acte de production. Il ordonne dans son cadre (spatio-temporel) les éléments nécessaires pour créer son propre espace discursif. Ici, vient le rôle des embrayeurs (déictiques) perçus dans l'esprit du locuteur / scripteur. D'où notre intérêt au locuteur / scripteur via les déictiques personnels, les traces du

scripteur dans son énoncé qui représentent la présence du locuteur à l'intérieur de ce même énoncé.

Le locuteur utilise les embrayeurs (déictiques) personnels, spatiaux et temporels selon les circonstances d'énonciation, c'est-à-dire, suite au moment de production, tout en considérant, les dimensions psychologiques, sociales, historiques, (réelles dans un lieu et temps définis) ...etc.

4. Les instances énonciatives

Le locuteur ou locutrice est dans l'incapacité de parler d'elle-même donc elle emploie « elle » pour se dévoiler. Le locuteur qui n'est que le sujet parlant dans cet acte d'énonciation, le sujet parlant « *Assia Djébar* » utilise « elle » quand elle est *Fatima Zohra Imalhayene* la vraie personne, d'ailleurs elle nous explique comment les femmes s'auto dévoilaient :

La norme dans la culture c'est de ne pas parler de soi, on ne dit jamais « je » dans l'éducation des femmes de chez moi, plus c'est intime, on doit prendre des détours pour gérer la confiance, le rapport personnel, le sujet, par des métaphores très allusives. J'aimerais bien passer inaperçue.
(Dehane, 1992)

Ainsi l'auteure *Assia Djébar*, par l'éducation qu'elle a reçue écrit pour se dévoiler, se raconter, tout en utilisant des méthodes d'écriture pour ne parler de soi directement.

Et lorsqu'elle utilise l'embrayeur personnel « tu »: (pronom non anaphorique), le point de vue change, il est de l'intérieur « *intraverti* », c'est la conscience de l'énonciatrice, le sujet parlant, ce qui nous conduit au discours monologal. L'énonciation est vouée à rester sans réponse, le locuteur supprime l'altérité entre les deux positions « *locuteur/ allocutaire* » dans la situation d'énonciation. On a donc un énoncé qui reste sans réponse par exemple comme suit :

Te voici donc à « écrire », et tu t'imagines inventer de toutes pièces, mais non : c'est « écrire » (...) Tu te sentais la force d'écrire, corps mobile et cœur ouvert... à éclater. (...) Tu écrivais, tu inventais - avec des rires, avec des larmes -, mais, pour ainsi dire, « en attendant ! » ... Et, chaque fois, tu

aurais pu te rappeler que cette liberté. (Nulle part dans la maison de mon père, 2008, p. 460)

La figure du dévoilement y est.

5. La scène d'énonciation

Comme nous avons vu plus haut, l'énonciation selon Ducrot est l'acte de produire un énoncé « *le dit* » adressé à un destinataire « allocutaire » dans certaines circonstances.

Notre corpus composé de trois énoncés, qui sont classés dans la catégorie des discours littéraires « récits ». Il est énoncé coupé de la situation d'énonciation, car le lecteur « *allocutaire* » n'a pas de contact direct avec le sujet parlant du récit « *énonciateur* ». Le texte littéraire est donc considéré comme un « pseudo-énoncé ».

Le jeu de relations internes construit la scène énonciative représentée par le schéma suivant :

Scène d'énonciation

(Auteur) **Locuteur** (Émetteur)

(Le temps)

Quand ?

Corpus / 03 **Énoncés**

- *L'Amour, fantasia*
- *Vaste est la prison*
- *Nulle part dans la maison de mon père*

(Le Lieu)

Où ?

(Lecteurs)

(Récepteur)

Allocutaire

Selon D. Maingueneau pour appréhender la scène d'énonciation, il faudrait l'examiner de l'intérieur, c'est-à-dire où le texte prend forme et la parole s'étale. Le texte est la trace du discours où la parole est mise en scène. Car il nous est difficile

d'appréhender la situation d'énonciation lors de l'écriture de ces trois récits même si nous avons pu mettre la main sur « quand ? » et « où ? » étaient écrits les trois mais puisque c'est des pseudos-énoncés parce que ce sont des textes littéraires, coupés de la situation d'énonciation que nous allons voir -*L'Amour, la fantasia* écrit entre Paris / Venise / Alger (Juillet 1982-Octobre 1984).

-*Vaste est la prison* écrit entre Alger (été 1988) / Thanon les bains (été 1991) / Paris (Mars 1994- Juillet 1994).

-*Nulle part dans la maison de mon père* écrit entre New York / Paris (2006-2007).

Toujours selon D. Maingueneau la notion de scène d'énonciation, n'est pas facile à cerner, il distingue alors trois scènes : la scène englobante, la scène générique et la scénographie.

Maingueneau préfère parler de scène d'énonciation dans le discours littéraire, ou le discours narratif, car pour ce qui est de la situation d'énonciation dans le texte littéraire il y a deux plans : dissociation entre le monde fictif et l'instance narrative qui à l'intérieur de son discours efface toute trace de sa présence : « *Au début de l'été 1832 à Alger, le peintre Delacroix, à l'occasion d'une escale au retour de son séjour au Maroc, passe trois jours à peindre dans la demeure d'un ex-raïs. Le 28 juin il réembarque, emportant dans ses cartons à dessins* » (*Vaste est la prison*, 1995, p. 133)

Le deuxième plan, il y a une coïncidence entre discours narratif et l'histoire narrée cas du récit, du monologue intérieur :

Le coure de ma mémoire creuse, derrière moi, dans l'ombre, tandis que je palpité en plein soleil, parmi des femmes impunément mêlées aux hommes... On me dit exilée. La différence est plus lourde : je suis expulsée de là-bas pour entendre et ramener à mes parentes les traces de la liberté... Je crois faire le lien, je ne fais que patouiller, dans un marécage qui s'éclaire à peine. (*L'Amour, la fantasia*, 1995, p. 303)

Ceci dit, il divise la scène en trois :

La scène englobante est la scène qui nous aide à définir le type de discours, de déterminer s'il relève du type religieux, politique, philosophique, publicitaire, littéraire... La scène englobante permet de spécifier les genres de discours.

La scène générique, c'est la scène qui délimite le genre du discours.

Dans notre cas, la scène englobante c'est le discours littéraire, pour la scène générique, c'est le support le type, ici c'est le récit ou le discours narratif.

La troisième scène est la scénographie, c'est la scène qui est aménagée par l'énonciateur pour préparer sa situation d'énonciation où il prétend énoncer. Donc le lecteur il reçoit d'abord la scénographie, le cas de notre corpus, un roman ou récit.

La scénographie est un cadre, un décor, comme si le discours se manifestait à l'intérieur d'un espace préconstruit et autonome du même discours, mais l'énonciation en évoluant prend place dans son propre procédé de parole.

Le discours par sa mise en parole, il impose dans le récit une sorte de jeu, à l'intérieur de l'énonciation qui légitime la scénographie, le lecteur va avoir le rôle prétendu par une invitation imposée comme lecteur de roman ou récit.

L'énonciation mise en marche, enclenchera une scène comme au théâtre (besoin d'une scène sur laquelle on jouera la pièce théâtrale), qui va engendrer le discours et le rendre légal. Donc Assia Djébar, va créer le cadre où va se dérouler son histoire afin de faire entrer son lecteur tout en lui faisant croire qu'il fera une lecture fantaisiste, alors que le discours y était bien avant. .

Dans notre corpus, nous ne distinguons pas de différence entre le personnage principal et le narrateur. Il s'agit, en fait de la même personne « l'énonciateur » qui est la narratrice, tout se passe dans la conscience du même sujet, c'est Le monologue¹⁴ intérieur qui selon Maingueneau « *Le monologue intérieur est un discours de soi à soi-même.* » (Charaudeau & Maingueneau, Dictionnaire d'analyse du discours, 2002, p. 390)

Il s'agit d'une pensée parlée et non d'une parole vraiment dite. Dans notre corpus, le sujet parlant exprime ses pensées les plus intimes, essentiellement dans NMP, la plus proche de l'inconscient, l'intérieur. L'énonciatrice monologue intérieurement :

*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,*

¹⁴ Monologue : Le locuteur pense à voix haute, et produit un message

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, vousvoici 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. A. D. - 2006-2007 - New York-Paris (Nulle part dans la maison de mon père, 2008, p. 473)

Assia Djébar fini son récit *NMP*, qui est son dernier écrit. Elle boucle le cercle par cet extrait qui explique que la vie, la sienne est réduite à des mots. Cette vie sera revécue à chaque fois que le livre serait ouvert car les mots ont une vie plus longue que la vie de l'être humain. Elle pense trouver à travers ses écrits l'immortalité. Une histoire qui sera à chaque lecture interprétée différemment suivant le vécu de chaque personne lisant l'auteure Assia Djébar.

6. Polyphonie / Monologue

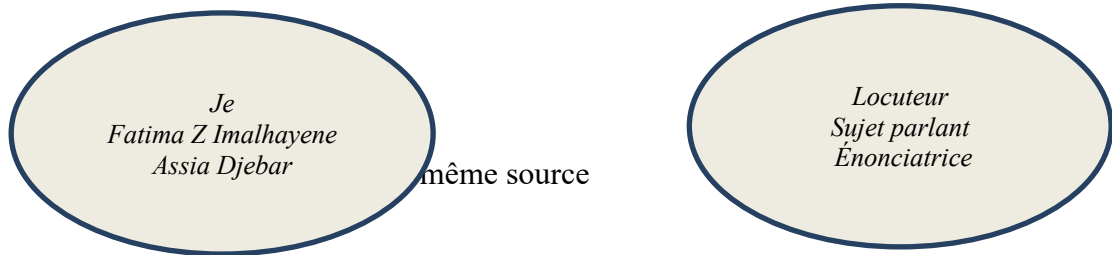
Dans ce type de discours monologal, il est possible de saisir le référent, par les embrayeurs, ces derniers vont nous donner des informations nécessaires qui permettront à l'allocutaire de qui ou de quoi s'agit-il ?

L'identité du sujet parlant (énonciatrice) à trois statuts, celui de :

Créatrice de l'énoncé, la personne physique « Fatima Zohra Imalhayene ».

L'énonciatrice « le « je » énonciateur qui se met dans la peau de la narratrice/ personnage. Dans ce corpus « Fatima » personnage féminin principal et narrateur.

Le responsable sur les actes illocutoires le sujet parlant / énonciatrice « Fatima Zohra Imalhayene + Assia Djébar », une double identité qui renvoie à la même personne énonciatrice



« je » → narratrice → personnage principal → personne qui a écrit le texte

« Assia Djébar » → pseudonyme → « Fatima Zohra Imalhayène »

Cette somme de voix crée une certaine forme de polyphonie. Ducrot explique la polyphonie comme étant la présence de plusieurs « voix » dans un même discours. De ce point de vue, l'auteure Assia Djébar, se laisse entendre par plusieurs voix, celle de la narratrice, de la personne Fatima Zohra Imalhayène et de l'auteure Assia Djébar.

Si nous différencions le sujet parlant du locuteur de ce corpus, le premier a le rôle de producteur de l'énoncé, c'est-à-dire, le sujet parlant → l'auteure = « je »

Le second correspond à l'instance qui prend en charge l'acte de l'énonciation, dans ce cas, c'est la narratrice, qui n'est autre que le personnage principal « Fatima ».

Locuteur → auteure = « je » = narratrice = personnage principal « Fatima »

Le sujet parlant « locuteur » est cependant, l'auteure « Assia Djébar » qui n'est pas responsable de l'énonciation, mais c'est la narratrice qui en est responsable. Pour enlever cette ambiguïté, nous accordons le terme « auteure » à l'instance narrative et « écrivaine » à l'équivalent du sujet parlant « je ». Or, le « je » ne renvoie pas à l'écrivaine mais à son auteure, en l'occurrence sa narratrice.

Un écrivain peut très bien produire un énoncé dans lequel le narrateur est le personnage principal « le protagoniste », sans pour autant l'identifier à l'écrivain, comme nous repèrerons à travers des relations entre l'écrivain et le narrateur de son récit, des similitudes, des rapports sur différents plans : la sociologie, la psychologie, la politique ...etc.

Le fait qu'Assia Djébar utilise un pseudonyme, elle rompt le lien entre l'instance productrice et l'instance énonciatrice. Écrire sous un faux nom, c'est construire un sujet parlant qui n'a d'existence qu'à l'intérieur des énoncés écrits.

L'énonciatrice dans notre corpus passe au statut de personnage principal « le locuteur / citant », introduisant dans la scène d'énonciation, des énoncés autres « discours cités », qui sont en vrai pris en charge par l'auteure. Le personnage « locuteur » rapporte, à son tour et à l'intérieur de son propre discours des discours, et ainsi de suite, tout comme l'auteure rapporte tous les éléments de son histoire personnelle. Il s'agit, en effet, d'un emboîtement narratif.

En lisant les trois récits, l'apparition des non-personnes « elle » / « tu » qui viennent s'installer à la place du « je », brouillant, ainsi la linéarité du discours.

Le fait que le sujet parlant emploie « tu », s'enferme dans une conscience, celle du narrateur « je ». Une sorte de dédoublement du sujet de l'énonciation. Un discours monologal peut se concrétiser par l'emploi d'une deuxième personne *dédoublément qui peut se concrétiser par l'emploi d'une deuxième personne, car le monologue peut, selon les cas, se formuler en je ou en tu.* (Charaudeau & Maingueneau, Dictionnaire d'analyse du discours, 2002, p. 390)

De cette manière, le sujet parlant sort et se libère, efface toute traces de sa présence en employant « elle », le sujet parlant devient absent, ou observateur.

L'auteure Assia Djébar pour se dévoiler, utilise des instances pour s'effacer, elle se voile et entre dans un monde fermé « fictif » à l'intérieur de ce monde intègre le monde réel. Comme énonciatrice, elle prend la parole et devient narratrice « personnage principal », tournant entre trois embrayeurs personnels « je » le principal, « tu » lorsqu'elle plonge à l'intérieur de la conscience du « je », et « elle », lorsqu'elle sort de la peau de la narratrice et prend de la distance pour raconter des moments intimes.

Un énoncé ne peut être compris de manière séparée mais saisi au sein de tout un ensemble d'énoncés (toute l'œuvre d'Assia Djébar est un ensemble de textes imbriqués et structurés) que nous pouvons retrouver par paraphrase et à l'intérieur

desquels un choix d'énoncés est fait et qui commande la situation d'énonciation. Celle d'une écrivaine, qui depuis le début se dévoile. Assia Djébar se dévoile en se révélant à travers l'écriture, elle écrit : « *l'écriture en fuite, telle que je l'ai esquissée ici, en a été consciente dès le début* » (*Nulle part dans la maison de mon père*, 2008, p. 474)

Elle fait apparaître ce qui devrait rester invisible. Elle transgresse la société patriarcale. La déception de sa relation amoureuse l'entraîne dans une réflexion, une prospection où elle agrandit le champ de son regard qui ne se comprend pas « un regard évasif ». Elle se cherche, ce que nous observons comme signe de détresse, de distance et de confusion. D'ailleurs l'énonciatrice se lance et se perd dans une triade énonciative dans son dernier énoncé *NMP*. Malgré sa souffrance, elle trouve la joie d'ancrer sa mémoire de femme arabo-musulmane, une mémoire féminine restée dans le monde extérieur « invisible » mais grâce à *Nulle part dans la maison de mon père*, devient visible.

6.1 Polyphonie (les voix)

Un terme emprunté à la musique qui veut dire qu'à travers un texte, plusieurs points de vue sont véhiculés. L'auteur peut employer plusieurs voix à l'intérieur de son texte. Les travaux de M. Bakhtine ont vu le lien que peut avoir l'auteur avec ces personnages au sein de son texte. O. Ducrot par la suite intervient pour développer cette notion de polyphonie dans son aspect linguistique et parle des traces de l'énonciation dans l'énoncé (pronoms personnels, adjectifs subjectifs, etc). Donc, le locuteur à l'intérieur de son énoncé laisse des traces qui présentent plusieurs points de vue.

Dans notre corpus, est plus précisément dans *NMP*, l'énonciatrice se sert de trois pronoms personnels comme nous l'avons vu plus haut. Ce brouillage énonciatif, nous guide vers une forme de polyphonie. En réalité, l'auteure Assia Djébar, véhicule à travers ses instances narratives différents point de vue. Comme elle donne à ses protagonistes la parole, là aussi c'est une forme de polyphonie, où l'auteure cède la parole et le protagoniste devient « énonciateur ». Nous avons remarqué qu'Assia Djébar, donne uniquement la parole à des femmes (des voix féminines) ; de cette

manière et par ce procédé, elle libère la voix des femmes de sa société, enfermées, voilées. Si Assia Djébar se sert des autres voix, c'est en effet, qu'elle pense ce qu'elle dit à travers ses personnages. Dans, *VP*, un des personnages féminins *TIN HINAN*, où dans cette partie, elle retrace, suit l'arbre généalogique de la femme orientale en général, et la femme berbère en particulier, vu qu'Assia Djébar a des origines berbères. En effet, et d'ailleurs ce prénom « *TIN HINAN* » qui veut dire « *celle qui se déplace* » ou « *celle qui vient de loin* », décrite comme une femme belle et autoritaire :

Tin Hinan des sables, presque effacée, nous laisse héritage - et cela, malgré ses os hélas aujourd'hui dérangés - : notre écriture la plus secrète, aussi ancienne que l'étrusque ou que celle des « runes » mais, contrairement à celles-ci, toute bruissante encore de sons et de souffles d'aujourd'hui, est bien legs de femme, au plus profond du désert. (Vaste est la prison, 1995, p. 164)

A travers cet énoncé, Assia Djébar, suit la trace de la première femme, qui laisse derrière elle une écriture et qui la considère comme patrimoine de femme enterrée dans le sud de l'Afrique : « *Tin Hinan ensevelie dans le ventre de l'Afrique!* » (Vaste est la prison, 1995, p. 164)

Assia Djébar se veut comme *TIN HINAN*, une femme qui laisse derrière elle des écritures comme legs de femme algérienne, une femme qui se déplace.

Dans *NMP*, elle retrace sa vie d'enfant et d'adolescente pour se dévoiler et laisser des traces pour la mémoire comme patrimoine :

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... Certes, derrière la « soie » de ce silence se tapit le soi, ou le moi, qui s'écrivant peu à peu s'anime, en se coulant dans le sillon de l'écriture, aux replis de la mémoire et à son premier ébranlement - un « soi-moi », plus

anonyme, car déjà à demi effacé ... (Nulle part dans la maison de mon père, 2008, pp. 467-468)

Dans *l'AF*, l'énonciatrice ne cède pas la parole aux personnages car elle reproduit l'Histoire en l'appuyant avec des témoignages. Sauf dans l'histoire individuelle, l'énonciatrice est la narratrice. C'est à travers cette voix qu'elle se dévoile mais se sert des autres voix comme celle de la tante maternelle, la grand-mère ou la mère pour véhiculer des messages à travers les discours rapportés. Le principe de la polyphonie selon O. Ducrot, l'émetteur « l'énonciateur » se sert de différents outils comme les pronoms personnels, ou les voix (ici celles des personnages) etc.

L'auteure, Assia Djébar, à travers cette polyphonie se débat avec sa langue, réfléchit à haute voix, discute son propre discours en se frayant un chemin dans un espace déjà saturé par les différents énoncés. Donc, elle s'adresse à elle et oublie le lecteur « allocutaire » : « *la femme qui écrit désormais regrette* » (Nulle part dans la maison de mon père, 2008, p. 445)

Par cette technique, elle s'enferme dans ses énoncés et s'interroge. C'est la forme de discours monologal.

6.2 Discours Monologal

Le terme monologue dans *le dictionnaire d'analyse du discours* de P. Charaudeau et D. Maingueneau a une double signification et totalement différente : « *Discours non-adressé, si ce n'est à soi-même* » (Dictionnaire d'Analyse du discours, 2002, p. 390) , qui veut dire que le locuteur s'adresse à sa propre personne, réfléchit à haute voix en produisant un texte dont il est le seul allocutaire. L'énonciateur se divise et peut s'exprimer en employant « *je* » ou « *tu* » :

« *Te voici donc à « écrire* » (Nulle part dans la maison de mon père, 2008, p. 460) , une pratique théâtrale qui n'est pas ignorée par notre auteure, Assia Djébar, tout simplement elle a déjà fait du théâtre. Cette pratique sollicite la présence d'un public auquel le sujet parlant ne peut pas s'adresser directement à lui, sauf qu'il peut l'informer sur ses pensées intérieures, une pratique tolérée dans les romans grâce au

monologue intérieur. Or, le monologue intérieur dans une situation autre que le théâtre prend une autre forme, selon E. Goffman, il devient un comportement pathologique, lorsque le sujet parlant s'adresse à lui, tout en imaginant la présence d'un allocutaire, qui est muet, et cela prête à confusion. Nous ignorons, quand est-ce que le locuteur s'adresse à lui ou à son public. Deuxième signification, le monologue est un discours à sens unique, ce qui veut dire, le sujet parlant s'adresse à d'autres personnes qui n'émettent aucun commentaire : « *Le monologue est une forme discursive marquée par rapport à l'usage normal du langage verbal, à savoir le dialogue.* » (Charaudeau & Maingueneau, Dictionnaire d'analyse du discours, 2002, p. 391) . La situation normale d'une forme discursive est la présence d'un dialogue entre deux personnes. Cette forme dialogale demande deux locuteurs (une conversation) contrairement au monologue où le sujet parlant discute tout seul. Il émet un discours sans qu'il y ait interruption ou commentaire. Une conversation à sens unique.

6.3 Dialogisme / Monologisme

La notion de dialogisme défini par M. Bakhtine comme suit : il indique la présence de lien entre les énoncés, présence de discours antérieurs dans un autre. Ce mot a pris plusieurs formes au fur et à mesure. Pour M. Bakhtine, « le dialogue » est un échange de mots, sauf le cas d'un monologue, où nous retrouvons un locuteur « unique », donc il s'agit d'un discours monologal comme démontré plus haut. Mais dans ce même discours monologal, nous relevons sur le plan sémantique qu'il est dialogique : « *l'orientation dialogique est, bien entendu, un phénomène caractéristique de tout discours* » (Charaudeau & Maingueneau, Dictionnaire d'analyse du discours, 2002, p. 175)

En effet, le discours produit, croise plusieurs discours antérieurs (d'autrui) afin d'argumenter et appuyer son propre discours par d'autres qui vont dans la même perspective. M. Bakhtine explique dans Todorov 1981-98 : « *on peut comprendre le mot « dialogue » dans un sens élargi, c'est-à-dire non seulement comme l'échange à haute voix et impliquant des individus placés face à face, mais tout échange verbal,*

de quelque type qu'il soit » (Charaudeau & Maingueneau, Dictionnaire d'analyse du discours, 2002, p. 175)

Ceci dit, il est clair que tout discours « énoncé » interagit avec d'autres discours « énoncés antérieurs » de type littéraire, religieux, scientifique, politique, philosophique, etc.

Tout énoncé, est constitué dialogiquement y compris le discours intérieur « monologique », selon le genre de discours de notre corpus « genre romanesque », certainement la forme est tissée par le dialogisme. Assia Djébar, crée son discours en monologuant, en citant, en reformulant ces énoncés et ceux d'autrui. Elle combine entre discours dialogique et discours monologique. Le discours dialogique se construit dans deux types de relations : **relation interdiscursive** tout énoncé qui peut avoir comme relation avec des énoncés antérieurs visant le même objet.

Relation interlocutive tout un énoncé qui peut avoir avec d'autres énoncés comme réponse anticipée de destinataire réel ou fictif. Face à ce double dialogisme qui échappe à l'énonciateur, certains discours, exposent nettement le discours emprunté et d'autres non, qui peut être intentionnel comme il ne le peut pas.

Distinguer entre polyphonie et dialogisme, notion traitée par M. Bakhtine sans faire le lien avec le dialogisme par ce même théoricien. Le dialogisme est un discours dans lequel s'exprime plusieurs voix et paroles antérieures. L'énonciation est une chaîne de parole continue, c'est le **dialogisme interdiscursif**, l'énonciateur constitue son discours à partir de discours antérieurs tangibles sans pour autant avoir des outils linguistiques les identifiants. Le sujet parlant est seul porteur de discours et de points de vue. L'énonciateur inconsciemment peut émettre un discours tout en synthétisant diverses opinions d'autres énonciateurs non reconnus. Les linguistes l'ont nommé **dialogisme constitutif**, tout discours est la conséquence d'une composition de discours d'autrui, en l'absence bien évidemment, de toute trace explicite le distinguant des autres voix.

En plus du dialogisme interdiscursif / constitutif, nous notons le **dialogisme interlocutif**, ce dernier fait appel aux co-énonciateurs, dont l'opinion du locuteur repose sur les points de vue de ses partenaires « co-énonciateurs » dans le but de préparer un discours argumentatif solide et acceptable par ces interlocuteurs.

Par contre le mot de « polyphonie » comme vu précédemment, un discours hétérogène composé de plusieurs voix, contrairement au dialogisme constitutif, le sujet parlant convoque des voix antérieures dans son discours propre :

« Toute causerie est chargée de transmissions et d'interprétations des paroles d'autrui. On y trouve à tout instant une « citation », une « référence » à ce qu'a dit telle personne, à ce qu'« on dit », à ce que « chacun dit », aux paroles de l'interlocuteur, à nos propres paroles antérieures, à un journal, une résolution, un document, un livre...(...) parmi toutes les paroles que nous prononçons dans la vie courante, une bonne moitié nous vient d'autrui. » (Michael, 1978, p. 158)

Prenant la théorie que la polyphonie est la présence de différentes voix dans un discours, lorsqu'il s'agit de discours direct, rapporté, rapporté indirect, ou tout simplement ce que nous nous disons au sein d'un même énoncé, c'est une forme polyphonique. Le fait que deux voix coexistent dans un même discours ; c'est l'enchâssement de deux éléments discursifs distincts. Cette reprise d'énoncés antérieurs, d'autrui ou de soi, discours rapporté de manière directe ou indirecte engage une prise de position du sujet parlant.

Il met de la distance comme dans notre corpus, l'auteure « cite », « reformule », « rapporte des discours d'autrui », s'identifie en s'effaçant en employant « elle » / « tu » au lieu de « je », n'est qu'une prise de position à l'intérieur de cet énoncé. Nous entendons plusieurs voix, plusieurs positions donc mais en fait, c'est celle de l'énonciatrice qui rapporte et celle de la voix mise en scène. Le fait que l'énonciatrice / narratrice rapporte ces discours à l'intérieur du sien, n'est qu'une mise en relation, en relief, avec ses perspectives impliquant ainsi sa position.

Il s'agit d'une polyphonie dès la constatation de la présence d'une deuxième voix, même lorsque les deux voix appartiennent, au même sujet parlant, ainsi l'énonciateur se crée deux positions énonciatives, par exemple dans l'AF, l'énonciatrice Assia Djebar dit : *« J'ai fait éclater l'espace en moi, un espace éperdu de cris sans voix, figé depuis longtemps dans une préhistoire de l'amour. » (L'Amour, la fantasia, 1995, p. 13)*

Dans cet énoncé, la locutrice se dédouble en une énonciatrice qui explique à ses co-énonciatrice le motif qui l'a poussée à écrire, et à d'autres co-énonciatrices son désir de se dévoiler et cela depuis déjà longtemps. De ce fait, elle a émis deux voix totalement distinctes, la première explication et la deuxième voix, celle du dévoilement « extérioriser »

Elle se dévoile et fait parler les voix qui l'affecte et la trouble et qui se trouvent à l'intérieur de son âme, de son esprit. Donc, le sujet parlant, existe dans son énoncé et choisi les embrayeurs lorsqu'il a envie de les effacer en ayant recours à des stratégies d'énonciation d'écriture. Lorsque nous parlons de stratégie cela impliquera la conscience du locuteur et son comportement / positionnement à l'intérieur de son énoncé. Sa volonté d'exposer son opinion, son point de vue alors que la prise de distance du locuteur ou son effacement, n'est qu'une forme d'absence mais reste toujours présent dans son énoncé.

La locutrice Assia Djébar, lorsqu'elle se remémore certains moments de sa vie de fillette lorsqu'elle allait à l'école en tenant la main de son père, ou en dansant, ou en jouant à la corde, bicyclette, en faisant du sport, fillette arabe fréquentant les françaises ... elle parle de ses scènes en remplaçant le « je » par « elle », un dédoublement de voix, du même locuteur dans le même énoncé, une stratégie d'énonciation et une prise de position de l'énonciatrice Assia Djébar, au fait elle évite le regard des autres de peur qu'on la juge, car en relatant sa vie personnelle, elle se dévoile « se met à nu » : « ... toi, tu fuis les autres ou l'Autre à qui tu crois soudain avoir trop donné... » (Nulle part dans la maison de mon père, 2008, p. 462) Elle s'efface pour se raconter, pour se dévoiler tout en appréhendant le regard des autres.

Donc la locutrice se produit en plusieurs instances énonciatives dans son discours. Elle est le scripteuse de l'énoncé et l'énonciatrice qui fabrique son script subjectivement par des prises de positions par rapport au vécu. L'énonciatrice va produire un énoncé en exprimant son ou ses points de vue à l'intérieur de son discours. Le sujet parlant est cependant doublement présent.

Assia Djébar use de stratégie énonciative afin de mettre une scène d'énonciation et véhiculer son message à travers des points de vue qui en fait n'est que son positionnement qu'elle échange avec les autres.

7. Concept de modalisation

La locutrice construit plusieurs instances énonciatives dans son discours, comme nous l'avons vu ci haut. Étant la productrice de l'énoncé et l'énonciatrice en même temps à l'intérieur de son discours, elle traduit plusieurs « points de vue » qui sont en réalité des prises de position qui se construisent à travers des modalités verbales.

Toutes ces observations nous ont amené à dire que le locuteur construit une scène pour transmettre un message « point de vue » autant qu'énonciateur au sein de l'énoncé.

Cette mise en scène, est travaillée partiellement inconsciemment par le locuteur. Vu qu'il construit son énoncé en s'inspirant de ces valeurs, ses connaissances même de son statut social, culturel, ... etc.

La modalisation suivant la définition du dictionnaire d'analyse du discours, la modalisation : « S'inscrit dans la problématique de l'énonciation. Elle désigne l'attitude du sujet parlant à l'égard de son propre énoncé. » (Charaudeau & Maingueneau, Dictionnaire d'analyse du discours, 2002, p. 382)

Cette posture qui laisse, des unités comme morphèmes, prosodies, d'autres unités plus discrètes ; des traces à l'intérieur de l'énoncé. La modalisation est les marques qui définissent l'attitude du sujet parlant qu'il donne à son énoncé. Donc la modalisation n'est qu'une des mesures de l'énonciation qui nous permettent d'interpréter les positions du locuteur par rapport à son allocutaire et à lui-même.

La modalisation est une des dimensions distinctes de l'énoncé. Cet outil se manifeste par le dédoublement énonciatif, basé sur la présence de deux énonciateurs concordant au même locuteur. Selon J. Authier-Revuz, il existe de formes de modalisation :

Une modalisation portant sur la **forme du dire** et la deuxième sur le **contenu du dit**.

Dans notre étude, nous allons voir le type du **contenu du dit**. A cet effet, nous allons uniquement voir le **dit** d'Assia Djébar dans *l'AF* :

Jamais, jamais, je ne me laisserai marier un jour à un inconnu qui, en une nuit, aurait le droit de me toucher ! C'est pour cela que j'écris ! Quelqu'un viendra dans ce trou perdu pour me prendre : il sera un inconnu pour mon père ou mon frère, certainement pas pour moi ! (L'Amour, la fantasia, 1995, p. 24)

Le modalisateur « certainement » exprime la certitude, alors que sur le plan sémantique de l'énoncé, il peut aussi exprimer la probabilité, même si elle commence par « jamais » adverbe de temps utilisé deux fois et qui exprime que cela n'arrivera pas. Nous savons qu'un locuteur peut avoir dans le même énoncé un dédoublement énonciatif. A travers cette théorie, nous constatons qu'Assia Djébar, n'étant pas certaine de se marier à une personne qu'elle connaîtra même si elle l'écrit, inconsciemment, elle a peur de se marier à un parfait inconnu. Ce même énoncé véhicule deux messages et en même temps une prise de position. L'attitude dédoublée d'Assia Djébar constitue une réflexion sur sa propre image. Ce **dit** qui s'éloigne du contenu « énoncé » il devient l'objet du commentaire émis par Assia Djébar dans la mesure où elle interpelle son allocutaire.

Ce qui se passe, elle voile son commentaire tout en incitant et tissant un lien avec son allocutaire entraînant ainsi un brouillage au sein de l'énonciation. Elle brouille le sens tout en maintenant sa position et tente de convaincre son public féminin, et entretient une relation avec elles afin de gagner encore plus d'adhérentes, plus de voix féminines. C'est un combat qu'elle mène contre certaines règles imposées par l'homme dans sa société.

Le mariage sans amour, ou le mariage arrangé comme la tradition l'impose pour Assia Djébar est un drame, elle dit dans *NMP* « *je lisais confusément la déception mise à nu, un rêve puéril de pucelle, en une seule nuit chiffonné, violé - certainement une déchirure irréversible.* » (Nulle part dans la maison de mon père, 2008, p. 200)

Alors que dans *VP* le mari est surnommé : « *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, eux !* » (Vaste est la prison, 1995, p. 14)

Le mot « ennemi » est un adjectif qualifiant une personne d'hostilité et qui veut du mal à quelqu'un d'autre (nuisible) alors que le mari en principe est le conjoint bienveillant qui doit prendre soin de sa conjointe, l'aimer et la protéger. Étant encore petite, Assia Djebar, on lui inculque l'idée de rentrer en guerre avec l'homme « l'époux ».

Pour P. Charaudaux la modalisation n'est qu'une dimension de l'énonciation, néanmoins, elle tend d'exprimer l'attitude du locuteur par rapport à son discours et à son allocutaire.

7.1 Modalisation autonymique

Image de soi / Posture

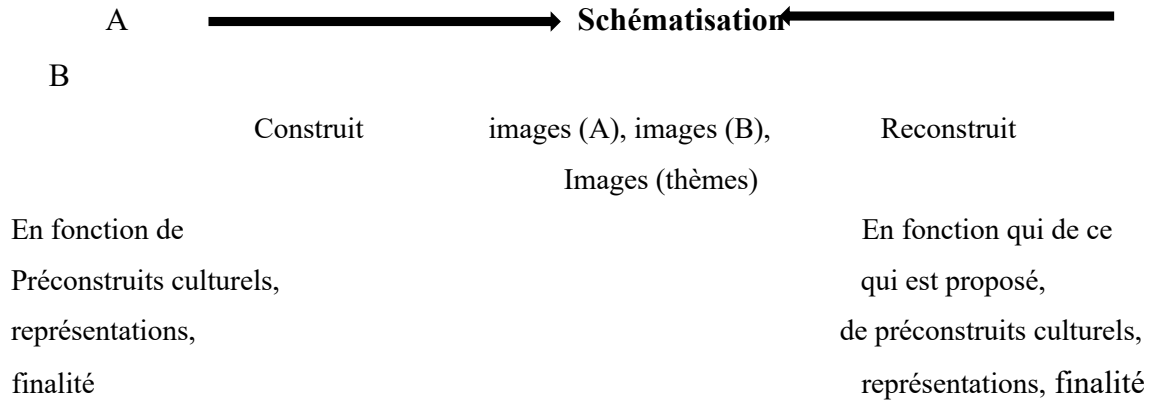
Pour parler de l'image de soi, il nous est préférable de voir la théorie de la schématisation telle développée par JB. Grize, une interaction verbale qui répond aux schémas classiques de la communication afin d'arriver à mieux comprendre comment l'image est véhiculée au sein de l'énoncé tout d'abord, et nous verrons par la suite l'image de soi dans l'énoncé.

Évidemment, cette théorie regroupe les éléments d'une situation communicationnelle, deux partenaires qui vont interagir dans un cadre spécifique. Cet échange ou interaction entre les deux acteurs A et B construit un sens dans une dimension bien réelle (temps, lieu et résultat du discours) et une autre théorique (cadre socio-historique donné). Ainsi, le locuteur A possède à la base trois représentations secondaires : ce qu'il connaît de lui-même, ce qu'il connaît de son allocutaire B et de l'objet de l'énoncé. Aussi, le préconstruit culturel, ensemble de perceptions constituées de clichés, idées reçues, code, préjugés, stéréotypes ...etc. De ce fait, il produit des échanges verbaux « discours » dans un but précis. Le sujet du discours produit des traces, celles de la schématisation, qui est une construction préétablie d'une connexion de points de vue entre les deux acteurs A et B. Ci-après le schéma de la communication- interaction verbale selon JB. Grize pour mieux visualiser sa théorie car J-M. Adam s'en est servi dans le cadre de la linguistique textuelle et de l'analyse de discours et l'a amplifié :

Situation d'interlocution

Place du locuteur
l'auditeur

place de



(Grize 1996 : 68)

(Charaudeau & Maingueneau, Dictionnaire d'analyse du discours, 2002, p. 519)

Schéma selon notre corpus :

Le locuteur (A) : Schématisation
Assia Djebar → corpus (*AF, VP, NMP*)

Code : La langue française

Références : la culture arabo-musulmane

Les codes de la société

L'Islam

Histoire de la guerre d'Algérie

Histoires antiques



L'auditeur (B) :

Lectorat du même code : la langue française

Références : la culture arabo-musulmane

Les codes de la société

L'Islam

Histoire de la guerre d'Algérie

Assia Djabar (A) crayonne son monde de référence en s'adressant à des personnes de la même catégorie, des francophones. Le code utilisé pour la schématisation (représentations discursives). Elle se réfère à l'histoire antique, à l'histoire de l'Algérie (l'époque de l'Algérie française et la guerre d'indépendance même postcoloniale) par rapport à son histoire (son vécu). Elle s'adresse à un public visé, des algériennes francophones (B) comme elle fait appel à leur expérience durant une période précise en marquant l'histoire par des dates, par la même culture, la même éducation et les mêmes codes de société. Sans oublier la même religion. (A) propose à (B) d'étudier et de ne pas s'arrêter à un âge précoce. De ne pas subir la misogynie par rapport à l'image qu'elle s'est construite durant sa propre expérience et ses connaissances.

Donc selon J-M. Adam, la schématisation englobe deux aspects : **opération et résultat**, étant donné que la schématisation est une représentation discursive, elle génère d'une situation, demande des interlocuteurs : A qui s'adresse à B, en utilisant un code commun. Il est à souligner que le locuteur A dessine un monde à son allocataire B en faisant appel à des données précises (références) pour arriver à un résultat prédéfini par le locuteur A. Ce qui veut dire que la schématisation est à la fois énonciation (opération) et énoncé (résultat). Comme nous le savons, tout discours émanant d'un locuteur A en demande une connaissance très large de ce dernier, afin de connaître ou d'interpréter sa visée illocutoire. Toute schématisation est une co-construction, c'est la représentation discursive d'un sujet perçu par son auteur et dirigé vers un destinataire. Toute schématisation dès lors est une proposition d'images, images conçues par le locuteur et perçues par l'allocataire tout en reliant avec l'image construite autour de l'énoncé. J-M. Adam joint l'image du locuteur A à la théorie de l'éthos discursif.

7.2 Ethos / image de soi

Cette notion empruntée à la rhétorique (Charaudeau & Maingueneau, Dictionnaire d'analyse du discours, 2002, p. 505)¹⁵ l'éthos mot grec qui ne signifie personne, désigne l'image de soi construite et véhiculée par le locuteur à l'intérieur de son discours pour persuader, aspirer, influencer son allocataire. Ce terme a été repris par les sciences du langage spécialement l'analyse des discours, qui, ce dernier est la répercussion des modalités verbales de présentation de soi dans l'échange verbal.

Ethos, pathos et logos constituent en rhétorique des outils de preuve. Chez Aristote, ils renvoient aux valeurs morales tout en comportant les dimensions sociales auxquelles appartient le locuteur. Il s'agit en effet, de l'image de soi que le locuteur construit à l'intérieur de son énoncé. Les linguistes se sont inspirés de cette théorie et ont défini l'éthos comme une entité présente à l'intérieur de l'individu (son statut social, sa notoriété ... etc.)

Selon O. Ducrot le terme éthos est relié au locuteur en dehors du discours, c'est l'image de soi du sujet parlant dont il va s'en servir pour construire son énoncé, cette image se voit à l'énonciation, le locuteur est déjà habité par des caractéristiques qui vont contribuer à la crédibilité de l'énonciation. Pendant l'acte d'énonciation s'établit l'image de soi parce que la modalisation verbale « le dit » nous ouvre une voie sur la personne du locuteur, un autre regard que lui-même ignore sur lui.

Par contre ce terme d'éthos rhétorique a été étudié par D. Maingueneau et a démontré que l'éthos est la marque de l'énonciateur à l'intérieur de son discours, il se crée un statut et mentionne ses connaissances et son savoir afin de le légitimer. Cependant, il n'est pas uniquement considéré comme une prise de position mais aussi une voix qui a un corps.

¹⁵ Science théorique et appliquée de l'exercice public de la parole, prononcée face à un auditoire dubitatif, en présence d'un contradicteur. Par son discours, l'orateur s'efforce d'imposer ses représentations, ses formulations, et d'orienter une action.

L'éthos s'interprète non seulement dans le ton de l'écrit mais il se rapporte aussi bien à l'oral. D. Maingueneau définit l'éthos comme une double figure de l'énonciateur, celle qui se lie à son caractère et l'autre à son physique, qu'il met en relation avec la scène d'énonciation. Cependant, le locuteur pour mettre en scène son énoncé, il va établir et choisir son scénario « scénographie » qui détermine partiellement son image de soi. Il va reproduire un scénarii qui lui est familier, qui traduit sa posture. L'image de soi est donc présente dans les stéréotypes, dans les représentations culturelles sociétales individuelles ou collectives qui renvoient à l'image de soi.

L'auteure s'est construit un espace pour écrire et réécrire l'histoire individuelle et collective. Elle s'est fixée une mission celle de la femme « diseuse », transmettre comme le veuille la tradition les mémoires de ses aïeules ainsi que les siennes à travers leurs histoires par le biais de ses personnages et leurs points de vue dans une dimension sociale et identitaire. Un intérêt assez important est porté pour le nom par le fait que l'identité féminine menacée a engendré la réaction de la romancière. Assia Djebar donne beaucoup d'importance pour exprimer l'affirmation de son identité car les noms de personnages renseignent sur la place qu'ils occupent dans la narration et dans la société, sur leur rapport aux préoccupations ainsi qu'à ses réminiscences personnelles.

Partie II

Analyse Discursive

Dans cette seconde partie, intitulée « Analyse discursive » nous allons analyser le choix des différentes techniques discursives qu'utilise Assia Djébar, pour structurer ses trois récits et dans quel but ?

Nous tenterons d'étudier la mise en abyme et l'intertextualité, deux outils dans l'analyse de discours comme nous allons nous servir, en dernier lieu, de la lexicométrie pour une analyse plus pointilleuse.

A travers cette analyse discursive, nous répondrons à notre problématique, même si cette discipline peut nous offrir plusieurs lectures du corpus.

Pour commencer nous allons d'abord par expliquer la mise en abyme et l'intertextualité qui sont des procédés d'écriture qui s'entremêlent.

Chapitre I

La mise en abyme

La technique de « *la mise en abime* » ou « *la mise en abyme* » est une stratégie d'écriture du nouveau roman. Ce procédé a été utilisé la première fois par André Gide (auteur du 19e et 20e siècle), la mise en abyme démultiplie et transpose plusieurs scènes en une œuvre entière. En insérant des éléments de création inspirés du réel pour en créer un reflet du réel. Il s'agit, ici, d'une interpellation de l'auteur à son lecteur. A cet effet A. Gide écrit dans son journal en 1893 : « *J'aime assez qu'en une œuvre d'art on retrouve ainsi transposé, à l'échelle des personnages, le sujet même de cette œuvre* » (School Mouy, s.d.).

Ceci dit, dans une œuvre d'art qu'elle soit une toile, un recueil de poèmes, une image, un récit, ... s'insèrent des personnages fictionnels qui changent de place et de position au sein de l'intrigue qui reflète la réalité.

L'œuvre ou le récit est composé de plusieurs micro-récits à l'intérieur du même récit et qui retrace une seule histoire. L'intérêt général du scripteur est d'amener son lecteur à réfléchir sur le processus de création, et le lien entre l'œuvre et le réel, le lecteur est indirectement impliqué dans le processus de création, car il partage les mêmes éléments que le scripteur. En effet, Assia Djabar, devient acteur principal de ses écrits en partageant sa mémoire individuelle avec son lecteur et l'implique en évoquant la mémoire collective. Elle devient donc, personnage de son œuvre, elle partage ses réflexions, ses doutes et son expérience à travers l'œuvre où elle se dévoile. Elle compare le mouvement de la pratique de l'écriture à celui de la danse, elle parle du mouvement du corps pratiquement dans toute son œuvre : « *La voix et le corps de la matrone m'ont fait entrevoir la source de toute douleur : un arasement de signes que nous tentons de déchiffrer, pour le restant de notre vie..* » (L'Amour, la fantasia, 1995, p. 208)

L'analyse narrative de l'œuvre d'Assia Djébar est très simple, elle a montré une structure emboîtée qui reflète le réel de tout un peuple, une histoire collective.

Dans l'amour, la fantasia la mise en abyme se traduit comme un assemblage de plusieurs récits entre récit individuel et récit collectif. Ces derniers, sont imbriqués sous forme de strates d'histoires. Le lecteur doit fournir un effort de lecture pour comprendre le processus de création. Assia Djébar, adopte la position d'écrivaine/

témoin, écrivaine / conteuse. Dans l'AF, elle réécrit l'Histoire, évoque des personnages réels comme *Eugène de la Croix*, le *capitaine Bosquet*, *l'Émir Abdelkader* ... car pour elle : « *Écrire ne tue pas la voix mais la réveille, surtout pour ressusciter...* » (Djebar, *Ces voix qui m'assiègent*, p. 233)

A travers cette citation, il est évident qu'Assia Djebar écrit non seulement pour réveiller les voix antérieures, c'est-à-dire, ce qui a été dit, ce qu'elle a entendu en tant que chercheuse historienne. Elle écrit afin de faire revivre et faire entendre les autres voix.

1. L'œuvre de dévoilement : une ouverture dans la fermeture

La connexion entre la technique d'écriture d'Assia Djebar et son processus de création et de rapprocher son écriture à la notion de la « mise en abyme ». Assia Djebar ouvre un espace dans le corps d'un texte. Le texte a deux ouvertures : la première rejoint le monde imaginaire du lecteur, la deuxième plus profonde, celle du texte, celle de l'auteur lors de la création de l'œuvre. Le choix de l'auteur d'adopter des principes comme l'ambiguïté et l'information, l'œuvre demande ici, une ouverture au second degré, inhérente à la structure du texte lui-même d'où l'ouverture à l'infini du texte. L'écrivain avant de commencer l'écriture de ses récits, schématise et dresse le profil de chaque personnage de ce monde de fiction. Pour narrer, l'auteur a besoin de meubler et d'agencer le monde au détail près afin d'assurer un monde invraisemblable. Ce monde propre au texte fermé une fois fini, il s'ouvre grâce aux différentes interprétations du lecteur.

Dans l'œuvre d'Assia Djebar, la mise en abyme, est un procédé d'assemblage fini, consistant à remémorer et faire revivre l'Histoire. Le point de vue du narrateur est attentif à l'Histoire, la forme des récits fictionnels d'Assia Djebar est marquée par cet enchevêtrement entre histoire individuelle et histoire collective, un enchâssement d'histoires similaires. Par la mise en abyme, le passage d'un micro récit à un autre à travers des feed-back, flash-back, donne au récit un rapport de réflexivité entre les différents éléments. C'est la technique privilégiée par l'auteure Assia Djebar. Un procédé qui met en œuvre la structuration du récit sur différents niveaux de narration. La mise en abyme se produit à travers trois niveaux : celui du raconter l'histoire, celui de la création de l'histoire et celui de l'histoire dans l'histoire. Toutes ces

strates de l'organisation de l'œuvre créent un lien ou un rapport dont chaque élément peut être mis en rapport avec l'autre. Une esthétique textuelle de l'œuvre romanesque. Le monde romanesque de l'auteure Assia Djébar, se constitue de plusieurs micro-récits enchâssés ayant un lien de correspondance avec la macrostructure emboîtante. La mise en abyme dans l'œuvre d'Assia Djébar est porteuse de sens et de questions qui poussent le lecteur à réfléchir. Cet assemblage de textes finis emboîtés et récurrents produit un effet d'ouverture sur le monde réel, en ce sens l'emboîtement devient la clé qui ouvre les textes fictifs, un monde fermé sur le monde ouvert, un monde réel et crée un effet spiral de la structure textuelle. De ce fait, nous souhaiterions démontrer cette fermeture qui nous guide vers une mise à nue d'Assia Djébar en procédant par ordre chronologique de parution de notre corpus.

L'analyse narrative de l'*AF*, nous permis de constater que l'emboîtement de récit a deux niveaux :

Trois parties composées chacune d'elle de micro-parties emboîtées entre histoire individuelle d'une petite fille, la narratrice, et histoire collective d'un peuple, du monde ! Histoire, où nous retrouvons des icônes qui ont fait l'Histoire, il est évoqué dans la deuxième partie intitulée « *LES CRIS DE LA FANTASIA* », un évènement historique bouleversant, *les enfumâdes des grottes de Nekamaria* à Mostaganem, connues, sous le nom des *Enfumâdes des grottes du Dahra*, ou le Génocide des « *Ouled Riah* ». Il s'agit d'un crime qui a causé la mort de plus de 600 personnes asphyxiées dans les cavernes afin d'échapper aux français. Elle a relaté l'histoire suite au témoignage confirmé d'un officier espagnol :

Péllissier, l'intercesseur de cette mort longue, pour mille cinq cents cadavres sous El Kantara, avec leurs troupeaux bêlant indéfiniment au trépas, me tend son rapport et je reçois ce palimpseste pour y inscrire à mon tour la passion calcinée des ancêtres. (L'Amour, la fantasia, 1995, p. 115)

Elle enchaîne juste après cet épisode avec un autre qui n'a aucun lien narratif avec le précédent, elle interpelle sa mémoire individuelle en évoquant son frère : « *Près de ce frère unique- mince, droit, et plus jeune que moi de deux ans environs-, j'affichais souvent une coquetterie malicieuse en le présentant comme « mon aîné » ... (L'Amour, la fantasia, p. 115)*

Dans cette œuvre, une mise en abyme, considérée comme une technique d'enchâssement, (enchâssante et enchâssée) parcourt l'œuvre. Ceci dit, nous avons focalisé sur la relation qui se trouve entre la macrostructure et les microstructures.

De la même sorte, l'auteure écrit son œuvre *VP*, où il s'agit en effet de la même technique d'écriture, une strate d'histoires enchâssées. Elle, tisse une structure narrative entre l'histoire individuelle et collective.

L'exemple de la deuxième partie « *L'EFFACEMENT SUR LA PIERRE* » du récit *VP*. L'auteure rapporte des faits historiques du XVII^e siècle (17^e siècle), en plusieurs micro récits. Elle évoque ou retrace les événements du texte de Dougga recopié, remis et rangé dans la cité vaticane où l'esclave Thomas en était le premier transmetteur.

D'autres micro récits reprennent le même événement mais dans un cadre spatiotemporel différent à chaque fois. L'unique lien entre ces sept micro- récits, le texte de Dougga. En effet, tout ce long voyage à travers cette partie, le fil conducteur ou l'isotopie¹⁶ est le texte ou l'interprétation de ce dernier qui a été effacé et reconstitué et qui a attiré l'intérêt de tous les historiens chercheurs comme Assia Djebar, qui est revenu très loin en arrière pour essayer de répondre aux interrogations des anciens historiens : « *Tout au long de ce XIX^e siècle, le questionnement sur la stèle de Dougga a été interrogation sur un alphabet disparu et langue perdue.* » (Vaste est la prison, 1995, p. 144)

Dans le livre *NMP*, le même enchâssement de plusieurs micros récits, à l'exception que ce dernier qui diffère des deux autres précédents car il s'agit de différents moments de vie intime de la narratrice, de son jeune âge à l'âge adolescente puis de l'âge adulte. Des épisodes de son histoire, mis dans la première partie, où elle revient sur les moments de son enfance au village natal. La deuxième partie, celle des moments à l'internat et de la troisième partie où elle raconte différents moments de son adolescence, sa vie d'étude et, familiale, amicale et amoureuse :

¹⁶ L'**isotopie** désigne globalement les procédés concourant à la cohérence d'une séquence discursive ou d'un message. Fondée sur la redondance d'un même trait dans le déploiement des énoncés, une telle cohérence concerne principalement l'organisation sémantique du discours. (Charaudeau & Maingueneau, Dictionnaire d'analyse du discours, 2002, p. 332)

La main scripteuse de la femme d'aujourd'hui ressuscite une fillette livrée à son premier chagrin échevelé. L'inscrit, avec un sourire d'indulgence, non devant son reflet, plutôt devant celui d'une autre : fillette de Césarée qui serait l'esquisse d'un moi effacé, quoique écrit, qui me semble soudain fantôme. (Nulle part dans la maison de mon père, 2008, p. 31)

La théorie de la mise en abyme se traduit ou se définit comme un mouvement récursif, ici la structure romanesque a un effet répétitif à caractère infini, de sorte que, chaque épisode se caractérise par une ouverture vers l'infini.

Notre hypothèse est que l'auteure Assia Djébar possède un mode d'écriture dominé par le palimpseste, selon Genette un texte en cache un autre ou le texte présente une double lecture d'où la notion d'hypertexte.

Concernant le palimpseste, l'auteure Assia Djébar adopte deux points de vue : une protagoniste narratrice intra diégétique et un narrateur qui narre l'histoire et semble ignorer des détails, il s'agit d'une « polyphonie » dont les voix génèrent une sorte de structure spirale. L'Amour, la fantasia est le pivot central de la pensée de l'auteure Assia Djébar, son leitmotiv. L'illustration de la perspective d'Assia Djébar permettra de montrer comment la mise en abyme occupe une position fondamentale dans le processus de création de la structure narrative de l'auteure par l'analyse de la structuration des trois récits de notre corpus qui entraînent un monde inspiré du réel et matérialise la pensée d'Assia Djébar à travers le monde fictionnel par le biais de l'analyse du discours, en tentant de mettre en évidence la vision de l'auteure et son positionnement en usant de la littérature pour transmettre un ou des messages.

2. Le choix de la forme ou de la structure narrative

La mise en abyme a été, dès le départ, une pratique d'écriture pour Assia Djébar comme tant d'autres écrivains, depuis la publication de ses premiers récits. La lecture de sa dernière publication *NMP* datant de 2007 et sa comparaison avec la publication

de 1985 l'*AF*, nous a permis d'avoir un regard rétrospectif sur la manière ou le procédé d'écriture d'Assia Djébar.

Sa façon de faire et sa compétence d'écrivaine vont produire une structure narrative basée sur la mise en abyme à travers l'autoréflexivité, traitant la relation entre elle-même et l'œuvre. Dans l'*AF*, l'auteure accorde de l'importance à la forme narrative, le travail sur la forme est le résultat d'une théorie celle de la mise en abyme.

Mettre un zoom sur la structure narrative des deux récits *l'AF et VP*, nous renvoie à des correspondances de thèmes, des motifs similaires, des **pastiches**¹⁷ des imitations, des discours identiques repris dans son dernier récit *NMP*.

Une réflexion sur la disposition de la structure de l'écriture d'Assia Djébar nous mène à la question suivante: quelle est le lien entre ce qui est raconté (histoire) et la manière dont cela est raconté (narration) et dans quelle perspective Assia Djébar reprend-elle la même histoire à travers ces trois récits ?

Une technique d'écriture assez complexe nous pousse à l'étude des deux premiers récits qui ont la même structure narrative. en un intervalle de dix années. Assia Djébar a reproduit avec un style identique dix années plus tard la même structure narrative *L'Amour, la fantasia* parue en 1985 et *Vaste est la prison* en 1995.

Les épisodes de la petite fille arabe allant à l'école, une mère d'origine berbère et un père instituteur de langue française arabo-musulman dans l'*AF*: « moi, fillette de dix ou douze ans déjà : mes parents, devant le peuple des femmes, formaient un couple, réalité extraordinaire » (*L'Amour, la fantasia*, 1995, p. 55) également pour le livre *VP* : « moi, seule fillette prise dans la classe de mon père, assise au milieu d'une bonne quarantaine de garçons ...j'attendais dans la classe de mon père assise au dernier rang, tandis qu'il terminait son cours » (*Vaste est la prison*, 1995, p. 267) et que nous retrouvons même dans sa dernière parution *NMP* publié en 2007, encore un intervalle de dix années avec les deux autres récits : « Fillette avec un père portant le fez turc et une mère enveloppée dans le voile de laine ou de soie des Mauresques » (*Nulle part dans la maison de mon père*, 2008, p. 144)

¹⁷ Ce terme désigne un travail artistique s'inspirant directement, voire reprenant plus au moins le contenu original d'une autre œuvre. Exercice de style ou encore dans un but parodique.
<https://www.linternaute.fr/dictionnaire/fr/definition/pastiche/>

S'agit-il d'une coïncidence ou bien que veut l'auteure, Assia Djébar, en se remémorant, ressassant à chaque fois les mêmes épisodes ?

L'intention de l'auteure Assia Djébar est fine et dissimulée. Cette série d'épisodes consiste avec finesse, à vouloir glisser les réflexions, les interrogations de l'auteure en mettant en exergue le non-dit, ses pensées, tout en dévoilant les stéréotypes, les clichés culturels, les traditions, les codes de la société algérienne, nos manières de concevoir le monde.

Cette technique qui inscrit un texte dans un autre est une mise en abyme, une manière d'écrire dans la littérature, ce procédé à l'époque utilisé par les écrivains français, comme style d'écriture moderne, ont rendu célèbre la mise en abyme.

Notre étude de la mise en abyme réunit les trois récits, notre corpus : *l'AF*, *VP* et *NMP*, car nous y avons repéré des pastiches, que nous considérons comme séquences essentielles de production de l'œuvre narrative d'Assia Djébar. Ce qui nous a permis de parler de mise en abyme.

a. Dé-voilement ou début de l'ouverture : *L'amour, la fantasia*

En cette période, Assia Djébar est présente dans sa structure narrative via l'espace où se déroule l'histoire. La région natale d'Assia Djébar « *Césarée* » : « *nom de plusieurs villes romaines, d'Asie mineure, de Palestine, de Syrie et de Maurétanie, donnés en l'honneur d'Auguste et d'autres empereurs romains. Césarée de Maurétanie est -Cherchell-¹⁸* » (Dictionnaire Le petit Robert des noms propres, 1996)

Cette ville est la pièce maîtresse où se passent les scènes dans *l'AF*, *VP* et *NMP*. C'est le lieu de résidence de la narratrice, des personnages de tous les récits, c'est la ville natale de l'auteure Assia Djébar.

Pour passer à l'acte d'écriture d'une œuvre romanesque. Un incipit très révélateur dans *l'AF* : « *fillette arabe allant pour la première fois à l'école, un matin d'automne, main dans la main du père. Celui-ci, un fez sur la tête ...il est instituteur à l'école française* » (*L'Amour, la fantasia*, 1995, p. 11). Ce passage devenu quelques années plus tard un pastiche dans *VP* : « *mon père décide de me conduire à l'école...*,

¹⁸ La ville natale d'Assia Djébar.

main dans la main du père, lui le seul maître arabe en langue française, le seul à porter si fièrement son fez turc... » (Vaste est la prison, 1995, p. 266)

Et puis dans *NMP* nous retrouvons : « *Mon père ... cet « instituteur arabe (pensait l'Européen] est décidément plein de morgue», lui qui persistait à porter le fez turc écarlate « maître arabe »* (Nulle part dans la maison de mon père, 2008, p. 48)

La compréhension de cette organisation discursive et cette structuration narrative et textuelle a mis un lien dans ce pastiche qui rend l'écriture djebarienne si particulière. La présence de l'auteure en chair et en os entre ce qui est raconté et la façon dont cela est raconté représente l'ouverture d'une personne qui se dévoile au cœur de son œuvre par le procédé de la mise en abyme.

La récurrence des épisodes et des personnages même celle des espaces de la vraie vie de l'auteure, créent un sentiment du « déjà vu »¹⁹, une sorte de tourbillon qui ne finit jamais, une infinité. L'univers Djebarien sans fin, comme expliqué au début de notre étude sur la mise en abyme est une récurrence qui reflète la présence de plusieurs unités dans une seule avec un effet ouvert (sans fin).

L'ouverture de l'hypertexte²⁰ vers l'infini de sa création se réalise dans la perspective de l'auteure, d'employer des bribes de textes en pastiche et en parodie créant une sorte d'ambiguïté grâce à laquelle l'hypertexte génère une œuvre ouverte. Dans cette œuvre nous retrouvons les scènes reproduites différemment dans une trame différente mais leur interprétation est le noyau qui fait la singularité de l'œuvre et de la « mise en abyme ». Ce type d'œuvre est une ouverture placée dans le « fini », « le clos », le texte.

Les récits d'Assia Djébar parlent deux mêmes, les clés de déchiffrement, de décodage qui sanctionnent leurs interprétations. La réflexion d'Assia Djébar est présente dans l'hypertexte. La définition de la « mise en abyme de l'énonciation » selon L. Dällenbach, la description la plus vaste du procédé de la mise en abyme est que trois éléments du texte peuvent être mis en abyme. L'énoncé, pour rappel, c'est le résultat

¹⁹ Trouble de la mémoire donnant au sujet l'impression soudaine et intense d'avoir déjà vécu dans le passé la situation présente. <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/déjà-vu/22991>.

²⁰ Hypertexte= AF + VP + NMP

d'un acte de production. L'énonciation est l'acte de produire un texte dans un temps et un lieu précis (le contexte). Et le code, c'est la langue utilisée pour produire.

Deux sortes de mise en abyme sont présent dans le corpus, la première a un lien avec notre corpus « *hypertexte* » et la seconde est à l'intérieur de chaque « *texte* ».

La mise en abyme comme a été définie plus haut, est l'insertion d'un ou plusieurs récits dans le Récit, cette technique utilisée par Assia Djébar, que nous retrouvons dans notre corpus est la présence de récits et de personnages dans les trois Récits : *AF- VP- NMP*, et dans chaque récit nous retrouvons également, plusieurs récits identiques. Ceux de la petite fille allant à l'école, des après -midis chez la grand-mère au village, du bain maure...etc.

Dans cette mise en abyme que nous avons appelé « *mise en abyme énonciative* », nous allons voir l'intérêt de l'auteure Assia Djébar à produire et reproduire les mêmes énoncés dans différentes situations énonciatives.

2.1 La mise en abyme énonciative

En étudiant l'œuvre d'Assia Djébar, force est de constater, qu'elle transmet par son énonciation des pensées et crée une mise en abyme dans l'acte lui-même d'énonciation. Cela provoque le sentiment de voir l'auteure en face de nous, la petite fille allant à l'école, avec sa mère voilée allant au hammam ou en dansant avec ses cousines chez sa grand-mère maternelle. Cette forme de mise en abyme rend l'énoncé produit fini, vivant et ouvert au moment de la production, l'énonciation. ceci dit, le texte ouvre une fenêtre sur le scripteur la personne qui écrit.

La petite fille dans *NMP* grandit et émet des réflexions que cette dernière n'a pas encore eu en tête dans les autres récits *l'AF et VP*, où elle parcourt dans son dernier récit *NMP* son enfance et adolescence, sorte de compte rendu ou bilan de carrière, de toute une vie entière :

« La main scripteuse de la femme d'aujourd'hui ressuscite une fillette livrée à son premier chagrin échevelé. L'inscrit, avec un sourire d'indulgence, non devant son reflet, plutôt devant celui d'une autre : fillette de Césarée

qui serait l'esquisse d'un moi effacé, quoique écrit, qui me semble soudain fantôme.

Mes larmes couleraient encore, mais douces à cause de cette distance en années, en décennies multipliées. » (Nulle part dans la maison de mon père, 2008, p. 31)

Consciente elle ouvre VP par une réflexion sur l'écriture, en cette époque pour elle écrire, c'est : « *C'était mourir, mourir lentement...écrivait, je me remémorais, j'ai voulu m'appuyer contre la digue de la mémoire, ou contre son envers de pénombre, pénétrée peu à peu de son froid. Et la vie s'émiette, et la trace vive se dilue.* » (Vaste est la prison, 1995, p. 11)

Essayant de réécrire sa mémoire, ses souvenirs Assia Djébar, se voyait en train de disparaître : « *A force d'écrire sur les morts de ma terre en flammes, le siècle dernier, j'ai cru que le sang des hommes aujourd'hui (le sang de l'Histoire et l'étouffement des femmes) remontait pour maculer mon écriture, et me condamner au silence.* » (Vaste est la prison, 1995, p. 337)

Ces passages démontrent clairement que la scripteuse passe par des moments de doutes, une expression comme « j'ai cru » n'est qu'une preuve qu'il s'agit bien d'une réflexion énonciative de l'auteure Assia Djébar.

Dans la structure narrative de *l'AF et VP*, il a été constaté que la scripteuse se sert de la mise en abyme énonciative en insérant des récits de l'Histoire collective et des récits de l'histoire individuelle.

Dans l'AF elle évoque plusieurs récits Historiques, dans la première partie, elle ressasse des évènements de l'Histoire algérienne « la prise d'Alger » durant une période bien précise : « *juin-juillet 1830 « Ouverte la Ville plutôt que prise. Vendue la capitale, au prix de son trésor de légende...ville ouverte, remparts abattus, créneaux et merlons renversés ; son avilissement fait ombre sur le proche avenir.* » (L'Amour, la fantasia, 1995, p. 59)

Dans la même partie des récits mais cette fois-ci de l'histoire individuelle de la narratrice.

Souvenirs de la petite fillette arabe allant à l'école, des échanges de missives entre filles, la fille du gendarme qui rendait visite aux mêmes filles et les parents de cette

même fillette. Une série de récits imbriqués et entremêlés avec d'autres récits Historiques. Une mise en abyme énonciative très bien structurée.

Avec *VP*, l'auteure A Djébar, s'engage à écrire un nouveau travail après avoir écrit « loin de médine ». Elle introduit toujours des récits Historiques à d'autres individuelles et intimes. Elle se lance dans un travail où elle révèle son chagrin incessant qu'elle inscrit dans son histoire dans la société algérienne. Elle se rappelle de ses origines pour une continuité historique. A travers ses écritures, il est question également de sa recherche et ses soucis de femme intellectuelle. Un sujet cher qu'elle expose en continu : la condition féminine et son statut social, afin de faire émerger une prise de conscience et briser les conditions sociétales ancestrales et promouvoir la liberté de la femme.

Vaste est la prison un titre captivant, qui parle d'enfermement de la femme algérienne. Emprisonnée par « l'3dou » l'ennemi, suivant son énoncé dans le récit : « *ce mot entra en moi, torpille étrange, telle une flèche de silence qui transperça le fond de mon cœur trop tendre... vrilla le fond de mon âme, et donc la source de mon écriture... ce mot ...installa en moi ...une pulsion dangereuse d'effacement* » (*Vaste est la prison*, 1995, p. 14)

Cet ennemi qui peut être le père, le mari, les autres, l'éducation arabo-musulmane ou bien elle-même.

Dans la première partie, la narratrice commence par raconter des récits historiques individuels regroupés. Dans le premier chapitre « *le silence dans l'écriture* » elle met en exergue ses questionnements en s'interrogeant sur son travail d'auteure qui est un isolement, ou bien une ouverture sur le monde, un épanouissement : « *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 le ciel immense....* » (*Vaste est la prison*, 1995, pp. 11-12) Elle commence son récit par glisser des doutes sur son travail d'écrivaine, le fait de relater ses mémoires c'est : « *s'appuyer sur la digue de la mémoire* » (*Vaste est la prison*, 1995, p. 11) ou contrairement, c'est : « *la vie qui s'émiette... la trace vive se dilue* » (*Vaste est la prison*, 1995, p. 11).

Pour les autres parties du récit, l'auteure relate en continu des épisodes de sa vie intimes, un épisode de sa vie sentimentale, un amour interdit par son éducation. Elle se retrouve prisonnière de ses sentiments naturels et de son éducation. Pour se

libérer, elle trouve la danse comme moyen pour libérer ses émotions et ressentir tout sentiment de bien-être. La danse pour elle est un moyen de se libérer et libérer son corps de cette prison : « *J'ai dansé. Je danse encore depuis cet instant, me semble-t-il. Dix ans après, je danse encore dans ma tête, en moi-même, en dormant, en travaillant, et toujours lorsque je me trouve seule.* » (Vaste est la prison , 1995, p. 61)

En effet, A Djebar, en quête continue de liberté et d'amour, elle souffre d'une dépression pour ne pas pouvoir défendre son amour : « *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.* » (Vaste est la prison, 1995, p. 24)

Dans la deuxième partie, elle raconte l'histoire de Thomas archéologue qui découvre les ruines de Dougga, pour elle un patrimoine détruit est une histoire effacée. Les inscriptions sur la stèle n'ont pas été interprétées et plains cette écriture : « *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 ?* » (Vaste est la prison, 1995, p. 150)

Elle associe l'histoire d'un peuple à son histoire pour faire ressurgir la mémoire collective en évoquant aussi celle de *Massinissa*, forme de rappel sur le passé lointain. Ensuite, elle évoque *Tin Hinan*, l'aïeule des *Touaregs*. Cette introspection de l'histoire ancienne pour Assia Djebar est indispensable pour faire revivre le passé dans le but de ne pas se retrouver prisonnière de croyances, encore une forme de prison, celle de l'oubli et du déracinement.

Une autre forme de prison, que nous retrouvons dans *VP* est celle de la prison paternelle, elle évoque l'histoire de la riche *Zoraidé* en quête de l'amour et du bonheur, elle se libère du père qui lui a tout offert sauf la liberté. Elle échange sa royauté contre une liberté incertaine. L'auteure souffre de la rupture de la chaîne de transmission, elle évoque la destruction de Carthage par le feu, la destruction des livres. Également dans la troisième partie, elle libère les femmes de son village encore prisonnières grâce à la caméra, elle ouvre l'œil sur elles « femmes arables », elle évoque les femmes de son entourage comme sa mère, ses aïeules prisonnières qui

ont connu des moments d'épanouissement. Elle interpelle la mémoire par le passé lointain et proche menacé par la disparition, une forme de prison qu'elle expose dans ce livre.

Croyant et créant une sorte de comparaison ou parallélisme entre les deux parties, Assia Djébar use encore une fois de la mise en abyme énonciative qui pousse son lecteur à une réflexion profonde sur le fait d'écrire et comment l'écriture s'efface au fil des ans, tout en la réécrivant encore et encore. Une sorte de courbe dont la structure reste invariante. En faisant suivre ce schéma, les romans d'Assia Djébar, en particulier *l'AF* et *VP*, les deux récits ont une structure narrative court-circuitée. L'écrivaine, à travers ses écrits, a fait remonter les souvenirs lointains qui l'ont captivée à travers la rétrospection. Son entreprise narrative n'est pas la conséquence d'un imaginaire mais le reflet de la réalité historique qu'elle a pu rencontrer durant son parcours d'historienne autour de laquelle elle a construit un « monde invraisemblable ».

Cette structuration à vouloir mettre en exergue au niveau de la narration les réflexions et les pensées du narrateur, qui ont un rapport avec des faits historiques et accorde à chaque série d'évènements une note de mystère. Ceci dit, toutes les séries ont une relation sous-jacente avec les différents niveaux de narration et personnage.

L'exemple de *VP*, plus précisément la série de récits de la partie « *L'EFFACEMENT SUR LA PIERRE* », où Assia Djébar retrace l'histoire de la stèle de *DOUGGA*, sa manière et son savoir-faire à tisser des bribes d'histoires avec différents personnages dans différentes périodes, une écriture remarquable et stylée, tisser et bâtir un tel Récit : De l'esclave à Tunis, *Thomas d'Arcos* qui s'installe à Tunis après trois ans d'enfermement, se lance dans une quête, celle de retrouver le texte de *Dougga* et l'interpréter entre 1630 et 1636 année de sa mort.

Elle passe de cette petite histoire à relater une autre histoire sur le même thème mais cette fois-ci la période s'étale entre 1815 et 1817, le compte qui se met à poursuivre les traces de *Thomas d'Arcos* qui décède sans publier son récit de voyage. Juste après, encore un micro récit qui tourne autour de la transcription de *Dougga* mais encore une fois un autre personnage le Lord archéologue qui suit toujours les traces de *Dougga* entre 1832 et 1837. Et elle finit par le micro récit sur *Jugurtha*, l'écriture de *Dougga* sauvée des flammes de la cité ruinée :

Or moi, l'humble narratrice d'aujourd'hui, je dis, tandis qu'à Dougga Jugurtha finit de lire dans la langue ancestrale, je dis que l'écriture de Polybe, nourrie à tant de chutes concomitantes- lui, le témoin du feu de Carthage, du bris des statues de Corinthe par milliers abattues ou emportées, lui qui, pour finir, aura bientôt à contempler l'incendie de Numance et les morts espagnols convulsés d'héroïsme grandiose- (Vaste est la prison, 1995, p. 158)

Fascinée par l'histoire, Elle finit cette partie en conclusion : « *Cette poussée scripturaire secrétait un risque, une accélération vers l'inévitable effacement.* » (Vaste est la prison, 1995, p. 160)

Ceci dit, même l'écriture est exposée au danger d'être effacée, un risque vers l'inévitable effacement. Par l'oubli ou par la disparition de la culture en général, la disparition de la tradition, Assia Djébar écrit contre l'oubli pour la mémoire collective en transformant la transmission orale traditionnelle à une transmission écrite « transcrite » malgré le fait que l'écriture est exposée à « l'effacement » à la disparition. La disparition de la langue, de la culture, de la tradition...Ce qui explique le titre donné à cette partie du Récit « l'effacement *sur la pierre* ».

Le constat est que l'auteure Assia Djébar compare cette histoire à la sienne, d'où son projet à vouloir réécrire l'histoire collective et l'histoire individuelle pour éviter l'oubli ou l'effacement mais qui reste à son avis inévitable ou l'écriture resterait une voix muette. Elle écrivait tout en sachant que ses écrits seront lus ou pas ; elle n'ignorait pas que cette voix qui hurle à travers ces mots, dénonce en déversant de l'encre qui demeurerait silencieuse si elle ne sera pas lue :

L'écriture serait, dès son surgissement, une parole silencieuse en mouvement, qui prolongerait un corps, visible autant à autrui qu'à soi-même. Aussi, une écriture véritable et au féminin, dans les pays musulmans de ce prochain xxi^e siècle, ne pourra s'approfondir et se développer qu'à partir du corps libéré (ou en train de se libérer) de la femme (Ces voix qui m'assiègent, En marge de ma francophonie, 1999, p. 28)

Mettre l'accent sur ce passage, c'est dire que l'écriture n'est qu'une parole silencieuse, mais un cri en perpétuel mouvement et une chaîne de plusieurs douleurs et peines de la femme algérienne, ces voix intérieures qui pousseraient la femme à être en mouvement, en transe, afin de se libérer des exigences, des stéréotypes de la société arabo-musulmane.

C'était un moyen dans le passé proche de se rencontrer entre femmes, de danser et de chanter leurs peines tout en dévoilant leurs corps en mouvement, en transe. Assia Djébar étant petite a assisté à ces spectacles qui l'ont marquée et s'en est servie pour interpréter cette tradition des femmes d'autant « *femmes claustrées* ».

2.2 La mémoire discursive

La mémoire comme définie dans le dictionnaire, est la faculté de conserver et de rappeler les choses passées et ce qui s'y trouve associé, l'esprit qui assure la garde du souvenir du passé. Donc à travers cette mémoire vivante en nous, cette mémoire alimente le présent par des particularités comme notre discours.

En effet, le discours a des règles et lois or la règle générale du discours est de parler « verbal ou transcrit » tout en étant le garant de ce que l'on dit, c'est-à-dire être sincère.

La mémoire est l'élément déclencheur alimentant le discours, dans ce genre de discours, il s'agit du discours littéraire, l'énonciateur d'une œuvre littéraire peut à chaque moment s'auto renvoyer ou renvoyer son co-énonciateur à un énoncé précédent. C'est d'ailleurs le cas de notre œuvre romanesque, Assia Djébar construit progressivement une mémoire intra-textuelle. A chaque fois, elle reconstruit des chaînes de renvoi, ou reprend carrément des passages antérieurs, également des mémoires d'autres énonciateurs « *dialogisme, inter-discours, intertextualité* »²¹ chaque interaction discursive n'est que la reproduction partielle d'un fragment d'une

²¹ **Dialogisme** : selon M Bakhtine est l'interaction entre le discours du narrateur principal et ceux des autres personnages.

Inter-discours : selon D Maingueneau il a pour propriété constitutive d'être en relation multiforme avec d'autres discours

Intertextualité : ce terme désigne à la fois une propriété constitutive de tout texte et l'ensemble des relations explicites ou implicites qu'un texte ou un groupe de textes détermine et entretient avec d'autres textes.

unité plus grande, celle de la suite d'interactions déjà produites entre les interactants. Une formation discursive qui est saisie dans une : « *double mémoire* » (Genèses du discours, 1984, p. 131). Cette formation s'attribue des mémoires externes en créant une liaison avec des discours précédents. Sur une période elle devient une mémoire interne avec les discours produits et reproduits à l'intérieur de cette même création discursive. Le discours, ainsi se donne une légitimité en s'appuyant sur ce qui a été dit antérieurement. Peu à peu, il crée sa propre pertinence. La mémoire ici n'est plus dans son aspect psychologique, elle est existante et devient une mémoire discursive : chaque formation discursive a un style propre de régir cette mémoire.

Certains types discursifs ont un lien particulier avec la mémoire. Assia Djébar, dans son discours littéraire, éveille des paroles, des scènes qu'elle transforme à chaque fois et reproduit dans son discours. Cette forme en crée une autre celle du méta-discours. Une hétérogénéité énonciative qui à tout moment peut être interrompue par l'énonciateur pour critiquer, annoter sa propre énonciation à l'intérieur même de cet acte d'énonciation. Le discours littéraire est gorgé de méta-discours, ce dernier peut appuyer aussi le dit du co-énonciateur, pour le certifier ou le réexpliquer d'une façon plus claire, au même moment où il se crée. L'acte d'énonciation s'auto-évalue en impliquant le co-énonciateur comme dans l'exemple suivant tiré des deux récits *l'AF et VP*, l'énonciateur Assia Djébar, s'explique et invite son lecteur à la compréhension de ses écrits :

L'amour, si je parvenais à l'écrire, s'approcherait d'un point nodal : là git le risque d'exhumer des cris, ceux d'hier comme ceux du siècle dernier. Mais je n'aspire qu'à une écriture de transhumance, tandis que, voyageuse, je remplis mes outres d'un silence inépuisable. (L'Amour, la fantasia, 1995, p. 93)

Dans ce passage, Assia Djébar explique que son amour pour la patrie, son engouement pour l'auto dévoilement est comme un cri de tout le peuple, du passé et du présent. Or, cet acte d'écriture n'est que transformation de malheur et de douleur intérieure à travers son expérience et son vécu. Elle regorge ses livres de cris silencieux. Un acte d'écriture qui fait sortir cette voix qui remue les maux et lui apporte sérénité et force infinie.

Dans le deuxième exemple extrait de *VP*, elle s'adresse à ses lecteurs femme et les implique à travers ce passage : « *Nous toutes, du monde des femmes de l'ombre, renversant la démarche : nous enfin qui regardons, nous qui commençons.* » (Vaste est la prison, 1995, p. 175). Elle les implique en employant le pronom personnel « *NOUS* » , elle s'adresse aux femmes comme elle, qui se sont manifestées en s'opposant à la claustration, aux traditions en reversant les règles sociétales. Dans *NMP* ce passage exprime clairement la pensée de l'énonciateur et implique son co-énonciateur et l'invite à la suivre et à adhérer à son point de vue, en l'appuyant par des arguments, un fait, tout en expliquant le choix de la langue, aussi elle s'adresse aux femmes instruites comme elle qui ont reçu une éducation et ont évolué intellectuellement. Elle cible son public :

Lectrice de tant de romans, de poèmes, de chroniques en langues française-celle-ci, ma langue silencieuse-, c'est finalement dans cette évasion-là (je continuerai à lire de nuit, et même à quatorze ou quinze ans, la lampe de poche sous le drap, au dortoir), oui, grâce à cette passion qu'entretenait en moi la faim dévorante et nocturne des livres, que s'approfondissait peu à peu le cours ma maturation. Et pourtant non ! (Nulle part dans la maison de mon père, 2008, p. 284)

L'énonciateur ici demande l'accord du co-énonciateur « *si je parvenais à l'écrire* », « *nous enfin* », « *c'est finalement* », « *Et pourtant non !* »

L'emploi de ce métadiscours est varié, l'auteure s'autocorrige : « *Et pourtant non !* » (Nulle part dans la maison de mon père, 2008, p. 284)

L'auteure modifie pour ne pas tomber dans une mauvaise interprétation : « *nous enfin qui regardons* » (Vaste est la prison, 1995, p. 175) une métaphore sur l'épanouissement de la femme arabo-musulmane par la lutte contre l'enfermement, en ayant un regard extérieur sur les autres. Une voix à transmettre aux autres.

Elle corrige l'autre : « *langues française- celle-ci, ma langue silencieuse-* » (Nulle part dans la maison de mon père, 2008, p. 284)

Notre réflexion porte sur le lien entre la « *mémoire* » individuelle d'Assia Djébar et son œuvre, nous allons voir de quelle façon l'auteure peut assembler et agencer le passé d'un peuple à une vie personnelle et s'engager à mettre plusieurs voix féminines sans se détacher de la littérature ou de la fiction. Un monde qui nous fait découvrir l'Histoire d'un pays à travers la littérature. Ressortir ce qui a été enterré, effacé dans le passé vrai ; cette obsession de vouloir réécrire l'Histoire / histoire en faisant appel à la mémoire et à l'Histoire fait de l'écriture d'Assia Djébar un style original. Une originalité qui s'inscrit dans un travail de recherche historiographique, basé sur des documents historiques, ainsi que des témoignages écrits et oraux. D'ailleurs son travail de scénariste l'a beaucoup aidé dans la récolte d'information, lors du montage de son film « la nouba des femmes du Mont Chenoua ». L'écriture d'Assia Djébar, convie le passé et l'inscrit comme pièce maîtresse dans ses écrits et le transforme en une histoire romanesque.

Cette écriture de l'Histoire utilisée pour fonder une fiction, inspirée du réel : témoignage des femmes et témoignages historiques concernant des périodes précises de l'Histoire algérienne ou autres comme la colonisation de l'Algérie par les français ou l'archéologue Thomas d'Arcos. Ici, l'écrivaine se sert de la mémoire des femmes pour parler de son passé « histoire individuelle » et mémoire collective pour parler de l'« Histoire collective ».

Cette manière d'écrire bouleverse le style romanesque, sachant que l'écriture de l'Histoire est une reproduction formelle et objective du réel. Alors Assia Djébar fait de son travail romanesque une œuvre esthétiquement hétérogène et singulière. Notre désir de vouloir éclater *l'AF*, *VP* et *NMP*, œuvre ouverte qui nous a accrochée : l'Histoire (Historiquement parlant) et l'histoire (auto biographiquement parlant). Dans ce corpus, l'écriture historiographique épouse l'écriture autobiographique.

La mémoire de l'écrivaine, ses études lors de son cursus universitaire, ensemble des documents historiques, la mémoire collective (les maquisards, sa famille : mère, grand-mère, tantes , femmes de son village ...etc) animent ses écrits et créent une stylistique romanesque chez. La mémoire qui devient un outil crucial pour la création d'une sorte d'un puzzle afin d'y graver la mémoire individuelle dans la mémoire collective.

Dans sa création poétique, Assia Djébar parcourt le temps et revient dans le passé lointain, en questionnant les personnes et les documents, leur donnant ainsi la parole ; sur cette mémoire écrite et orale, elle expose sa mémoire personnelle. Dans notre corpus, Assia Djébar, retrace à chaque fois, sa vie d'enfance, d'adolescente et d'adulte tout en racontant la vie de ses aïeules et celles des autres. Une œuvre éclose d'un mélange de différentes sources du monde réel pour finir dans une création romanesque et imaginaire.

Assia Djébar en tant qu'historienne se préoccupe de vouloir faire un travail de recherche scientifique en se référant à ses sources sans pour autant sortir du discours romanesque. Elle associe avec art le discours de la mémoire « Historique » au discours romanesque. Elle donne vie à l'Histoire qui devient le thème par excellence dans notre corpus ; elle délaye l'histoire individuelle (la sienne) avec l'Histoire de l'Algérie (des autres) pour créer une connexion entre elle, écrivaine et historienne.

Assia Djébar, durant son parcours a réalisé deux films :

- En 1978 → *La nouba des femmes du Mont Chenoua*.
- En 1982 → *La zerda ou les chants de l'oubli*.

Cette expérience cinématographique a pu l'aider dans ses écrits même si nous savons tous, qu'elle n'a pas débuté comme cinéaste, bien au contraire, elle a commencé romancière, et y est retournée à l'écriture romanesque après cette tentative de vouloir produire des films et faire revivre l'Histoire et donner la voix aux femmes. Cette période, malgré les critiques reçues, lui a permis de collecter plus d'information que nous retrouvons d'ailleurs dans ses écrits. Elle a su exploiter toutes ses voix pour les transcrire dans son œuvre, créant ainsi, une polyphonie, une mise en abyme. Une nouvelle technique d'écriture qui lui a ouvert la voie vers le dévoilement : « *Assia Djébar raconte que l'expérience cinématographique a contribué à la relancer sur les voix de l'écriture.* » (L'influence du cinéma sur l'écriture romanesque d'Assia Djébar, 2006)

De ce fait, elle se remet à l'écriture en intégrant des voix : la sienne et celles des autres femmes de sa tribu, dans l'arabe dialectal, le berbère avec la langue française,

celle du colon. Une écriture francophone traduisant l'histoire personnelle, l'histoire collective dans un style romanesque. Dans notre corpus, Assia Djébar construit son œuvre autour des voix féminines : sa voix, celles de ses aïeules. Cependant, nous allons voir le rôle de la mémoire dans cette construction romanesque.

En effet, pour Assia Djébar, et après sa mauvaise expérience dans la cinématographie, elle réalise que la voix peut être écrite et devient un autre moyen pour s'exprimer et rendre le souvenir vivant. En usant de la mémoire, l'auteure finit par créer un style d'écriture basé sur la technique de la mise en abyme, un agencement entre les voix des femmes et la sienne d'où une intertextualité historique créée à base de témoignages. Ayant vécu la période de l'Algérie française et grâce aux témoignages de ses aïeules, grâce à ses recherches et études et une mémoire assez importante pour confectionner un hypertexte par des strates d'histoires / Histoire fractionnées, scindées dans un même texte et dans l'œuvre complète. Malgré cela, il est facile de mettre le lien entre les trois textes qui eux-mêmes sont fragmentés en plusieurs textes. De la mémoire de l'auteure surgit ses souvenirs qui reviennent avec des commentaires prématurés dans *l'AF* et beaucoup plus lucides et mûrs dans son dernier roman *NMP*. L'aboutissement de son œuvre dans l'ordre de l'hétérogénéité textuelle se manifeste dans notre corpus par la jonction de récits historiques référentiels et d'autres récits narratifs fictifs.

Le premier roman de notre corpus relate l'enfance de la narratrice et met en parallèle la mémoire et le retour incessant de son passé et le passé de son pays natal. Elle opère dans les deux romans du corpus, *VP* et *NMP* comme point de démarrage, l'Histoire de l'Algérie française pour interpeler ses souvenirs d'enfance et d'adolescence qui apostrophent ses récits comme un éclat de sa mémoire à titre d'exemple dans *VP* :

Lustration des sons d'enfance dans le souvenir ; elle nous enveloppe jusqu'à la découverte de la sensualité dont la submersion peu à peu nous éblouit... Silencieuse, coupée des mots de ma mère par une mutilation de la mémoire, j'ai parcouru les eaux sombres du corridor en miraculée, sans en deviner les murailles. Choc des premiers mots révélés : la vérité a surgi d'une fracture de ma parole balbutiante. (L'Amour, la fantasia, 1995, p. 13)

Et de même pour dans *NMP* :

Oui, longtemps, parce que, écrivant, je me remémorais, j'ai voulu m'appuyer contre la digue de la mémoire, ou contre son envers de pénombre, pénétrée peu à peu de son froid. Et la vie s'émiette ; et la trace vive se dilue. Écrire sur le passé (Vaste est la prison, 1995, p. 11)

Ou encore dans *NMP* : « *comme langes d'une mémoire précoce quêtant obscurément quel ailleurs, quel avenir* ». (Nulle part dans la maison de mon père, 2008, p. 30)

La notion du retour est l'axe central du corpus, d'un côté l'auteure fait machine arrière dans le temps en évoquant ses souvenirs, dévoilant ses réflexions intérieures, et les souvenirs d'autrui pour compléter le vide « *le blanc de sa propre mémoire* ».

Dans *l'AF*, l'Histoire se trame à travers des sources écrites ou orales : mémoires d'un officier d'état-major, les lettres du *capitaine Bosquet*, les témoignages de *Pélissier* et d'un officier espagnol ; de même pour *VP*, où l'Histoire est relatée à travers les mémoires de l'archéologue *Borgia*, *Thomas Osman d'Arcos*, le mythe de *Tin Hinan*, et l'écrivain déporté *Jugurtha*. Pour *NMP*, la narratrice évoque l'Histoire à travers les traces de ses mémoires et souvenirs.

Par ailleurs, l'écriture Djebarienne se traduit comme une expérience d'écriture de soi par une révélation de la mémoire, une réécriture de l'Histoire et une intrusion dans le monde féminin d'Assia Dejjbar : « *Ces images me reviennent dans ce calfeutrement sous les plafonds bas, dans une pénombre où se dispersent les voix des villageoises* » (Nulle part dans la maison de mon père, 2008, p. 76)

Dans son dernier roman, *NMP*, la narratrice dispersée dans ses souvenirs paraît peinée et bouleversée lorsqu'elle passe au discours autobiographique, elle expose la notion de l'effacement entre souvenir et écrit :

Est-ce vraiment ma mémoire qui reconstitue ? Est-ce que, si longtemps après, je construis malgré moi une fiction, et celle-ci ne serait-elle pas tout simplement le récit de la première tentative ? Je reconnais que, s'il y eut

vraiment tentation, je ne savais pas encore vers quoi elle me tirait ... (Nulle part dans la maison de mon père, 2008, p. 255)

Une écriture contre l'oubli, une écriture pour la transmission de la mémoire. Lorsqu'elle dit : « *ne serait-elle pas tout simplement le récit de la première tentation ?* » (Nulle part dans la maison de mon père, 2008, p. 255)

Sa première tentation ne serait-elle pas dans *l'AF*, lorsqu'elle écrit « *Ma mémoire s'enfouit dans un terreau noir; la rumeur qui la porte vrille au-delà de ma plume* » (L'Amour, la fantasia, 1995, pp. 301-302)

Ou encore dans le même roman *l'AF* : « *Ma fiction est cette autobiographie qui s'esquisse, alourdie par l'héritage qui m'encombre. Vais-je succomber ?* » (L'Amour, la fantasia, 1995, p. 303)

Une telle révélation à la fin de son récit *l'AF* ne peut que confirmer que dès le commencement, Assia Djébar avait l'idée de transcrire ses souvenirs, d'écrire la mémoire « héritage » qui la rend plus lourde et encombrée afin qu'elle puisse lui donner vie.

3. Les marques de la mémoire dans le corpus

Les souvenirs de l'auteure sont présentés dans le corpus sous plusieurs formes, une fois les souvenirs ont un aspect amputé prenons les exemples tirés de chaque récit de notre corpus, dans *l'AF* : « *Lors j'interviens, la mémoire nomade* » (L'Amour, la fantasia, 1995, p. 313) ou dans *VP* : « *Je restitue à présent cette mémoire* » (Vaste est la prison, 1995, p. 214), et dans *NMP* : « *Remonte en ma mémoire le souvenir d'une fillette de cinq ou six ans* » (Nulle part dans la maison de mon père, 2008, p. 20)

Les exemples cités ci-dessus affirment par l'emploi des mots « *mémoire, souvenirs* » que l'auteure à la mémoire qui remonte par séquence « *flashback* » et quelquefois, ont une forme amnésique, c'est à dire effacée qui surgit au moment de l'écriture comme elle le note par ces expressions toujours dans les différents récits de notre corpus : « *a perdu sa voix dans ma mémoire* » (L'Amour, la fantasia, 1995, p. 272),

VP : « *en sa mémoire-tombe* » (Vaste est la prison, 1995, p. 246) et aussi dans NMP : « *Secoue ta mémoire, fais-la s'ébrouer ! Tu as oublié ?* » (Nulle part dans la maison de mon père, 2008, p. 214)

Le mot « *mémoire* » dans le corpus change de sens à chaque emploi car Assia Djebar, dans son discours ; tente de transmettre la mémoire sous tous ses aspects, elle cherche à l'intérieur de son âme comme elle cherche dans la mémoire des autres pour mieux la conserver : « *De quel legs se trouva-t-elle l'héritière et que me transmit-elle de cette mémoire déjà ensablée ?* » (Vaste est la prison, 1995, p. 170)

La narratrice donne à la mémoire le pouvoir de l'exhumation : « *Oui, après l'ensevelissement de tout ce qui s'exhume profond en moi* » (Vaste est la prison, 1995, p. 19). Elle déterre tous ses souvenirs en les tissant harmonieusement avec la mémoire collective « Histoire » : « *La mémoire exhumée de ce double ossuaire m'habite et m'anime, même s'il me semble ouvrir, pour des aveugles, un registre obituaire, aux alentours de ces cavernes oubliées.* » (L'Amour, la fantasia, 1995, p. 113)

Elle donne à la mémoire l'effet d'un cri qui surgit à chaque fois dans son écriture, lorsqu'elle évoque la mémoire des femmes de sa tribu en les dévoilant. Sans oublier qu'Assia Djebar, se donne également un nouveau souffle et se dévoile à son tour dans NMP : « *Une voix intérieure me susurra non sans ironie que mon oral d'histoire.* » (Nulle part dans la maison de mon père, 2008, p. 319).

Puis elle ajoute dans VP : « *Tant de voix s'éclaboussent dans un lent vertige de deuil- alors que ma main court...* » (Vaste est la prison, 1995, p. 11) Ou encore dans AF en notant : « *Ma voix qui se cherche quête l'oralité d'une tendresse qui tarde.* » (L'Amour, la fantasia, 1995, p. 88)

a. Mémoire et corpus

Les trois récits composant le corpus commencent avec la mémoire de l'enfant et se prolonge avec les mémoires de l'adolescence et de l'âge adulte de la narratrice. Ces mémoires surgissent au milieu des autres mémoires comme a été démontré précédemment. Elle se remémore et classe ses souvenirs au fur et à mesure avec

l'Histoire. Une mémoire agitée, saccadée par oubli ou par omission. Mais ce qui reste inchangeable, c'est bien les mémoires de la petite fille. Des moments dans lesquels, l'auteure Assia Djébar, demeure liée à cette période par des scènes de son passé qui s'écrivent dans le discours narratif de sa vie et qui laisse présager qu'il s'agit bien d'un discours autobiographique.

Une vie inoubliable chargée d'émotions qui restent inaudible au lecteur et qu'elle seule peut les voir à travers ses écrits. Elle donne vie à cette période et la revit à travers ces récits. Elle est habitée par cette mémoire de la petite fille dans sa tribu autour de toutes ses femmes et la voix de sa grand-mère maternelle comme une ancre pour elle.

Tous ses souvenirs, elle les dessine sous forme d'images : « *L'image du maître m'est demeurée avec une singulière netteté.* » (L'Amour, la fantasia, 1995, p. 257) . Par contre l'image du père est restée marquée à vie, l'auteure Assia Djébar, reparle de son père comme s'il était vivant dans son corpus : « *et presque par contrainte allègre : car l'ombre du père se tient là.* » (L'Amour, la fantasia, 1995, p. 87)

Elle lui rend hommage, en ne cessant de l'évoquer : « *Le père, silhouette droite et le fez sur la tête, marche dans la rue du village ; sa main me tire et moi qui longtemps me croyais si fière.* » (L'Amour, la fantasia, 1995, p. 297). Dans cet exemple, le père a contribué à l'éducation de sa fille et lui a servi de modèle pour s'épanouir même s'il était très regardant sur sa tenue vestimentaire et ses fréquentations. Un père protecteur. Cette même image revient à chaque fois dans les écrits d'Assia Djébar.

b. L'image du père gravée dans la mémoire

Il s'agit du retour à des scènes pareilles si lointaines, ne relève point de l'imaginaire, une narratrice aussi sûre de ce qu'elle raconte. Une représentation, une image vivace de la narratrice et qui transforme sa mémoire en un film qu'elle visionne à chaque fois qu'elle en a envie. En effet, l'image du père est constante et présente dans tout le corpus d'étude et reste figée comme preuve formelle d'une mémoire discursive.

Cette image du père indigène, arabe instituteur de la langue de l'Autre (la langue française) se retrouve dans les écrits de l'auteure : « *Nommé, comme « instituteur de classe indigène », mon père.* » (Vaste est la prison , 1995, p. 242) affirme qu'elle utilise la mémoire, sa mémoire « souvenirs » d'enfance pour écrire : « *Main dans la main du père, je traverse le centre du village. Je rentre avec l'instituteur arabe.* » (Vaste est la prison , 1995, p. 268)

Elle rend hommage à ce père qui malgré sa disparition recherche toujours cette sécurité à laquelle elle aspire d'où l'intitulé de son dernier récit *NMP* : « *certes, « sa main dans la main du père* ». (Nulle part dans la maison de mon père, 2008, p. 444)

Toujours cette image du père tenant la main de la narratrice qui revient, comme si Assia Djébar adulte, se sent perdue, désorientée. L'esprit de la narratrice est hanté par ses souvenirs d'enfance, son village natal et les moments passés auprès de ses aïeules où elle leur redonne voix à travers ses récits. De ce fait, elle réajuste le temps et ramène le passé dans le présent, elle fait de ses souvenirs une mémoire atemporelle. Une description forte, de tout moment, de tout cadre spatio-temporel, renvoient le lecteur dans la sphère de la narratrice, un monde ancré, inondé de souvenirs auxquels elle ne peut se détacher. Une mémoire discursive qui pénètre les récits, permet à la narratrice de retracer l'univers d'Assia Djébar, chargé d'émotion, de trouble marquant son présent d'incertitude, d'ambiguïté, et de perte :

Lustration des sons d'enfance dans le souvenir ; elle nous enveloppe jusqu'à la découverte de la sensualité dont la submersion peu à peu nous éblouit... Silencieuse, coupée des mots de ma mère par une mutilation de la mémoire, j'ai parcouru les eaux sombres du corridor en miraculée, sans en deviner les murailles. Choc des premiers mots révélés : la vérité a surgi d'une fracture de ma parole balbutiante. De quelle roche nocturne du plaisir suis-je parvenue à l'arracher ? (L'Amour, la fantasia, 1995, p. 13)

Dans cet extrait, nous relevons que l'auteure est envahie par des voix intérieures, sa propre voix. Envahie par des images, des scènes remémorées, une mémoire mise en avant plan dans les récits de la narratrice et amalgamée, nous donne une image sur l'auteure elle-même. Une personne perturbée et dépaysée qui trouve refuge dans ses écrits. Sa voix devient un son muet, transcrit en noir sur papier blanc : « *J'ai fait*

éclater l'espace en moi, un espace éperdu de cris sans voix, figés depuis longtemps dans une préhistoire de l'amour. Les mots une fois éclairés — ceux-là mêmes que le corps dévoilé découvre —, j'ai coupé les amarres. » (L'Amour, la fantasia, 1995, p. 13)

Un discours lucide de la narratrice et une mémoire de la petite fille marquée par des moments et évènements. Des moments de l'âge adulte moins précis mais toujours une mémoire introduite pour tracer la linéarité des récits, une homogénéité dans cet amalgame. La vie d'adulte de la narratrice se nourrit de la vie d'enfance, la narratrice crie sa voix de femme, femme amoureuse, femme qui regrette son premier amour dans l'AF sorti en 1985 : « *Voix, au creux de cette houle, résonne encore en moi. Émoi définitivement présent* » (L'Amour, la fantasia, 1995, p. 162) . La même scène avec la même parole, le même discours, la même mémoire dans *NMP* paru en 2007 :

Moi qui écris aujourd'hui, qui viens de reprendre dans le détail, au plus près, les secondes, les minutes... oui, moi, aujourd'hui, qui reconstitue par les mots de la langue française ces secondes et ces minutes d'un trou béant (béant entre quoi et quoi ? entre l'amour du père et celui du «voleur de mariée» qui approche), moi, aujourd'hui, face à cette béance, ce faux drame, ...- moi, aujourd'hui narratrice de ce chemin de vie - ... A quoi, bon remonter encore à l'instant - tournant : écrire désormais pour me mettre en situation de juge et de coupable à la fois ? Et l'après, ces vingt et un ans immobiles qui suivront et feront de la jeune fille, devenue jeune femme, puis femme mûre - ou apparemment mûre -, un être tout au plus pétri de rêves, de fumées, d'illusions ? Vingt et un ans gelés, madame ! (Nulle part dans la maison de mon père, 2008, pp. 436-437)

Une mémoire qui resurgit à travers cette voix par un cri, par un sentiment, une émotion qui demeure gravée dans la mémoire de la narratrice. Une voix conservée dans les écrits et qui revient par cette force intérieure tourmentée et tue depuis toujours de la jeune fille à la femme mure : « *Si cette écriture étrange s'animait, se chargeait d'une voix au présent, s'épelait à voix haute, se chantait ?* » (Vaste est la prison, 1995, p. 145)

Un passé enfoui tirant la narratrice vers ce monde rempli d'illusion, de frayeur, de peine et de souffrance. Un passé paralysé et paralysant la narratrice d'aujourd'hui. Elle se rappelle de souvenirs, elle s'interroge sur les détails de sa vie d'enfant et d'adolescente et cherche des réponses dans sa mémoire gravée à jamais. Dans *NMP*, elle achève son récit, son œuvre complète par des questions, un travail sur soi impressionnant, une introspection mémorielle d'un travail en continue à des degrés différents. Des rappels partiels de ses camarades, de ses amours, de sa famille etc..., font l'objet d'une anamnèse et un retour à la mémoire du vécue, refoulée et enfouie. Ces récits répétitifs en tant que souvenirs de la narratrice à travers le corpus d'étude certifient sa crainte contre l'amnésie. De ce fait, un compte-rendu, une analyse de la mémoire s'impose afin de graver une blessure issue d'un passé de martyr ou de fautive lorsqu'elle décide de transgresser les us et coutumes, les traditions et la transmission culturelle et son devoir envers la société comme le veut la tradition. Elle s'est éloignée des voix berceuses maternelles, à l'instar de ses aïeules, elle s'exprime par l'écriture et devient narratrice d'histoire que conteuse de légende.

La narratrice se veut être fidèle à l'histoire réelle, elle met l'accent sur les dates précises de l'Histoire et son histoire. Pour ne pas briser la chaîne de la mémoire, elle fait appel à ces dates qui l'aident pour se remémorer son histoire. Un tissu de mémoire brodé et orné de souvenirs amalgamés. Un fil mince entre la mémoire personnelle de la narratrice et la mémoire collective, l'Histoire algérienne Vs l'histoire de l'écrivaine, cet amalgame entre bribes de récits permettra l'analyse d'une structure d'insertion qui reflète le réel de tout un peuple, d'une personne, d'une histoire individuelle. Un effet d'emboîtement créé par une intertextualité dont les intertextes composent le corpus qui seront confrontés dans le chapitre suivant.

4. L'intertextualité

Questionner le corpus quant à la technique de l'intertextualité vu le retour des mêmes scènes et événements dans les trois récits du corpus fait appel au concept de l'intertextualité. Selon *Kristeva*, ce concept est construit autour d'un ou plusieurs textes : « *Tout texte se construit comme une mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte.* » (Kristeva, p. 113). Cette citation confirme que le discours Djebarien foisonne d'intertextes. Pour mettre en lumière ces

derniers et voir la perspective de l'auteure, des outils théoriques de plusieurs théoriciens qui se sont intéressés à cette question, à savoir Riffaterre, Genette et Kristeva seront exploités lors de cette analyse.

Assia Djébar tisse des histoires en strates narratives, elle agence, réutilise et répète. Elle transforme, règle et équilibre entre *Histoire / histoire* d'un épisode à un autre. Nous avons constaté à travers nos lectures, et essentiellement lors de l'étude de notre mémoire de fin de master, un élément qui nous a intriguée et nous a poussée à vouloir continuer nos recherches dans la même visée et voir pourquoi l'auteure Assia Djébar revient avec les mêmes scènes parues dans un premier texte *AF* sorti en 1985 et en 2007 : des années plus tard en reprenant des textes de ses récits antérieurs. Rappelons que notre corpus d'étude dans notre mémoire était son dernier roman *NMP*. Le récit se construit autour de séquences narratives de vie, créés sous forme d'un puzzle. Tout débute par la période de l'enfance, puis de la préadolescence et se termine sur la période de l'adolescence. Elle inscrit l'histoire individuelle dans l'histoire collective. Tout comme l'*AF* et *VP*, les deux textes sont construits avec la même forme, une fusion entre l'Histoire et l'histoire personnelle ou individuelle, avec insistance sur l'Histoire collective où elle met en valeur l'Histoire en s'appuyant sur des témoignages écrits et oraux. Elle crée un seul récit avec plusieurs récits. Dans le même récit, elle raconte plusieurs histoires de plusieurs époques. Dans cette forme de strates d'histoires, s'introduit des intertextes que *Riffaterre* les définit comme suit : « *L'intertexte est la perception, par le lecteur, de rapports entre une œuvre et d'autres qui l'ont précédée ou suivie.* » (La lecture intertextuelle , 1980). Faisant suite à cette définition, le lecteur se réfère dans ses lectures à des textes déjà lus pour arriver à percevoir son sens. Dans le cas de notre corpus, c'est Assia Djébar, qui construit ses écritures en se reproduisant des antécédents.

Tout récit est inspiré du réel, du vécu, J. Kristeva note que le texte littéraire est composé de plusieurs textes déjà écrits et l'écrivain, avec son don d'écriture, il réécrit et reformule, il transforme ce qu'il a déjà produit comme écrit.

L'intertextualité a une propriété constitutive d'un texte et entretient un ensemble de relations avec d'autres textes. Pour la construction du texte, tout scripteur se sert d'un ensemble de discours explicite et implicite, donc il s'agit d'inter-discours. Même

s'ils ont un sens analogue, l'intertextualité et l'interdiscursivité ne sont pas employés de la même manière. L'intertextualité est un concept littéraire, elle est la présence d'un texte à l'intérieur d'un autre texte. L'interdiscours, l'intertexte est utilisé pour indiquer un ensemble de textes unis par une relation intertextuelle.

4.1 L'Intertextualité / L'Intertexte

D. Maingueneau différencie entre l'intertextualité et l'intertexte. On utilise souvent « intertexte » pour désigner un ensemble de textes liés par des relations intertextuelles (Dictionnaire d'Analyse du discours, 2002). L'intertexte est un ensemble de parties imbriquées comme des citations, des scènes ou des séquences dans un texte. Quant à l'intertextualité, elle est considérée comme une technique, un système de règles non-défini basé sur un tissu d'intertextes. Nous distinguons dans notre corpus deux types d'intertextualité : une intertextualité externe (plusieurs énoncés de champs discursifs différents : entre discours coranique et discours littéraire par exemple, témoignages ...etc, et une intertextualité interne, plusieurs énoncés du même champ discursif : entre discours antérieurs et principal dans le corpus. L'écrivaine Assia Djébar écrit la mémoire, la révèle tout en la mettant en action continue dans son œuvre, en l'intégrant dans ces énoncés sous forme de rappel, de restructuration, de révision. Elle illustre sa faculté à se réécrire et à interpeler sa mémoire, en faisant de ce procédé « intertextualité » une mémoire littéraire.

Dans *Plimprelistes*, G. Genette, classe deux types d'intertextualité :

A. L'intertextualité extérieure

Externe (présence d'un texte T_A dans un autre T_B)

L'écrivaine Assia Djébar a eu recours à l'intertextualité externe par différents outils :

La citation

Visible par les symboles typographiques comme les guillemets, écriture en italique, partie empruntée ou citée isolément...et l'absence de ces marques prête à confusion et transforme la citation en plagiat.

Cette hétérogénéité littéraire est formellement perceptible entre texte « cité » et texte « citant » : la citation se trouve dans la bibliothèque de l'auteur citant. En conséquence, la double énonciation se crée, de cet assemblage, en elle, sont réunies deux activités : lecture dans l'écriture.

Plusieurs citations se trouvent dans le corpus d'étude dont la propriété change comme la poésie, le coran et témoignages de l'armée et d'auteurs antiques, cela suivant l'Histoire rapportée.

L'écrivaine parle de son penchant pour la littérature des différentes civilisations, elle se réfère aux auteurs de la littérature antique et contemporaine. Elle évoque plusieurs auteurs dans ses écrits comme Augustin dans la troisième partie du roman *l'AF* intitulée *LES VOIX ENSEVELIES* : « *Sur ce, me voici en la mémoire, en ses terrains, en ses vastes entrepôts* » ... *Saint Augustin Confessions, X. 8.* » (L'Amour, la fantasia, 1995, p. 159). Un philosophe et théologien romain chrétien, né et décédé en Algérie. Il a occupé le poste d'évêque en *Numidie* (la cote du nord-africain comprenant une partie de l'Algérie et de la Tunisie) et a écrit son autobiographie, une œuvre composée de treize livres intitulée *Confessions* dans laquelle il raconte sa quête de Dieu, tout en avouant ses fautes. Assia Djébar le cite dans son 8^e chapitre de son livre *Confessions* afin de l'imiter car elle aussi elle raconte sa vie intime, ses transgressions en se remémorant ses souvenirs dans ses écrits :

Un Algérien, nommé Augustin, entreprend sa biographie en latin. Parle de son enfance, déclare son amour pour sa mère et pour sa concubine, regrette ses aventures de jeunesse, s'abime enfin dans sa passion d'un Dieu chrétien. Et son écriture déroule, en toute innocence, la même langue que celle de César, ou de Sylla, écrivains et généraux d'une « guerre d'Afrique » révolue. (L'Amour, la fantasia, 1995, p. 300)

Dans des passages dans le récit *VP*, Assia Djébar mentionne plusieurs figures, lorsqu'elle raconte l'histoire commune des algériens et qui ont marqué l'histoire de l'Algérie tels : *Gustave Flaubert*, un grand écrivain de littérature française du 19^e

siècle s'inscrivant dans le courant réaliste et connu par ses analyses psychologiques :
« *Gustave Flaubert a visité Constantine* » (Vaste est la prison, 1995, p. 149)

Scipion Emilien, Jugurtha, Polybe, Masinissa, Micipsa et Tin Hinan sont aussi évoqués par leurs vécus et histoires marquant l'histoire algérienne durant la période romaine à *Carthage* lorsqu'elle rappelle l'histoire des incendies de la stèle et la chute de la ville qui longeait le nord-africain.

Dans *NMP* avec le poète français *Baudelaire* célèbre par son recueil « *les fleurs du mal* », elle invoque un vers de ses poèmes :

« *Mon enfant, ma sœur,*

Songe à la douceur » (Nulle part dans la maison de mon père, 2008, p. 119)

Lorsqu'elle découvre sa première fois l'esthétique de la poésie française décrivant sa ferveur, berceuse de son adolescence. Elle développe dans son récit *NMP* que la poésie est devenue son gîte pour fuir la diversité culturelle entre les villageois et les lycéens : « *et moi, dans cette classe de collège, 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'amointrit là, en territoire des «Autres »* » (Nulle part dans la maison de mon père, 2008, pp. 119-120) , elle décrit le ressenti que lui apporte le poète en comparant la poésie au Coran : « *Écoutant, je suis à la fois dans la classe et ailleurs: tout s'est élargi, s'est déchiré, agrandi, le ciel au bout et cette dame qui termine le poème, pour moi un long, très long poème, pas un verset de sourate, une « invitation au voyage », dit-elle, puis elle ajoute après une seconde de suspens ...- Charles ... Baudelaire.* » (Nulle part dans la maison de mon père, 2008, p. 120)

De ce fait, Assia Djébar démontre la différence entre les deux cultures qui créent un espace qui la sépare des siens. D'ailleurs, elle se lie d'Amitié avec *Mag*, une française en lisant des livres après les cours : « *tout changea pour moi grâce à la rencontre avec Mag et aux livres qu'elle et moi dévorions, durant les heures d'étude, une fois nos devoirs terminés.* » (Nulle part dans la maison de mon père, 2008, p. 150) elle rajoute en citant *Rimbaud, André Gide, Jacques Rivière et Alain Fournier,*

ces deux derniers, hommes lyciens rencontrés et réunis par un point commun « la lecture » :

Ces lettres d'adolescents de première supérieure, étudiants à Paris, avaient été échangées avant la Première Guerre mondiale (où allait périr sous l'uniforme Alain- Fournier, nous laissant auparavant son livre-culte, Le Grand Meaulnes). Ces jeunes gens découvraient tout à la fois d'abord Rimbaud, grâce à Claudel jeune, puis Péguy, puis Gide, en fait toute la littérature de leur époque - hormis le surréalisme, qui perçait déjà... (Nulle part dans la maison de mon père, 2008, p. 151)

L'histoire est racontée dans un essai intitulé *la correspondance*, tout comme l'histoire de *Mag* et la narratrice de *NMP* :

pour chacune d'entre nous, ils devinrent des guides de lecture exemplaires : il s'agissait notamment – ironie du sort, car, dans cette petite ville coloniale, la modernité était pratiquement inconnue - de la Correspondance de Jacques Rivière et d'Alain-Fournier, datant ... du début du siècle ! (Nulle part dans la maison de mon père, 2008, p. 151)

Empruntant à tous ses romanciers et poètes français de l'époque du 19^e siècle, cette littérature française a renouvelé la vision de l'auteure, elle lui a ouvert l'espace sur le monde : « *Sans cette rencontre-là, j'en serais restée docilement à des livres « de mon âge », c'est-à-dire d'une préadolescente vivant dans le monde clos de cette ville de province et dans l'existence confinée de nos parents au village. Or nous voici, délaissant toutes deux les ordinaires livres d'aventures ou d'évasion censés être « de notre âge » ! » (Nulle part dans la maison de mon père, 2008, p. 151)*

Non seulement elle explique son admiration pour la littérature française mais elle dévoile sa frénésie pour la poésie antéislamique, en évoquant donc plusieurs poèmes d'Imru al- Quays, le plus séduisant de ces poètes : « *-Quand elle constata que sa seule préoccupation était d'atteindre l'eau et que sa veine jugulaire de blanche avait viré au rouge écarlate, Elle se dirigea vers la source avoisinant Daridj, de hauts arbres la dominaient Qui, par leur ombre, en dissimulaient les contours ! » (Nulle part dans la maison de mon père, 2008, p. 330) ; ce passage mentionné dans le récit*

NMP en italique pour accrocher le lecteur et mettre l'accent sur l'importance de la vie de l'auteure. C'était lors de sa première rencontre avec son fiancé *Tarik* qui lui narre l'histoire du « *Roi errant* » *Imru al- Quays* : un grand poète arabe de l'époque antéislamique de la Tribu Kinda, sa poésie est citée dans tous les travaux critiques et rhétoriques de l'époque classique. Célèbre par sa *Mo'allaqua*.

Un autre poème, tiré de *Kitab El Aghani*. A titre d'exemple, un des poèmes cité dans *NMP* de Nabigha al Dhubyani auteur de *Mo'allaquats* (les suspendus) :

*L 'Euphrate quand, sur lui, soufflent les vents,
Que ses vagues projettent leur écume sur les rives !
Que toute rivière en crue y porte son vacarme,
Que les fleurs du pavot s'amoncellent avec les branches cassées !
Et que le marin, dans le deuil, l'épuisement, l'épouvante,
Demande une sauvegarde au mât,
Oh, que plus impétueusement encore, un jour Tes bienfaits se déversent !
Et que donner aujourd'hui ne t'empêche pas, Demain, de donner !* (Nulle part dans la maison de mon père, 2008, pp. 335-336)

Assia Djébar reçoit ces vers de la part de son amoureux *Tarik* quand elle était au collège dans des lettres dites d'amour. Il lui écrit les poèmes dans la langue arabe avec leur traduction française : « *Je me mis à lire, le cœur battant, les vers en arabes.* » (Nulle part dans la maison de mon père, 2008, p. 333) son engouement pour la langue arabe la pousse à lui parler des odes célèbres antéislamiques : « *les Mo'allaquats, ces odes célèbres, se déployaient, elles, avec un lyrisme que j'imaginai pur ou sensuel et, me disais-je, avec un romantisme qui jaillissait en moi, presque malgré moi, qui parlait d'amour, d'un amour absolu* » (Nulle part dans la maison de mon père, 2008, p. 334), et elle continue en expliquant : « *cette inspiration qui avait fleuri ensuite en Andalousie avait influencé la poésie des troubadours et l' « amour courtois » du Moyen Age occidental.* (Nulle part dans la maison de mon père, 2008, p. 334). Cependant *Tarik* lui adresse une lettre comportant le poème cité plus haut de Nabigha al Dhubyani, poète natif de la tribu des *Bani Dhubyani*, il a vécu près de la Mecque. À cause de quelques vers sur la reine de la cour du roi *Lakhmid Al-Nu'man Abu Qabus*, jugés insultants, il quitte le royaume avant d'y

revenir en l'an 600. Il entre alors dans la cour des Ghassanides où il mène une vie majestueuse. Connue pour ses sept ou dix Mo'allaquats ou Grandes odes. Leur nom est tiré du fait qu'elles étaient excellentes et auraient été reproduites en lettres d'or et suspendues aux murs de la Ka'ba, adoptée par des auteurs classiques tels *Ibn 'Abd Rabbih et Ibn Khaldûn* et traduite par Jacques Berque quinze ans après leur première traduction. Les odes arabes d'anté islam occupent une place centrale dans la littérature arabe. Ces textes considérés comme promoteurs de la poésie arabe médiévale. Elles ont un aspect politique et ont fourni des genres, des valeurs et thèmes paradigmatiques.

L'extrait traduit des Mo'allaquats ou Grandes odes, tiré et choisi par Assia Djebar dans son récit *NMP* est le suivant :

44 Non, l'Euphrate, quand en montent les eaux bouillonnantes
Ses vagues projetant, sur les deux rives, l'écume,

45 Grossi d'oueds en crue, écumant et grondant,
Charriant des débris d'arbres et de branches cassées,

46 Le marin, apeuré, demeurant agrippé
A la poupe, après avoir sué et peiné,

47 [L'Euphrate], jamais, n'est aussi profus que lui :
Donner aujourd'hui ne l'empêche pas demain !

(Larcher, 2001, pp. 35-44)

Le choix de ses vers n'est pas anodin, l'auteure met l'accent sur les derniers vers « *donner aujourd'hui ne l'empêche pas demain !* » ce poème célèbre a été traduit en français, en anglais et en allemand et a fait l'objet de plusieurs études. Elle l'insère deux fois dans *NMP* :

*Seule dans la pénombre de ce salon au décor exotique, je me répétais les vers des Mo'allaquats, devenus mes trésors à moi. Mais de qui, à mon tour, serais-je l'orpheline ? Après le retour au village, puis au pensionnat, je trouvai soudain une justification à mes menus secrets : me lancinait de nouveau la litanie des deux vers à la fin du dernier poème : « **Que donner aujourd'hui ne t'empêche pas, demain, de donner !** » murmurais-je, en arabe puis en français, dans mon demi-sommeil. Si j'avais été musicienne,*

j'aurais aimé, sur ces vers antiques, composer un rondeau ou quelque complainte ! (Nulle part dans la maison de mon père, 2008, p. 339)

L'auteure est nostalgique à la langue arabe, elle replonge dans son passé lointain (son adolescence) dans la maison de son père et de ses tantes. Elle se rappelle son fiancé, étudiant de littérature arabe, qui avait choisi pour elle ces vers et qui prendront sens à l'âge de la remise en question sur l'acte autrefois commis, l'acte de « suicide » qui finalement n'était pas une fuite vers l'inconnu mais c'était seulement une évasion de l'autorité patriarcale. Cela signifie qu'Assia Djébar, en tentant de mettre fin à sa vie, le suicide ne l'a pas arrêtée, bien au contraire, cela l'a poussée à être productive et devenir écrivaine « auteure de sa vie intime » malgré qu'elle ne le divulgue pas à ses parents et n'en parle même avec son fiancé qui était présent ce jour.

Une autre insertion d'un intertexte poétique, extrait du livre des chansons que *Tarik* son fiancé lui a écrit après un long silence de sa part. Ce livre intitulé Livre des chansons qui signifie en arabe « *Kitab El Aghani* » « كتاب الأغاني » est un recueil de textes de la littérature arabe classique antéislamique composé de poèmes et de chansons rassemblés sur plusieurs tomes par *Abu El Faraj Al Isfahani* au 10^e Siècle :

Ceux qui sont partis au petit matin enlevant ton cœur ont laissé dans tes yeux un filet de larmes qui coulent toujours. Essuyant leurs pleurs, elles me dirent : « Que n'as-tu rencontré l'amour, et Que ne l'avons-nous rencontré ! »

Kitab el Aghani, Le Livre des chansons (Nulle part dans la maison de mon père, 2008, p. 342)

Par ce passage, Assia Djébar trouve la raison qui l'a poussée à fréquenter *Tarik*, c'était son amour pour la langue arabe classique, la langue qu'elle a choisie comme langue étrangère au collège et qu'elle n'a pas pu l'apprendre) : « *la veille, on a refusé d'amener un professeur d'arabe « juste pour moi »* (Nulle part dans la maison de mon père, 2008, p. 120)

Elle explique, cependant, que c'était sa dernière année au collège : « *Après une ou deux semaines pendant lesquelles j'hésitais à répondre aux lettres de Tarik, je reçus*

de lui un vrai poème d'amour, d'une si bouleversante beauté que je ressentis, en moi, une émotion prolongée. » (Nulle part dans la maison de mon père, 2008, p. 342) Toujours nostalgique, en cherchant les raisons de son suicide, elle replonge grâce aux poèmes qui lui rappelle fortement son fiancé *Tarik*, son premier époux, dont elle divorcera tardivement car il lui a causé du tort : *« Ceux qui sont partis au petit matin enlevant ton cœur ont laissé dans tes yeux un filet de larmes qui coulent toujours. Essuyant leurs pleurs, elles me dirent : « Que n'as-tu rencontré l'amour, et Que ne l'avons-nous rencontré ! » Kitab el Aghani, Le Livre des chansons* (Nulle part dans la maison de mon père, 2008, p. 342)

Dans cette introspection qui la renvoie aux souvenirs des débuts de sa relation avec lui, elle observe le regard et le sourire sur une photo prise du couple. Elle réalise plus tard qu'elle n'était pas comblée et que l'amour tant désiré ne l'a pas connu comme psalmodié dans le poème cité ci-dessus :

J'ai rêvé sur ce que ce reflet de moi pouvait me faire revivre, fût-ce le temps d'un éclair : oui, j'ai cherché en vain ce qui, même l'espace d'une seconde, ce jour- là, rendit mon regard absent, mon demi-sourire distrait. Écrivant si longtemps après, je me dis que, une fois ce travail de remémoration parvenu à son terme, je sais, je suis sûre que la photographie de ce couple d'autrefois, je la déchirerai : sans état d'âme ! (Nulle part dans la maison de mon père, 2008, p. 345)

Les poèmes antiques provoquent chez l'auteure un chagrin réfléchi. Encore ses références aux auteurs ancestraux est lisible dans *NMP*. L'auteure insère un intertexte de *Socrate*, tiré d'un texte de *Platon* : *« Gnôthiseauton (...) Connais-toi, toi-même »* (Nulle part dans la maison de mon père, 2008, p. 396) afin de trouver des explications à cette auto-analyse et les raisons qui l'ont poussée à commettre cet acte épouvantable et éprouvant pour elle :

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 ? (Nulle part dans la maison de mon père, 2008, p. 396)

Pour expliquer les motifs et la décision se donner la mort, l'auteure Assia Djébar insère un autre intertexte de Lucrèce qu'elle a appris par cœur:

J'ai appris par cœur ce soir-là ces vers de Lucrèce : « Puisque nous sentons que tout notre corps est le siège de la sensibilité vitale, Puisque partout l'âme y est répandue, si d'un coup rapide, une force soudaine, Vient à le trancher par le milieu, l'âme elle-même sera tranchée, fendue, et comme le corps tombera en deux moitiés. Mais ce qui se fend et se divise ... ne peut prétendre à l'immortalité. ». Et je me répète les derniers vers dans le texte original que je peux scander : « Ad quod scinditur et partis discedit in ullas, scilicet aeternam sibi naturam abnuit esse ! ». (Nulle part dans la maison de mon père, 2008, pp. 381-382)

Influencée par la citation de Lucrèce, poète et philosophe Latin qui a écrit un seul ouvrage en six parties intitulées « *De rerum natura* » traduit en français « *De la nature des choses* » traduit le plus souvent par « *De la nature* », un poème long et passionné montrant l'univers suivant les principes d'Épicure (un grand philosophe Grec) :

Les mêmes raisons avertissent que l'esprit et l'âme sont de nature corporelle : car s'ils portent nos membres en avant, arrachent notre corps au sommeil, nous font changer de visage, dirigent et gouvernent tout le corps humain, comme rien de tout cela ne peut se produire sans contact, ni le contact s'effectuer sans corps, ne devons-nous pas reconnaître la nature corporelle de l'esprit et de l'âme ? (L'antiquité grecque et latine Du moyen âge)

Le corps de l'être humain est séparé de son âme, de son esprit et qu'il est juste un contenant physique de l'âme et lorsque l'auteure veut se suicider, il pense ainsi arrêter les pensées qui l'envahissent en se jetant sur le tramway. Pour mettre fin à ce qui la taraude et la tourmente mais elle continue à vivre :

Comment ai-je pu ensuite continuer à vivre, à sentir, à languir ou à me passionner alors qu'est restée enfouie au fond de moi, brûlant à petit feu, cette braise inentamée me dévorant en dedans, non, plutôt cette obscurité tournoyante qui a persisté, des décennies durant - oui, des décennies au cours desquelles le cœur s'est immobilisé, l'esprit, non, la sensibilité aux autres demeurée ouverte, vulnérable ? (Nulle part dans la maison de mon père, 2008, p. 395)

Elle réalise aujourd'hui ce qu'elle a fait et s'oppose à ses croyances religieuses. C'est un péché de vouloir se suicider. Les raisons qu'ils l'ont poussée à se taire et de continuer à vivre sans s'exprimer sur cet acte qu'elle décrit de « fou » : « *Comme le fou dont le corps se désassemble !* » *Majnoun* » (Nulle part dans la maison de mon père, 2008, p. 395) est le fait que sa religion l'interdit formellement. D'où elle cite plus loin deux versets coraniques.

Nous relevons le verset coranique : « *L'étoile, lorsqu'elle tombe ...* » (Nulle part dans la maison de mon père, 2008, p. 424) extrait de la sourate « *l'étoile* » « *En-Nedjm* » « النجم » en arabe. Le premier verset de la 53e sourate du Coran révélée à la Mecque et comportant 62 versets : « وَالنَّجْمِ إِذَا هَوَىٰٓ ١ » : Elle évoque la destinée du musulman et le comportement qu'il doit adopter envers Dieu (*Allah*) ainsi que leur récompense le jour du jugement. De la même Sourate, elle insère un autre verset n°38 : « *Nul ne peut porter la charge de l'autre* » (Nulle part dans la maison de mon père, 2008, p. 423) en arabe le verset original « *authentique* » se véhicule comme suit : « أَلَا تَرَىٰٓ وَازِرَةً وَّرَزَّٰخًا ٣٨ » , au moment où elle se retrouve en plein désarroi et voulait prendre une décision au cours de sa deuxième union, son deuxième mariage, elle se recueille et prie Dieu (*Allah*) : « *Oui, ce jour-là mais si longtemps après cette matinée d'octobre 1953, la densité du verset , sa poésie , un peu aussi de ma foi d'enfant m'apportèrent l'aide que je quêtais. Je la saisi comme une lueur pour sortir de l'obscurité.* » (Nulle part dans la maison de mon père, 2008, p. 424) .

Cette figure est considérée comme « *intertextualité* », l'écrivaine insère et met la citation entre guillemets. La citation est, cependant, un texte authentique. L'auteur

appuie son texte par un texte coranique, la parole de Dieu (*Allah*) est certaine et rassurante.

Elle évoque dans *VP* une autre sourate, *la Fatiha* tout en illustrant que le coran la protège : « *Je pose mon front contre le mur froid, je récite de bout en bout la fatiha, cette fois, scrupuleusement : me prémunir contre un élan inconsidéré !* » (Vaste est la prison , 1995, p. 43) dans ce texte elle met *la fatiha* en caractère italique pour solliciter et attirer l'attention du lecteur.

L'auteure emprunte un texte original et l'intègre dans son texte pour affirmer ses dires mais aussi pour se réintégrer dans son univers culturel. L'intertexte coranique, de la sorte apaise l'auteure et l'aide à revenir à son environnement religieux, islamique, le monde de la foi et des croyances religieuses. Comme elle interpelle aussi le lecteur d'origine arabo-musulmane en comptant sur sa foi afin qu'elle retrouve sa sérénité.

En ce qui concerne un autre type d'intertextualité que nous avons relevé dans le texte où il s'agit d'intertextualité historique car elle évoque les auteurs antiques, afin d'appuyer ses recherches et ses écritures en relatant l'Histoire, nous relevons les passages suivants du corpus. Dans l'*AF* en exposant le drame *des enfumâdes des grottes*, elle se sert des rapports circonstanciés de *Bugeaud* et elle cite : « *Si ces gredins se retirent dans leurs grottes, ordonne Bugeaud, imitez Cavaignac aux Sbéah, enfumez-les à outrance, comme des renards !* » (L'Amour, la fantasia, 1995, p. 96)

En appui, nous avons trouvé ce rapport de situation écrit et échangé durant l'évènement qui devient historique, dont nous avons relevé le passage qui suit :

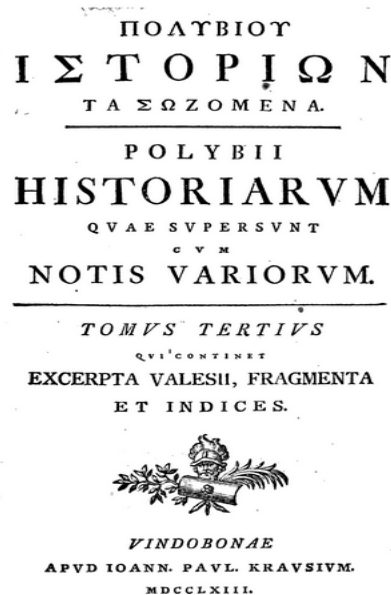
« Rapport du colonel Pélissier à Bugeaud, fait le 22 juin 1945

« Je suis venu, ainsi que j'avais eu l'honneur de vous le faire connaître par ma lettre du 16 juin, n°5, placer mon camp à Oued-bel-Amria, chez les Ouled-Rhia. Aussitôt que j'eus mis le pied dans leur pays, dont les hauteurs au loin se couronnaient de fusils, j'ai fait une halte pendant laquelle tous les

vergers et les habitations qui se trouvaient à portée furent abattus ou détruits et fouillés au loin par le maghzen. » » (BABZMAN, 2014)

En racontant aussi l'Histoire de *la stèle de Dougga* dans *VP*, elle s'inspire des anciens textes comme les écrits de *Polybe* : « *quant à la quantité et à la force des éléphants, des lions et des panthères, à la beauté des autruches, écrit-il, il n'y a absolument rien de tout cela en Europe, mais l'Afrique est pleine de ces espèces* ». (Vaste est la prison, 1995, p. 158).

L'auteure se base sur les écrits de *Polybe de Mégalopolis*, pour reproduire l'histoire antique des pays de l'Afrique plus précisément de « *Carthage* » ; *Polybe* est un historien Grec et précepteur de « *Scipion Émilien* » homme d'état Romain connu pour avoir détruit *Carthage et Numance* en rendant l'Afrique en un petit territoire romain. *Polybe* écrit « *Histoires* » c'est l'Histoire traitant les guerres et les batailles durant l'expansion de Rome et décrivant l'aspect géographique des lieux qui l'a visité comme l'Afrique rédigée sur plusieurs volumes.



Par cette intertextualité historique Assia Djebbar nourrit ses récits et leur donne un aspect réel et historique. Les intertextes cassent le rythme de la linéarité de l'histoire et créent une rupture entre le passé et le présent. Une porte béante de son présent sur le passé. Une écriture fragmentée représentant le discours Djebarien. Prenons pour exemple aussi, la citation du célèbre *Socrate*, rapportée par *Platon* est citée dans les

phrases de *NMP* : « *Gnôthiseauton [...] Connais-toi, toi-même* » (Nulle part dans la maison de mon père, 2008, p. 396) . Une citation socratique, doctrine gravée sur le fronton *du temple de Delphes* et rapportée par *Platon*, philosophe antique Grec célèbre pour avoir repris les travaux philosophiques de son prédécesseur *Socrate*. Comme l'a déjà fait le philosophe *Socrate*, Assia Djébar tente d'expliquer ses réflexions et ce qui l'emmène à s'auto dénoncer en s'appuyant sur le précepte « *Connais-toi, toi-même* » qui signifie pour que l'individu puisse mieux comprendre son raisonnement est s'interroger sur soi. De cette façon, elle s'interroge sur son suicide, saisit sa démarche en se dénonçant : « *Je ne trouve pas de réponse, alors que cette remémoration tardive ne se développe en cercles successifs que pour tenter de faire se dérouler peu à peu le fil de ce cocon enfoui.* » (Nulle part dans la maison de mon père, 2008, p. 396) Les conséquences de cet acte sont irréversibles et se sent claustreuse pendant toute sa vie.

Comme nous l'avons noté plus haut dans la partie I de notre recherche concernant le titre du roman *VP*, qui est tiré d'une *complainte berbère* « *vaste est la prison qui m'écrase* » un poème berbère ancien qui inspire Assia Djébar et le choisit comme titre pour son roman *Vaste est la prison*. Le poème est récité par Taous et traduit par son frère Jean Amrouche, littéraire et militant berbère d'expression française. Ce type de poème se base sur la voix de la cantatrice. Ici Assia Djébar est imprégnée par ce chant berbère qui lui rappelle son enfance et les traditions maternelles berbères. Nourrie de cette culture, elle se retrouve à marquer ses écrits par ce qu'elle a pu mémoriser par ses voix de femmes de son pays natal chantant leurs malheurs, ce sont les voix de ses aïeules qu'elle reprend dans son récit *VP*. C'est la cousine de la mère de l'auteure « *Bahia* » qui improvise le jour du décès de sa sœur *Chérifa* en pleurs cette complainte en langue ancienne berbère : « *La cousine donc martela, la joue maintenant séchée, avec seulement des traces roses de griffures : « **Seg gwasmi yebda useggwas Wer nezhi yiggwas !** » Et elle cria les deux derniers vers, sur un ton plus déchiré : « **Meqqwer Ihebs iy inyan Ans'ara el ferreg felli !** » (Vaste est la prison, 1995, p. 236)*

Ce chant berbère traduit en langue française signifie ce qui suit : « *Depuis le premier jour de l'année, nous n'avons eu un seul jour de fête ! Vaste est la prison qui m'écrase ! D'où me viendras-tu, délivrance !* »

Nous retrouvons cette traduction insérée dans le récit *VP* à la fin du passage qui va suivre pour apporter plus d'éclaircissements. Cela explique aussi qu'Assia Djébar utilise une langue ancienne peu maîtrisée par son lecteur, alors, elle rajoute la version française :

« Enfin Malika traduit pour les citadines qui ne voulaient comprendre que le dialecte de la ville : « Depuis le premier jour de l'année Nous n'avons eu un seul jour de fête ! Vaste est la prison qui m'écrase ! D'où me viendras-tu, délivrance ? » » (Vaste est la prison, 1995, p. 237)

Par cette intertextualité poétique externe tirée de la mémoire de ces ancêtres, vu ses origines, l'auteure tente par cette technique de se remémorer les souvenirs et repeindre l'histoire en créant un lien entre le chant berbère et la littérature de langue française. En ancrant une référence artistique du monde d'Assia Djébar dans son écrit et par ce mouvement intertextuel tiré de son histoire intime, l'objectif de l'auteur est d'enraciner le lecteur dans un contexte précis, un contexte historique, culturel et social, celui d'Assia Djébar, un contexte familial et intime qui va influencer son lecteur.

Pour son interprétation elle change d'un lecteur à un autre du fait que les références de l'auteure ne sont pas les mêmes que ceux du lecteur créant cependant plusieurs voix entre le passé, le présent de narration et le présent de lecture. Elle crée un espace où les cultures se combinent et renforcent les liens avec son lectorat.

Ce mélange de plusieurs intertextes insérés dans le corpus d'étude est à l'image de l'auteure Assia Djébar. Un caractère construit au mariage de plusieurs cultures par sa culture de femme arabo-musulmane et par sa formation d'historienne en langue française, s'opère ainsi une écriture tourbillonnante s'animant comme une devinette tirée de sa vie réelle en laissant place aux textes externes de l'histoire d'autres auteurs anciens pour pousser le lecteur à découvrir et réfléchir sur le fond de ses intentions.

B. L'intertextualité Intérieure

Comme nous avons vu ci-haut *Genette* a distingué entre l'externe et l'interne :

Interne est une présence d'un texte antérieur, du même auteur, T_A dans un autre T_B , ici G. Genette parle d'hypertextualité, que nous allons expliquer ci-après à travers notre corpus, en se basant sur la théorie suivante :

Texte T_A = *l'Amour, la fantasia*

Texte T_B = *Vaste est la prison*

Texte T_C = *Nulle part dans la maison de mon père*

Suite à nos différentes lectures, nous avons pu relever que les textes T_A , T_B sont présents dans T_C et T_A présent dans T_B .

Présente pratiquement dans toute l'œuvre d'Assia Djebar, l'intertextualité interne s'exprime par des images et thèmes itératifs, qui reviennent dans des textes distincts de l'auteure. Il est à souligner la présence de plusieurs énoncés (textes) antérieurs dans le corpus, avec, à chaque fois, une présentation différente. Cette technique utilisée donne au lecteur une impression du déjà vu et au texte l'effet de boucle.

Si nous prenons par exemple la description de l'espace « *la ville d'Alger* » dans les trois récits, nous allons voir que la narratrice parle toujours d'un espace ouvert et libre : « *Ouverte la Ville plutôt que prise* » (*L'Amour, la fantasia*, 1995, p. 59) Ou encore : « *Ville Imprenable* » (*L'Amour, la fantasia*, 1995, p. 17).

Cette description est identique dans *VP* : « *alors que quelques pas dans la première rue d'Alger me font percevoir aussitôt chaque prison ouverte au ciel, ou fermée.* » (*Vaste est la prison*, 1995, p. 172) et dans *NMP* : « *Alger, sur le point de s'enfiévrer, béante face au ciel et à la mer, restera pour moi cette ville penchée aux multiples yeux, exorbités jour et nuit, mais sur quoi ? ... El Bahdja, la surnomme-t-on en arabe,* » (*Nulle part dans la maison de mon père*, 2008, p. 283)

La description de la ville d'Alger, comme a été étudié dans le mémoire de Magister de *Abdelaziz Radhia (Faculté des langues étrangères de Constantine)*, la narratrice parle de l'envoûtement et du charme de cette ville libre « *imprenable* » même si elle parle de sa prise dans *l'AF*.

En ce qui concerne les thèmes du corpus, ils ont une relation directe avec la narratrice et sa vie personnelle. Elle va évoquer son père, sa mère et le plus intrigant la scène de l'accident :

« Lorsqu'on me releva, quelques minutes plus tard, de l'ombre de la tragédie d'où lentement je ... : —Ma main en tremble encore, regardez ! Et il cria. » (L'Amour, la fantasia, 1995, p. 162)

Elle reprend mot à mot ce qui a été déjà écrit dans *l'AF* des années après, voire 22 ans après ce tragique incident qu'elle reproduit textuellement dans *NMP* :

Un tout dernier souvenir tandis que l' ambulance arrive, que l'on me soulève, que la voix se répète : une main de cet invisible me soulève, me presse fortement le dos entre les omoplates ... Le tohubohu encore, puis un silence profond, béat, exempt de toute lassitude. (Nulle part dans la maison de mon père, 2008, p. 432)

Elle relate des événements et redessine les mêmes scènes de son enfance et de son adolescence, ainsi que sa passion pour les livres, elle écrit dans *AF* : *« En un mois, nous lisons tous les romans entassés pêle- mêle : Paul Bourget, Colette et Agatha Christie. »* (L'Amour, la fantasia, 1995, p. 20)

Tellement passionnée par la lecture des livres en langues française, la lecture devient son passe-temps favori. Nous retrouvons cet engouement pour la lecture aussi dans *VP* : *« Retrouvant, dans cette maison, mes anciens livres de chevet »* (Vaste est la prison, 1995, p. 85), également dans *NMP* : *« Comment raconter cette adolescence où, de dix à dix-sept ans, le monde intérieur s'élargit soudain grâce aux livres »* (Nulle part dans la maison de mon père, 2008, p. 117).

La même passion pour le sport où elle en parle à ses lecteurs, de sa participation aux activités sportives secrètement, nous lisons dans *l'AF* :

Dans ce début d'adolescence, je goûte l'ivresse des entraînements sportifs. Tous les jeudis, vivre les heures de stade en giclées éclaboussées. Une

inquiétude me harcèle : je crains que mon père n'arrive en visite ! Comment lui avouer » (L'Amour, la fantasia, 1995, p. 253)

Dans cet extrait, l'auteure explique qu'elle découvre le sport adolescente, le pratique sans l'autorisation de son père. Avec les mêmes sentiments, elle évoque son amour pour le sport dans *VP* : « *Seule, je marche en travers de cette plate-forme. Je ne peux cacher mon excitation que par ce pas de marche sportive* » (Vaste est la prison, 1995, p. 220) comme dans *NMP* : « *un jeudi - jour dont l'après-midi était réservé au sport* » (Nulle part dans la maison de mon père, 2008, p. 283) .

Une autre scène qu'elle se remémore et l'évoque dans ses écrits *AF, VP et NMP*, celle des escapades au centre-ville . Nous tirons les exemples suivants d'abord de l'*AF* : « *A chaque sortie de week-end, une amie à demi italienne, qui rejoint un port de pêcheurs sur la côte, et moi nous sommes tentées par toutes sortes d'évasions... Le cœur battant, nous faisons une escapade au centre-ville* » (L'Amour, la fantasia, 1995, p. 253)

Identiquement dans *VP* : « *Descendre travailler au centre-ville, pour mon propre plaisir* » (Vaste est la prison, 1995, p. 75)

Et voici dans *NMP*, où elle parle encore une fois de ses escapades au centre ville : « *Nous flânerons jusque dans le centre-ville, histoire de retarder de près les gens sur la place d'Armes* » (Nulle part dans la maison de mon père, 2008, p. 160)

Les escapades au centre-ville, les narratrices de L'amour, la fantasia et Nulle part dans la maison de mon père avouent leur échappée au centre-ville chaque week-end pour se balader et goûter au plaisir de la pâtisserie. Dans *AF* elle dit : « *entrer dans une pâtisserie élégante* » (L'Amour, la fantasia, 1995, p. 253). Ce même énoncé revient après plus de 20 années avec le même personnage *Mag* l'italienne, amie de la narratrice dans *NMP* : « *on se paie une visite dans la plus réputée des pâtisseries !* » (Nulle part dans la maison de mon père, 2008, p. 160)

Comme pour toutes les scènes citées ci-dessus, il est à relever d'autres scènes, présentées différemment dans le corpus. Le jour du Hammam, la narratrice décrit les lieux dans l'*AF* comme une pièce de révélation : « *L'atmosphère me rappelle l'anti-*

chambre d'un hammam où le ruissellement lointain des fontaines serait remplacé par le murmure des voix écorchées. » (L'Amour, la fantasia, 1995, p. 240)

Puis, elle décrit d'une manière presque similaire le hammam dans *VP* : « *la chambre froide du hammam où l'on avait eu droit aux grenades entrouvertes, aux oranges et clémentines déjà épluchées* » (Vaste est la prison , 1995, p. 290). Elle considère le hammam comme un espace d'évasion pour les femmes d'autrefois. D'ailleurs elle écrit dans *NMP* : « *Ma mère et moi (j'ai alors quatre ans, puis cinq, puis six) nous y prenons place avec sérénité, comme dans un véritable salon.* » (Nulle part dans la maison de mon père, 2008, p. 68)

Selon *Genette* : « la relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes » se réalise le plus souvent par : « *La présence effective d'un texte dans un autre* » (Wagner, Frank, 2006). Ce lien de coprésence entre plusieurs textes dans le Texte « hypertexte » qui est notre corpus, le lecteur doit nécessairement connaître l'œuvre d'Assia Djebar afin de faire le lien, il s'agit d'un exercice de rapport entre les différents textes.

De quelle façon pourrions-nous séparer ce croisement d'énoncés ? M.Bakhtine dans ses recherches a clairement étayé, que le texte renvoie instantanément aux textes précédents, suivant des moyens d'emboîtement bien visibles, c'est ce que nous appelons intertextualité. Le terme tient son aspect par une connexion mince des textes entre eux.

L'écrivaine compose l'image du récit *NMP* sur la somme de deux récits (textes antérieurs) en se connectant à la distribution spatiale et temporelle, aux références historiques en réunissant la mémoire personnelle et collective, celle d'une population. Cette technique ou façon de faire « *l'intertextualité* » est conçue à partir d'un changement ou d'une évolution graduelle d'énoncés précurseurs dans un autre : « *Le texte est entièrement construit à partir d'autres textes, l'intertexte semble sa donnée dominante.* » (L'intertextualité, mémoire de la littérature, 2001, p. 32). L'hypertextualité est la manière par laquelle un texte se greffe sur un autre précédent sans qu'il soit une explication. Dans l'œuvre d'Assia Djebar, le recours à plusieurs types d'intertextualité est récurrent comme :

L'Allusion

Moins textuelle mais fonctionne quand même sur l'inexprimé, prenons l'exemple du portrait du père similaire dans les trois récits qui sont produits dans des périodes différentes AF 1985, VP 1995 et NMP 2007. Nous remarquons que la similitude est saisissante, la narratrice décrit le père et lui donne une seule image, celle de l'instituteur indigène et protecteur, vêtu d'un pantalon turc la tenant par sa main, pour la conduire à l'école.

Notant que l'AF raconte l'histoire d'une jeune fille algérienne avant de quitter l'Algérie. Le récit commence par l'histoire de l'Algérie, conquise en 1830 et s'achève sur les moments de sa libération les années soixante.

A l'incipit du récit intitulé « *FILLETTE ARABE ALLANT POUR LA PREMIÈRE FOIS À L'ÉCOLE* » nous avons une description du père :

Fillette arabe allant pour la première fois à l'école, un matin d'automne, main dans la main du père. Celui-ci, un fez sur la tête, la silhouette haute et droite dans son costume européen, porte un cartable, il est instituteur à l'école française. (L'Amour, la fantasia, 1995, p. 11)

Un peu plus loin dans le même roman AF, la partie intitulée *CINQUIÈME MOUVEMENT LA TUNIQUE DE NESSUS* : « *Le père, silhouette droite et le fez sur la tête, marche dans la rue du village, sa main me tire et moi qui longtemps me croyais si fière* » (L'Amour, la fantasia, 1995, p. 297)

Concernant VP c'est l'histoire d'une algérienne qui a vécu la période post coloniale dressant à travers ses souvenirs le même portrait du père déjà raconté dans AF : « *Main dans la main du père, lui le seul maître arabe en langue française, le seul aussi à porter si fièrement son fez turc, de feutre rouge grenat, bien droit au-dessus de son regard clair. Il avait une classe « indigène »* » (Vaste est la prison , 1995, p. 266).

Dans NMP portrait similaire du père : « *instituteur arabe (pensait l'Européen] est décidément plein de morgue», lui qui persistait à porter le fez turc écarlate : dans les années 1930* » (Nulle part dans la maison de mon père, 2008, p. 48)

Un père omniprésent, ayant une posture : Instituteur de langue française, il offre à sa fille une éducation assez particulière, aller à l'école, s'habiller comme les françaises pour finir dans un pensionnat côtoyant les françaises. Une image identique, lui est donnée dans les trois récits. Un père conservateur et émancipé. La narratrice obnubilée par son père réintègre à chaque fois dans ces textes la même image. Le fait de reproduire le même personnage est une forme d'intertextualité.

Or, représenter et redessiner le même personnage produit l'effet du personnage réel, Assia Djébar identifie son personnage à travers ses écritures, il est certainement son père. Cette image si forte du personnage « le père » de la narratrice, va préparer et forger sa personnalité : de l'enfant, de l'adolescente puis la femme. Elle se construit par et contre le père simultanément : « *je me sens « la fille de mon père »*. *Une forme d'exclusion - ou une grâce ?* » (Nulle part dans la maison de mon père, 2008, p. 19)

Plusieurs pratiques d'intertextualité présentes dans le texte Djébarien se caractérisent par une relation de coprésence, mais aussi de modification, parodie et de copie, pastiche. Cette forme d'intertextualité traîne un texte précédent à un autre sans le mentionner directement :

La parodie

Est une pratique de l'intertextualité qui change l'énoncé déjà dit précédemment pour le reprendre en l'inversant, c'est le cas de la scène du suicide dans la partie intitulée PREMIER MOUVEMENT LES DEUX INCONNUS dans l'AF : « *J'ai dix-sept ans. Ce matin-là, il fait soleil sur la ville bourdonnante. Je surgis dans une rue qui dégringole jusqu'à l'horizon, partout, au bout des artères comme au fond des venelles, c'est la mer qui attend, spectatrice. Je me précipite.* » (L'Amour, la fantasia, 1995, p. 161)

La même scène reproduite exactement dans le troisième chapitre de la partie *DANS LE NOIR VESTIBULE* de *NMP*, comme a été vu plus haut dans notre recherche, cette scène représente le dénouement de l'intrigue, avec un verdict entièrement différent. Assia Djébar reprend la scène dramatique de l'expérience à vouloir mettre fin à son existence « tentative de suicide », en exposant ces ultimes intentions, une femme malheureuse en quête d'éclaircissements chargée de doutes. Un récit qui

gorge de folie et de questionnement. Connaître la vraie histoire est indispensable pour comprendre le scripteur et le fond de ses pensées.

Contrairement au récit de l'*AF*, où le scripteur, écrit un synopsis de la scène sans trop s'y attarder. Notant qu'Assia Djebar précise ne jamais avoir parlé de cet acte auparavant, dans son dernier récit *NMP* alors que : « *Je commence à peine à comprendre que le plus grave fut mon silence - mon silence sur cette pulsion* » (Nulle part dans la maison de mon père, 2008, p. 441)

La *femme* constate dès lors une ambivalence, si le père demeure le conservateur, traditionnaliste, il en est, en même temps, l'émancipateur. L'accès à la modernité par l'ouverture au monde ne se fera cependant pas sans combat. Ainsi, face aux conflits paternels et avec le fiancé, apparaitront toutes les questions et tous les doutes face à ce dilemme : « *Si mon père le sait, je me tue !* » (Nulle part dans la maison de mon père, 2008, p. 410)

Toutes les frayeurs rien qu'en pensant au père, même disparu, toutes les craintes générées par la société, avec le poids de sa culture et de ses coutumes, toutes ses contraintes poussent la narratrice à mettre un terme à sa vie d'adolescente.

Je me suis projetée à dix-sept ans dans l'ampleur du panorama de la baie d'Alger, en cette aube d'automne. C'est le père que je fuyais, dont je craignais le diktat : je me suis lancée au plus loin pour ne pas avoir à avouer - mais quoi, quel forfait. (Nulle part dans la maison de mon père, 2008, p. 447)

Elle fait allusion à cet acte de suicide sans trop se pencher dessus dans l'*AF* elle se penche dessus dans *NMP* et tente de trouver des explications à ce comportement inapproprié quelques années plus tard.

Le pastiche

Une autre pratique de l'intertextualité qui modifie l'énoncé pour le copier en le maquillant, dans *NMP*, l'écrivaine reprend l'intitulé de la dernière partie *AIR DE NAY* avec laquelle elle clôture son roman l'*AF* : « *Vingt ans se sont écoulés depuis un récent arrachement. Dans le silence qui termine d'ordinaire les opéras funèbres,*

je vais et je viens sur ma terre, j'entre dans les demeures de village où les diseuses se rappellent la cavalcade d'hier puis, le corps emmitouflé » (L'Amour, la fantasia, 1995, pp. 313-314)

Le même intitulé est reproduit dans *NMP* « Un air de ney », avec une petite transformation, notant bien que le cotexte : « *contexte : selon les auteurs, le terme renvoie soit à l'environnement verbal, soit à la situation de communication* » (Dictionnaire d'analyse du discours, 2002, p. 134).

Elle reprend tout une autre histoire pour faire allusion au même message celui de la transmission de la mémoire : « *Déchirer l'invisible* », *scènes par bribes longues ou brèves d'un passé qui parfois se penche, en ombre inclinée.* » (Nulle part dans la maison de mon père, 2008, p. 268).

Arrêtons-nous sur cette partie du 2ème chapitre « déchirer l'invisible » de *NMP*, dans lequel, la narratrice met au clair le choix de cet intitulé, une histoire qu'elle a lue dans le livre : « *Mathmawi* » (Nulle part dans la maison de mon père, 2008, p. 268) ou « *les odes mystiques* » une œuvre de *Jalal al Din Rumi*, le mystique de *Konia*. Parmi les thèmes qu'il traite dans sa poésie, celui de l'union mystique des soufis. Elle représente la nostalgie divine que l'être éprouve, de son esprit et tend à revenir vers Dieu (*Allah*). Dans l'incipit de son œuvre majeur « *Mathamwi* », il explique l'origine et le devenir de l'amour à travers la plume du roseau. Identiquement Assia Djebar rapporte son histoire d'amour et l'exteriorise en imitant et se rappelant l'histoire de *Jalal al Din Rumi*. L'écrivaine ici, utilise une technique discursive que nous avons vu ci-haut, celle de la mise en abyme.

Un énoncé imbriqué dans un autre, assurant la linéarité du texte entier. Dans l'*AF* le sujet est autre, elle parle de son village natal et du passage du peintre Fromentin en Algérie. Le cadre spatio-temporel est bien distinct. Il s'agit de l'Algérie au 17^e siècle alors que dans *NMP*. Il est à soulever que la notion d'intertextualité demanderait une grande connaissance de l'œuvre littéraire de l'auteure. Cette connaissance va permettre au lecteur de mettre un lien entre le monde littéraire, fictif et le monde réel, le vécu de l'auteure. Le monde littéraire se nourrit du monde réel, au préalable, pour construire le monde imaginaire. Des

éléments du monde réel apparaissent dans le texte du monde irréel. L'intertextualité est donc, l'outil garant de la production d'un univers imaginaire. Ce sont des parties de la vie réelle de l'auteure, comme celui de l'acte de suicide, de la bicyclette ou de son amie Française, qui ont servi d'ossature pour l'écriture Djebarienne.

Assia Djébar réécrit, duplique des paroles d'écrivains et poètes autres, en associant plusieurs paroles, plusieurs voix, plusieurs discours à la sienne et les introduit dans un discours littéraire et discours référentiels comme repères.

L'Hybridité

Assia Djébar use de la pratique d'intertextualité, utilise tous ses aspects, à cela, elle ajoute l'hybridité, elle introduit des mots de sa langue maternelle par rapport à la charge connotative, elle se manifeste et transpose son monde réel dans ses écritures, le monde fictif en employant des termes de sa langue dialectale. Cette forme d'intertextualité coupe le lecteur du monde imaginaire pour le ramener et le mettre dans le cadre de l'écrivaine. L'Hybridité est un procédé de compilation, un autre discours qui interagit entre les deux discours.

L'écrivaine n'utilise pas assez d'emprunts, néanmoins pendant qu'elle évoque sa mère, le symbole de la langue maternelle, c'est bien là, qu'elle utilise le registre maternel :

*Propulsion interminable. S'étirant dans mes membres, se gonflant dans ma poitrine, écorchant mon larynx et emplissant mon palais, un cri enraciné s'exhale dans un silence compact, une poussée anime mes jambes. Tout mon être est habité par ces mots : « **Mamma** est morte, est morte, est morte ! » ; je porte ma douleur, je la devance même, j'appelle ou je fuis je ne sais, mais je crie et ce cri ne signifie plus rien, sinon l'élan d'un corps de fillette en avant... (L'Amour, la fantasia, 1995, pp. 271-272)*

L'écrivaine se rappelle du jour du décès sa grand-mère paternelle, du chagrin et de la souffrance exprimés par la perte de sa « **Mamma** » qui veut dire en français « grand maman » . Un sentiment qu'elle reproduit dans *VP* : « *Je n'ai pleuré qu'une mort, celle de ma grand-mère paternelle, la silencieuse ; je l'ai pleurée en criant, en*

hurlant, tout en courant dans la rue la plus ancienne de Césarée » (Vaste est la prison, 1995, p. 288)

Pareillement dans *NMP* : « *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* » (Nulle part dans la maison de mon père, 2008, p. 25)

La même scène se répète dans les trois récits T_A dans T_B et T_A, T_B dans T_C , encore une scène déjà vécu par la narratrice. Elle se rappelle également sa tante en l'interpellant par un mot d'emprunt « *Amti* » qui signifie en français « ma tante » : « *Je l'ai vue, c'est elle, 'Amti* » (Nulle part dans la maison de mon père, 2008, p. 26).

Ce même personnage, la tante de l'auteure, est écrit dans l'*AF* : « *Je me réfugiais chez ma tante paternelle : longue, sèche, des yeux verts éclairant son mince visage de berbère, malgré sa couvée encombrant sa cour, elle m'ouvrait grand les bras* ». (L'Amour, la fantasia, 1995, p. 275)

Et dans *VP* : « *Elles l'appellent « tante » ou « amti », c'est-à-dire « tante paternelle ». Par respect.* » (Vaste est la prison , 1995, p. 226)

Elle se remémore également le jour du décès de son père, où elle rapporte l'état de sa mère, en récitant toujours avec la langue dialectale, ce que sa mère hurlait « *bladidates* ». Elle l'utilise en arabe afin de ranimer l'affection du lecteur et l'exposer à l'immense douleur que ressentait sa mère. Ce mot d'emprunt avec sa charge connotative anime la narratrice ainsi que le scripteur. Elle le traduit juste après pour son lectorat étranger : « *sans menottes* » (Nulle part dans la maison de mon père, 2008, p. 105) , pour ne pas perturber son lecteur qui n'appartient pas à la communauté algérienne.

D'autres termes empruntés sont employés par Assia Djébar, comme par exemple :

- *s'hor* (Nulle part dans la maison de mon père, 2008, p. 28), un rituel durant carême le mois sacré « le Ramadhan » un repas avant le commencement du jeûne tôt le matin pour tenir toute la journée.

- *l'e'dou* (Vaste est la prison , 1995, p. 14) qui veut dire ennemi.
- *yaouleds* (Nulle part dans la maison de mon père, 2008, p. 33), une injonction désignant les enfants.
- *sappa* (Nulle part dans la maison de mon père, 2008, p. 70), un cabas contenant les affaires du bain maure.
- *khali* (Nulle part dans la maison de mon père, 2008, p. 370) , signifiant mon oncle (le frère de ma mère).
- *mokkadam* (Vaste est la prison , 1995, p. 203) , veut dire le représentant d'un chef dans un quartier ou village ;
- *chatter* (Vaste est la prison , 1995, p. 232) désigne quelqu'un de dégourdi ;
- *dahra* veut dire le mont en français (Vaste est la prison , 1995, p. 232). signifie les hauteurs d'un endroit ;
- *koubba* (Vaste est la prison , 1995, p. 230) , Terme désignant un endroit ou un monument à coupole ;
- *hanouni* (L'Amour, la fantasia, 1995, p. 116), désignant une personne de « mon chéri » ;
- *hadj* signifie une personne âgée ou quelqu'un de vieux (L'Amour, la fantasia, 1995, p. 54).

Ces emprunts font partie du registre de la langue arabe dialectale, maternelle de l'auteure. Il est approprié de distinguer que l'auteure utilise ces emprunts uniquement lorsqu'elle parle de sa mère où elle revient à ses origines, étant donné que la mère était le symbole de la langue maternelle. À l'inverse de son père, qui est le symbole de la langue française. Lorsqu'elle parle de son père, elle n'emploie pas d'emprunts, bien que celui-ci s'adresse à sa fille en arabe.

La mère représente la langue maternelle et le père celle du colonisateur car il était instituteur de la langue française : « *Je n'ai retenu de sa phrase vibrante, comme une*

flèche d'acier qui résonne entre nous, que ces deux mots en arabe : « ses jambes » »
(Nulle part dans la maison de mon père, 2008, pp. 55-56)

Dans cet extrait tiré de *NMP*, la narratrice relate formellement que son père parlait en arabe, langue dialectale, mais elle ne les utilisait pas dans ses écrits, toutefois, elle traduisait ses propos en graphie française qu'elle mettait entre guillemets par pudeur, cette fois-ci elle n'utilise pas d'emprunt pour les deux mots : « *ses jambes* » (Nulle part dans la maison de mon père, 2008, p. 56)

L'écrivaine a exposé par cette hybridité le problème de la double langue. Elle se retrouve, entre deux langues différentes. Très à l'aise dans la langue de l'Autre pour écrire et au même moment à l'aise dans la langue dialectale lorsqu'elle se remémore les souvenirs d'enfance, elle se crée une sorte d'ancrage pour ne pas s'y perdre. L'auteure divisée entre deux langues adversaires, le français et l'arabe dialectal ne peut percevoir qu'il est impossible de rendre compte de la réalité avec la langue arabe classique. A propos de la langue française et cette double appartenance à la langue et à la culture, Assia Djébar explique dans une interview (*Femmes d'Alger, Film documentaire.*, 1992), que la langue française lui a apporté l'espace. Sachant qu'Assia Djébar a apprivoisé la langue française, la langue de l'Autre pour se libérer et se mettre au milieu, dans l'entre deux : « langue française - celle-ci, ma langue silencieuse » (Nulle part dans la maison de mon père, 2008, p. 284).

La langue du colonisateur fait découvrir à l'auteure la littérature et lui permet d'accéder au savoir plus tard et de s'ouvrir et s'épanouir. L'utilisation de la langue française représente une sorte de distanciation avec son lecteur et en même temps, elle lui permet de pour s'exprimer ouvertement sur des sujets tabous. Cette langue est comme un voile qu'elle met pour aborder des sujets intimes ou pudiques. Assia Djébar qui a souhaité apprendre la langue maternelle et la langue arabe, se retrouve face à une langue imposée, la langue de l'Autre qu'elle utilise comme butin pour dénoncer, pour s'affirmer, pour se révolter et se libérer. La maîtrise parfaite de la langue française lui a permis d'avoir un accès facile à la culture française qui lui a ouvert un monde différent au sien, c'est grâce à cette culture et cette langue qu'elle a pu s'épanouir :

Toi qui marches, en ces premiers jours de l'automne 1953, libre, à travers cette cité populeuse et bourdonnante, c'est voilé dorénavant au-dehors mais de la langue des « Autres » que tu avances- celle que justement tu écris, j'allais dire que tu étreins ! (Nulle part dans la maison de mon père, 2008, pp. 359-360)

Un choix assumé et avoué par l'auteure. La langue de l'Autre est la langue du savoir et de la liberté. Dans l'*AF*, elle écrit :

Écrire en langue étrangère, hors de l'oralité des deux langues de ma région natale — le berbère des montagnes du Dahra et l'arabe de ma ville —, écrire m'a ramenée aux cris des femmes sourdement révoltées de mon enfance, à ma seule origine. Écrire ne tue pas la voix, mais la réveille, surtout pour ressusciter tant de sœurs disparues. (L'Amour, la fantasia, 1995, p. 285).

La langue de l'Autre ou de l'ennemi est un outil de révélation de soi, pour se dévoiler. C'est grâce à cette langue qu'elle a pu s'exprimer librement et rendre l'invisible perceptible.

Pour l'auteur, l'intertextualité est une stratégie, une passerelle entre le monde réel et le monde fictif de l'écriture. Cette stratégie a permis à l'auteure de révéler, de mémoriser, de transcrire et de transmettre les moments déterminants de sa vie réelle, mémoire personnelle, à travers l'écriture. Le travail qu'Assia Djébar produit, en va et vient entre les énoncés l'*AF* et *VP* qui précèdent tout son dernier roman *NMP*, nous permet de saisir le mécanisme de l'intertextualité : Assia Djébar insère dans ses récits fictifs un discours autobiographique, présence de T_A « *AF* » dans T_B « *VP* » et T_A « *AF* », T_B « *VP* » dans T_C « *NMP* ». Le fait qu'elle se réécrit, qu'elle revient sur les mêmes scènes, qu'elle interprète, il est clair que l'auteure se sert de son histoire personnelle dans le but de ne pas oublier. Au cours de son chemin, l'auteure se perd d'où l'intitulé de son dernier roman *NMP*, un titre significatif et qui veut dire en arabe « لا مكان في بيت أبي » « *la makana fi bayti abi* ». Grâce à ses écrits, elle retrace le chemin parcouru comme sorte d'ancrage, vivant dans ses souvenirs et dans son passé.

5. La Pragmatique

Toute littérature est chargée d'intertextes néanmoins les récits d'Assia Djébar sont plus intertextuels que d'autres. Il convient de présenter par notre étude, la fonction de l'intertextualité et la visée illocutoire de notre auteure Assia Djébar, suivant la théorie de J-M. Adam, sur le plan pragmatique, la visée illocutoire délimite l'objectif de l'auteur qu'il donne dans son énoncé.

L'énoncé est le tissage de plusieurs événements, l'intérêt se voit dans la multiplicité de ses progressions imaginaires ou l'évolution de l'écriture fictive, qui peint autant d'histoires possibles emboîtées dans un même récit. En tenant compte des différentes fonctions ou techniques d'enchâssement possibles entre la dominante et les subsidiaires, l'intertextualité permet l'accord entre l'ouverture et la fermeture sur plusieurs énoncés du même récit ou autres. J-M. Adam détermine le lien entre l'acte dominant et les actes illocutoires subsidiaires à travers un schéma représenté comme suit :

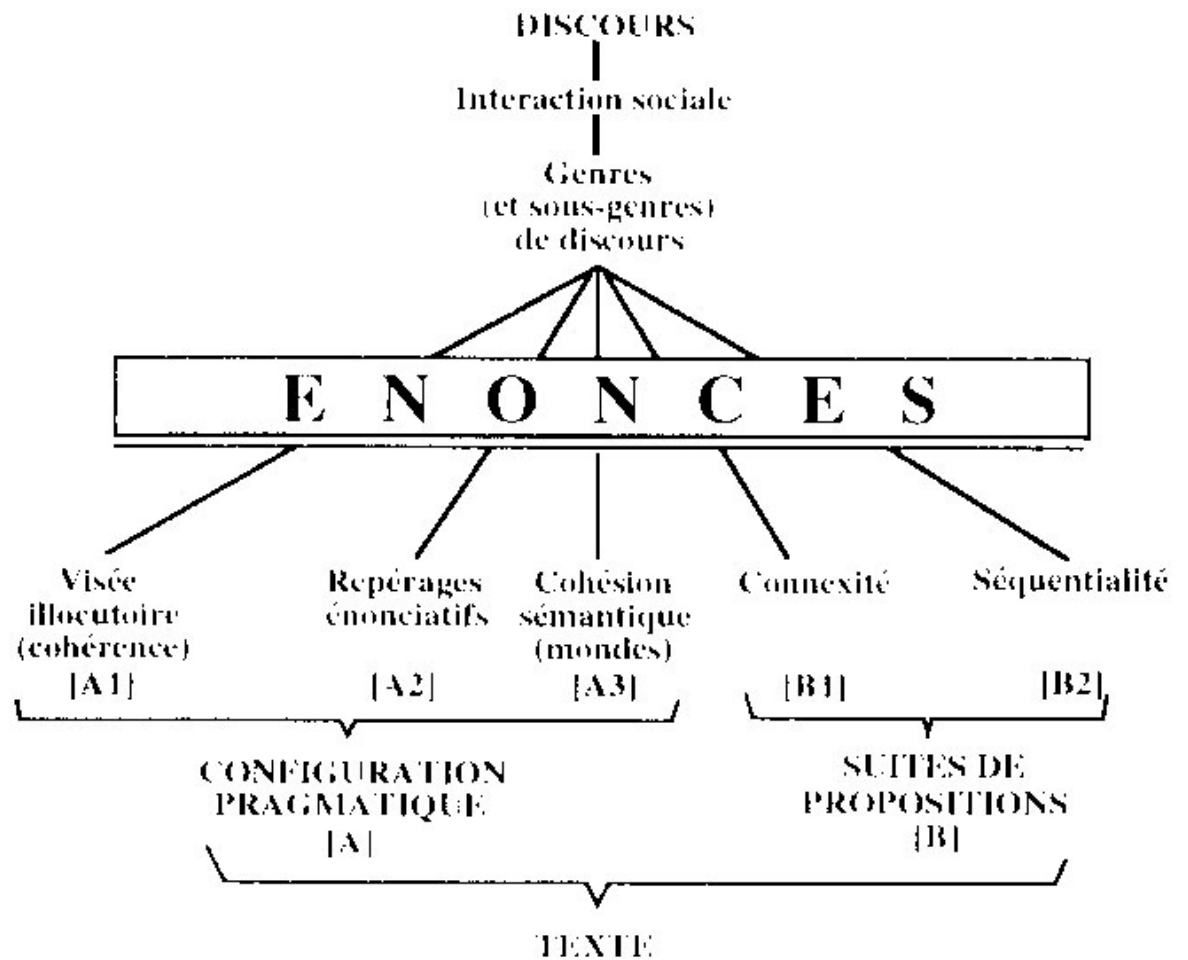


Schéma JM-Adam (Le texte et ses composantes, 2007)

Assia Djebar a le même style d'écriture dans ses énoncés l'AF, VP et NMP , le même schéma se répète ce qui explique l'effet de circularité de son corpus représenté ci-après :

Discours Djebarien

Interaction sociale

Discours littéraire (autobiographique + historique)

Énoncés : la période de l'Algérie française + histoires intimes de la narratrice et de sa famille

Visée illocutoire : dénonciation de la condition féminine dans la société arabo-musulmane + auto dénonciation

Repérages énonciatifs : histoire commune

Cohésion sémantique : la religion (l'islam) la langue (l'arabe + le berbère + français)

Connexité : connecteurs logiques et lien de parenté des personnages

Séquentialité : fragments d'histoires communes et personnelles

Schéma du Texte L'Amour, la fantasia suivant JM Adam

Discours Djebarien

Interaction sociale

Discours littéraire (autobiographique + historique)

Énoncées : la période de l'Algérie française + histoires intimes de la narratrice et de sa famille

Visée illocutoire : dénonciation de la condition féminine dans la société arabo-musulmane + auto dénonciation

Repérages énonciatifs : histoire commune

Cohésion sémantique : la religion (l'islam) la langue (l'arabe + le berbère + français)

Connexité : connecteurs logiques et lien de parenté des personnages

Séquentialité : fragments d'histoires communes et personnelles

Schéma du Texte Vaste est la prison suivant JM Adam

Discours Djebarien

Interaction sociale

Discours littéraire (autobiographique + historique)

Énoncées : la période de l'Algérie française + histoires intimes de la narratrice et de sa famille

Visée illocutoire : dénonciation de la condition féminine dans la société arabo-musulmane + auto dénonciation

Repérages énonciatifs : histoire commune

Cohésion sémantique : la religion (l'islam) la langue (l'arabe + le berbère + français)

Connexité : connecteurs logiques et lien de parenté des personnages

Séquentialité : fragments d'histoires communes et personnelles

Schéma du Texte Nulle part dans la maison de mon père suivant JM Adam

En étayant ce schéma, nous saurions que l'écrivaine s'exprime en utilisant un discours autobiographique plus visiblement à travers des énoncés antécédents, des renvois aux sources mondaines dans une visée illocutoire bien précise. Que veut Assia Djébar, en se remémorant à chaque fois les mêmes souvenirs et peut-elle

parvenir à d'auto-dévoiler par ce ressassement mémoriel ? Par l'analyse de la composition des énoncés existants dans l'*AF*, *VP* transformés et modelés dans *NMP*, nous allons examiner de près l'énoncé dans sa globalité et mettrons en exergue l'intention de l'auteure par l'emploi de ces énoncés sur l'aspect et le cotexte. Il s'en suit une évolution recherchée par l'intertextualité, dévoilement de l'auteure par ce mouvement « tourbillon » puisque l'écrivaine à travers son discours de récit imaginaire interpelle, rappelle et assigne, en se répétant en continu des énoncés antérieurs en interne et en externe. Par cette technique, l'auteure s'auto-évalue en retournant en arrière dans le passé, alors qu'il demeure d'actualité. L'auteure met en place une stratégie afin d'impliquer son lecteur. Le fait qu'Assia Djébar s'écrit dans une forme répétitive de l'histoire, elle glisse des énoncés antécédents dont l'objectif est d'injecter son histoire personnelle et la révéler à tout le monde. Elle pensait déjà à la continuité et l'éternité à travers son écriture. L'enjeu essentiel de l'intertextualité est de maintenir l'équilibre relationnel que peut avoir le monde imaginaire avec le monde réel, engageant ainsi les liaisons origine/originalité dont le support ou la base est purement historique. Tout en sachant que l'écrivaine a suivi une formation universitaire en histoire, elle ne peut négliger cet aspect de son parcours, écrire pour elle en reproduisant l'Histoire incorporant dans son travail, ses petites histoires personnelles à la grande Histoire collective.

NMP par rapport à l'œuvre Djébarienne devient donc un livre récapitulatif créé pour servir de réserve et où apparaissent tous les souvenirs de l'écrivaine. C'est de cette manière qu'Assia Djébar, établit la connexion et le lien de transmission. Par l'étude de la technique de l'intertextualité, nous avons pu définir l'effet de la transmission entre les différents énoncés dans notre corpus. Le corpus n'a pas un cadre fixe, bien au contraire il est en perpétuel mouvement de succession.

L'écrivaine relate l'histoire personnelle, la sienne. Pour se tenir, elle se crée une ancre afin de se maintenir en équilibre, une sorte de stabilité. Son écriture devient un lieu de sa sérénité. De cette manière l'intertextualité assure la continuité de ses écrits en stimulant l'imaginaire du lecteur et la stylistique de l'œuvre. Cela permet aussi une transmission de la mémoire Djébarienne. La pièce maîtresse de l'intertextualité est la réécriture, un remodelage d'énoncés antérieurs à l'intérieur d'un énoncé autre, l'interaction de ces derniers se fait à l'intérieur d'un monde virtuel. De cette manière,

le discours littéraire se détache du réel, la mémoire Djebarienne qui reproduit ses souvenirs par reprise séquentielle, avec des insertions de personnages comme le père, la mère, les amis, ou des éléments passés tels que le décès du père, de la grand-mère paternelle ou la tentative de suicide. Écrire c'est aussi réécrire, s'insuffler de scènes ou de séquences réelles afin de s'ancrer dans l'écriture en continu, et pour ne pas se limiter à de simples souvenirs, l'auteure, de cette manière, transmet au lecteur sa mémoire par la technique de l'intertextualité.

De ce fait, l'auteure utilise l'intertextualité pour amener son lectorat à la comprendre dans son dernier récit *NMP*. Par le mouvement circulaire de cette technique, elle dessine le schéma de l'intertextualité / intertextes.

Dans son dernier roman *NMP*, et par lequel, Assia Djébar, boucle son œuvre complète, nous avons constaté qu'il est riche en intertextes, ce dernier livre a été écrit de telle sorte qu'Assia Djébar tente de comprendre ses raisons et ce qu'il l'a poussée à vouloir mettre fin à sa vie de jeune fille alors qu'elle a eu un autre parcours où elle revient à cet événement vingt-deux ans après : « *Certes, derrière la « soie » de ce silence se tapit le soi, ou le moi, qui s'écrivant peu à peu s'anime, en se coulant dans le sillon de l'écriture, aux replis de la mémoire et à son premier ébranlement - un « soi-moi», plus anonyme, car déjà à demi effacé ...* » (Nulle part dans la maison de mon père, 2008, p. 468)

Elle récapitule son parcours d'écrivaine et se rend hommage en précisant qu'elle a caché sa vie intime dans ses écrits, une autobiographie éparse dans toute son œuvre pour seulement se dévoiler de la petite fille à la femme mure : « *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* » (Nulle part dans la maison de mon père, 2008, p. 468)

Elle explique aussi que cette écriture n'était pas une écriture urgente, ni exigée, mais c'était plutôt un voilement de son histoire : « *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* » (Nulle part dans la maison de mon père, 2008, p. 468) .

Un voilement qui finit par être un dévoilement de toute une vie et que ce dernier roman *NMP* s'avère un exposé de la vie de l'auteure Assia Djébar.

Ceci dit, dans cette introspection, elle s'explique en accordant au lecteur de tirer sa visée latente. Elle s'exprime sous une forme d'écriture qui a un sens circulaire avec une fin entre-ouverte. Dans le prochain point, nous allons analyser le « *je* » énonciatif qui s'écrit avec la même forme circulaire entre « *je* », et les autres pronoms « *elle* » et « *tu* » en représentant le même personnage qui est la narratrice et ce à travers une analyse lexicométrie et sémantique en mettant en exergue les mots réitérés et leurs relations dans le corpus.

Chapitre 2

L'analyse lexico-sémantique du corpus

Les trois récits composant le corpus relatent la vie de l'enfant, de l'adolescente puis de la femme adulte, le personnage principal qui est aussi la narratrice, son prénom dévoilé dans le dernier récit de l'œuvre complète d'Assia Djebar « Fatima » qui n'est que le prénom, de sa grand-mère maternelle dont l'histoire de cette dernière est relatée dans le récit de *VP* où elle passe par plusieurs mouvements : « *Mais Lla Fatima - la mère de ma mère - rétorquait* » (Vaste est la prison, 1995, p. 239)

L'auteure revient toujours en arrière pour reproduire le passé, le sien, alors elle se lance dans une entreprise d'écriture, un exposé, une étude qui consiste à étaler le vécu de chacun des membres de sa famille du côté de sa mère « ses aïeules » un retour en arrière, en se plongeant ainsi dans sa vie personnelle et dans celle de sa famille pensant y trouver un sens.

Par une analyse des caractères quantitatifs des vocables « *lexicostatistique* », nous étudierons de la sorte, les mots « *réitérés* », sans oublier que le locuteur dès le départ s'ouvre et se ferme dans ses écritures. Nous voudrions, à ce niveau de notre recherche, avec une analyse complémentaire démontrer ce mouvement de voilement / dévoilement qui est identifiable à travers une trace matérielle : les embrayeurs « *je* », « *tu* » et « *elle* » et les mots renvoyant à ce voilement / dévoilement. Nous allons donc, inventorier les déictiques personnels mais aussi les mots qui se répètent et reviennent. Les déictiques qui se réfèrent à la narratrice dans le but de montrer comment les analyses lexicométriques²² permettent de cerner les caractéristiques de l'écriture au niveau de notre corpus. Aussi, cela nous permet de dégager les traces de l'auteur / narrateur. Seule la statistique lexicale qui va nous permettre de dégager les singularités d'un corpus pour en déduire des lectures possibles, comme cela nous permettra également, de retrouver au sein de l'énoncé le lexique (les vocables) qui renvoient au locuteur : auteur / narrateur. L'omniprésence de l'auteur qui s'inscrit ainsi dans son discours.

Nous allons, tout d'abord, expliquer la lexicométrie. Ce type d'analyse cible le mot et le nombre de répétition dans l'énoncé, cette démarche consiste à compter le mot et voir son occurrence, l'analyse des mots peuvent nous amener à démontrer le monde de référence de l'auteure Assai Djébar.

Le mot réitéré est l'outil de cette étude lexicostatistique, sans négliger le fait que le texte littéraire, demeure un domaine complexe dû à ses traits polysémique et hétérogène. Un texte littéraire est composé de plusieurs histoires significatives, or cela ne va pas nous empêcher de relever les différents sens inhérents.

²² A l'aide du logiciel Tropes, la lexicométrie va nous permettre de recenser les mots dans un corpus et de les analyser hors contexte, indépendamment de leur énonciataire, voire de leur énonciation.

1. Présentation du logiciel d'étude lexico-sémantique Tropes

Le but de cette étude est de faire une recherche approfondie à l'aide d'un outil d'analyse textuelle "Tropes », qui est un programme qu'on installe sur microordinateur afin de pouvoir faire cette analyse textuelle. Dans le passé, l'analyse des textes se faisait manuellement, ce qui veut dire qu'à partir du texte à analyser, on soulignait des phrases et on repérait des mots ciblés puis on les classait par catégorie pour pouvoir interpréter les résultats. Or, avec les nouveautés technologiques, il y a désormais des logiciels toujours en évolution facilitant davantage les analyses textuelles assistées par microordinateurs. Il existe plus de cinquante logiciels parmi lesquels Hyperbase, Tropes et bien d'autres ... Ce sont des solutions adaptées pour l'analyse des textes. Nous avons choisi pour faire notre étude textuelle le logiciel « Tropes », disponible et téléchargeable gratuitement.

« Tropes » est un logiciel d'analyse lexico sémantique qui aide à lancer une fouille de mots dans un corpus constitué d'un ou de plusieurs textes (hypertexte). Il consiste à classer les mots par référence, à analyser chronologiquement le corpus, à diagnostiquer le style de texte, à catégoriser les mots, à extraire les mots par terminologie, à analyser les personnages ...etc.

Nous avons eu recours à cette méthode pour extraire des informations intéressantes afin d'enrichir notre recherche. Cette solution nous a facilité la tâche de l'analyse du corpus comme nous allons le démontrer ci-après. Le mode de fonctionnement de ce logiciel est de comptabiliser les récurrences des mots, à titre d'exemple, selon leurs catégories grammaticales en tant que substantifs ou adjectifs caractérisant les noms objectivement ou subjectivement. « Tropes » permet d'analyser dans différentes langues à l'aide d'un dictionnaire de langue intégré (la langue qui nous intéresse est le français). Analyser la manière du dit dans le texte par des verbes : Factif lié au faire, statif lié à l'être, réflexif lié à la pensée (dénoncer ou déclarer), et par des adverbes, des conjonctions, des connecteurs ...etc, en fonction de tous ces ensembles, le logiciel « Tropes » va proposer des interprétations.

L'interface du logiciel se présente comme suit

Tropes (Français)

Fichier Edition Afficher Outils Aide

Résultats Expliquer

- Style
 - Univers de référence 1
 - Univers de référence 2
 - Références utilisées
 - Scénario
 - Relations
 - Catégories fréquentes
- Actant Acté
- Style plutôt argumentatif
- Prise en charge par le narrateur
- Prise en charge à l'aide du "Je"
- Des notions de doute ont été détectées
- 3 fichier(s) sélectionné(s)
- 1400 Propositions remarquables
- 126 Épisode(s) détecté(s)

Répond aux questions : Quel est le style général de ce texte ? Quel est le type de mise en scène ?

Extraits Fichiers

C:\Users\ASUS\Desktop\these doctorat HADEFIN\l'amour, la fantasia.txt

Eugène Fromentin Une **année** dans le Sahel PREMIÈRE PARTIE LA PRISE DE LA VILLE ou L'amour s'écrit L'expérience était venue à nos sentinelles :

- + qui s'apitoient, dix ou quinze **ans** à l'avance : sur le père audacieux, sur le frère inconséquent.
- + À dix-sept **ans**, j'entre dans l'histoire d'amour à cause d'une lettre.
- + Les mois, les **années** suivantes, je me suis engloutie dans l'histoire d'amour,
- + mais plus de cent cinquante **ans** après. Je me demande, comme se le demande l'état-major de la flotte,
- + puis onze, puis douze **ans**...Jeux d'été avec la benjamine des filles, mon aînée d'une ou deux **années**.
- + Ensemble, nous pas-sons des heures sur la balançoire, au fond du ver-ger, près de la basse-cour.
- + Je dois avoir douze ou treize **ans** environ. J'en parais davantage ;trop longue, trop maigre probable-ment.
- + Chaque **année**, il consultait l'une ou l'autre de ses filles, qui vérifiait les factures à envoyer au comptable.
- + Tunisien, 22 **ans**, yeux bleus, aimant Farid el Attrache, cherche correspondante dans pays arabe, romantique...
- + Mais la seconde-qui, silen cieusement, préparait avec minutie depuis des **années** son trousseau de noces-;la seconde, la plus belle, la plus douce,
- + Et moi, à treize **ans**-peut-être, cette fois, était-ce alors des vacances d'hiver,
- + C'est ton amie depuis des **années** et tu n'arrives pas à tendre la main pour dire comme eux :
- + Était-ce deux, trois **années** auparavant que Marie-Louise eut un fiancé, un officier de la métropole comme on disait ?
- + je devais avoir moins de dix **ans** ;la plus jeune des soeurs, mon amie, fréquentait l'école primaire.
- + avec des rires dans la gorge, elle avait évoqué le prétendant, sa famille en France, leur mariage prévu dans quelques **années**...

année

Occurrence	Frequency
15	15
15	15
16	16
13	13
8	8
13	13
9	9
13	13
22	22
13	13
23	23
20	20
23	23
29	29
24	24
18	18
11	11
27	27
18	18
5	5
22	22
13	13
23	23
17	17
16	16
16	16
33	33
13	13
19	19
38	38
38	38
33	33
33	33
21	21
22	22

Graphes Expliquer

3101/239005 (Substantif)

2. Analyse textuelle et interprétation des résultats

Il suffit d'ouvrir le fichier du corpus et de l'importer sur le logiciel (le format PDF n'est pas exploitable). Ceci dit, nous avons importé et ouvert les trois récits. Des onglets s'affichent sur le style du corpus et les références représentant le contexte. Le logiciel a diagnostiqué quatre styles possibles :

- Argumentatif
- Narratif
- Énonciatif
- Descriptif

Suivant le classement du logiciel « Tropes », le style de discours le plus dominant est l'argumentatif suivi par le narratif. C'est le style de discours qui nous intéresse et que nous allons voir dans ce qui va suivre.

En effet, après lecture du corpus, nous avons observé que le pronom personnel « je » prime sur les autres pronoms personnels. La narratrice, converse, critique, explique, commente et examine.

Le discours argumentatif est utilisé pour défendre des pensées, une opinion. Il sert à convaincre le co-énonciateur qui est le lectorat d'Assia Djébar. Le lecteur aurait des idées qui changeront avec les arguments avancés par l'auteure. Dans le discours argumentatif le plus souvent, l'énonciateur s'implique en employant le déictique personnel « je » afin de pouvoir persuader son co-énonciateur. A cet effet, nous allons voir ce type de discours chez l'auteure Assia Djébar à travers notre corpus. Selon le dictionnaire de l'analyse du discours la définition de l'argument : « *en littérature, à un discours abrégéant un autre discours ; en rhétorique argumentative, il se définit comme un énoncé légitimant une conclusion* » (Dictionnaire d'Analyse du discours, 2002, p. 64)

Afin de convaincre son lectorat et présenter son point de vue, Assia Djébar, adopte la stratégie de l'argumentation. Elle tente de redessiner un nouveau schéma pour modifier

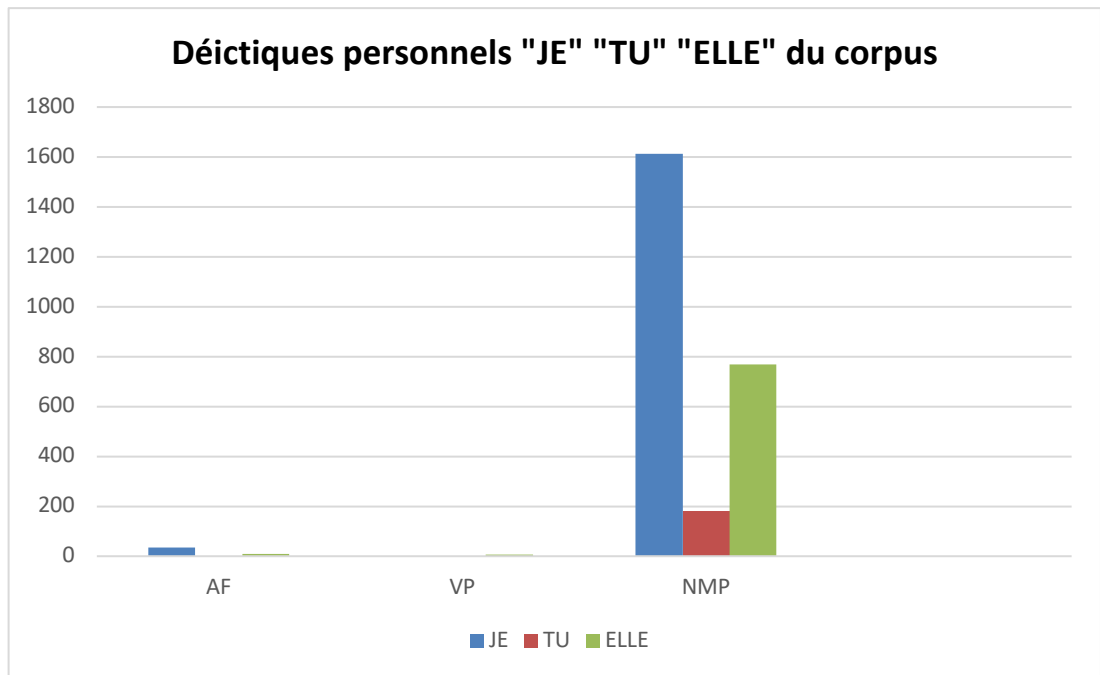
les représentations de l'interlocuteur par un discours argumentatif, un discours qui vise à défendre des positions et à convaincre l'autre par des raisonnements. Pour se faire et être convaincant, l'énonciateur utilise le déictique personnel « je ». Cet emploi de la première personne du singulier est dominant dans l'énoncé d'Assia Djébar. Elle est engagée complètement dans ses écrits. Mis à part l'emploi du « je » Assia Djébar utilise des adverbes et locutions adverbiales pour soutenir son point de vue. Nous allons d'abord voir l'emploi des déictiques personnels.

2.1 Les déictiques personnels dans les trois récits

Dans notre corpus, le sujet parlant utilise les embrayeurs personnels : « tu », « elle », « je », mais le plus dominant est la première personne du singulier « je ». Pour développer la situation communicationnelle du corpus, nous avons illustré par un tableau la liste quantitative des embrayeurs personnels (je, tu et elle) dans le corpus et qui renvoient tous à une seule personne, la narratrice:

Embrayeurs/ Occurrences	<i>AF</i>	<i>VP</i>	<i>NMP</i>
Je	36	//	1612
Tu	0	0	182
Elle	8	6	768

Les déictiques personnels dans les trois récits



Histogramme des déictiques personnels dans le corpus

Sans oublier le fait que les deux récits l'*AF* et *VP* sont des histoires imbriquées entre histoires individuelles et collectives, les traces des déictiques est visible vu que l'auteure retrace ses évènements à travers une narratrice « diseuse ». Par contre dans *NMP* la récurrence des déictiques personnels est importante, le pronom personnel « Je » est égal à 1612, il est clair qu'il s'agit d'un discours personnel subjectif.

La place du locuteur est le point de naissance de cette combinaison énonciative, la marque du référent mais aussi de la prise en charge du discours. En français le pronom « je » en est la trace qui unit l'énonciateur et le sujet parlant.

Entre l'énonciateur et le co-énonciateur (le pronom « tu » est la marque du référent) il y a une relation « d'écart ». A cet effet, les deux parties de l'énonciation sont à la fois garants et adversaires du même plan énonciatif. Par contre, la place de « non-personne », terme d'E. Benveniste, est celle des personnes qui ne sont pas capables de prendre en charge l'énoncé, d'assurer l'énonciation. Entre cette situation et celles d'énonciateur et de co-énonciateur, la relation est de séparation : la non-personne n'est pas actant sur ce plan énonciatif. Voilà pourquoi, E. Benveniste parle de « non-personne » que de « il/elle » la troisième personne, comme le veut les règles de grammaire.

Nous remarquons la récurrence des écarts linguistiques entre les énonciateur/co-énonciateurs et la « non-personne ». La cohérence de l'énoncé est assurée par des reprises sémantiques d'un segment terme. Contrairement à « la non-personne », répétée sous plusieurs formes anaphoriques, l'absence de substitut anaphorique comme marqueurs personnels de l'énonciateur et du co-énonciateur est assez importante.

Dans notre corpus, l'énonciateur, emploie les marqueurs personnels renvoyant automatiquement à la même personne, Une seule personne déployée prend en charge les trois positions énonciateur, co-énonciateur et non-personne. Nous avons pu comptabiliser les déictiques personnels ayant le même référent, malgré la multiplicité de la même personne dans son énoncé en étant à la première personne « je ». En effet, des récits à la première personne. Selon D. Maingueneau, il n'est pas nécessaire de dire que la présence du « je » dans un énoncé est la marque concrète du locuteur et que le « tu » son référent est l'allocutaire. C'est-ce qui l'amène à parler de « situation de locution » :

- La position de celui qui parle « locuteur » ;
- La position de celui à qui s'adresse la parole « allocutaire » ;
- La position de ce dont parlent les interlocuteurs, « délocuté » ;

2.1.1 le discours argumentatif chez Assia Djébar

Les situations d'énonciation occupent des positions de « situation de locution », cependant le « je » = locuteur, « tu » = allocutaire et « elle » = délocuté sauf que dans l'énoncé d'Assia Djébar ces trois déictiques personnelles sont développées par la même personne « c'est le locuteur ». Ces déictiques renvoient à la même personne, donc au même référent. Il s'agit de l'éclatement du personnage de la « narratrice ».

Pour mieux illustrer cela, en voici deux exemples extraits tirés de l'AF et *NMP* : « Une fillette « sort » pour apprendre l'alphabet » (L'Amour, la fantasia, 1995, p. 11) Et le deuxième extrait de *NMP* : « Remonte en ma mémoire le souvenir d'une fillette de cinq ou six ans, lisant son premier livre : elle est arrivée en coup de vent dans cet

appartement du village, avec, à la main, un roman emprunté à la bibliothèque scolaire » (Nulle part dans la maison de mon père, 2008, p. 20).

Le locuteur ici, est la narratrice. Elle parle d'elle-même à la troisième personne du singulier en utilisant une anaphore afin de s'auto désigner petite fille « une fillette » avec un article indéfini « une ». Il est apparent que la narratrice met de la distance entre ce qu'elle rapporte et le personnage, une distanciation visible avec l'article indéfini « une », parce que tout simplement depuis son jeune âge, elle sortait pour aller à l'école, contrairement aux autres fillettes qui demeureraient cloîtrées à la maison en attendant le jour « J » c'est-à-dire, le jour du mariage. La femme demeure claustrée dans la maison paternelle jusqu'au jour de son mariage où elle la quitte pour celle de l'époux. Car selon la tradition, la fille ne sort pas pour aller étudier. Alors non seulement, Assia Djébar sort pour aller à l'école, mais aussi emprunte des livres de la bibliothèque pour les lire, une fois claustrée à la maison. C'est-ce qu'elle explique dans le documentaire *Femmes d'Alger* réalisé par K. DEHANE : « *Ma grand-mère et les vieilles tantes me regardaient d'un air suspect, à 13/14 ans pour dire « mais vous n'allez pas en faire un homme ? Il faut qu'elle retourne à la maison, les demandes au mariage vont arriver* » (Dehane, 1992). Elle continue son discours par : « *il y avait le schéma, c'est mon père qui disait « NON elle fait ses études ! », alors ma mère disait « ce n'est pas de ma faute TEKRA ! », c'est-à-dire « elle lit », « elle étudie » c'était une sorte d'excuse, c'est ça la clé.* (Dehane, 1992).

Dans cet extrait, nous pourrions relever la réflexion d'Assia Djébar qui se porte sur le regard des autres sur elle. Une femme, comme toutes les autres femmes de son pays, elle explique et argumente dès lors que le schéma habituel est interrompu par son père. Il voulait que sa fille continue ses études et que la mère ne pouvait s'interposer à la décision du père. Une décision clé pour Assia Djébar. Cette décision lui a permis de sortir et évoluer au sein d'une société rétrograde. Lorsque nous lisons le passage ci-après de l'AF, l'auteure emploie la troisième personne du singulier encore une fois pour s'auto désigner : « *Sans doute scruta-t-il la jeune fille gisante, mais vivante.* » (L'Amour, la fantasia, 1995, p. 162)

Dans cet extrait elle revient sur la tentative de suicide et devient un agent externe alors que c'est elle la victime « *gisante, mais vivante* ». Elle devient spectatrice de

son personnage, de son drame. De cette manière, elle crée une distance entre la narratrice et l'auteure pour défendre son point de vue, celui de la petite fille qui voulait tant la mort « *mais* » demeure vivante. Pour répondre au « pourquoi » à ses motivations ce jour-là, elle met de la distance entre « la jeune fille » et « l'auteure, la grande dame ». Elle se donne raison en marquant l'opposition entre deux idées contraires « la vie » et la « mort ». Elle n'est pas morte, et se retrouve aujourd'hui à raconter cet épisode tragique de sa vie tout en essayant de comprendre, de s'expliquer : « *L'auteur interpellée tenterait de se défendre - plutôt mal* » (Nulle part dans la maison de mon père, 2008, p. 447)

L'auteure en tentant de répondre aux questions argumente par des affirmations, par des emplois des adverbes tels : mais, certes :

« *Parler de soi-même hors de la langue des aïeules, c'est se dévoiler certes, mais pas seulement pour sortir de l'enfance, pour s'en exiler définitivement.* » (L'Amour, la fantasia, 1995, p. 224)

En parlant de soi, Assia Djébar s'auto dévoile dans une langue autre que celle de ses aïeules pour ne pas être bannie ou jugée d'avoir transgressé les lois sociétales, l'auteure recourt à l'argumentation indirecte pour contourner les représailles d'autrui tout en impliquant le lecteur.

Dans le logiciel Tropes, une série de style de discours s'affiche comme suit :

Style plutôt argumentatif

Prise en charge par le narrateur.

Prise en charge à l'aide du "Je".

Par ce résultat, l'auteure recourt à un style de discours qui tend vers l'argumentatif et une prise en charge par la narratrice prédominante par l'emploi du « je », la 1^e personne du singulier.

je l'entends **encore** au moment où je l'écris, --puis des clameurs, puis un tumulte...

- Elles commençaient à savoir distinguer du **pas** et du cri de l'Arabe, ceux des bêtes fauves errant autour du camp dans les ténébres.
- **Toute** vierge savante saura écrire, écrira à coup sûr la lettre. Viendra l'heure pour elle où l'amour
- qui s'écrit est **plus** dangereux que l'amour séquestré. Voilez le corps de la fille nubile.
- Transformez-la en être **plus** aveugle que l'aveugle, tuez en elle **tout** souvenir du dehors.
- Sa voix **est-ce** à silence, circule. Un papier. Un chiffon froissé. Une main de servante, dans le noir.
- Azur soudain **top** vaste. **Tout** est à recommencer. À dix-sept ans, j'entre dans l'histoire d'amour à cause d'une lettre.
- Il ne me la donne **pas** à lire ; il la jette au panier. L'adolescente, sortie de pension, est cloîtrée l'été dans l'appartement
- **comme** si les pré-paralysés d'un rapt inévitable s'amorçaient dans cette invite. Les mots conventionnels et en langue française de l'étudiant en vacances se sont gonflés d'un désir imprévu, hyperbolique
- l'intrigue s'est épanouie du fait **même** de la censure paternelle. Dans cette amorce d'éducation sentimentale, la correspondance secrète se fait en français :
- **à l'usage** d'une héroïne de roman occidental, le défi juvénile m'a libérée du cercle que des chu-chotements d'aïeules invisibles ont tracé autour de moi et en moi. .
- Les mots une fois éclairés-ceux-là **mêmes** que le corps dévoilé découvre, -j'ai coupé les amares.
- Triangle incliné dans le lointain et qui, après le scintillement de la dernière brume nocturne, se fixe adouci **tel** un corps à l'abandon.
- La ville, paysage **tout** en dentelures et en couleurs délicates, surgit dans un rôle d'Orientale immobilisée en son mystère.
- **comme** avant une ouverture d'opéra. Qui dès lors constitue le spectacle... de quel côté se trouve vraiment le public ?
- Il regarde et il écrit, le jour **même** ; j'ai été le premier à voir la ville d'Alger **comme** un petit triangle blanc couché sur le penchant d'une montagne.
- peuple sans discontinuer l'entrée de la baie, déga gée à présent **totalément** de la nuit et de son risque d'orage.
- **comme** si la soie de lumière déjà intense, prodiguée en flaques étincelantes, allait crisser.
- La ville barbaresque ne bouge **pas**. **Rien** n'y frémit. **ni** ne vient altérer l'éclat laiteux de ses mai-sons étagées
- pan oblique de la montagne dont la masse se détache **nettement**, en une suite de croupes molles.
- **À peine** si officiers et simples soldats, dressés côte à côte aux rambardes, se heurtent des épées au flanc.
- **à peine** si l'on perçoit une interjection ici, un juron là, un toussotement ou le bruit d'un crachat **plus** loin.
- Dans le désordre des hamacs suspendus en vrac, entre les pièces d'artillerie et les batteries sur le quivive, **telles** des bêtes de cirque prêtes à la cérémonie derrière un halo de projecteurs, la foule des futurs envahisseurs regarde.
- D'où cet excès **même** dans la blancheur de la cité, **comme** si le panorama aux formes **ambigües** attendues-ici une coupole de mosquée reflétée dans l'eau,
- là-haut **quelque** ciselure de donjon ou une pointe de minaret-se figeait dans une proximité troublante.
- Le jour **même**, il décrit cette confrontation, dans la plate sobriété du compte rendu. À mon tour,
- **plus** de cent cinquante ans après. Je me demande, **comme** se le demande l'état-major de la flotte,
- Depuis l'empereur Charles V, roi d'Espagne, **tant** et **tant** d'assaillants s'en sont retournés après des bombardements symbo-liqués! .
- Le dey se sent-il l'âme perplexe, peut-être **même** sereine, ou se convulse-t-il à nouveau d'une colère théâtrale ?
- **combien** de témoins l'ont répétée depuis : Le Roi de France n'a **pas** pu y
- pour saisir d'un **même** regard l'imposante, l'éblouissante flotte française. Au départ de Toulon, l'escadre fut complétée par l'embarquement de quatre peintres, cinq des-sinateurs et une dizaine de graveurs...
- Le conflit n'est engagé **pas** encore, la proie n'est approchée **même** pas, que déjà le souci d'illustrer cette cam pagne importe **d'avantage**.
- **Comme** si la guerre qui s'annonce aspirait à la fête. En cette aurore de la double découverte,
- **telles** qu'elles contemplant la flotte royale qui dessine les figures d'une chorégraphie mystérieuse?..
- Je rêve à cette brève trêve de **tous** les commence-ments : je m'insinue, visiteuse importune,
- suspendant mon souffle pour tenter de **tout** réentendre...Ce 13 juin 1830, le face à face dure deux, trois heures et **d'avantage**, jusqu'aux éclats de l'avant-midi.

Aperçu incomplet du style argumentatif dans le corpus (Logiciel Tropes)

L'argumentation dans un énoncé est : « *cette activité par laquelle le locuteur cherche, par un usage approprié du discours à modifier les convictions d'une personne ou d'un groupe* » (Aborder la linguistique, 2009, p. 133)

Assia Djébar, étant locutrice et narratrice de sa propre histoire oriente son discours pour avoir de la part de son lectorat une grâce : « *Toute vierge savante saura écrire, écrira à coup sûr la lettre. Viendra l'heure pour elle où l'amour qui s'écrit est plus dangereux que l'amour séquestré.* » (L'Amour, la fantasia, 1995, p. 11)

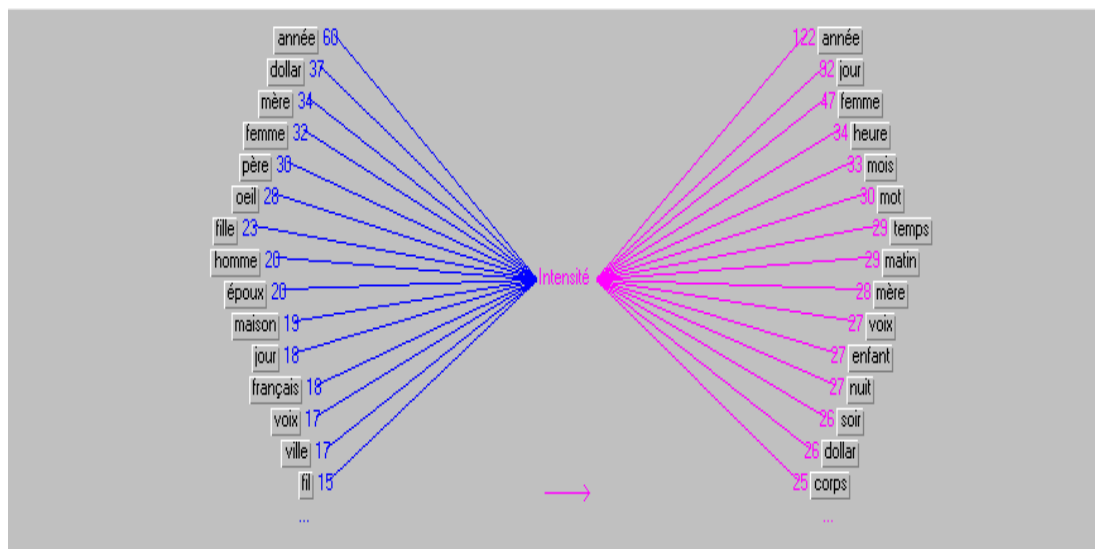
Elle commence sa phrase par « toute » un adverbe exprimant l'intensité, l'exclusivité, la totalité et l'unicité. Elle explique avec assurance et certitude que les femmes comme elles, intellectuelles, finiront auteures. L'emploi du temps, le futur simple (saura, écrira, viendra) ici est considéré comme un temps exprimant un fait achevé du passé et révélé au présent moment de l'écriture de cet énoncé.

Assia Djébar pousse son lecteur, par ce discours, l'orienter vers une conclusion déterminée positive.

Dans ce type de discours les éléments linguistiques comme « mais » « ne ... pas » « beaucoup » « certes » décident de l'orientation du discours. Nous avons observé à travers le logiciel Tropes que les modalisations d'intensité qui peuvent avoir un rôle

d'argumentation comme : « *Mais* » « *certes* » est de 31,7 % (6766 mots) par rapport au pourcentage des autres références de modalisation dans le corpus.

■ Intensité 31.7% (6766)



L'intensité dans le corpus (logiciel Tropes)

Cette image tirée du logiciel Trope représente la concentration de relation entre l'intensité et les autres références affichées.

Par ces connecteurs argumentatifs le co énonciateur trouvera le lien entre l'énoncé et la conclusion que l'énonciateur utilisera pour la faire accepter. L'énonciateur argumente sans pour dire que le co-énonciateur doit penser ou aller vers une conclusion quelconque déterminée par lui. Il présente son énoncé d'une manière à amener son co-énonciateur à conclure, d'une manière générale. Il le conduit à une conclusion incontestable ou décidée :

« Je m'engage et comme je voudrais rester fidèle à cette règle de vie, parce que je la trouve la plus pure :

« à ne jamais souhaiter le bonheur, mais la joie ! »

« à ne jamais rechercher le salut, mais la grâce ! » (Vaste est la prison , 1995, p. 294)

Dans cet exemple, l'énonciatrice discute son choix et le fait d'être écrivaine aujourd'hui et qu'elle se doit d'obéir à cette règle, pour obtenir une satisfaction

personnelle ou des félicitations mais aussi pour arriver à une allégresse, à une compassion de la part de son co-énonciateur. Le connecteur argumentatif « mais » lie entre deux unités sémantiques. En examinant de plus près cet exemple, nous reviendrons sur la fonction de « mais ».

L'élément « le bonheur » tend vers une conclusion implicite « la joie » et l'élément « le salut » il tend vers une conclusion « la grâce ». Les deux éléments en conclusion sont acceptés comme plus vrais sémantiquement et en faveur de la conclusion contraire. Alors que dans cet exemple le « mais » ne lie pas entre deux entités sémantiques contraires à des arguments de sens opposé. En interprétant l'argumentation d'Assia Djébar, par la négation « ne...jamais » elle exprime l'inexistence d'une situation dans la durée, elle s'est engagée à écrire pour obtenir la joie et le salut mais elle ne les obtient jamais. Elle guide son co-énonciateur vers cette conclusion implicite « elle n'a obtenu ni joie, ni salut » . Elle se donne le droit d'imposer l'orientation de son discours en réorientant son co-énonciateur vers l'implicite par un mouvement affirmé et argumentatif caché dans un discours qui échappe à une appréhension dans l'immédiat.

Par l'emploi d'un autre connecteur argumentatif « certes » Assia Djébar affirme ses dires par un raisonnement logique, par exemple dans *NMP* nous avons : « *Mon cœur bat, certes, je vais être autonome; bientôt, comme les autres, j'irai faire un tour d'abord dans cette cour, puis à travers le village, libre et volant, m'envolant ...* » (Nulle part dans la maison de mon père, 2008, p. 54) elle conduit son co-énonciateur vers le même raisonnement que le sien, vers une déduction logique et affirmative. En conséquence, elle pousse son lecteur à adhérer à son opinion, celui de conquérir la liberté, de l'arracher en devenant autonome.

Par cet adverbe, l'énonciatrice annonce un point de vue positif. D'un point de vue informatif, Assia Djébar, dans son passé avait décidé de devenir autonome, même si elle avait peur ou excitée d'aboutir à cette conclusion « mon cœur bat » elle le devient tout de suite lorsqu'elle devient interne dans un pensionnat pour ses études.

Suivant Maingueneau : « *la diversité des connecteurs à valeur argumentative est très grande, et les études qui leur sont consacrées nombreuses* » (Manuel de linguistique pour les textes littéraires, 2015, p. 266) voilà pourquoi nous nous sommes limité à donner quelques exemples sur les connecteurs argumentatifs avec les exemples cités

plus haut et dans un cotexte précis et significatif pour la stratégie discursive d'Assia Djébar et en tiré l'essentiel.

Nous reviendrons sur une autre fonction du discours argumentatif l'interrogation par « comment », nous observerons le passage tiré de *NMP* suivant :

Il me rappelle, à moi redevenue sereine, mon tout premier désarroi. Depuis, dans mes fictions, tout personnage féminin entravé finit par chercher aveuglément, obstinément, une échappée, comme sans doute je le fis moi-même, dans mon passé juvénile. Comment s'en sortir ? Comment s'élaner ? Comment retrouver essor et légèreté, et ivresse de vivre-même en sanglotant ? (Nulle part dans la maison de mon père, 2008, p. 424)

Une autre manière où l'énonciatrice interpelle le co-énonciateur en posant des questions afin d'orienter son discours et arriver à une conclusion implicite attribuable à l'auteure. En expliquant le comment de son penchant vers l'écriture, elle argumente indirectement pour légitimer son discours et son positionnement en tant qu'auteure obstinée à trouver la grâce et l'allégresse depuis son jeune âge. Donc, elle inspecte sa vie personnelle la plus intime, les causes et les raisons qui l'ont poussées à devenir cette femme écrivaine, issue d'une société interdisant à toute femme de s'ouvrir au monde, à s'auto dévoiler et à s'émanciper pour qu'elle se retrouve ainsi à écrire un récit autobiographique amalgamé de souvenirs d'enfance, d'adolescence et de femme adulte.

2.1.2 Le récit autobiographique

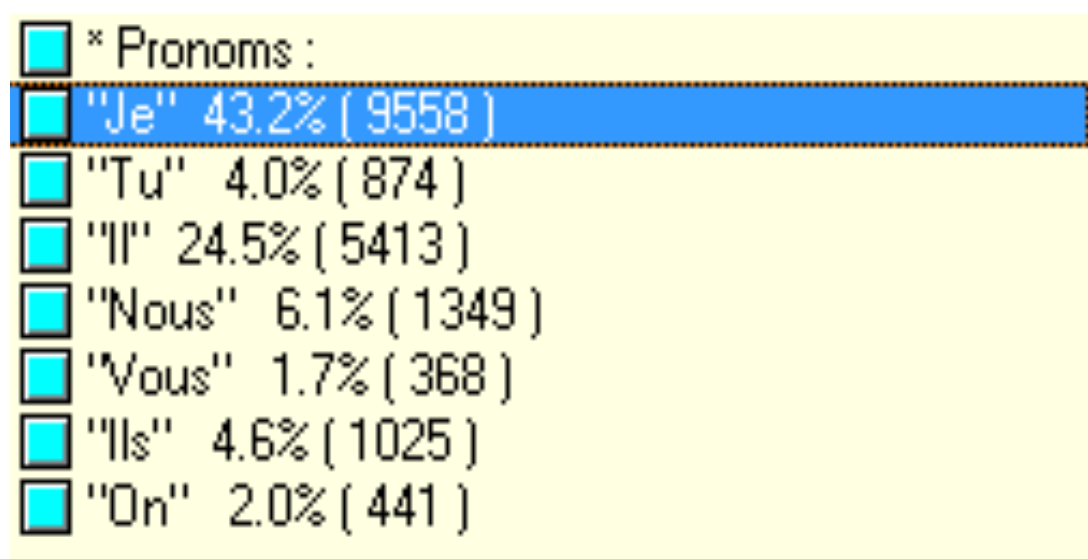
Contrairement aux deux autres récits *l'AF* et *VP*, dans *NMP* son dernier roman, lui servant d'autoanalyse, Assia Djébar recourt à la deuxième personne « tu » et la troisième personne « elle » du singulier :

« La femme qui écrit désormais regrette, prétend-elle, les vingt et un ans d'immobilisme de la pseudo vraie histoire d'amour qui s'ensuivit. Peut-être se trompe-t-elle dans son décompte. Peut-être qu'il lui faudrait ajouter les années suivantes, et compter par décennies. Peut-être devrait-elle s'accuser de ne pas avoir éclairé (quand bien même elle n'aurait pas écrit ce récit) le

silence sur elle-même - silence de soie, non, plutôt de suie, et de pluie, et de brouillards accumulés ... » (Nulle part dans la maison de mon père, 2008, pp. 445-446)

Il s'agit d'un déséquilibre dans l'emploi des marques énonciatives. L'énonciatrice devient observatrice, rapporte et décrit ce qu'elle voit ou entend lorsqu'elle emploie « elle » : (pronom personnel représentant et anaphorique), l'énonciatrice adopte un point de vue de l'extérieur de sa personne « extraverti ».

Elle revient à « je » un pronom non anaphorique qui prime sur les autres embrayeurs comme nous avons observé plus haut pour raconter.



les pronoms dans le corpus (Logiciel Tropes)

Cette image indique et regroupe les pronoms personnels de la famille de « je » qui est à 43,2 %, c'est-à-dire, 9558 mots en relation avec le pronom « je » comme : moi, me, m'.

La prise en charge à l'aide du « je » est un discours à la première personne. Le narrateur est personnage principal de l'histoire racontée et aussi considéré comme témoin. Puisque le narrateur, le personnage principal et l'auteur forme un seul être, il s'agit, de ce fait, d'un récit autobiographique.

Cependant, la recherche du mot « *autobiographie* » dans le corpus a révélé que dans le roman *l'AF* le mot est réitéré cinq (5) fois comme suit :

« *Ibn Khaldoun -Tarif -Autobiographie* » (L'Amour, la fantasia, 1995, p. 71)

« *Tenter l'autobiographie par les seuls mots français* » (L'Amour, la fantasia, 1995, p. 224)

« *De l'exercice de l'autobiographie dans la langue de l'adversaire d'hier* » (L'Amour, la fantasia, 1995, p. 300)

« *L'autobiographie pratiquée dans la langue adverse comme fiction* » (L'Amour, la fantasia, 1995, p. 302)

« *Ma fiction est cette autobiographie qui s'esquisse* » (L'Amour, la fantasia, 1995, p. 304)

A lire ces cinq phrases, nous constatons que l'auteure Assia Djébar, utilise la langue française, celle du colonisateur pour tracer un récit autobiographique sans pour autant le mentionner sur la page de couverture, ni ailleurs d'ailleurs. Mais comme énonciatrice, elle use de la fiction pour raconter sa vraie vie, elle tisse un récit fictif en mettant l'accent sur son expérience individuelle et en particulier dessine sa personnalité, elle fait de sa propre vie une prose. Dans *VP* le mot n'existe pas par contre dans *NMP* se présente comme suit :

« *Il ne s'agit point ici d'autobiographie* » (Nulle part dans la maison de mon père, 2008, p. 276)

« *L'esquisse d'une ouverture, prologue à une plus vaste autobiographie ?* » (Nulle part dans la maison de mon père, 2008, p. 441)

« *L'autobiographie se succédant « laïciser » de la confession...l'autobiographie même des grands auteurs devient un itinéraire spirituel ou intellectuel* » (Nulle part dans la maison de mon père, 2008, p. 468)

Les citations ci-dessus, laissent comprendre que depuis le début de l'écriture Assia Djébar réfléchit à voix haute depuis 1985. A travers ses fictions, se dévoile la véritable vie privée car elle se réécrit à chaque fois tout en insérant des récits

autobiographiques telle : « *L'autobiographie se succédant* » tout en s'inspirant de ses lectures autobiographiques sur les grands auteurs. Sachant qu'Assia Djébar s'est imprégnée de son parcours universitaire, de sa formation d'historienne : « *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.* » (Nulle part dans la maison de mon père, 2008, p. 468)

De cette phrase tirée de *NMP* son dernier livre, nous comprenons qu'Assia Djébar depuis toujours écrit son histoire personnelle et d'une manière imbriquée elle construit son récit : « *De mon labeur d'écriture : roman, théâtre ou essai, mais plus d'autobiographie, plutôt des constructions inventives, des échafaudages...avec des personnages du passé* » (Nulle part dans la maison de mon père, 2008, p. 472).

Le récit autobiographique fictif est construit d'une manière où l'auteure, la narratrice et la protagoniste ont le même nom retraçant des séries d'évènements, c'est ce que nous retrouvons dans les trois récits de notre corpus. Surtout dans le dernier *NMP*, où l'auteure choisit de parler de soi en employant la 2^{ème} personne (tu) ou la 3^{ème} personne (elle) avec le pronom personnel dominant la 1^{ère} personne (je) afin de créer la distance entre le présent de narration et le passé vécu. Assia Djébar s'exprime sur son passé en mettant de la distance entre son « être » au présent (la femme mure) et au passé (la petite fille et l'adolescente). Des autobiographies construites comme « des échafaudages » des strates d'histoires personnelles et communes. Le style d'écriture d'Assia Djébar met à nu son drame, elle se présente comme auteure de ses mémoires, un témoin d'évènements historiques dévoilés sous forme de récits implicites. Pour parler de soi « autobiographique », Assia Djébar choisit ce procédé afin de composer son récit à travers des périodes différentes :

Écrire, revivre par éclairs, pour approcher quel point de rupture, quel envol ou, à défaut, quelle chute ? Quelle conclusion fugace, propulsée vers l'horizon en soudains soubresauts, au cœur de l'orage qui secoue et bouleverse toute destinée, même la plus humble, oubliée parfois par celui ou celle qui doit la traverser ? Ma mémoire soudain rétive adopte, comment

dire, un regard de biais, une trajectoire oblique pour faire resurgir quelques jours (Nulle part dans la maison de mon père, 2008, p. 276)

Cependant Assia Djébar comme femme adulte et écrivaine tente de répondre à soi-même en s'inventant un double, elle mêle ses souvenirs à la fiction, cache son identité entre auteure, personnage et narratrice. Elle s'inspire de sa propre vie et s'engage dans une entreprise autobiographique sans respecter la chronologie dans ses récits. Elle explique que brusquement sa mémoire la propulse dans le passé mais d'une manière amalgamée.

2.2 Le concept d'isotopie du couple « voiler » / « dévoiler »

Cet effet itératif dans la production du corpus se révèle comme une propriété du discours djébarien, un corpus porteur de redondance garantit une certaine cohérence du sens de l'énoncé même si l'énoncé dans son architecture est hétérogène voir même éclaté. Cette homogénéité du sens est appelée « isotopie ». Selon le théoricien Greimas et dans le cadre de ses recherches, il démontre qu'un ensemble redondant de catégories sémantiques rend la lecture d'un récit cohérente.

Le concept de l'isotopie a connu : « *une extension sémantique* » (Guide sémiotique appliquée, 2008, p. 107) dont les exemples tirés plus haut, relatifs au couple « *voiler* » / « *dévoiler* » se répètent dans le corpus isotopique pour affirmer la cohésion du sens et son émergence. Après examen des différentes phrases, il y a une relation de continuité dans le corpus. La progression thématique des textes hétérogènes se fait à travers le sens, ce dernier assure non seulement sa progression mais aussi sa cohésion. Nous distinguons alors, le type de progression du corpus étudié qui est à thème éclaté. Le thème est différent dans chaque énoncé mais avec une relation logique de sens dans les phrases. Une redondance non contradictoire qui mène à une progression relationnelle dans la construction des textes et du sens. Ce fait d'itération est présent dans toute forme de communication. Le corpus d'étude se compose d'une variété de formule itérative, l'utilisation des mêmes mots, l'utilisation des mêmes épisodes, les mêmes images, les mêmes personnages identiques... comme le précise Maingueneau : « *l'auto-référence est au cœur du discours littéraire* » (Eléments de pragmatique pour le texte littéraire, 1990, p. 167)

L'énoncé est constitué de répétition, l'utilisation des mêmes mots, des mêmes scènes favorise la transmission d'un message propre et univoque, gardant ainsi le même sens malgré ses différents emplois. En conséquence une itération qui tend vers un sens inhérent à la structure de l'énoncé et du corpus même à sa compréhension.

Le lecteur peut identifier ces itérations à travers lesquelles il peut détecter le sens du discours djebarien et le type auquel il appartient. Cette relation des éléments nous permet de rassembler les phrases et les termes éparpillés, insérés d'une façon non linéaire afin de saisir le sens inhérent du message. L'appréhension de la progression du sens se fait par le repérage des formes itératives dans l'énoncé. Ces marques permettent au lecteur de cerner le sens inscrit dans l'énoncé. Un énoncé est traduit comme une énonciation d'une phrase, la phrase est définie comme un produit linguistique représentant un énoncé complet d'une idée. En mouvement constant dans l'énoncé, le mot qui compose la phrase est polysémique, une unité de l'énoncé qui construit le sens. Le discours littéraire est un énoncé polysémique. Le sens est multiple et complexe. En effet, le discours littéraire véhicule des messages ambigus. Il prend forme dans sa polysémie. La polysémie est la variété de sens dans un énoncé littéraire. L'itération elle-même est polysémique. Chaque discours est modéré par une forme de répétition. Dans le discours djebarien la répétition est un agent de référence univoque. Elle vise la thématization du discours et l'exclusion d'un autre sens. Elle met en exergue l'objet du discours. Par une étude lexicométrique, le comptage des mots réitérés nous oriente vers l'objet essentiel du discours. Le choix du mot « voile » réitéré dans le corpus d'étude est volontaire. L'auteure insiste sur cette répétition pour marquer le discours et créer une relation entre les différentes éventualités discursives et leurs cotextes. Ce lien permet l'étendue du sens. Répéter dans le discours djebarien n'est pas uniquement se référer au même objet déjà dit mais créer un lien entre les différents énoncés aux cotextes différents. L'intérêt aux mots réitérés indique à quoi renvoie le discours djebarien. Le sens de cette itération de vocables et d'épisodes est le point d'ancrage de l'auteure Assia Djébar.

Il est évident que la lecture varie d'un lecteur à un autre. Lire Assia Djébar nécessite la connaissance de l'œuvre complète, pour isoler chaque texte et découvrir sa structure ensuite mémoriser les mots réitérés à travers les autres textes et établir une relation entre eux. C'est ainsi que le lecteur va scruter le sens et la polysémie du

discours djebarien étant une procédure irrégulière, complexe et éclatée. Un discours en perpétuel mouvement où le phénomène de l'itération est déterminant pour accéder au sens du discours djebarien.

Le mot « *voile* » est défini comme suit « *un morceau d'étoffe destiné à cacher* » (Le Robert, s.d.) qui veut dire un vêtement algérien traditionnel ou religieux destiné à cacher une partie ou tout le corps d'une femme voire même son visage, qu'il soit en laine ou en soie. C'est ce que nous avons appelé le sens dénoté du mot. Le sens second, appelé le sens connoté, c'est l'utilisation du mot employé pour exprimer une idée. C'est à travers cette variation connotative que nous pouvons tirer les propriétés linguistiques et paralinguistiques du discours djebarien. La dénotation du mot « *voile* » serait donc le voilement de quelque chose, or la connotation, serait la dissimulation d'une opinion. Un autre exemple pour mieux cerner la dénotation et la connotation, celui du pseudonyme Assia Djebar, la dénotation est un nom de plume, la connotation, est le fait de se cacher à travers un nom d'emprunt pour écrire et se mettre à nu. Donc « *se voiler* » pour « *s'auto-dévoiler* ».

Sous ce point de vue, la connotation produit un sens détaché à l'énoncé mais fonctionne au niveau de l'énonciation. Par le biais de la connotation, nous accédons à la symbolique du signe, nous constatons la relation entre le signifié et le signifiant, en conséquent, nous approchons le sens implicite. D'ailleurs la dénotation du « *voile* » a une relation avec la tenue vestimentaire que portait la femme algérienne à l'époque de la colonisation, le *voile* est une étoffe en soie ou en laine que la femme mettait pour se voiler, cacher son corps et son visage. La connotation dans l'énoncé est tout autre que la racine du mot employé et réemployé « *voile* » dans le corpus. A commencer par la manière de porter le « voile » : voilement du corps de la femme en le tenant avec la bouche.

La connotation ici est que la femme n'avait pas le droit de se montrer en société, en public, ni de déambuler en montrant ses formes, comme elle n'avait pas le droit à la parole. La manière de tenir le « voile » avec la bouche, n'est qu'un signe de fermer la

bouche pour bien tenir l'étoffe. Car si, jamais, elle ouvrait la bouche le « **voile** » tomberait : c'est la mise à nu (le dévoilement du corps et de la voix féminine).

Aussi par l'exemple de ces phrases tirées du corpus : « *esquisse le premier pas de l'auto-dévoilement* » (Nulle part dans la maison de mon père, 2008, p. 469) et « *te dévoiler l'histoire qui est mienne* » (Vaste est la prison, 1995, p. 91), la connotation a une relation avec l'écriture autobiographique « auto-dévoilement » de l'auteure Assia Djébar. Ceci dit, le sens implicite est celui de l'acte d'écrire sa vraie vie personnelle (intime) où elle emploie le contraire du voilement « **dévoilement** ». Sous ce point de vue, la connotation et les différents emplois de la racine du mot « **voile** » à une signification dissociée de l'énoncé même si ce dernier à une signification dans l'énonciation. Par la signification du signe entre le signifié et le signifiant nous avons pu définir le symbole. Également, la connotation quant à elle est une indication sur le sens implicite et une orientation pour déceler les autres mots réitérés dans tout le corpus tels « claustre » « enfermer » « ouverture » « liberté ». Non seulement, ces derniers sont en relation directe avec « voilement » « dévoilement » mais ils mettent à nu le point de vue de l'auteure Assia Djébar. Un tissage pragmatique qui nous renvoie à l'idéologie de l'auteure et ses perspectives inscrites dans son corpus.

Par la quantification du mot **voile** dans notre corpus, nous avons trouvé ce qui suit. Dans *L'amour, la fantasia* 62, entre « voile » « voilées » « voilette » « dévoiler » « dévoilement » : « *Voilez le corps de la fille nubile* » (L'Amour, la fantasia, 1995, p. 11) « *Le dévoilement, aussi contingent, devient, comme le souligne mon arabe dialectal du quotidien, vraiment « se mettre à nu* » (L'Amour, la fantasia, 1995, p. 224). Dans le deuxième *Vaste est la prison* 50, entre « voile » « voilées » « voilette » « dévoiler » : « *corps femelle voilé* » (Vaste est la prison, 1995, p. 174)

Dans le dernier, *Nulle part dans la maison de mon père* 64, entre « voile » « voilée » « dévoiler » « dévoilement » : « *se cache et se voile un corps* » (Nulle part dans la maison de mon père, 2008, p. 468) et : « *esquisse le premier pas de l'auto-dévoilement* » (Nulle part dans la maison de mon père, 2008, p. 469).

Cette étude nous a conduite à dire qu'Assia Djébar emploie le même mot pour exprimer la même idée. Cette pensée de l'auteure est réitérée tout au long du corpus. Une réitération très significative, le concept est le même « voiler » « dévoiler ».

Lorsque l'auteure Assia Djébar écrit, elle produit des récits en relation avec sa société dans un contexte particulier, celui de son vécu, lors de sa présence dans son pays natal : au village et en ville. L'image du voile qu'elle met en scène, met en lumière le statut de la femme algérienne. Une notion avec laquelle l'auteure rythme ses écrits et permet d'engager une supposition qui aboutit à des décodages. L'analyse lexicométrique s'est focalisée dès lors sur le statut de l'auteure, de son produit final en tant qu'évènement vécu comme nous l'avons vu plus haut « *autobiographie* ». Ce qui nous a amené à identifier les représentations de l'auteure développées dans le cœur même de ses écrits. Le discours littéraire d'Assia Djébar devient donc un discours constituant l'identité de l'auteure.

En analyse des discours, le corpus se constitue autour d'un cotexte distinguant ainsi l'interdiscursivité. *Pour s'interroger sur la lexicométrie, il est important de « fermer » le texte afin d'étudier les mots et de l'« ouvrir » pour mieux l'exploiter puisque le texte ne s'autosuffit pas.* Il s'agit de décrire les données discursives qui s'étendent sur le texte, de préférence un ensemble de textes pour le traitement informatique. Une reproduction statique de discours qui tend vers une signification pertinente du corpus. En effet, dans notre corpus, nous nous sommes penchée sur le concept « *voiler* » / « *dévoiler* » afin de déchiffrer l'objet d'étude : le discours d'Assia Djébar.

Suite à plusieurs recherches de travaux universitaires, nous avons observé que les chercheurs favorisent l'approche sémiotique, car elle s'intéresse au sens tacite d'un discours. L'étude sémiotique s'intéresse au sens que peut révéler un texte. En effet, nous avons constaté que le discours djébarien dans sa globalité est une machine itérative du sens dans sa fermeture comme dans son ouverture (son cotexte et ses conditions d'écriture).

2.3 La représentation de « claustration » / « liberté »

Le principe isotopique est le même pour les mots renvoyants à la claustration ou à l'enferment de la femme et la liberté dans l'AF Assia Djébar, écrit :

« elles trouvaient là issue provisoire à leur claustration » (L'Amour, la fantasia, 1995, p. 67),

« une façon d'oublier leur claustration » (L'Amour, la fantasia, 1995, p. 287)

« puisqu'il m'avait préservée, sans hésité, de la claustration » (L'Amour, la fantasia, 1995, p. 298)

D'autres expressions renvoyant à la même idée est « enfermement » quelques exemples tirés de l'AF :

« me retrouvée dans ces lieux enfermée » (L'Amour, la fantasia, 1995, p. 18)

« elles s'enfermaient toutes » (L'Amour, la fantasia, 1995, p. 35)

« des jeunes filles enfermées de mon enfance » (L'Amour, la fantasia, 1995, p. 67)

« mes mutismes d'enfermée provisoire » (L'Amour, la fantasia, 1995, p. 86)

« je m'enfermais déjà dans un romantisme » (L'Amour, la fantasia, 1995, p. 116)

« J'avais échappé à l'enferment » (L'Amour, la fantasia, 1995, p. 297)

Dénonçant ainsi l'enfermement par l'utilisation des termes renvoyant à cela et à la situation de femme cloîtrée.

Pour le mot « **prison** » c'est le mot qui se réitère le plus dans le corpus ayant un rapport avec l'enfermement et la claustration. Cet emploi va expliciter l'idéologie du discours djébarien. En analysant quelques exemples tel l'emploi du mot « **prison** » qui renvoie aux conditions de la femme algérienne, sa situation face à la société, face à la vie de couple explique la destinée de chaque femme algérienne :

« prisonnières, elles estampillaient leur marasme » (L'Amour, la fantasia, 1995, p. 67)

« les femmes prisonnières » (L'Amour, la fantasia, 1995, p. 83)

« je passe en prisonnière » (L'Amour, la fantasia, 1995, p. 86)

De même pour *VP* concernant l'utilisation des mots « *claustrer* » et « *enfermer* » nous avons observé ce qui suit :

« *Pareillement, ne me frappait pas encore l'iniquité de la claustration des femmes de ma famille.* (Vaste est la prison , 1995, p. 293)

« *non, mais sûrement une femme enfermée.*» (Vaste est la prison, 1995, p. 167)

Pour le mot « *prison* » en voici quelques exemples tirés de *VP* :

« *vaste est la prison* » (Vaste est la prison, 1995, p. 9)

« *comme si seul Allah, dans le noir de ce corridor du sixième étage, m'avait protégée, ou emprisonnée, je ne savais* » (Vaste est la prison, 1995, p. 45)

« *comme en écho d'une prison* » (Vaste est la prison, 1995, p. 85)

« *je retournais aussi vite dans ma prison* » (Vaste est la prison, 1995, p. 96)

« *ces bagnes qui furent prisons ouvertes , l'inconnue, de sa prison fermée et dorée* » (Vaste est la prison, 1995, p. 167)

« *elles m'emprisonnaient dans un coin* » (Vaste est la prison, 1995, p. 285)

« *étroite la prison, et de nulle part la délivrance !* » (Vaste est la prison, 1995, p. 335)

Or dans *NMP* nous avons relevé ce qui suit :

« *claustration devenait le signe presque certain* » (Nulle part dans la maison de mon père, 2008, p. 163)

« *Même les internes musulmanes - celles qui ne rejoignaient leur famille qu'après tout un trimestre - devaient préférer la claustration de l'internat* » (Djebar, Nulle part dans la maison de mon père, 2008, pp. 172-173)

« *d'ombre portée de la claustration, mais aussi de liberté obtenue par elle de haute lutte -* » (Nulle part dans la maison de mon père, 2008, p. 178)

« *la claustration que nous connaissions au quotidien, ma mère, ma sœur et moi, au village, mais aussi la chaleur de la vie féminine à Césarée, dont je savais qu'elle ne serait jamais la mienne, plus tard?* » (Nulle part dans la maison de mon père, 2008, p. 229)

« *enfermées comme internes durant l'année scolaire* » (Nulle part dans la maison de mon père, 2008, p. 196)

« *toute société de femmes vouées à l'enfermement* » (Nulle part dans la maison de mon père, 2008, p. 238)

« *protégée* » *non pas tant par la ségrégation sexuelle du groupe que par mon ignorance, entretenue, celle-ci, par l'enfermement séculaire de nos mères d'autrefois ...* » (Nulle part dans la maison de mon père, 2008, p. 296)

« *Je m'étais pourtant imaginé que plus ces dames étaient enfermées, plus leur mémoire résisterait, pareille à un cactus qui se contente d'un minimum d'humidité.* » (Nulle part dans la maison de mon père, 2008, p. 371)

Pareillement pour le mot « **prison** » que nous retrouvons dans le roman *NMP* mais cette fois-ci réitéré dix fois et employé comme suivant :

« *J'échangerai cette prison, mon Dieu assez vaste, contre une autre, toute rétrécie. Pas plus!* » (Nulle part dans la maison de mon père, 2008, p. 164)

« *je me laissais emprisonner* » (Nulle part dans la maison de mon père, 2008, p. 372)

« *deux êtres face à face : l'homme qui a ordonnée, la jeune fille qui regarde, mais à partir d'une prison enfin béante* » (Nulle part dans la maison de mon père, 2008, p. 409)

« *je me suis voulue prisonnière de cet héritage-là* » (Nulle part dans la maison de mon père, 2008, p. 430)

La récurrence du thème de la « claustration » employé dans toute l'œuvre d'Assia Djébar se voit à travers l'emploi des mots du même champ lexical comme vu précédemment consacrant une place centrale à la femme emprisonnée traditionnellement.

A l'inverse de ces mots qui renvoient tous à l'« **enfermement** », une seule utilisation du mot « **liberté** » dans tout le corpus qui veut dire suivant le dictionnaire sur le plan philosophique : « *la faculté de choisir et de s'affirmer dans le domaine de la pensée* » (Linternaute, s.d.). Le mot « liberté » antonyme de « emprisonnement » est saisi par un regard féminin inscrit dans le chagrin et la peine du passé et des interdits imposés par l'homme, réitéré lui aussi dans l'*AF*, dans *VP* et dans *NMP* comme suit :

« La rentrée scolaire s'annonce proche, le temps d'étude m'est promesse d'une liberté qui hésite » (L'Amour, la fantasia, 1995, p. 86)

« le temps d'étude m'est promesse d'une liberté qui hésite » « elle lit » ...de la mobilité du corps dans mon cas, et donc de ma future liberté » (L'Amour, la fantasia, 1995, p. 254)

« la langue française avait des yeux, et qu'elle me les ait donnés pour voir dans la liberté » (L'Amour, la fantasia, 1995, p. 256)

« je suis expulsée ...et ramener à mes parentes les traces de la liberté » (L'Amour, la fantasia, p. 303)

Dans *VP* :

« tandis que s'esquissait le premier pas de ma vacillante liberté » (Vaste est la prison, 1995, p. 117)

« sinon la simple mobilité du corps dénudé, sinon la liberté » (Vaste est la prison, 1995, p. 172)

« dans la liberté mouvante de mes bras-lianes » (Vaste est la prison, 1995, p. 278)

« cette liberté de mouvement, de question, de regard que nous allons ensuite toutes t'envier, moi la première ! » (Vaste est la prison, 1995, p. 302)

« entre ma liberté vulnérable et l'entravèrent des femmes de « chez moi » (Vaste est la prison, 1995, p. 313)

« désir de liberté...la liberté est un mot trop vaste ! ...soyons plus modestes, et désireuses seulement d'une respiration à l'air libre » (Vaste est la prison, 1995, p. 320)

Alors que dans *NMP* :

« pour soutenir sa voix, son évasion, en définitive sa liberté à elle aussi » (Nulle part dans la maison de mon père, 2008, p. 147)

« habituée sans trop de risques à prendre désormais quelque liberté » (Nulle part dans la maison de mon père, 2008, p. 168)

« je me sentais, moi, dans cette ville et pour une heure de liberté par semaine » (Nulle part dans la maison de mon père, 2008, p. 172)

« le père qui m'a résolument accordé ma liberté » (Nulle part dans la maison de mon père, 2008, p. 206)

« sur ce stade, ma liberté m'inonde, corps et âme, telle une invisible et inépuisable cascade. » (Nulle part dans la maison de mon père, 2008, p. 209)

« un espace de liberté qui me paraissait immense » (Nulle part dans la maison de mon père, 2008, p. 209)

« cette inconcevable liberté-mais le mot de « liberté » est sans doute trop fort ici » (Nulle part dans la maison de mon père, 2008, p. 235)

« « Lettres d'amour », écris-tu, mais tu doutes : « Vraiment, d'amour » ? Ces lucarnes par où s'infiltré l'aventure, le souffle imperceptible de ta liberté ? Pourquoi pas ? » (Nulle part dans la maison de mon père, 2008, p. 285)

« deux heures environs de liberté » (Nulle part dans la maison de mon père, 2008, p. 298)

« m'accorder une heure de liberté avec un inconnu et faire connaissance » « voilà qui signifiait pour elle le premier pas de liberté » (Nulle part dans la maison de mon père, 2008, p. 304)

« grâce à cette liberté de mouvement inattendue » (Nulle part dans la maison de mon père, 2008, p. 348)

« anonymat qui garantissait votre liberté de mouvement » (Nulle part dans la maison de mon père, 2008, p. 361)

« me saluer dans ma neuve liberté » (Nulle part dans la maison de mon père, 2008, p. 363)

« pour la première fois, je vais à la rencontre de Tarik dans un élan de liberté quasi étourdissante. » (Nulle part dans la maison de mon père, 2008, p. 385)

« Alors que je m'apprête à descendre jouir seule de ma liberté, par ce matin d'octobre » (Nulle part dans la maison de mon père, 2008, p. 394)

« et, chaque fois, tu aurais pu te rappeler que cette liberté, cette inventivité- qui n'étaient en somme que légèreté du corps et de la tête » (Nulle part dans la maison de mon père, 2008, p. 460)

L'écriture pour Assia Djebar est l'écriture d'une femme claustrée vouée au silence dans une société patriarcale, se traduisant à travers son œuvre entière. Le rapport

étant celui du « voilement », de « claustration », d'« enfermement » ou « emprisonnement » de la femme considérée comme objet de désir.

L'écrivaine Assia Djébar, une femme algérienne occidentalisée, elle formule la nécessité de se libérer et de libérer toute femme soumise aux interdits imposés par l'homme traditionnel. Le mouvement d'ouverture et de fermeture qui se matérialise à travers les mots ayant une relation de voilement et de dévoilement ou auto-dévoilement confirme la visée de l'auteure. Le style d'écriture djébarien se distingue à travers la connexion des mots et leurs relations. S'ajoute à cela un autre schéma de mots de « claustration / liberté », qui reflète le schéma d'ouverture et de fermeture dans le corpus.

Des propos contradictoires, entre enfermement et ouverture, dans la linguistique, nous distinguons trois types de significations implicites le présupposé, le sous-entendu et le sens rhétorique. Si Assia Djébar emploie et réitère des mots qui ont une relation de clôture, nous présupposons que l'auteure a le désir de rechercher ou trouver l'accès à travers son énoncé inscrivant ainsi les circonstances dans lesquelles se trouvait la femme algérienne. Le sens implicite du présupposé est attaché à l'énoncé. Le sous-entendu est le sens implicite dégagé par le lecteur. A force de se répéter et d'utiliser les mêmes mots dans tout le corpus avec la même insistance nous comprenons la soif de l'auteure de se libérer de cette claustration imposée par la société et ses traditions.

2.4 Les classes sémantiques dominantes dans le corpus

Après avoir utilisé le logiciel Tropes et avoir vu le nombre des mots répétés suivant leur apparition par ordre de décroissance et les différentes relations entre eux. Nous avons observé que l'auteure Assia Djébar n'est pas sortie des champs lexicaux relatifs à la famille et vie sociale. Ci-après un tableau quantitatif des mots afin de mieux le visualiser.

Ordre	Les classes sémantiques	Le nombre
01	<i>Famille</i>	3208
02	<i>Temps</i>	3051
03	<i>Corps</i>	2407
04	<i>Sentiment</i>	1828
05	<i>Habitat</i>	1118
06	<i>Femme</i>	0801
07	<i>Enfant</i>	0800
08	<i>Comportement</i>	0745
09	<i>Langue</i>	0723
10	<i>France</i>	0704

Réitération des mots dans le corpus suivant Tropes par ordre décroissant

Le logiciel a détecté également des références en utilisant trois niveaux de représentation :

- Univers de référence 1
- Univers de référence 2
- Références utilisées

Cet univers de référence est une classification de sens afin de pouvoir identifier et catégoriser les mots dans un texte donné, c'est le champ lexical. Le logiciel va classer les mots en univers de référence 1, 2 ... suivant les mots utilisés dans le texte.

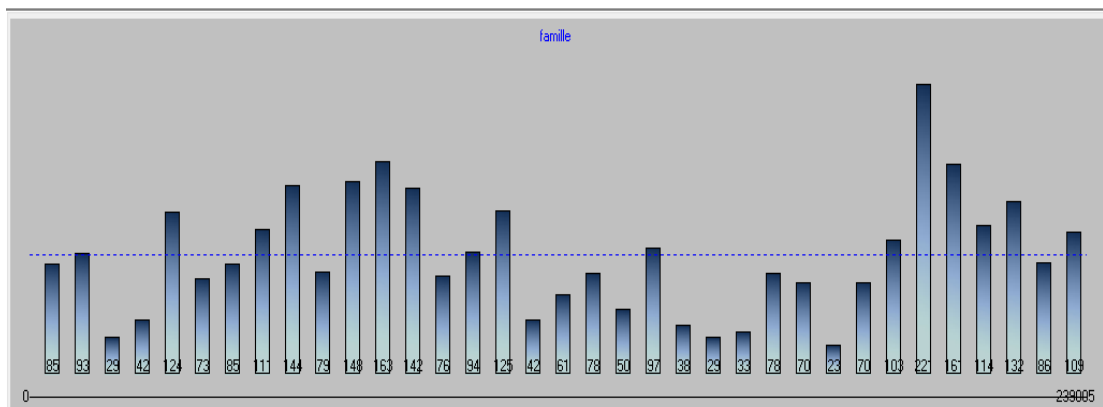
Pour notre étude, nous allons voir l'univers de référence 1 car il est beaucoup plus élargi que l'univers de référence 2 par rapport au classes sémantiques choisies pour notre recherche.

Afin de mieux cerner le monde de références du logiciel, nous allons expliquer le mode d'utilisation de ce dernier. Pour les références, il s'agit de références représentant le contexte, elles rassemblent dans des catégories identiques les substantifs (homonymes) du texte que nous analysons. Le logiciel repère les références en trois rangs de représentation comme déjà expliqué plus haut

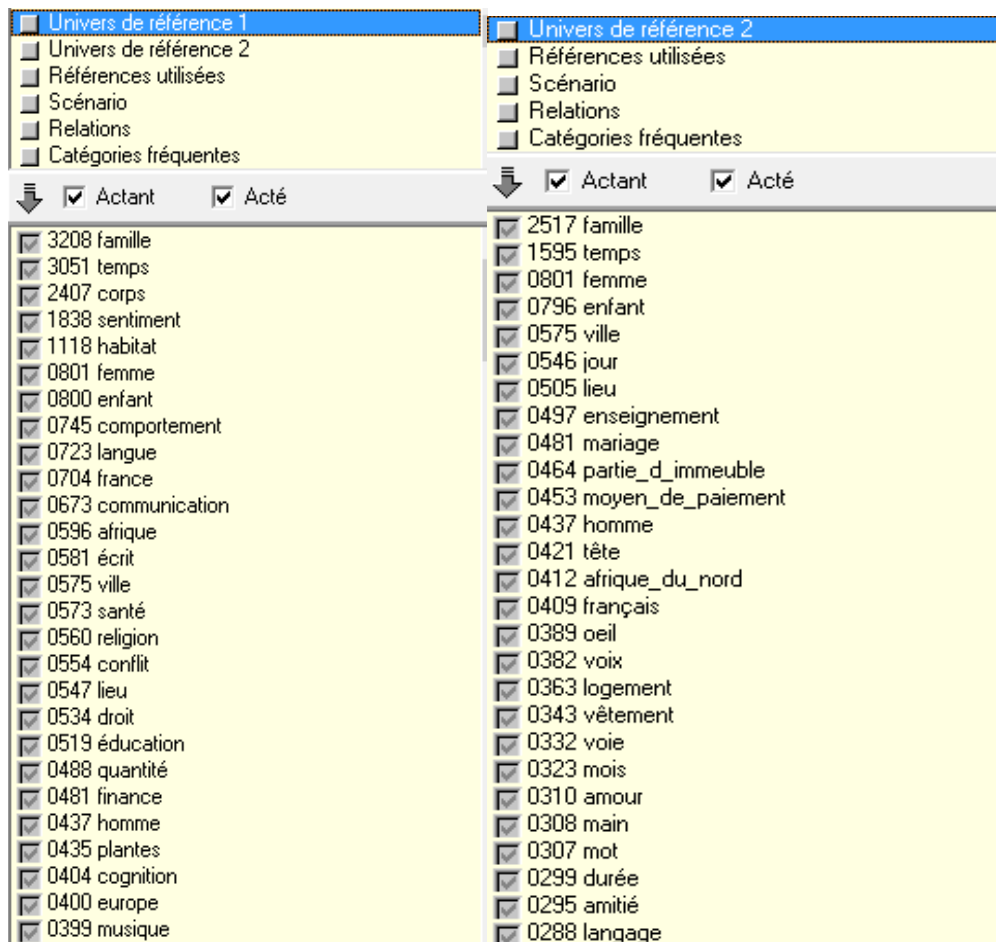
Par la présentation de ces trois classes de références, cela va nous permettre d'établir des relations, qui nous emmènent au discours djebarien. Nous apercevrons, par ordre de décroissance, les protagonistes, les objets et concepts mis en scène dans le corpus. Cette méthode de travail va renforcer notre analyse en ajoutant des éléments d'analyses pertinentes dans notre étude discursive.

Le classement des références dans Tropes se trouve dans la partie « Scénario » et y sont marquées. En ouvrant l'onglet « Scénario » nous aurons toutes les références pertinentes qui ne sont pas classées. Voici comment se présente le logiciel « Tropes » (une vue d'ensemble du corpus d'étude).

Nous commençons par la première classe « MONDE DE REFERENCE 1 » qui s'affiche comme suit :



Monde de référence 1(Logiciel Tropes)

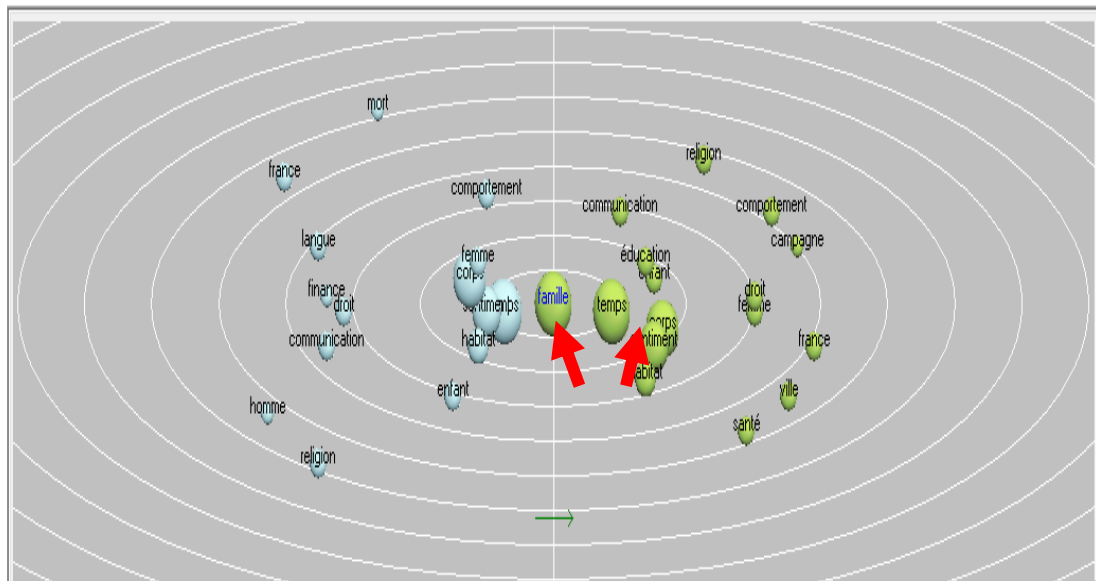


Monde de références 1 et 2 triées par fréquences de mots

Nous observons les mots utilisés par nombre de récurrence et par ordre de décroissance, le monde de référence 1 suivant le logiciel « Tropes » pour le mot « famille » qui s'élève à 3208 mots dans le corpus d'Assia Djebbar s'affiche comme indiqué dans le graphe ci-dessus en divisant le corpus en secteurs contenant un nombre égal en calculant la fréquence d'apparition de la classe d'équivalents ou la catégorie de mots sélectionnés à l'intérieur de chaque secteur comme par exemple les mots équivalents : père, fille, aînée, aïeule, mère, ...etc. La barre de l'histogramme affiche les secteurs dans l'ordre chronologique.

2.4.1 La famille

Nous avons une représentation des mots équivalents à « famille » et leurs relations avec les autres références ou groupes de mots.



Mot « famille » dans le corpus (Logiciel Tropes)

Le graphe ci-dessus représente les différentes catégories de mots par des sphères relatives aux nombres de mots qu'elles contiennent. Dans cet exemple, nous observons que « famille » et « temps » ont des fréquences d'occurrences semblables. Cela veut dire que « famille » et « temps » possèdent une relation du fait que la sphère « temps » est proche de la sphère centrale « famille ».

A travers ses écrits, Assia Djébar relate sa vie personnelle, familiale et se remémore des moments familiaux en faisant des sauts dans le temps.

Elle évoque toute sa famille et ses relations familiales avec le père, la mère, les cousines, les aïeules, le mari... Elle se sert de cette réalité pour dénoncer certaines idées qu'elle a développée au court de sa vie et en même temps convaincre son lecteur de ses opinions et critique certaines idées culturelles reçues par transmission telle la femme qui, à un certain âge doit arrêter l'école pour se préparer au mariage. Elle traite cette thématique en profondeur car pour elle, son père était pour l'instruction de la femme. Ce même père instituteur émancipé était : « *Ce père mort aujourd'hui, sans savoir qu'il aura été, en fait, le conducteur du char de la mort.* » (Nulle part dans la maison de mon père, 2008, p. 445)

Assia Djébar comprend enfin le dilemme, c'était son père qui pilotait sa vie depuis le début. C'était la personne qui l'avait poussée à la mort (le suicide), elle le compare au conducteur du tramway comme cité dans le roman *NMP* : « *un conducteur aveuglé lui aussi, mais implacable* » (Nulle part dans la maison de mon père, 2008, p. 445) il était un homme insensible à ses désirs et à ses souhaits d'où son échec de vie de couple.

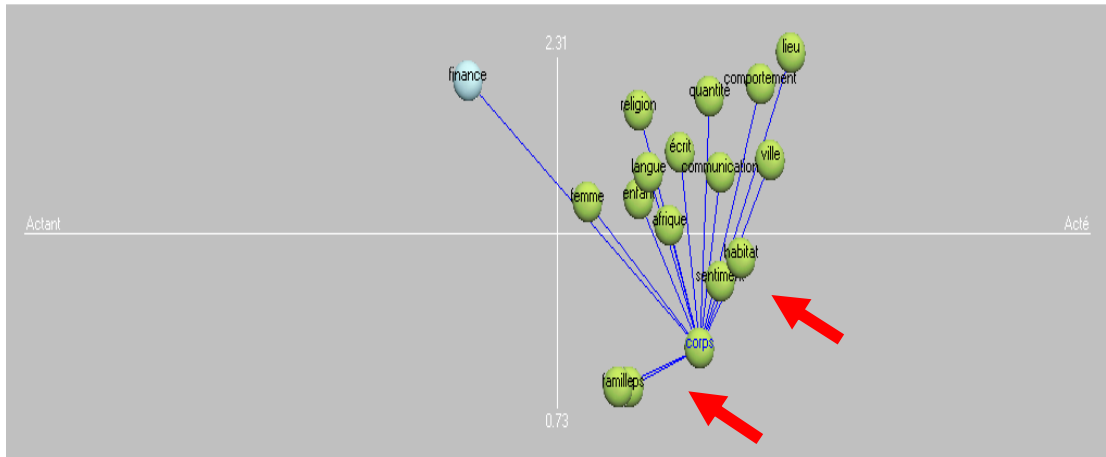
Le mot le plus réitéré est **famille** qui se répète dans le corpus 3208 fois dans l'outil référence 1 et 2517 fois dans l'outil référence 2, dans ces deux outils d'analyse comme expliqué plus haut, les références représentent le cotexte. Elles englobent dans des catégories similaires les homonymes du texte qui renvoient au même champ lexical. Le logiciel détecte le mot famille comme indiqué sur le tableau ci-dessus. Cet affichage conduit au cœur du discours djébarien orienté vers les mêmes acteurs, objets et concepts mis en scène dans le corpus et qui mène droit à la paratopie familiale et vie sociale que nous allons voir ci-après.

2.4.1 Le corps

Il y a 2407 mots équivalent à « corps », ce n'est pas anodin qu'Assia Djébar, se bat contre le voilement et l'enfermement de la femme. Elle lutte contre les traditions et la religion, la femme n'a pas à dévoiler son corps. Elle doit porter le voile :

Je découvre toutefois que mon corps, sourdement, à la préadolescence et à l'adolescence - mais dans l'internat de jeunes filles, un lieu fermé, un « harem » nouvelle manière -, prendra sa revanche : de dix à seize ou dix-sept ans, au collège, par des entraînements prolongés au basket-ball et à l'athlétisme... (Nulle part dans la maison de mon père, 2008, p. 60)

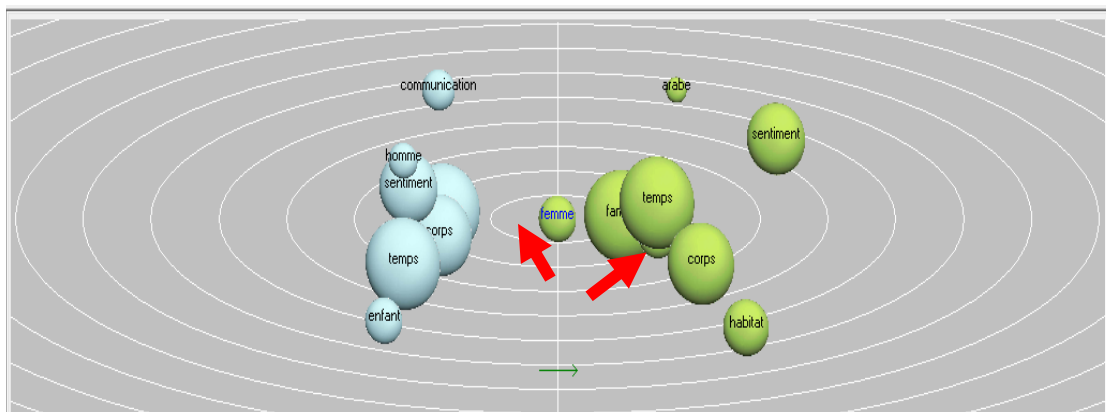
Nous voyons cela dans le monde de référence 1, où les termes qui ont une relation avec le « corps » sont visibles sur le logiciel « Tropes ».



le mot « corps» dans le corpus (Logiciel Tropes)

Les sphères « sentiments » et « famille » ont des fréquences d’occurrences comparables et sont proches du centre et de la sphère « corps ». Nous constatons que l’auteure éprouve des sentiments en relatant des événements familiaux. Comme elle se bat pour la liberté de la femme avec ferveur. Une liberté qui se voit à travers le corps mobile.

Nous constatons toujours par ordre de décroissance l’emploi des mêmes mots et leurs relations dans les deux mondes de références 1 et 2 du logiciel, pour le premier mot « **famille** » ensuite vient le mot « **femme** » dans le monde de référence 2 qui est représentatif dans les écrits d’Assia Djébar.



le mot « femme » dans le corpus (Logiciel Tropes)

Dans cet exemple qui représente le mot « femme », nous observons des sphères proches du centre et qui ont des fréquences comparables « famille » et « corps ».

Cette relation entre les mots « femme », « corps » et « famille » donne un sens au discours djebarien et illustre la position de la femme au sein de la famille. La femme claustrée et corps voilée.

2.4.2 La femme

Dans *VP*, Assia Djébar écrit :

Tout ce récit meuble se place d'emblée sous le signe d'une écriture arabe de femme, écriture qu'alourdit à plusieurs reprises une donation d'or. La scripteuse est celle qui paye, mais c'est aussi la voleuse, la traîtresse aux yeux du père et des siens, celle qui, dans le jardin de campagne du Sahel d'Alger, invente l'intrigue et l'âme, puis, au cœur de la nuit, défaille dans les bras de l'étranger, puis persévère dans sa volonté de fuite (Vaste est la prison, 1995, p. 169)

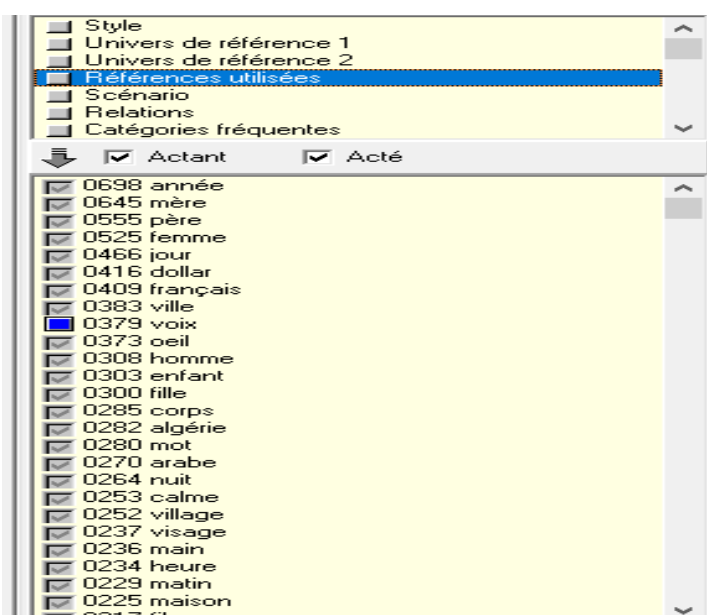
De cette manière, l'auteure invite toute femme arabe à suivre le même chemin qu'elle pour devenir visible ou, plus encore, elle les éclaire sur les conditions patriarcales.

D'ailleurs, elle parle et écrit tout au long de son corpus de la femme soumise. Nous avons trouvé 0801 mots qui ont une relation avec le mot « femme ». Une soumission visible à travers son corps enveloppé, d'où la relation entre la femme et son corps. Elle écrit dans *NMP* : « *Cet adjectif - « nue » - flotte devant moi ... Il s'agit pourtant de ton corps, même des décennies après (comme si toute mémoire féminine avait besoin de s'accrocher à un corps fait non de bois, mais de chair, d'os et de peau ! Même destiné à vieillir, pour l'instant, il bouge, il vit !)* » (Nulle part dans la maison de mon père, 2008, p. 214)

Pour l'auteure, la mobilité du corps est symbole d'émancipation, c'est ainsi qu'elle va devenir libre dans les espaces interdits. Elle écrit tout en liberté en apportant un regard nouveau sur les conditions féminines au sein d'une société patriarcale. Elle s'adresse aux femmes sans oublier les hommes, essentiellement « son père » qui l'a guidée vers l'émancipation (la liberté) : « *Fillette arabe...main dans la main du père* » (L'Amour, la fantasia, p. 11). Une réalité qui revient dans le corpus, ceci dit, Assia Djébar interpelle son lecteur étant témoin de son expérience, de ses

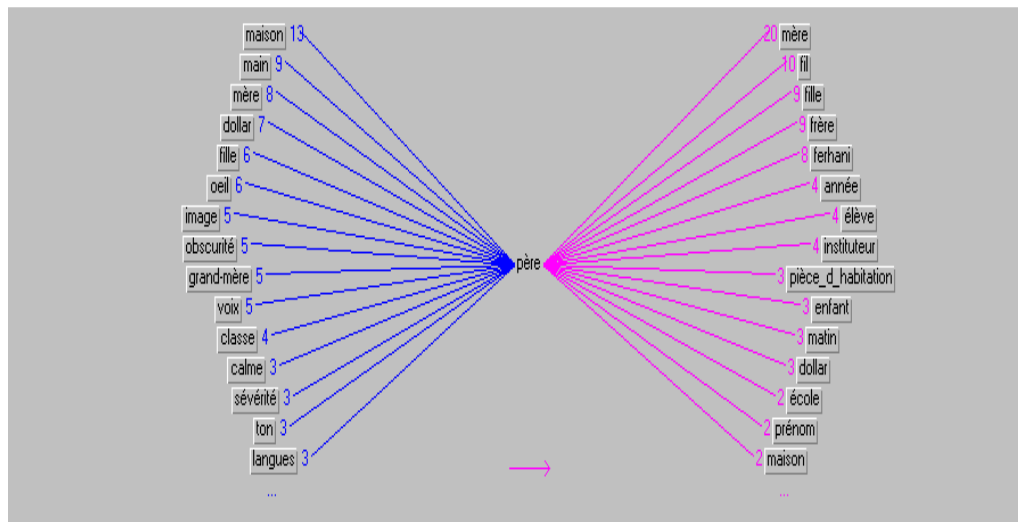
connaissances et de sa vraie vie afin de convaincre l'autre. Elle parle du corps « *innocent* » car petite ou adolescente, elle ne peut pas faire du sport, danser, chanter, enfourcher une bicyclette. Son père lui interdit de montrer ses jambes. Elle s'efforce d'obéir, en vain, elle transgresse les règles imposées par le père. Elle se libère de cette prison. Lui reste celle de l'époux, elle explique dans son corpus que l'entente est la clé de réussite de chaque union, le dialogue par l'image qu'elle donne sur la relation de sa mère avec son père afin d'affronter les contingences de la société patriarcale : elle voit sa mère s'habiller comme les européennes, elle apprend le français et voyage... cette image de couple est provocante considérée comme bouleversement des règles sociétales. Assia Djebar considère que la société masculine « machiste » pose le regard et s'intéresse uniquement au corps de la femme. Elle interpelle les femmes de sa société à dire « non » à la claustration, à l'enfermement. Elles doivent avoir le sentiment d'exister à travers leurs pensées et corps.

Pour la troisième classe est celle de « REFERENCES UTILISEES » son rôle est d'afficher les références représentant le contexte en regroupant dans des classes ou catégories d'équivalents les principaux substantifs du corpus à analyser qui se présentent comme suit :

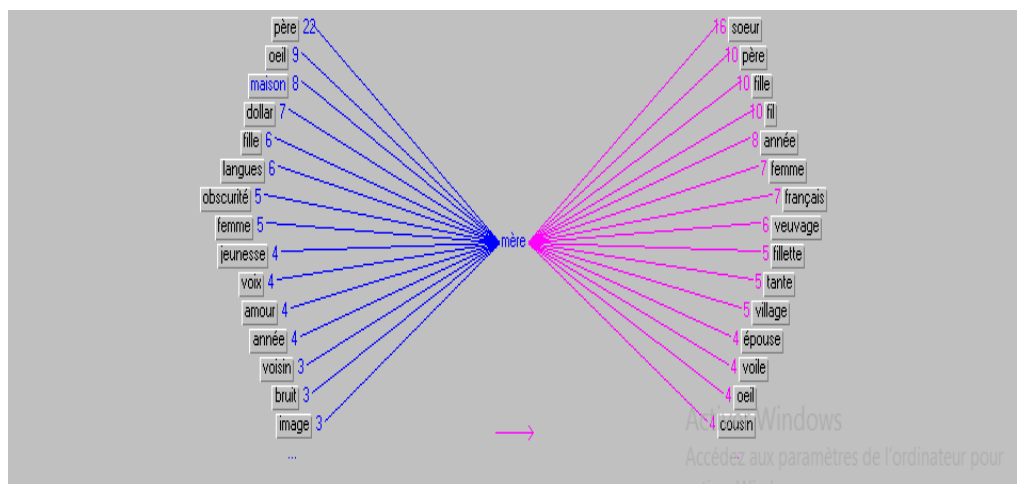


Monde de références utilisées (Logiciel Tropes)

Pour cette catégorie « *Références utilisées* », que nous allons voir ci-après, et que nous avons jugé utile à exploiter, nous retrouvons une classification hiérarchique permettant une structuration de l'information à analyser suivant le dictionnaire intégré dans le logiciel. A cet effet, pour avoir une stratégie d'analyse, il suffit d'ouvrir et afficher les résultats. Nous obtenons plusieurs classes d'équivalents par ordre décroissant avec des contenus différents. En choisissant les classes pertinentes relatives à père (0555) et à mère (0645) :



Père 555 fois (occurrences)



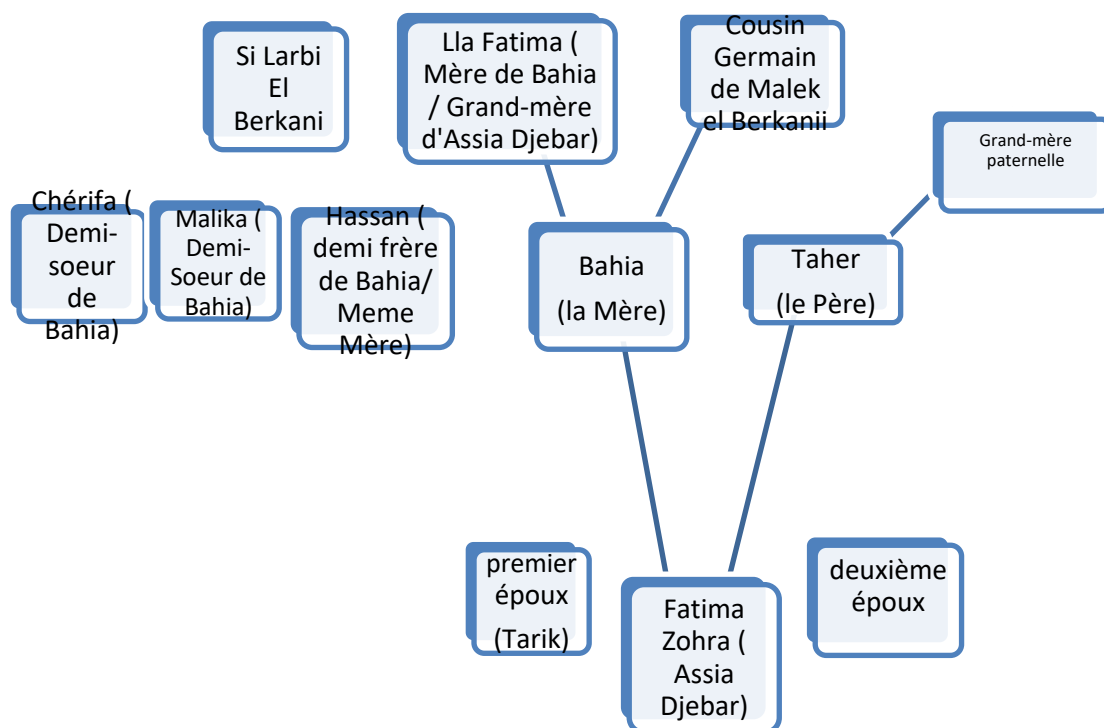
Mère 645 fois (occurrences)

Dans ces deux graphes qui représentent les mots « père » et « mère » et leur relation avec les différentes catégories de mots et qui renvoient aux membres de la famille : « sœur », « fille » « fiellete » « tante » « maison » « cousin », ces résultats nous ont amené à étudier la paratopie familiale.

3. Paratopie familiale dans le discours djebarien

La paratopie est un concept introduit par D. Maingueneau en 1993 *pour désigner la relation paradoxale d'inclusion / exclusion dans un espace social qu'implique le statut de locuteur d'un texte relevant des discours constituant* (Dictionnaire d'analyse du discours, 2002, p. 420). Pour construire son texte littéraire, Assia Djébar inscrit dans son discours une organisation textuelle littéraire établissant les normes d'une collectivité (société) afin de dévoiler et certifier sa légitimité et sa conformité aux critères réels familiaux (intimes) voire sociétaux.

Dans le but de persuader le lecteur, le discours constituant de l'auteure Assia Djébar, se sert du rapport d'appartenance d'un auteur à un milieu afin de rendre l'énonciation possible, un discours pouvant devenir garant aux autres discours construits à travers l'énonciation, excédant l'espace qu'elle a pour fonction de fonder un discours. Assia Djébar ayant suivi des études d'histoire et s'est spécialisée dans l'histoire du moyen âge arabe et Maghreb du 19^e siècle dirigée par Louis Massignon et Jacques Berque. Ensuite enseigne l'histoire moderne et contemporaine du Maghreb pour quelques années. Pendant son travail en Algérie comme enseignante elle prépare un long métrage documentaire et historique sur la tribu de sa mère *les Berkani* en questionnant les anciennes femmes de la tribu. Tout cela est repris et nous retrouvons dans le corpus et à travers les personnages nous retrouvons tous les membres de sa famille avec leurs vrais prénoms : de là nous avons pu dessiner l'arbre généalogique d'Assia Djébar :



L'arbre généalogique Assia Djébar dans le corpus

Lla Fatima + Si Larbi El Berkani = Chérifa + Malika + Hassan

Lla Fatima + (Cousin germain de Malek el Berkani = Bahia Sahraoui)

Lla Fatima + Soliman =

Père de Lla Fatima Ferhani

Père Ferhani el mokedem épouse Amna Fille de Soliman

Bahia + Tahar = Fatima Zohra + garçon mort + Salim + Sakina

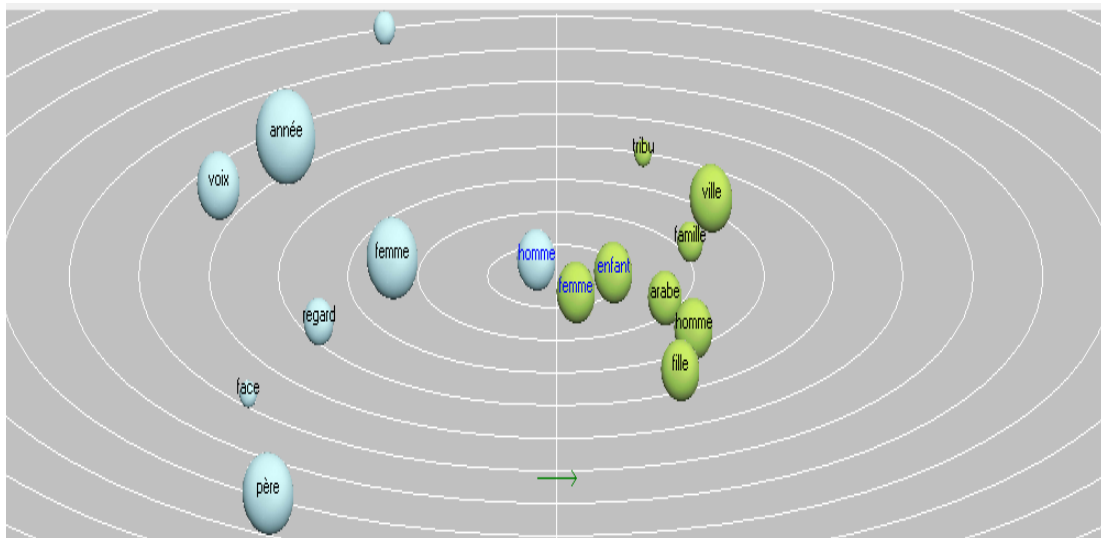
Fatima + Tarik (1er époux) = adoption

Fatima + 2e époux = pas d'enfant

Ceci dit, l'auteure s'appuie sur cette notion « *paratopie familiale* » pour comprendre les conditions sociétales dans la création littéraire. Le tableau (*Réitération des mots dans le corpus suivant Tropes par ordre décroissant*) montre qu'Assia Djébar pour ancrer son discours, crée un champ littéraire lexical qui renvoie au même cotexte **famille** et construit autour, un monde imaginaire (littéraire) pour dénoncer les conditions familiales au sein de la société algérienne. La famille est le constituant de la

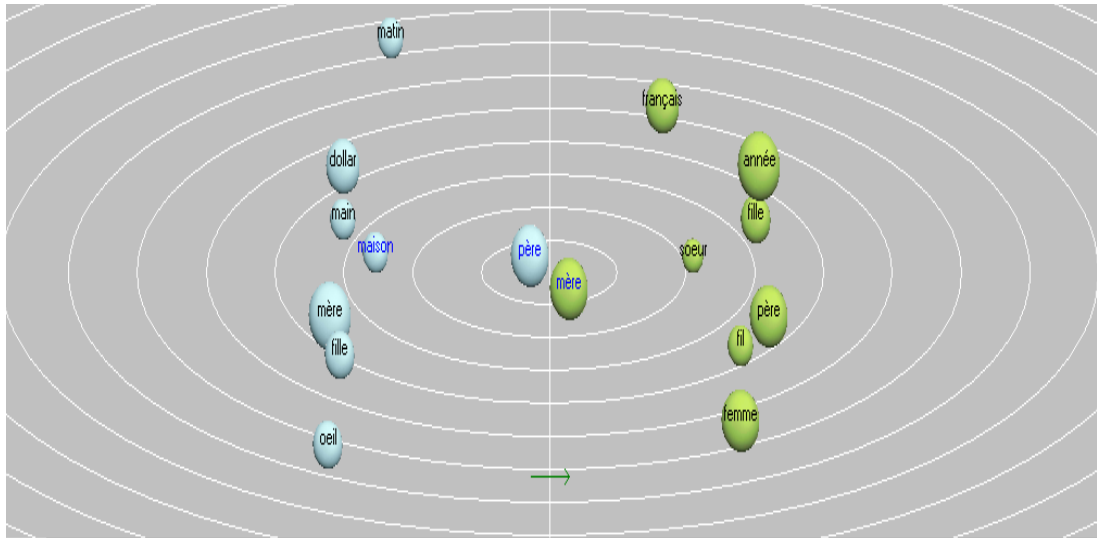
société, les membres ont une relation, une histoire, une géographie et elle peut être évaluée ou améliorée.

C'est ce que fait Assia Djebar, elle critique la famille à travers les relations homme/femme, les relations de couple : époux/épouse, de parent : père/mère. D'ailleurs dans tout le corpus nous retrouvons ces différentes relations comme montré dans ce qui suit :



homme dans la partie actant / femme dans la partie acté et vice versa

Ce graphe tiré du logiciel « Tropes » illustre la relation entre les mots : « homme » / « femme » et démontre les sphères proches du centre « enfant », le lien entre les trois est visible par les fréquences d'occurrence qui est comparable. L'auteure construit ses récits autour des liens qui se construisent par les lois sociétales. L'« homme » qui se trouve sur la partie (actant) signifie qu'il a le pouvoir d'agir. Les sphères de la « femme » et de l'« enfant » se trouvent sur la partie (acté) pas loin de la sphère « homme », cela prouve que la « femme » subit les actions de l'« homme ». Un lien relationnel reflétant la perception de l'auteure et l'orientation de son discours.



« père » dans la partie actant / « mère » dans la partie acté et vice versa

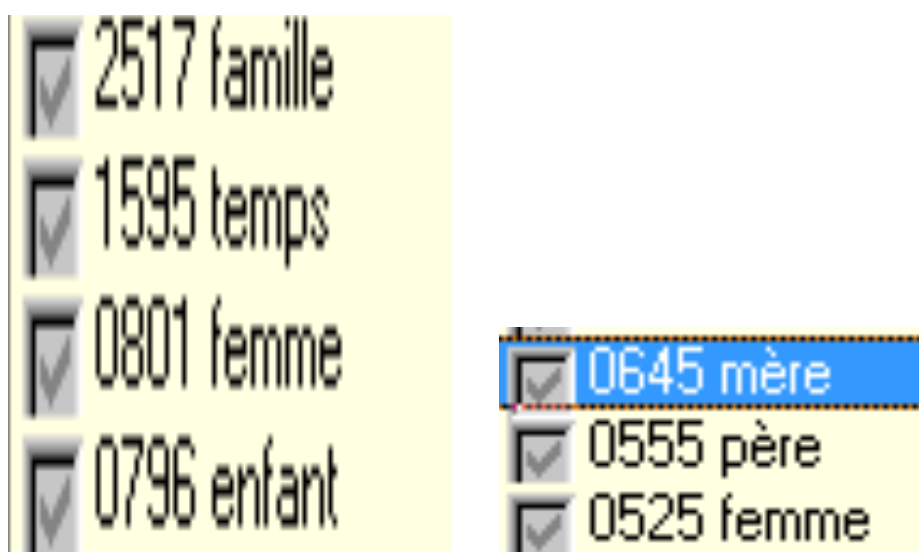
Dans la même visée, ce graphe représente, cette fois-ci, les sphères « père » / « mère » qui sont comparables et proches du centre. Elles représentent le lien entre les deux. Le « père » = homme a le pouvoir d’agir sur « la mère » = femme. Un discours qui porte et reflète l’intention du discours de l’auteure.

Ainsi, Assia Djébar, s’inscrit de cette manière dans un espace social qui est une paratopie familiale pour proférer un discours recevable. Assia Djébar devient prophète pour fonder son droit à la parole à travers ses textes littéraires. La paratopie dans le corpus prend le visage de la **famille** pour intéresser le discours en le structurant par la production des textes. En énonçant, Assia Djébar, montre d’une manière invraisemblable son appartenance à une société qu’elle dénigre et se retrouve confrontée à une appartenance nécessaire pour pouvoir énoncer et dénoncer par cette même énonciation :

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 –(mise en œuvre, lecteur (lectrice) aussi, par humilité ou dévouement à ce mélange, à ce magma : un livre, un parmi des milliers. (Nulle part dans la maison de mon père, 2008, p. 473)

Dans cet extrait tiré de son dernier roman *NMP*, où elle exprime clairement en constituant un énoncé basé sur la paratopie familiale en citant les relations entre père, mère et enfant,

la procréation et la société qui se constitue elle-même de familles, du même univers que le sien . Elle interpelle son lectorat qui est une partie constituante de ses énoncés afin de le convaincre de son positionnement. La dénonciation des conditions sociétales algériennes et des relations homme/femme : « *nos femmes les plus altières meurent finalement en hommes* » (Vaste est la prison , 1995, p. 338).



Réitération des mots : famille, femme, enfant, mère, père Logiciel Tropes)

Non seulement elle efface la différence entre les deux sexes (homme/femme) mais elle donne la même image, le même sort, le même statut, qu'il s'agisse de sexe masculin ou de sexe féminin, il s'agit simplement d'**homme**²³

Militante et proclamant la liberté de la femme algérienne en général vivant dans une société machiste, subissant toute forme de misogynie (claustration, mutisme, ...) elle

²³ Être humain

se veut doyenne de la libération de la femme algérienne à travers ses énoncés, d'où la présence de relation homme/femme comme indiqué sur le tableau et graphes ci-dessus. Au niveau de ce type de discours constituant, Assia Djébar, pour être à la mesure de son énonciation, elle gère le genre sexuel à travers ses formes d'appartenance à la société algérienne. L'existence paratopique familiale et vie sociale, à la fois hommes et femmes, vient attester que la misogynie existe au sein de la famille et atteint le monde extérieur c'est-à-dire la société caractérisant ainsi le positionnement de Djébar.

Conclusion Générale

Les genres confondus dans notre corpus d'étude démontrent cette grande figure de littérature française, Assia Djébar. Cette intellectuelle a frayé un chemin dans le monde universel à travers un œil critique sur la société algérienne.

Cette auteure s'est interrogée sur l'histoire et les conséquences probables sur le sort et la reconstruction de la femme algérienne, arabo-musulmane et francophone à la fois. Elle a écrit pour l'amour, pour l'Algérie, pour la femme algérienne à qui elle a donné une voix que les codes de la société la lui ont enlevée. En marquant sa position, elle a défendu et dénoncé la condition féminine dans son pays, l'Algérie. La femme qui a perdu tous ses droits, essentiellement, le droit d'étudier comme révélé dans le coran, dans le premier verset coranique de la sourate EL ALAK « IKRAA' » mot arabe qui veut dire « lit » en français.

Elle a écrit en évoquant dans tous ses romans des personnages emblématiques :

Tin Hinan, El Émir Aek, Thomas d'Arcos, Jugurtha..., des personnages qui ont marqué l'Histoire qu'elle a insérée dans ses histoires pour donner une certaine véracité à ces récits en tant qu'effet du réel.

Cette volonté d'évoquer et d'invoquer la mémoire est un enracinement nécessaire pour ancrer sa résistance et son positionnement à l'intérieur de ses textes.

Son désir était de bouger dans l'espace public « corps des femmes en mouvement » comme le mouvement de la caméra.

Sa vocation était d'émerger la voix féminine, sa parole, se libérer et se construire dans un monde masculin. La quête de vouloir se libérer domine toute son œuvre. Tous les personnages sont des femmes en transformation, la protagoniste de notre corpus, la narratrice use de la technique de la mise en abyme pour se dire et se redire qui le réalise dans les trois récits choisis pour notre étude, l'Amour, la fantasia, Vaste est la prison et Nulle part dans la maison de mon père. Assia Djébar se fait soucieuse de transmettre le legs des femmes, silencieuses et muettes. Une analyse narratologique a montré à travers l'analyse du paratexte et ses différentes composantes ainsi que l'analyse des personnages et leur focalisation dans une dimension identitaire et sociale un assemblage de textes transitoires et variables et un montage de récits entre souvenirs de jeunesse de l'auteure et la guerre d'Algérie. Des épisodes emboîtés dont le contenu est totalement différent caractérisent cette technique spécifique à notre Auteure Assia Djébar qui a suscité toute notre curiosité.

Une création de mise en œuvre d'une technicité scripturale qui relève de la visée de l'auteure, qui, à l'époque subissait des critiques concernant ces travaux réalisés.

Nous avons relevé que chez Assia Djébar une certaine hétérogénéité de récits qui n'est pas anodine : les post-scriptum, les ruptures insérées par des titres, des chapitres, des passages en italique et des intermèdes considérés comme intercalaires servant sa détermination d'embrouiller, d'enchevêtrer et de dissimuler les objets, thèmes de ses textes. Son objectif est de faire parvenir à son lectorat ses opinions intimes et ses ouvrages proclamant la liberté de la femme algéro-musulmane en marquant l'histoire de la femme à travers des voix féminines.

Assia Djébar ayant compris la critique a opéré la même vision dans l'Amour, la fantasia, son premier roman bouleversant de toute l'œuvre. Un roman, racontant la douleur de la guerre et le conflit colonisateur/ colonisé en imbriquant des textes de sa vie de jeune écolière et de jeune fille. Cette technique de mise en abyme lui a permis d'intercaler et d'antéposer des textes pour faire passer sa voix féminine et la mémoire suivant les us et traditions. Assia Djébar ne s'étale pas totalement mais apporte à l'Histoire des histoires tirées de faits réels, ses révélations véridiques quant aux textes et aux événements historiques qui ne sont pas de l'imaginaire mais qui correspondent à une logique. Cette logique gouverne non seulement l'Amour, la fantasia mais toute son œuvre.

L'auteure romancière-historienne a relevé le défi que lui a été lancé et a su utiliser la critique afin de construire un discours historique en inscrivant l'histoire dans l'HISTOIRE. Après le succès qu'a eu l'Amour, la fantasia, Assia Djébar, continue dans la même visée et écrit vaste est la prison.

Avec la même pratique, elle provoque chez le lecteur, une désorientation : une partie consacrée à l'histoire individuelle et passe dans la deuxième partie à l'histoire collective en cherchant une réponse pour comprendre le fait d'être condamnée à suivre le chemin prédestiné, celui des femmes et de ses aïeules.

L'auteure rejette les codes de la société algérienne et considère que la société est une prison, et qu'à l'intérieur elle y trouve une certaine liberté, celle de l'écriture et de la dénonciation de la misogynie à travers ses écrits. Elle emboîte et utilise encore une fois, la technique de la mise en abyme afin de créer cet effet d'embrouillage et remonte très loin dans l'histoire pour expliquer sa souffrance et comprendre la

femme. A travers des allers-retours et des va et vient, elle brise la linéarité, en créant une cassure. Ces allé retour établissent un lien entre les deux cultures, entre les deux sociétés. Elle crée un espace de convergence entre les français et les arabo-musulmans par l'insertion de plusieurs intertextes internes et externes.

La même technique se retrouve dans son dernier roman *Nulle part dans la maison de mon père*, mais plus structuré, une mise en abyme qui sert la visée de l'auteure pour repenser son histoire et trouver des réponses à des questions quant à la situation de la femme arabo-musulmane face à la misogynie et les codes et conventionnelles de la société et plus précisément, la quête de soi. Remonter dans l'histoire personnelle afin d'expliquer ses souffrances est une sorte d'introspection pour justifier ses actes, ses pensées indicibles et par la même occasion faire le deuil de toute son existence, une vie qu'elle a choisi de parcourir. Dans son dernier récit *Nulle part dans la maison de mon père* considéré comme l'écriture la plus proche de la quête de soi, car une œuvre pour la mémoire et le legs de la femme algérienne. Cette technique lui a permis d'accéder au monde, à l'universel tout en sachant comment se voiler afin de se dévoiler, de transmettre ses idées et pensées les plus intimes sans être censurée ou critiquée. Non seulement, par la mise en abyme, elle est arrivé à transmettre son savoir en déployant son intellect pour transcrire l'Histoire, mais elle parvient également à transcrire son histoire et se dévoiler pour la mémoire tout en appuyant ses idées par des faits réels et des discours antérieurs pour légitimer le sien. Cet effet de boucle, de va et vient entre ses écrits, lui offre l'occasion de mettre en place une stratégie afin de se cacher tout en écrivant.

Une femme arabo-musulmane qui écrit pour les femmes et pour la mémoire rend l'invisible visible à travers les voix féminines, une organisation de textes antéposés et intercalés est le travail d'une forme d'écriture réfléchie.

Elle se perd dans cette construction/déconstruction et tente de se reconstruire, un sentiment d'égarement qui se révèle à travers une intertextualité et une polyphonie lorsqu'elle mélange entre textes, intertextes, voix de femmes, aïeules et la sienne en employant « elle » et « tu » pour s'auto désigner dans *Nulle part dans la maison de mon père*. Un brouillage énonciatif chargé de doutes et de mélancolie. Une issue sur le non révélé crée un lien entre les deux. Un mouvement de transmission, de dévoilement à travers une stratégie discursive étudiée divulguant sa position de

femme, d'écrivaine, qui se trouve entre deux cultures, entre deux langues, deux mondes différents. Elle réalise un pont entre ces deux mondes à travers l'histoire et la mémoire individuelle et commune pour s'ouvrir sur l'universalité.

L'analyse narratologique a servi de passerelle entre le discours littéraire et l'analyse du discours littéraire discursive afin de mettre en exergue la visée illocutoire et le positionnement de l'Auteure afin de percevoir sa stratégie d'écriture. Une analyse discursive et énonciative a permis de cerner la stratégie mise en texte et d'appréhender son positionnement, un positionnement dissimulé intelligemment par la technique de la mise en abyme et l'intertextualité.

Le recours à la lexicométrie par l'usage du logiciel « Tropes », nous a permis d'examiner l'emploi des mots récurrents dans le corpus pour affirmer par les résultats obtenus ce que nous avons relevé comme suppositions.

Ce travail de recherche considéré comme une esquisse nous a poussée à considérer que cette hypothèse reste ouverte pour un champ d'étude discursif plus approfondi en cherchant davantage dans l'œuvre complète d'Assia Djébar. La technique d'écriture qui soit la plus proche de la quête de soi, habillée par des éléments vécus non dévoilés et dévoilés, plus au moins réfléchi et demande plus d'étude et de connaissance de son monde de références. Un travail qui devrait être plus approfondi par d'autres perspectives de recherches.

Bibliographie

CORPUS D'ANALYSE : les romans

DJEBAR, Assia, *L'amour, la fantasia*, Le livre de poche, 1995.

1^{ère} édition : 1985, éditions Jean-Claude Lattés.

DJEBAR, Assia, *Vaste est la prison*, Le livre de poche, 1995

DJEBAR, Assia, *Nulle part dans la maison de mon père*, Sédia, 2009.

OUVRAGES CRITIQUES

ACHOUR, Chritiane, *Convergences critiques*, Tell, Alger, 2002.

ADAM, Jean Michel, *Linguistique Textuelle des genres de discours aux textes*, Nathan, Paris, 1999.

BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace*, Quadrige, Paris, 2010.

BACHELARD, Gaston, *Poétique de la maison*, Pups, Paris, 2005.

BARTHES, Roland, BERSAMI, L, HAMON, Philippe, *Littérature et réalité*, Seuil, Paris, 1982.

BEIDA, Chikhi, *Les romans d'Assia Djebbar*, OPU, Alger, 2002.

BOURNEUF.R, OUELLET.R, *L'univers du roman*, Cérès, Paris, 1998.

CALLE-GRUBER, Mireille, *Assia Djebbar, Nomade entre les murs...*, Maisonneuve & Larose, Paris, 2005.

CLERC, Jean-Marie, *Assia Djebbar, Ecrire, Transgresser, Résister*, l'Harmattan, Paris, 1997.

CLERC, Jean-Marie, « L'influence du cinéma sur l'écriture romanesque d'Assia Djebbar », *Fabula-LhT*, n° 2, « Ce que le cinéma fait à la littérature (et réciproquement) », décembre 2006.

DE LAME, Chloé, *La règle du je*, PUF, Paris, 2010.

DUCROT, Oswald, *Le dire et le dit*, Paris, Editions de Minuit, 1984.

DUFIEF, Pierre-Jean, *Les écritures de l'intime de 1800 à 1914*, Béréal, Paris, 2001.

GENETTE, Gérard, *Figure III*, Seuil, Paris, 1972.

GENETTE, Gérard, JAUSS, Hans-Robert, SCHAEFFER, Jean-Marie, SCHOLLES, Robert, DIETRER STEMPPEL, Wolf, VIECTOR, Karl, *Théorie des genres*, Seuil, Paris, 1986.

GENETTE, Gérard, *Fiction et diction*, Seuil, Paris, 1991.

GENETTE, Gérard, *Seuils*, Seuil, Paris, 1987.

- GENETTE, Gérard**, *Palimpsestes*, Le point, Paris, 2000.
- GIGNOUX, Anne Claire**, *Initiation à l'intertextualité*, Paris, Ellipses, 2005.
- GRIVEL, Charles**, *Production de l'intérêt romanesque*, Mouton, Paris, 1973.
- HAMON, Philippe**, *Le personnel du roman*, Droz, Genève, 1983.
- JOUVE, Vincent**, *L'effet –personnage dans le roman*, PUF, Paris, 1998.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine**, *L'implicite*, Armand Colin, Paris, 1986.
- KIAN, Soheila**, *Écritures et transgressions d'Assia Djébar et de Leïla Sebbar, les traversées des frontières*, l'Harmattan, Paris, 2009.
- KOUADRI-MOSTEFAOUI, Bouali**, *Lectures de Assia Djébar*, l'Harmattan, Paris, 2011.
- KRISTEVA, Julia**, « Pour une sémiologie des paragrammes », *Semeiotike : recherches pour une sémanalyse*, Seuil, Paris, 1969
- KRISTEVA, Julia**, *Le langage cet inconnu*, Seuil, Paris, 1981.
- LALAOUI-CHIALI, Fatima Zohra**, *Guide de sémiotique appliquée*, O.P.U, Alger, 2008.
- LALAOUI-CHIALI, Fatima, Zohra, Tabet AOUL, Zoulikha**, *Fascicule d'initiation à la lexicométrie*, Anwar El Maarifia, Oran, 2013.
- LEJEUNE, Philippe**, *L'autobiographie en France*, Armand Colin, Paris 1998
- LIOTAND, Dolorès**, *Cruauté de l'intime*, Septentrion, Pas de Calais, 2003.
- MAINGUENEAU, Dominique**, *Discours et analyse du discours*, Armand Colin, Paris, 2014.
- MAINGUENEAU, Dominique**, *Éléments de pragmatique pour le texte littéraire*, Paris, Hachette, 1990.
- MAINGUENEAU, Dominique, GILLES, Philippe**, *Exercices de linguistique pour le texte littéraire, Pragmatique pour le discours littéraire*, Nathan, Paris, 2001.
- MAINGUENEAU, Dominique**, *Initiation aux méthodes de l'analyse du discours*, Hachette, Paris, 1976.
- MAINGUENEAU, Dominique**, *Le discours littéraire – Paratopie et scène d'énonciation*, Armand Colin, Paris, 2004.
- MAINGUENEAU, Dominique**, *Les termes clés de l'analyse du discours*, édition du seuil, Paris, 1996.
- REUTER, Yves**, *Introduction à l'analyse du roman*, 2^{ème} éd. Dunod, Paris, 1996.

- REUTER, Yves**, *Introduction à l'analyse du Roman*, Bordas, Paris, 1991.
- REUTER, Yves**, *L'analyse du récit*, Armand Colin, Paris, 2009.
- SAMOYAUULT, Tiphaine**, *L'intertextualité, mémoire de la littérature*, Nathan, Paris, 2001.
- SARFATI, Georges-Elia**, *éléments d'analyse du discours*, Armand Colin, Paris, 2005.
- SOIHET, Rachel**, Interview de Vera Lucia SOARES avec Assia Djébar, *Clio*, numéro 9/1999, *Femmes du Maghreb*, mis en ligne le 21 mars 2003.
- STALLAOUI, Yves**, *Les genres littéraires*, Armand Colin, Paris, 2005.
- VILAIN, Philippe**, *L'autofiction en théorie*, Les éditions de la transparence, Chatou, 2009.
- WESTPHAL, Bertrand**, *La géocritique*, Aux éditions de minuit, Paris, 2004.

WEBOGRAPHIE :

- ADAM, Jean-Michel**, *La linguistique textuelle. Introduction à l'analyse textuelle des discours*, Comptes rendus, Paris, Armand Colin, 2005, 234.
http://www.eer.cz/files/eer_II-2-09-Comptes.pdf
- ADAM, Jean-Michel**, *L'analyse textuelle des discours-Entre grammaires de texte et analyse du discours*, Conférence donnée à Lyon, le 4 juin 2010, dans le cadre d'une journée d'hommage à Patrick Charaudeau.
<http://www.unil.ch/files/live//sites/fra/files/shared/ATD.pdf>
- ADAM, Jean-Michel**, *Le style dans la langue et dans les textes*. In: *Langue française*. N°135, 2002. La stylistique entre rhétorique et linguistique. pp. 71-94, doi : 10.3406/lfr.2002.6463.
http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/lfr_0023-8368_2002_num_135_1_6463
- ADAM, Jean-Michel**, *Le texte et ses composantes*, *Semen* [Online], 8 | 1993, Online since 25 May 2007, connection on 09 April 2015.
<http://semen.revues.org/4341>
- ADAM, Jean-Michel**, *Texte, contexte et discours en question*, Réponses de Jean-Michel Adam, Paru dans *Pratiques* n°129-130, juin 2006, pages 21-34.
http://www.unil.ch/files/live//sites/fra/files/shared/Entretien_Pratiques-Adam.pdf

BARRADA, Hamid, Ti, *L'écrivaine évoque, dans son dernier livre, son adolescence et sa tentative de suicide. Dans l'entretien qui suit, elle revient sur ce qui l'a motivée mais aussi sur ses succès littéraires et son pays, l'Algérie.*/31/03/2008 à 11:18 , Paris.

<http://www.jeunefrique.com/Article/LIN30038assiarabejd0/>

BARRY, Alpha-Ousmane, *LES BASES THÉORIQUES EN ANALYSE DU DISCOURS*, LES TEXTES DE MÉTHODOLOGIE Chaire de Recherche du Canada en Mondialisation, Citoyenneté et Démocratie.

http://www.infoamerica.org/teoria_articulos/discurso01.pdf

BARTHES, Roland, *Introduction à l'analyse structurale des récits*, in : Communications, 8,1966, Recherches sémiologiques : l'analyse structurale du récit.pp.1-27, doi : 10.3406/comm.1966.1113.

http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/comm_0588-8018-1966_num_8_1_1113

CAREL, Marion, DUCROT, Oswald, *Mise au point sur la polyphonie*, article on line.

http://www.cairn.info/resume.php?ID_ARTICLE=LF_164_0033

Dalil Slahdji, « *Mémoire en fragments ou l'impossible anamnèse dans L'Amour, la fantasia d'Assia Djebar* », Multilinguales [En ligne], 6 | 2015, mis en ligne le 01 décembre 2015, consulté le 17 septembre 2019.URL :

<http://journals.openedition.org/multilinguales/849> ; DOI : 10.4000/multilinguales.849

DESCLES, Jean-Pierre, GUENTCHEVA, Zlatka, , *Enonciateur, locuteur, médiateur dans l'activité dialogique*, Colloque international des Américanistes, Quito, Equateur,Article , Université de Paris-Sorbonne CNRS - Université de Paris 7, 1997.

<http://lalic.paris-sorbonne.fr/PUBLICATIONS/1997-1998/Descles/Quito.pdf>

DUCROT,Oswald, *Les lois de discours*, In: Langue française. N°42, 1979. pp. 21-33.doi : 10.3406/lfr.1979.6152.

http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/lfr_00238368_1979_num_42_1_6152

DUCROT,Oswald, *Enonciation et argumentation*,N 5, volume 5,1982. pp. 203-218

http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/mots_0243-6450_1982_num_5_1_1083

FERCHOULI-KOUCHKAR, Fatma-Zohra, Université d'Alger 2, Algérie
L'ÉCRITURE D'ASSIA DJEBAR :UN EXEMPLE DE LITTÉRATURE MAGHRÉBINE

D'EXPRESSION FRANÇAISE COMME DOUBLE TRADUCTION.

<http://www.llcd.auf.org/IMG/pdf/FERCHOULI-KOUCHKAR.pdf>

GUILHAUMOU, Jacques, *Le corpus en analyse de discours : perspective historique*, *Corpus* [En ligne], 1 | 2002, mis en ligne le 15 décembre 2003, consulté le 19 février 2015.

<http://corpus.revues.org/8>

HABERT, Benoît, Enonciation et argumentation : Oswald Ducrot. In: *Mots*, octobre 1982, N°5. pp. 203-218.doi : 10.3406/mots.1982.1083.

<http://www.asl.univ-montp3.fr/L108-09/S1/SLL/cours/2-Itinéraires> [En ligne], 2010-1 | 2010, mis en ligne le 01 mai 2010, consulté le 12 février 2015.

<http://itineraires.revues.org/2125> ; DOI : 10.4000/itineraires.2125

LALAOUI-CHIALI, Fatima Zohra, *Stéréotypes, écrits coloniaux et postcoloniaux : le cas de l'Algérie*, *Itinéraires* [En ligne], 2010-1 | 2010, mis en ligne le 15 septembre 2014, consulté le 06 mai 2015.

<http://itineraires.revues.org/2125> ; DOI : 10.4000/itineraires.2125

LALAOUI-CHIALI, Fatima Zohra, *La Mise En Abyme Comme Technique Et Figure De La Narration (À Travers L'analyse Du Discours Relaté Dans Nedjma De Kateb Yacine)*, 2010.

<http://www.limag.com/Textes/Lalaoui/MiseEnAbimeNedjma.PDF>

LAVAIL, Christine, *Paratopie identitaire et paratopie littéraire : le cas de Mercedes Formica et son roman A instancia de parte*, *Lectures du genre* n° 3 : La paratopie créatrice, 2008, Version PDF : 25-37.

http://www.lecturesdugenre.fr/Lectures_du_genre_3/lavail.html

LEIMDORFER, François, SALEM, André, *Usages de la lexicométrie en analyse de discours*, *Cah. Sci. hum.* 31 (7) 1995 : 131-143.

http://horizon.documentation.ird.fr/exl-doc/pleins_textes/pleins_textes_4/sci_hum/41740.pdf

MAINGUENEAU, Dominique, Version révisée de « La situation d'énonciation entre langue et discours », texte paru dans le volume collectif *Dix ans de S.D.U.*, Craiova, Editura Universitaria Craiova (Roumanie), 2004, pp.197-210.
<http://dominique.maingueneau.pagesperso-orange.fr/pdf/Scene-d-enonciation.pdf>

MAINGUENEAU, Dominique, *Instances frontières et angélisme narratif*. In: Langue française. N°128, 2000. L'ancrage énonciatif des récits de fiction. pp. 74-95, doi : 10.3406/lfr.2000.1009.

http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/lfr_0023-8368_2000_num_128_1_1009

RABATEL, Alain, *Les représentations de la parole intérieure [Monologue intérieur, discours direct et indirect libres, point de vue]*, In: Langue française. N°132, 2001. La parole intérieure. pp. 72-95, doi : 10.3406/lfr.2001.6316.

http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/lfr_0023-8368_2001_num_132_1_6316

RIFFATERRE, Michel, La trace de l'intertexte, [en ligne], oct, 1980.

http://www.fabula.org/atelier.php?La_lecture_intertextuelle/, « La trace de l'intertexte », *La Pensée*, 215, oct. 1980.

SCHUBE COQUEREAU, Philippe, *Paratopie : quand l'analyse du discours littéraire (se) joue des frontières*, *Protée*, vol. 38, n° 3, 2010, p. 53-63.

<http://id.erudit.org/iderudit/045616ar>

Frédérique Sitri, « Interdiscours et construction de l'objet de discours », *Linx [En ligne]*, 8 | 1996, mis en ligne le 24 juillet 2012, consulté le 02 juillet 2020. URL :

<http://journals.openedition.org/linx/1158> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/linx.1158>

STOLZ, Claire, *La polyphonie dans « Belle du Seigneur » d'Albert Cohen. Pour une approche sémiostylistique*, Paris, Honoré Champion, Coll. « Littérature de notre siècle », 1998, *L'Information Grammaticale*, Année 1999, Volume 83, Numéro 1, p. 79.80.

http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/igram_02229838_1999_num_83_1_2801_t1_0079_0000_3

VION, Robert, *Modalisation, dialogisme et polyphonie*, Université de Provence, 2005.

<http://www.lpl-aix.fr/~fulltext/2463.pdf>

VION, Robert, *Polyphonie énonciative et dialogisme*, Montpellier, 2010.

<http://recherche.univ-montp3.fr/praxiling/spip.php?article264>

WAGNER, Frank, *Intertextualité et théorie*, *Cahiers de Narratologie [En ligne]*, 13 | 2006, mis en ligne le 01 septembre 2006, consulté le 08 avril 2015.

<http://narratologie.revues.org/364>

FILMOGRAPHIE :

DEHANE, Kamel, *Femmes d'Alger*, documentaire réalisé en 1992.

www.youtube.com/watch?v=K6Qyp4XTZ9I

SADKI, Florida, *Assia Djébar, au cœur des mots*, Interview extraite du documentaire réalisé en 1990, www.medmem.eu/fr/notice/INA00540

Interview diffusée à la Télévision Tunisienne, Chaîne Maghrébine, en avril 1994.

THESES :

ABDELAZIZ Radhia, *Les espaces urbains dans : Les Alouettes Naïves et Nulle part dans la maison de mon père Deux romans d'Assia Djébar*, thèse de Magister en Littérature Française, Université Mentouri – Constantine, 2011.

REGAIEG NAJIBA, *De l'Autobiographie à la fiction ou le je(u) de l'écriture : Etude de L'Amour, la fantasia et d'Ombre sultane d'Assia Djébar*, Thèse de doctorat de littérature française, Université Paris Nord, U.F.R. Lettres, 1995.

DICTIONNAIRES :

CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles*, Robert Laffont/ Jupiter, Paris, 1996.

MAINGUENEAU, Dominique, CHARAUDEAU, Patrick, *Dictionnaire d'Analyse du discours*, Seuil, 2002.

Dictionnaire, *Le petit Robert des noms propres*, 1996, Paris

DICTIONNAIRES ONLINE :

<http://www.larousse.fr>

<http://www.linternaute.com>

Table Des Matières

SOMMAIRE	5
ABREVIATIONS	6
INTRODUCTION GENERALE	2
PARTIE I	10
ANALYSE NARRATOLOGIQUE	10
CHAPITRE 1 : L'ANALYSE DU PARATEXTE	12
1. L'EVOLUTION DE L'ECRITURE DJEBARIENNE :	14
1.1. LA PREMIERE SERIE ROMANESQUE D'ASSIA DJEBAR ENTRE (1957/1962) : <i>REVOLUTION / RENAISSANCE</i>	14
1.2. LA DEUXIEME SERIE ROMANESQUE D'ASSIA DJEBAR (1967/1969) : <i>UNE PAIX A VIVRE</i>	16
1.3. LA TROISIEME SERIE ROMANESQUE (1991-1999) : <i>UNE PEINE A VIVRE</i>	18
1.4. LA QUATRIEME DERNIERE SERIE ROMANESQUE (2002-2007) : <i>LA REVERENCE</i>	20
2. L'ANALYSE DE LA PREMIERE DE COUVERTURE	21
2.1. <i>L'AMOUR, LA FANTASIA</i>	21
2.2. <i>VASTE EST LA PRISON</i>	24
2.3. <i>NULLE PART DANS LA MAISON DE MON PERE</i>	26
3. L'ANALYSE TITROLOGIQUE.....	27
3.1 L'ANALYSE DU TITRE « <i>L'AMOUR, LA FANTASIA</i> »	28
3.1.1 L'ANALYSE DES TITRES DE CHAQUE PARTIE DU ROMAN <i>L'AMOUR, LA FANTASIA</i>	29
A. L'ANALYSE DU TITRE DE LA PREMIERE PARTIE : <i>LA PRISE DE LA VILLE OU L'AMOUR S'ECRIT DANS AF</i>	29
A.1 L'ANALYSE DES SOUS TITRES DE LA PREMIERE PARTIE DE <i>L'AF</i> :.....	30
B. L'ANALYSE DU TITRE DE LA DEUXIEME PARTIE : <i>LES CRIS DE LA FANTASIA</i> DANS <i>AF</i>	33
B.1 L'ANALYSE DES SOUS TITRES DE LA DEUXIEME PARTIE DANS <i>AF</i> :	33
C. L'ANALYSE DU TITRE DE LA TROISIEME PARTIE : <i>LES VOIX ENSEVELIES</i> DANS <i>AF</i> ..	36
C.1 L'ANALYSE DES SOUS TITRES DE LA TROISIEME PARTIE DE <i>AF</i>	37
3.2 L'ANALYSE DU TITRE « <i>VASTE EST LA PRISON</i> »	47
3.2.1 L'ANALYSE DES TITRES DE CHAQUE PARTIE DU ROMAN <i>VASTE EST LA PRISON</i>	48
A. L'ANALYSE DES TITRES DE LA PREMIERE PARTIE	49
<i>L'EFFACEMENT DANS LE CŒUR</i>	49
<i>L'EFFACEMENT SUR LA PIERRE</i>	52
B.1 L'ANALYSE DES SOUS TITRES DE LA DEUXIEME PARTIE	53
<i>L'EFFACEMENT SUR LA PIERRE</i>	53
C. L'ANALYSE DES TITRES DE LA TROISIEME PARTIE	55
<i>UN SILENCIEUX DESIR</i>	55
C. 1 L'ANALYSE DES SOUS-TITRES DE LA TROISIEME PARTIE	56
<i>UN SILENCIEUX DESIR</i>	56
D. L'ANALYSE DES TITRES DE LA QUATRIEME PARTIE	61
<i>LE SANG DANS L'ECRITURE</i>	61
3.3 L'ANALYSE DU TITRE « <i>NULLE PART DANS LA MAISON DE MON PERE</i> »	63
3.3.1 L'ANALYSE DU TITRE DE LA PREMIERE PARTIE DANS <i>NULLE PART DANS LA MAISON DE MON PERE</i>	65
<i>ÉCLATS D'ENFANCE</i>	65
A.1 ANALYSE DES SOUS-TITRES DE LA PREMIERE PARTIE.....	66
<i>ÉCLATS D'ENFANCE</i>	66
B. L'ANALYSE DES TITRES DE LA DEUXIEME PARTIE DE <i>NMP</i>	71

<i>DECHIRER L'INVISIBLE</i>	71
B.1 L'ANALYSE DES SOUS-TITRES DE LA DEUXIEME PARTIE DE <i>NMP</i>	72
<i>DECHIRER L'INVISIBLE</i>	72
C. L'ANALYSE DES TITRES DE LA TROISIEME PARTIE DE <i>NMP</i>	77
<i>CELLE QUI COURT JUSQU'A LA MER</i>	77
C.1 L'ANALYSE DES SOUS TITRES DE LA TROISIEME PARTIE.....	78
<i>CELLE QUI COURT A LA MER</i>	78
D. L'ANALYSE DE PARTIES <i>ÉPILOGUE, POSTFACE</i> DE <i>NMP</i>	83
D.1 L'ANALYSE DE LA PARTIE <i>ÉPILOGUES</i> DE <i>NMP</i>	84
D.2 L'ANALYSE DE LA PARTIE <i>POSTFACE</i> DE <i>NMP</i>	85
<i>CHAPITRE 2</i> :	88
<i>L'ANALYSE DES PERSONNAGES, FOCALISATION DANS UNE DIMENSION IDENTITAIRE ET SOCIALE</i>	88
1. UNE VIE, DES HISTOIRES	92
A. LES PERSONNAGES DE <i>L'AMOUR, LA FANTASIA</i>	93
B. LES PERSONNAGES DE <i>VASTE EST LA PRISON</i>	100
C. LES PERSONNAGES DE <i>NULLE PART DANS LA MAISON DE MON PERE</i>	104
1. LA FOCALISATION, UNE DIMENSION SOCIALE ET IDENTITAIRE	113
1.1 LA FOCALISATION INTERNE	115
2.2 LA FOCALISATION EXTERNE.....	120
2.3 LA FOCALISATION ZERO.....	122
- LA MULTI FOCALISATION.....	122
2. L'ÉNONCIATION CLE DU (DE)VOILEMENT.....	126
3.1 LE NOM D'EMPRUNT « ASSIA DJEBAR » : CLE DU (DE) VOILEMENT	126
3.2 ÉNONCIATION ET INSTANCES ENONCIATIVES « JE », « TU », « ELLE ».....	130
3.3 L'ENONCIATION	132
4. LES INSTANCES ENONCIATIVES	133
5. LA SCENE D'ENONCIATION	134
6. POLYPHONIE / MONOLOGUE	137
6.1 POLYPHONIE (LES VOIX).....	140
6.2 DISCOURS MONOLOGAL.....	142
6.3 DIALOGISME / MONOLOGISME	143
7. CONCEPT DE MODALISATION	147
LA MODALISATION	147
7.1 MODALISATION AUTONYMIQUE	149
IMAGE DE SOI / POSTURE	149
7.2 ETHOS / IMAGE DE SOI.....	152
<i>PARTIE II</i>	154
<i>ANALYSE DISCURSIVE</i>	154
<i>CHAPITRE I</i>	156
<i>LA MISE EN ABYME</i>	156
1. L'ŒUVRE DE DEVOILEMENT : UNE OUVERTURE DANS LA FERMETURE	158
2. LE CHOIX DE LA FORME OU DE LA STRUCTURE NARRATIVE.....	161
A. DE-VOILEMENT OU DEBUT DE L'OUVERTURE : <i>L'AMOUR, LA FANTASIA</i>	163
2.1 LA MISE EN ABYME ENONCIATIVE	165
2.2 LA MEMOIRE DISCURSIVE.....	171
3. LES MARQUES DE LA MEMOIRE DANS LE CORPUS	178
A. MEMOIRE ET CORPUS	179
B. L'IMAGE DU PERE GRAVEE DANS LA MEMOIRE.....	180
4. L'INTERTEXTUALITE	183

4.1 L'INTERTEXTUALITE / L'INTERTEXTE	185
A. L'INTERTEXTUALITE EXTERIEURE.....	185
B. L'INTERTEXTUALITE INTERIEURE.....	198
5. LA PRAGMATIQUE	212
<i>CHAPITRE 2</i>	218
<i>L'ANALYSE LEXICO-SEMANTIQUE DU CORPUS</i>	218
1. PRESENTATION DU LOGICIEL D'ETUDE LEXICO-SEMANTIQUE TROPES.....	221
2. ANALYSE TEXTUELLE ET INTERPRETATION DES RESULTATS	226
2.1 LES DEICTIQUES PERSONNELS DANS LES TROIS RECITS	227
2.1.1 LE DISCOURS ARGUMENTATIF CHEZ ASSIA DJEBAR	229
2.1.2 LE RECIT AUTOBIOGRAPHIQUE	235
2.2 LE CONCEPT D'ISOTOPIE DU COUPLE « VOILER » / « DEVOILER »	239
2.3 LA REPRESENTATION DE « CLAUSTRATION » / « LIBERTE »	244
2.4 LES CLASSES SEMANTIQUES DOMINANTES DANS LE CORPUS	249
2.4.1 LE CORPS.....	254
2.4.2 LA FEMME	256
3. PARATOPIE FAMILIALE DANS LE DISCOURS DJEBARIEN	259
<i>CONCLUSION GENERALE</i>	263
<i>BIBLIOGRAPHIE</i>	268
<i>TABLE DES MATIERES</i>	276

Résumé : Assia Djébar, une écrivaine pluriculturelle, nourrie d'une culture berbère par sa mère, en arabe par son père et en français par sa formation en Algérie durant la période coloniale. De cette adversité, elle compose une œuvre tout en usant de techniques d'écriture la caractérisant comme féministe, militante, autobiographique, identitaire et historique. Quant à ses stratégies d'écriture, elles se caractérisent d'une variété de techniques discursives. Elle se réfère alors et retrace les périodes historiques comme l'ère du prophète, l'ère de l'Algérie française et l'ère postcoloniale... en vouant sa vie d'écrivaine aux femmes et à leur rôle fondamental dans la société face à l'oppression. Elle dénonce la situation féminine au Maghreb en choisissant la langue du colonisateur (le français), le code qui mène vers la compréhension de l'identité féminine maghrébine. De l'écriture en abyme résulte une circularité dans le temps et dans l'histoire en interpellant des voix féminines multiples (polyphonie) pour évoquer le passé lointain de ses ancêtres et les souvenirs de sa vie familiale. Assia Djébar réussit à produire des écrits sous forme de devinette, un va et vient dans une œuvre tourbillonnante en usant de techniques scripturales se basant sur la mise en abyme et l'intertextualité.

Mots clés : analyse du discours, intertextualité, narratologie, lexicométrie, posture.

Abstract: Assia Djébar, a writer with a multicultural upbringing, had a diverse educational background. She was nurtured in Berber by her mother, in Arabic by her father, and in French through her education in colonial-era Algeria. Faced with this adversity, she crafted a body of work employing distinct writing techniques that characterize her as a feminist, activist, autobiographical, identity-driven, and historically-informed writer.

Her writing style incorporates an array of discursive strategies. Djébar then references and revisits historical periods such as the era of the Prophet, the French colonial era, and the postcolonial era, dedicating her literary life to women and their central role in society amidst oppression. She exposes the plight of women in the Maghreb region, deliberately selecting the language of the colonizer (French) as the conduit to comprehending Maghrebian feminine identity. The result is a literary genre that delves into the abyss, exhibiting a circularity in time and history, appealing to multiple and feminine voices (polyphony), and evoking the distant past of her ancestors alongside memories of her family life. Assia Djébar aptly produces writings akin to riddles, creating an ongoing back-and-forth in a whirlwind of a work that relies on scriptural techniques rooted in mise en abyme and intertextuality.

Keywords: discourse analysis, intertextuality, narratology, lexicometry, posture.

ملخص :

أسيا جبار، كاتبة متعددة الثقافات، نشأت وترعرعت في الثقافة البربرية على يد والدتها، و على يد والدها باللغة العربية، وباللغة الفرنسية من خلال دراستها خلال الفترة الاستعمارية في الجزائر.

ومن هذا التعدد قامت بتأليف عمل باستخدام تقنيات كتابية التي تميزها بأنها نسوية، ناشطة سياسية، كاتبة للسيرة الذاتية والتاريخية. أما استراتيجيات كتابتها فتتميز بتنوع الأساليب الخطابية التي تشير إلى الاستعانة بمصادر تاريخية مثل عصر النبي وعصر الجزائر الفرنسية وعصر ما بعد الاستعمار... كرست حياتها ككاتبة للمرأة ولدورها الأساسي في مواجهة الاضطهاد في المجتمع خلال استنكارها الوضع النسائي في المغرب العربي باختيارها لغة المستعمر (الفرنسية)، اللغة التي تؤدي إلى فهم الهوية الأنثوية المغاربية من الكتابة المركبة التي ينتج عنها دوران في الزمان والمكان من خلال الاستعانة بأصوات نسائية متعددة (تعدد الأصوات) لاستحضار الماضي البعيد لأسلافها وذكريات حياتها العائلية. نجحت أسيا جبار في إنتاج كتابات على شكل أحجية، ذهابًا وإيابًا في عمل في دوامة باستخدام تقنيات كتابية تعتمد على "الميز أون أبيم" والتناص.

الكلمات المفتاحية:

تحليل الخطاب، التناص، علم السرد، قياس المعاجم، الوضعية.