

République Algérienne Démocratique et Populaire
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la recherche scientifique

Université Abou El Kacem Saadallah, Alger 2



Université d'Alger2
Abou el Kacem Saâdallah

Faculté des Langues Étrangères
Département de Français

Domaine : Lettres et Langues Étrangères
Filière : Langue française

THÈSE

Présentée par

Mme MOKHTARI née BOULAHBEL Fizia Hayette

Pour l'obtention du grade de DOCTEUR EN SCIENCES

Option : Sciences des textes littéraires

Thème

Autobiographie, autofiction dans les œuvres de deux romancières algériennes

Assia Djebar : *L'Amour, la fantasia et Nulle part dans la maison de mon père.*
Malika Mokeddem : *La transe des insoumis et N'zid.*

Soutenue le 27 mars 2022

Devant le Jury composé de :

Nom et Prénom	Grade		
Mme BENALI Souad	Professeur	Univ. Alger 2	Présidente
Mme LOUNIS Aziza	Professeur	Univ. Alger 2	Directrice de recherche
BOUDJADJA Mohamed	Professeur	Univ. de Sétif	Examineur
Mme BELHOCINE Mounya	M.C.A	Univ. de Bejaia	Examinatrice
Mme CHETOUH Chahla	M.C.A	Univ. Alger 2	Examinatrice

Année 2021- 2022

République Algérienne Démocratique et Populaire
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la recherche scientifique

Université Abou El Kacem Saadallah, Alger 2



Université d'Alger2
Abou el Kacem Saâdallah

Faculté des Langues Étrangères
Département de Français

Domaine : Lettres et Langues Étrangères
Filière : Langue française

THÈSE

Présentée par

Mme MOKHTARI née BOULAHBEL Fizia Hayette

Pour l'obtention du grade de DOCTEUR EN SCIENCES

Option : Sciences des textes littéraires

Thème

Autobiographie, autofiction dans les œuvres de deux romancières algériennes

Assia Djebar : *L'Amour, la fantasia et Nulle part dans la maison de mon père.*
Malika Mokeddem : *La transe des insoumis et N'zid.*

Soutenue le 27 mars 2022

Devant le Jury composé de :

Nom et Prénom	Grade		
Mme BENALI Souad	Professeur	Univ. Alger 2	Présidente
Mme LOUNIS Aziza	Professeur	Univ. Alger 2	Directrice de recherche
BOUDJADJA Mohamed	Professeur	Univ. de Sétif	Examineur
Mme BELHOCINE Mounya	M.C.A	Univ. de Bejaia	Examinatrice
Mme CHETOUH Chahla	M.C.A	Univ. Alger 2	Examinatrice

Année 2021- 2022

Democratic and Popular Republic of Algeria
Ministry of Higher Education and Scientific Research



Université d'Alger2
Abou el Kacem Saâdallah

University of Algiers 2
Bouzareah Campus, Faculty of Arts and Languages
Department of French
THESIS Presented by Mme Boulahbel Fizia Hayette
For the degree of DOCTOR OF SCIENCE
Option: Literary Text Sciences

Theme

**AUTOBIOGRAPHY, AUTOFICTION IN THE OF TWO
ALGERIAN NOVELISTS WORKS**

**Assia Djebar: *L'Amour, la fantasia* and *Nulle part dans la maison de mon père*.
Malika Mokeddem: *La transe des insoumis* and *N'zid*.**

Defended on march 27th 2022

Panel of examiners

Mrs BENALI Souad	Professor	Univ. of Algier 2	President
Mrs LOUNIS Aziza	Professor	Univ. of Algier 2	Research Director
BOUDJADJA Mohamed	Professor	Univ. of Setif	Examinator
Mrs BELHOCINE Mounya	C.M.A	Univ. of Bejaia	Examinator
Mrs CHETOUH Chahla	C.M.A	Univ. of Algier 2	Examinator

2021-2022

Remerciements

La réalisation de ce travail a été possible grâce au concours de plusieurs personnes à qui je voudrais témoigner toute ma gratitude.

Je voudrais tout d'abord adresser toute ma reconnaissance à la directrice de cette thèse, Madame La Professeure Aziza Lounis sans laquelle ce travail n'aurait jamais vu le jour, je voudrais la remercier vivement pour sa patience, sa disponibilité et surtout pour ses judicieux conseils, qui ont contribué à alimenter ma réflexion.

Je désire aussi remercier les professeurs membres du jury, qui ont voulu lire et examiner mon modeste travail.ح

Je tiens à remercier spécialement monsieur Amrani Mehana, qui fut le premier à me faire découvrir les études littéraires quand j'étais en licence et qui m'a toujours encouragée à aller de l'avant. Qui m'a fait aimer les livres, et la lecture.

Un grand merci à toute ma famille, mon mari et ma fille pour leur soutien indéfectible, à ma mère adorée, mes sœurs et frères pour leur aide morale grâce à laquelle j'ai pu aller jusqu'au bout de ce projet.

Je voudrais exprimer ma reconnaissance envers les amis et collègues qui m'ont apporté leur soutien moral et intellectuel tout au long de ma démarche.

A mon père qui ne lira jamais ce travail mais qui durant sa courte vie m'avait dit : « *tu iras loin dans tes études, j'en ai la certitude !* »

Sommaire

Introduction générale.....	7
Première partie : Autobiographie autofiction formes convenues et identification	24
Chapitre 1 : Les théories autobiographiques en question	25
Introduction.....	26
1. L'autobiographie, un genre problématique.....	28
2. Comment écrire sur soi dans le contexte Maghrébin?	42
3. L'écrit de soi des femmes au Maghreb.....	48
Conclusion.....	56
Chapitre 2 : Les stratégies de l'ambiguïté générique.....	58
Introduction.....	59
1. Identification onomastique : illusion auto- biographique	61
2. Le paratexte au service de l'autobiographie.....	69
3. Organisation du péri-texte dans les romans	81
4. L'épitéxte auctorial privé chez les deux romancières.....	92
Conclusion.....	102
Chapitre 3 : Pratique fragmentaire et poétique du ressassement	104
Introduction.....	105
1. Les intertitres éléments de la fragmentation	106
2. Fragmentation et personnages	124
Conclusion.....	155
Chapitre 4 : Identification et biographie des auteures	156
Introduction.....	157
1. Identification biographique.....	158
Conclusion.....	178
<i>Deuxième partie : Stratégies d'écriture de soi algériennes: l'autobiographie sublimée par la fiction.....</i>	<i>179</i>
Chapitre 1 : L'apport de l'intratextualité dans l'étude du mythe.....	180
Introduction.....	181
1. Le recyclage du matériau fragmentaire	184
2. Icare : du Mythe au mythe littéraire	193

3. Le mythe et le religieux dans le roman d'Assia Djébar.....	208
Conclusion.....	216
Chapitre 2 : Le voilement et le dévoilement pour fictionnalisation de soi.....	218
Introduction.....	219
1. La retenue chez Assia Djébar.....	222
2. Le dévoilement intimiste chez Malika Mokeddem.....	246
3. Récits d'adolescence et genèse d'une personnalité.....	259
4. Les hommes de sa vie	273
Conclusion.....	283
Chapitre 3 : Les romans hybrides et dialogiques ?.....	285
Introduction.....	286
1. Les voix en strate et organisation polyphonique dans les romans d'Assia Djébar.....	290
2. Les voix en devenir chez Malika Mokeddem.....	313
Conclusion.....	320
Chapitre 4 : L'espace géographique et le Moi.....	321
Introduction.....	322
1. Problématique de l'espace dans les textes autobiographiques.....	324
2. Nulle part dans la maison d'Assia Djébar.....	332
3. La maison à bâtir chez Malika Mokeddem.....	345
4. La mer et le désert des points d'ancrage	351
5. Le désir de liberté : fondement de l'écriture de Malika Mokeddem..	361
Conclusion.....	371
Conclusion générale : Structure de l'écriture de soi et nouvelle vision de l'autofiction algérienne ?.....	374
1.Le modèle de l'écriture	375
2.Autfiction et auto-analyse dans l'écriture, quel questionnement ?	376
3.Bilan.....	381
Bibliographie.....	384
Annexes	01

Introduction générale

« *L'enfance disparue pouvons-nous la ressusciter, nous, les mutilées de l'adolescence, les précipitées hors corridor d'un bonheur excisé ?* »¹

Cette phrase interrogative, dite par Assia Djébar², pose non seulement la difficulté de l'écriture mais surtout la difficulté de se dire. Nous voilà de plain-pied dans la question de l'autobiographie dans l'univers littéraire. L'interrogation ainsi posée sur l'écriture autobiographique, ajoutée au fait qu'elle soit faite par des femmes, montre qu'elles ont dû livrer de longues batailles pour s'affirmer en tant qu'écrivaines. Du rêve de dévoilement à la décision de jeter le voile réellement, elles ont longtemps cherché une place dans un univers littéraire masculin, pas toujours enclin à considérer l'écriture des femmes comme une littérature dans tous les sens du terme. Pourtant tout comme l'écriture autobiographique dite chez les hommes, ces récits témoignent du vécu des auteures. Ce sont des écritures du « *Moi* » qui permettent à Assia Djébar et Malika Mokeddem d'observer la société algérienne de leur époque, par le « *Je* » autobiographique, « tantôt ouvert tantôt dissimulé »³, qui innerve leurs œuvres en s'insinuant dans ses moindres recoins, elles pratiquent une sorte de fragmentation autobiographique, en ne livrant que des épisodes de leurs vies, quitte à les reprendre et à les répéter au gré des romans ou bien dans des endroits différents d'autres textes plus intimes.

Il y a aujourd'hui dans les sciences humaines un regain d'intérêt pour l'écriture autobiographique. Nous ne manquons pas d'ailleurs d'appellations pour désigner cette forme d'écriture. Depuis de nombreuses décennies, il y a eu un foisonnement de littératures appelées : littérature personnelle, ou intime, témoignage, ou mémoire et cette diversité terminologique n'est pas spécifique à l'univers européen, elle existe aussi dans le monde maghrébin, même si dans le cas de la littérature du Maghreb certains critiques pensent qu'il s'agit davantage d'ethnographie que d'autobiographies au sens classique.

¹Djébar, Assia, *Ombre Sultane*, 2008, citée dans Le Parisien [en ligne] <https://citation-celebre.leparisien.fr/citations/79258#telecharger> consulté le février 2019.

²*L'Amour, la fantasia, Ombre sultane et Vaste est la prison* forment les trois premiers volets du " Quatuor d'Alger ", vaste fresque, aussi singulière que fascinante, où s'entremêlent l'histoire algérienne, l'autobiographie et la mémoire des femmes.

³ Amrani Mehana, *La Poétique de Kateb Yacine, L'autobiographie au service de l'Histoire*, L'Harmattan, 2012, 151P. P11.

Dans l'article « Autobiographie » du *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, Philippe Lejeune écrit : « Elle [l'autobiographie] est inconnue des civilisations traditionnelles fortement hiérarchisées. Elle est proscrite, de facto, par la religion musulmane. »¹

Cette certitude de Philippe Lejeune, nous a paru d'autant plus étonnante que la littérature algérienne contemporaine n'a jamais cessé, depuis pratiquement les années 1950, de produire des écritures de soi qui sont à notre sens des formes autobiographiques, cependant éloignées du modèle canonique et des contraintes de son « pacte autobiographique ».

Dans la seconde moitié du XVIII^{ème} siècle, la pulsion autobiographique est devenue un fait social important, un genre de prédilection chez de nombreux auteurs. Ce genre a progressivement évolué, il est passé des traditions philosophiques et éthiques qui viennent de l'Antiquité à l'examen de conscience prôné par les philosophes tels que Platon. Cet examen de conscience est devenu une reprise avec la pensée chrétienne (chez Saint Augustin). Il y a eu, l'émergence, à la fin du Moyen Âge, d'une littérature de l'individu, qui sans vraiment être intime, a permis de mettre en évidence la vie des auteurs et tout ce qui s'était passé au XIII^{ème} siècle, même si cette idée de parler de soi directement était rejetée par d'autres, à cause, disaient-ils, du caractère exhibitionniste : comme lorsque Pascal de sa « fameuse formule » blâmait chez Montaigne « le sot projet de se peindre »².

L'autobiographie est un genre qui, depuis son avènement, a suscité de vives critiques sur la scène littéraire. Nous remarquons que la généricité est au cœur des polémiques et des débats des chercheurs en études littéraires. Le modèle générique forgé par Philippe Lejeune, s'il a connu une grande fortune dans les milieux de la critique universitaire, ne semble, à notre humble avis, s'appliquer qu'à un certain type de textes comme par exemple *Les Confessions* de Jean Jacques Rousseau. Autrement

¹Lejeune Philippe, « Autobiographie » du *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, Paris, Albin Michel, 1997, p. 50.

²Allet, Natacha et Jenny, Laurent, L'autobiographie, 2005, université de Genève, *Pensées*, n° 62, Édition Léon Brunschvicg. <https://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/autobiographie/abintegr.html>

dit, nous pensons que la théorie de Lejeune serait inefficace face à des écritures du moi qui s'écartent du modèle de récit de Rousseau, telles que les écritures de soi chez deux auteures algériennes Assia Djébar et Malika Mokeddem.

A elles aussi, se pose la question autobiographique car elles cherchent le moyen efficace de raconter leur vécu. En effet, nous nous demandons s'il faut s'en tenir à un passé référencé de manière stricte ou aller au-delà du référent pour introduire une part de fiction. Doubrovsky a montré qu'il était tout à fait possible de jouer sur les tableaux où des auteurs écrivent des textes mêlés à de la fiction avec des personnages réels, et un narrateur identifié à l'écrivain et des faits avérés authentiques (en tout cas certains d'entre eux). Le défi que se lancent les écrivaines est d'associer sans les annuler les deux termes : roman et autobiographie. Sur la scène littéraire avec les nouveaux romanciers, l'écriture de soi va prendre une nouvelle orientation. Les écrivains tels qu'Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute et Roland Barthes ont introduit la notion de pacte romanesque que Doubrovsky nommera plutôt autofiction.

En étudiant les différentes théories sur le genre, nous nous sommes rendu compte que l'écriture de soi n'est pas spécifique à l'Europe puisque de l'autre côté de la méditerranée, les œuvres d'auteurs magrébins s'imposent sur la scène littéraire par leur spécificité et leur originalité. Les auteurs se sont également intéressés au genre de l'autobiographie, cependant leur rapport à l'écriture du moi semble tout aussi problématique qu'en Europe. D'ailleurs les auteurs dits postcoloniaux subvertissent le genre en changeant à leur tour l'image du « colonisé » et le type d'écriture qu'on attendait d'eux. Nous pensons que les deux écrivaines ont une écriture de soi singulière, et nous tenterons de le démontrer tout au long de notre travail.

Que dire d'Assia Djébar si ce n'est qu'elle a suscité un intérêt de la part des lecteurs non spécialisés en littérature, et également des spécialistes qui ont consacré des dizaines d'études à « *l'inscription polyphonique linguistique que culturelle et littéraire des deux rivages de la Méditerranée* »¹ dans son œuvre.

Assia Djébar de son vrai nom Fatma Zohra Imalayene est une écrivaine renommée internationale, née le 30 juin 1936 à Ouled Hamou, a fait ses premiers pas

¹Michèle Vialet et Carla Calargé, *D'une Rive à l'autre ou la liberté d'écrire : Assia Djébar*. Cincinnati Romance Review 31, 2011. Pp 1-8.

en littérature durant les années cinquante où l'Algérie était encore colonisée par la France. Les auteurs comme Assia Djébar font leur entrée dans une littérature considérée comme ethnographique. Les auteurs algériens de son époque devaient cohabiter avec les écrivains français dont la littérature est caractérisée par des écrits de types coloniaux ou écrits exotiques. La position d'Assia Djébar est incertaine, parce que son écriture se définit en tant qu'écriture de l'entre-deux. Au départ, elle écrit *La soif* : un roman, un récit de femmes car elle ne veut pas écrire un roman colonial, ni traiter de la réalité algérienne, cependant, nous voyons que sa littérature a largement évolué à travers le temps ; si sa réputation d'écrivaine devenue auteure n'est plus à faire, il est nécessaire d'analyser son cycle romanesque et de comprendre le rôle de ses premiers romans dans son parcours littéraire. Les premiers romans peuvent être considérés comme la première grande période : *La Soif*, 1957. *Les Impatients* roman, 1958.

Les enfants du nouveau monde de 1962 ; et *Les Alouettes naïves* ; 1967 représentent la période où l'Algérie et la France étaient en guerre.

Toutes les études faites sur le personnage romanesque, sur la vie familiale ou intime et psychique de sa vie, visent à éclairer les figures que déploie Assia Djébar pour raconter sa relation avec l'Algérie et la France, maintenir sa place d'écrivaine et d'intellectuelle dans la diaspora algérienne qui s'exprime en français.

Assia Djébar privilégie, dans les romans qu'elle éditera plus tard, les thèmes de l'individuel pour aller vers le collectif. Hervé Sanson dans son article intitulé « Cet appel tremblé à l'autre » dit par exemple à propos de *L'Amour, la fantasia* que ce roman « n'en finit pas de délivrer ses sortilèges, nouant et dénouant les arabesques de ses vacillements syntaxiques, lexicaux, idiomatiques- brossant cette fresque de l'Algérie »¹ ; les romans de Djébar évoquent le rôle des femmes dans la vie de tous les jours dans une société fermée sur elle-même où les femmes cherchent à s'émanciper et

¹Hervé Sanson, « « Cet appel tremblé à l'autre » in *Lire Assia Djébar, Le cercle des Amis d'Assia Djébar*, La Cheminante Plein champ, 2012. 222P. P 19.

se défaire du joug masculin, *Femmes D'Alger dans leur appartement* en 1980 est un ensemble de nouvelles qui emprunte son titre à Eugène Delacroix¹ et à Pablo Picasso.

Elle reprend dans ce roman le thème récurrent du système patriarcal et bien sûr de la colonisation. En 1991, elle écrit *Loin de Médine* une histoire en Orient, relatant les derniers jours du Prophète Mohamed et le rôle des femmes dans les derniers moments de sa vie. Le pays sombre dans la terreur, en 1996, elle écrit *Le Blanc d'Algérie*, en rebelle, elle s'insurge contre le terrorisme en mettant en avant la genèse de la terreur en Algérie, conséquences d'un système fermé conservateur centré sur la religion qui va justifier un peu le texte. Un peu plus tard, en 2003, elle s'intéresse dans *La disparition de la langue française* à cette langue qui a été imposée, puis assumée quand-même comme sa langue d'écriture. En 2007, elle édite son dernier roman intitulé *Nulle part dans la maison de mon père* qui sera consacré essentiellement à des périodes de sa vie où elle retrace la vie de ses parents, les interdits qui l'empêchent de s'épanouir en tant qu'adolescente puis en tant femme : elle aspirait à une liberté que ses camarades européennes paraissaient avoir.

Malika Mokeddem est la deuxième écrivaine dans notre étude : elle est médecin, descendante de nomades. Elle est née le 5 octobre 1949 à Kenadsa (Saoura) dans l'Ouest du désert algérien : elle est l'aînée d'une famille nombreuse (dix frères et sœurs). Son père, nomade sur les hauts plateaux, se sédentarise par contraintes économiques, familiales et sans doute sociales. Il avait trouvé un emploi comme jardinier aux Houillères du Sud Oranais, qui attiraient une main-d'œuvre venue de tout le pays.

Malika Mokeddem a fait sa scolarité primaire à Kénadsa puis ses études secondaires au lycée de Béchar à 20 km du village natal : « *au lycée, j'ai été presque seule fille de ma classe. [...] j'obtenais mon baccalauréat à Béchar.* »² Tout au long de sa scolarité naissent et s'enracinent l'amour de la lecture, l'amour des livres. Elle racontera dans ses romans et à la presse sa relation fusionnelle à l'écriture et à la lecture. A travers ses personnages féminins, ses héroïnes ne manquent pas de

¹ Elle emprunte à ce peintre des scènes, elle évoque aussi souvent Fromentin dans son œuvre, des peintres qui ont marqué son enfance. Son amour pour la peinture est très visible dans les descriptions qu'elle fait à l'intérieur de ses romans.

² Christiane Chaulet Achour, *Malika MOKEDDEM. Métissages*. Editions du Tell, 2007. Pp17-18.

détermination et de décisions¹. Le désert, la mer et la médecine seront les thèmes de prédilection.

Elle suivra des études de médecine à Oran puis ira les terminer en France, à Paris. En 1977, elle s'installe à Montpellier et se spécialise en néphrologie. C'est dans ce pays qu'elle va se consacrer à l'écriture et c'est dans ce pays qu'elle trouvera la force de dire des vérités sur sa vie de femme et d'exilée.

Malika Mokeddem a écrit plusieurs romans. *Les Hommes qui marchent* est son premier roman qu'elle a édité en 1990 chez Ramsay, il lui permettra d'obtenir le prix littéraire et le prix collectif du Festival du Premier roman à Chambéry. En Algérie, elle aura le prix de la Fondation Nourredine Aba. Ce roman sera réédité en 1997 dans une nouvelle édition : Grasset. Deux ans plus tard, elle publie son second roman intitulé, *Le Siècle des sauterelles*, chez Ramsay, elle reçoit le prix Afrique Méditerranée-Maghreb de l'A.D.E.L.F. en novembre 1992. En 1993, elle publie son troisième roman, *l'Interdite* chez Grasset. Ce roman obtient une mention spéciale du jury du prix Femina dans la même année. Ainsi récompensée, Malika Mokeddem atteint très vite la notoriété.

En 1995, paraît son quatrième roman, intitulé *Des Rêves et des assassins* ; la romancière met à nu l'histoire d'une Algérie déchirée par les événements de son histoire, les plus sombres. Comme pour ces précédents romans l'aspect de son vécu est présent.

En moins de dix années, elle publie quatre nouveaux romans : 1998, *La Nuit de la lézarde*, en 2001, édition Seuil, *N'Zid*, un autre récit autobiographique, en 2003, *La transe des Insoumis*, tranches de vie déjà racontées dans *Mes hommes* et dans *Les Hommes qui marchent*. *Mes Hommes*, en 2005 vient compléter la série de récits, où le vécu personnel de l'auteur est incontournable ; des séquences itératives, reprises, où le personnage féminin traverse les frontières éditoriales donne l'impression d'une écriture en spirale, sans cesse répétée, mais avec des mots renouvelés où elle reprend les événements les plus frappants de sa vie.

Avant de tenter de vous expliquer les différentes étapes de notre recherche, et de vous montrer le cheminement de notre réflexion sur l'écriture de soi, nous préférons

¹Christiane Chaulet Achour, *Malika MOKEDDEM. Métissages*. Pp 9-10

d'abord vous parler du parcours qui nous a menée jusqu'à ce corpus et des raisons qui ont déterminé notre choix :

Pour ce qui est de notre recherche, notre choix ne s'est pas porté sur ces deux auteures, par hasard ; elles faisaient partie d'une longue liste de romanciers et de romancières qui se sont essayés à l'autobiographie : nous voulions poursuivre notre travail dans le domaine de l'autobiographie et l'autofiction, après le magistère. En effet, continuer notre recherche sur les écritures de soi qui présentent de grandes variétés scripturaires, nous permettra d'établir, à la fin, une sorte de typologie des autobiographies algériennes. Mais comme notre corpus était trop volumineux, nous avons été obligée d'opérer des choix et de réduire à ces deux romancières. Nous avons conscience qu'un tel échantillon n'est pas suffisant pour aboutir à la conclusion d'une typologie de l'écriture de soi algérienne, un tel projet nécessiterait de longues investigations et il faudrait faire un choix plus large d'auteurs pour pouvoir affirmer qu'il y a une ontologie de l'écriture de soi algérienne. Néanmoins, nous pouvons d'ores et déjà dire que ces deux écrivaines, nous ont donné matière à faire, par le fait que parler de soi à une époque où la morale impose aux femmes la discrétion sur elles-mêmes, et où la religion commande l'oubli de soi.

Par ailleurs, toutes les femmes qui ont écrit et publié dans les années 1830, même celles qui faisaient scandale, comme George Sand— et surtout — les plus politiques, comme les féministes saint-simoniennes, multipliaient les déclarations de modestie et invoquaient, pour justification de leurs écrits, leur vocation à parler non d'elles-mêmes, mais de toutes les femmes et pour toutes les femmes. Aussi, avons-nous limité notre corpus à quatre romans : *L'Amour, la fantasia et nulle part dans la maison de mon père* d'Assia Djébar, *La Transe des insoumis et N'zid* de Malika Mokeddem.

Pour l'une et pour l'autre, les romans sont séparés dans les différentes éditions par d'autres écrits autobiographiques ; en fait, nous pensons que les deux romancières n'ont jamais cessé de parler d'elles-mêmes mais avec des stratégies d'écriture toujours renouvelées mais où l'écriture de soi est imprégnée de la culture arabe et musulmane. Écrire sur soi a toujours été un souci ontologique qui a accompagné les écritures de soi arabes et musulmanes des origines et jusqu'à nos jours.

Les motivations ontologiques d'écrire sur soi dans la littérature algérienne contemporaine seront examinées à travers trois questions essentielles :

Pourquoi ces deux auteures algériennes écrivent-elles sur elles-mêmes?

Que disent-elles de leur vie?

Et de quelles manières le font-elles?

En tout état de cause, la question « comment écrire sur soi » a arrêté tous les écrivains algériens qui se sont pliés à l'exercice hasardeux du genre. Dans le cas des deux romancières, nous pensons que chacune a tenté d'y apporter des réponses toujours uniques et singulières. Celles-ci prennent la forme du fragment autobiographique obsessionnel chez Malika Mokeddem, chez laquelle le souvenir bloque sur des épisodes traumatiques de l'enfance et de l'adolescence, et que l'écrivaine répète à l'envi et jusqu'à l'épuisement. Dans son récit de vie, elle choisit parfois de se cacher derrière ses personnages féminins.

Le fragment autobiographique chez d'Assia Djébar voisine et alterne avec les fragments historiques et mythologiques. Ses récits autobiographiques sont portés par des voix narratives qui exhument des souvenirs d'enfants spatialement et culturellement perturbés dans *L'Amour, la fantasia*. Assia Djébar revendique, dans ses romans une sorte d'« autobiographie plurielle », comme pour Kateb Yacine, la trajectoire de l'écrivaine pourrait être transposée à n'importe quel jeune algérien colonisé.

Chez Malika Mokeddem, l'autobiographie vise à dénoncer l'incompréhension dont elle a été victime, comme dans *La transe des insoumis*. Chez Assia Djébar, la langue maternelle est confisquée et remplacée par la langue de l'Autre, alors que Malika a vécu la confiscation délibérée de l'enfance dans *N'zid*, qui est rédimée par la découverte d'une vocation littéraire.

Notre travail portera sur les écritures qui s'inscrivent dans une double caractérisation générique : autobiographie et autofiction. Les textes, dont il est question, sont des romans formés des fragments d'autobiographies. Le corpus semble inviter le lecteur à suivre un itinéraire sémiotique assez alambiqué au terme duquel, il ne pourra définir précisément le genre, ni se référer à des études faites sur le genre, ou

trouver un terme qui fasse l'unanimité pour le désigner, tant les écrivains brouillent les pistes au lecteur.

La complexité de notre travail réside aussi dans le fait que l'autofiction est un genre de « l'entre-deux » : entre le factuel et le fictionnel, entre l'autobiographique et le romanesque, entre le vécu et le fantasmé, poussant ainsi le lecteur à s'interroger, à soupçonner ce qui lui est donné à lire. Chacun a tenté d'y apporter des réponses toujours uniques et inhabituelles.

Le terme « autofiction » a été inventé par l'écrivain et critique Serge Doubrovsky en 1977 pour désigner « *une fiction d'événements et de faits strictement réels* ». Depuis cette première définition, les thèses sur le genre pullulent. Cependant, il reste difficile de lister avec précision les caractéristiques de ce genre proche de l'autobiographie et en même temps différent, puisqu'il n'y a contrairement à cette dernière aucune exigence d'exhaustivité ou de chronologie dans l'autofiction.

L'autobiographie est un genre défini par Philippe Lejeune. Sa définition implique que l'œuvre remplit les conditions indiquées par l'auteur dans sa théorie que nous paraphrasons ainsi : le texte en prose dont le sujet traité est la vie individuelle, histoire personnelle de l'auteur. De plus, la situation de l'auteur doit être clairement indiquée, c'est-à-dire que l'identité de l'auteur dont le nom renvoie à une personne réelle, et à celle du narrateur. Et enfin, l'histoire racontée est réalisée dans une perspective rétrospective du récit.

Cependant, l'autobiographie semble être un genre problématique lorsque les critères *sine qua non* cités par Philippe Lejeune ne sont pas retrouvés tels qu'il les a définis. Les textes narratifs qui, s'inscrivent dans l'entre-deux romanesque et autobiographique à savoir roman autobiographique, restent problématiques. La mention même du mot « roman » apposée sur les couvertures, pose problème puisque selon la critique « *le roman est un genre réglé et dont la définition a varié selon les époques et variera encore dans l'avenir* »¹. On définit néanmoins le « roman sur la base de trois critères : le narratif, le fictionnel, et le littéraire »², le premier critère est garanti du fait que le roman est une histoire fictive, pour les deux autres, étroitement

¹ Gasparini (Philippe). *Est-il Je? Roman autobiographique et autofiction*. Seuil, 2004. (Coll. Poétique). Pp 17.

² *Ibid.* pp 17.

liés, Gérard Genette avait démontré qu'une « *œuvre de fiction est presque inévitablement reçue comme littéraire* »¹, et donc, l'autobiographie romanesque pose le problème de la référentialité.

Plus libre, l'autofiction est une manière de parler de soi d'une façon littéraire. Le terme « fiction » ici ne s'oppose pas à la réalité ; dans une autofiction nous ne pouvons- et ce n'est de toute façon pas le but- vérifier la véracité des événements racontés, « fiction » renvoie donc plutôt au style, l'auteur d'une autofiction étant dans une recherche esthétique plus grande que celle d'un auteur d'autobiographie, par exemple.

Avec le roman autobiographique, la fictionnalité s'oppose à la référentialité². Gasparini explique que le discours référentiel doit rendre compte de la réalité et les romans autobiographiques ne souscrivent à aucun contrat de référentialité et se soustraient à tout dispositif de vérification. Or, il y a « *des énoncés fictionnels qui se démarquent en apportant au destinataire des preuves de référentialité avec des preuves et des documents à l'appui de leurs écrits* »³.

En narratologie, un deuxième critère tout aussi important, définit la fiction, c'est « *la disjonction de l'auteur et du narrateur, contrairement au discours référentiel, qui est pris en charge par son auteur, le récit fictionnel est attribué à un narrateur fictif* »⁴ La fictionnalité d'un roman réside dans le protocole d'énonciation : il est raconté par une entité imaginaire qui n'a aucun compte à rendre au réel. C'est sur ce point « *qu'un roman peut devenir « autobiographique » en combinant ce protocole d'énonciation avec un autre, celui de l'autobiographie.* »⁵.

La problématique persiste encore dans ce foisonnement définitoire. En effet, l'autobiographie fictive reste un roman lorsque l'identité du personnage- narrateur se distingue nettement de celle de l'auteur. Mais que se passe-t-il si le narrateur porte celui de l'auteur et que ce dernier est facilement identifiable ? L'auteur peut-il

¹ Gasparini (Philippe). *Est-il Je? Roman autobiographique et autofiction*. pp18.

² Gasparini explique que le discours référentiel doit rendre compte de la réalité et les romans autobiographiques ne souscrivent aucun contrat de référentialité et se soustraient à tout dispositif de vérification. Or, il y a des énoncés fictionnels qui se démarquent en apportant au destinataire des preuves de référentialité avec des preuves et des documents à l'appui de leurs écrits.

³ *Roland Barthes par Roland Barthes* est un roman autobiographique avec des preuves de référentialité et des documents à l'appui : des photos de famille par exemple.

⁴ Gasparini (Philippe). *Est-il JE ? Roman autobiographique et autofiction*. Seuil, 2004. (Coll. Poétique). Pp 18.

⁵ *Ibid.* p 18.

considérer son récit comme roman ? Philippe Lejeune avait envisagé dans sa théorie qu'un héros de roman pouvait avoir le même nom que l'auteur ; que cela était envisageable, cependant, il n'avait pas eu d'exemples dans ce cas. Doubrovsky ayant eu à lire un passage du Pacte autobiographique avait voulu relever le défi, en introduisant pour la première fois le mot « autofiction » qu'il a défini ainsi :

*Autobiographie ? Non, [...] Fiction d'événements et de faits strictement réels ; si l'on veut, autofiction, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnel ou nouveau*¹

Doubrovsky affine sa définition en introduisant d'autres éléments qui permettent de distinguer les deux genres cités plus haut :

*Un curieux tourniquet s'instaure alors. [...] Ni autobiographie ni roman, donc au sens strict, il fonctionne dans l'entre-deux, en un renvoi incessant, en un lieu impossible et insaisissable ailleurs que dans l'opération du texte.*²

A cette définition, il ajoute la psychanalyse en ce sens qu'il voulait introduire « l'expérience de l'analyse³ non point dans la thématique mais dans la production du texte »⁴ ; à ce trait définitoire de l'autofiction, Doubrovsky ajoute la notion de littérarité : « l'éclat du style, la sophistication structurale, la densité, bref, un dessein littéraire ».

Il semblerait que cette explication n'ait pas eu l'adhésion de tous les critiques littéraires puisque Vincent Colonna avait opposé sa thèse à celle de Doubrovsky mais Gasparini opte pour une autofiction avec toute « une série d'opérateurs d'identification du héros avec l'auteur »⁵. Les opérateurs permettent au romancier à « discrétion d'instaurer la confusion des instances narratives »⁶.

A cette problématique des terminologies s'ajoute un autre élément qui vient sans doute compliquer notre recherche. En effet, nous nous proposons d'étudier cette question à travers les écritures autobiographiques d'Assia Djébar et de Malika

¹Gasparini (Philippe). *Est-il JE ? Roman autobiographique et autofiction*. P.23.

² Serge Doubrovsky, « autobiographie/ vérité/ psychanalyse » page 70. Cité par Gasparini. pp23

³ Le rôle de la psychanalyse dans l'écriture de l'autofiction telle que la conçoit Doubrovsky, est présentée dans le roman de Fils, dans une séance « cure » qui donne au lecteur la sensation de rentrer en contact avec l'inconscient du personnage portant le même nom que l'auteur. La psychanalyse est une stratégie du dévoilement qui suscite la curiosité du lecteur et relance continuellement le processus d'identification de l'auteur au personnage portant le même nom.

⁴Gasparini (Philippe).*Est-il Je? Roman autobiographique et autofiction*. P23

⁵*Ibid.* p. 25

⁶*Ibid.* P 25.

Mokeddem, deux romancières issues du milieu littéraire maghrébin d'expression française. Des différences notoires ont été décelées dans le genre autobiographique « maghrébin ».

Les questions que l'on se pose au sujet de l'écriture de soi en Algérie et au Maghreb découlent d'une observation de notre corpus ; nous avons réfléchi au genre dans le contexte algérien, c'est-à-dire une société où le collectif semble souvent prendre le dessus sur l'individuel. Nous nous sommes demandée si, malgré le « je », la subjectivité et l'intime ont une place dans la littérature maghrébine et algérienne en particulier.

Certains critiques littéraires se demandent pourquoi les écrivains algériens, maghrébins et arabes n'arrivent pas à écrire leurs autobiographies. Il s'agit de la critique littéraire selon laquelle, les séquelles de l'Histoire ont été remarquables dans cette écriture issue du Maghreb, nourrie de valeurs humaines, religieuses mais influencée par la littérature française.

Ecrire son autobiographie, dans le milieu maghrébin, est un risque intellectuel et culturel. Le « moi » dans la communauté arabo-musulmane est mal vu et l'écriture autobiographique devient une provocation. Ce qui reste à prouver. La lecture attentive des œuvres de ces deux auteures, nous pousse à décomposer en quelque sorte notre problématique centrale en interrogations plus fines, plus détaillées : En effet, de quoi parlent essentiellement ces auteures ?

Ces écrits ne nous semblent pas participer d'un truisme¹ mais posent, au contraire, une question de fond, celle des auteures qui ne racontent pas toutes leurs trajectoires de vie respectives. De cette interrogation-négative semblent s'imposer à nous d'autres questions telles que : « pourquoi Assia Djébar et Malika Mokeddem ne parlent-elles pas de toutes leurs vies ? Et quels sont justement les moments qu'elles privilégient et dans quels buts ? Pourquoi Assia Djébar se contente-t-elle de fragments autobiographiques où la narration se tisse autour de l'itinéraire géographique d'un personnage en quête de mémoire et de récits « *de vie et de mort, de filiation et d'interruption qui ramènent au secret de l'enfance [...]* »²? Pourquoi Malika

¹ Puisqu'il est question d'autobiographie, les auteures parlent forcément d'elles-mêmes,

²Keling, Wei, « *Le premier Homme*, autobiographie algérienne d'Albert Camus », *Études Littéraires*, Vol, 33, n°3, 2001, p.125-135.

Mokeddem, prend-elle le risque de raconter ses relations tumultueuses avec ses « hommes », avec lesquels elle partage des moments joyeux, et compliqués à la fois.

Nous tenterons de montrer que le « je » autobiographique, s'exprime de manière très libre, audacieuse et parfois transgressive au regard des bienséances sociales, chez Malika Mokeddem, dont le parcours paraîtrait inhabituel car elle prend le parti et le courage de narrer une longue période de sa vie en évoquant ses relations amoureuses.

Le « je » autobiographique d'Assia Djébar se mêle aux autres voix des femmes qui se confient à elle. En tant que romancière, elle prend la liberté d'écrire leurs souffrances pour les libérer, tantôt du joug des hommes, tantôt du pouvoir colonial. Les livres de ces deux romancières s'ouvrent sur des vécus pas très différents et pas similaires non plus.

Il nous faudra interroger les personnages principaux de Malika Mokeddem et voir comment dans le tumulte de sa vie personnelle et professionnelle, elle tente de se retrouver et retrouver son pays natal dans le pays d'accueil.

Examiner dans son texte, en dépit du courage, du reste ouvertement enduré, quel aspect de sa vie amoureuse, dans *La Transe des insoumis et N'zid*, est pleinement assumé ?

L'autobiographie algérienne féminine reste tout de même très pudique, en tout cas, il serait intéressant de montrer comment l'écriture autobiographique d'Assia Djébar, qui à notre sens entretient une relation plus réservée vis-à-vis de sa vie intime, semblent plus complexes à démontrer dans les romans que nous avons choisis. Pourrions-nous dire que tout se passe comme si le contexte culturel des écrivaines algériennes leur impose une forme d'autobiographie, en dépit du fait que ces écrivaines vivent et publient à l'étranger ?

Aussi interroger l'autobiographie féminine algérienne, c'est, entre autres, examiner tous ces tours et détours d'elles-mêmes que prennent les écrivaines. De telles interrogations peuvent s'articuler autour de cette vaste interrogation : Comment s'écrit l'autobiographie au féminin dans l'espace littéraire algérien ? Une telle interrogation est sous-tendue par le postulat de l'existence de plusieurs formes autobiographiques, qui vont du modèle classique théorisé par Philippe Lejeune aux théories

autobiographiques postcoloniales, en passant par l'autofiction mise en œuvre par Doubrovsky.

Pour mener à bien ce projet, il faut tout d'abord expliquer toutes les stratégies de l'ambiguïté mises en place par les deux romancières. Pour cela, une partie sera consacrée à l'étude para-textuelle qui nous permettra d'identifier les éléments typographiques mis en jeu par les deux auteures. L'intérêt d'un tel travail est de déterminer l'appartenance générique des quatre romans : des romans infléchis par la fiction où les vies des auteures sont évidentes.

Nous devons avant d'entamer le travail, définir le genre de l'autobiographie comme point de départ de cette recherche dans le but de faire ressortir le problème des deux genres : autobiographie et autofiction.

Ce travail étant entamé dans beaucoup de travaux universitaires¹ notamment celles faites par Najiba Regaïeg, Richter, Elke sur un des quatre romans, à savoir *L'Amour, la fantasia*, notre apport sera de démontrer que les romans, par la typologie particulière, ne peuvent vraisemblablement pas être considérés comme des autobiographies au sens classique.

Le second axe de la recherche interrogera les contenus des écritures du moi. Nous allons voir dans le contexte intertextuel comment la fiction infléchit le caractère autobiographique des histoires personnelles où la fragmentation, des événements marquants, est remarquable. Le mythe littéraire fait ressortir une autobiographie floue, qui privilégie la création et la réappropriation du mythe pour relater un fait marquant dans la vie de la romancière (cas d'Assia Djébar).

En second lieu, nous examinerons, par le vécu des deux auteures, les thèmes récurrents chez l'une et l'autre. Il s'agira de répondre à la question « de quoi parlent ces écrivaines ? » Pourquoi privilégient-elles certains épisodes de leurs vies ? Pourquoi la trajectoire de vie trop lisible d'Assia Djébar se montre-t-elle à travers le déictique « elle », alors que Malika Mokeddem raconte sa vie dans un « je » individuel, du moins en apparence. Nous serons ainsi dans le secret de l'énonciation détournée et masquée. Une partie de notre travail sera consacrée à comparer les écrits de l'une et

¹REGAIEG NAJIBA « DE L'AUTOBIOGRAPHIE A LA FICTION OU LE JE(U) DE L'ECRITURE : Etude de *L'Amour, la fantasia* et d'*Ombre sultane* d'Assia Djébar » thèse de doctorat.

l'autre, à relever les similitudes et les différences pour prouver que les écritures de ces deux romancières sont une écriture singulière à savoir la mise en abyme, le métadiscours fictionnel, où le « je » autobiographique se réfugie dans « elle » ou « elles » ; les voix qui semblent « assiéger »¹ leur auteure en parlant d'Assia Djébar. Une analyse de l'énonciation nous permettra de montrer cet aspect de l'autobiographie plurielle qui constitue un point culminant dans l'histoire discursive du Maghreb. Nous verrons dans les formulations de l'énonciation, chez l'une et l'autre, plus précisément la troisième personne, que pour parler d'elles-mêmes, elles invitent le lecteur à considérer les pages écrites comme des réminiscences, non comme des autobiographies, au sens classique, mais comme des autofictions où le « je » est parfois un autre.

Cette autobiographie encerclée par la fiction privilégie de façon récurrente, insistante, presque obsessionnelle les souvenirs de la petite enfance, mais aussi, une adolescence indéfiniment rejouée dans un temps présent ainsi que dans des espaces géographiques restreints de leurs maisons. Ces espaces référentiels sont des espaces imaginaires où le bruit et le silence contrastent avec le vide et l'immensité de la mer et du désert.

Enfin dans le dernier volet de notre recherche, il sera question dans cette autofiction, de l'étude de l'espace du désert et de la mer dans les deux romans de Mokeddem et dans *Nulle part dans la maison de mon père*. Nous étudierons l'espace symbolique de la maison où la narratrice ne se reconnaît plus (cas d'Assia Djébar) et où la vie devient un enfer (cas de Malika Mokeddem). En outre, les relations qu'entretiennent ces deux auteures avec le monde (relation avec la mère pour la première et avec le père pour la seconde), montrent justement comment elles interrogent de manière singulière « *les transferts à l'œuvre entre la vie et l'écriture* ».

La pratique de l'autobiographie pour ces deux auteures est le lieu d'une naissance complexe, d'un engendrement de soi comme sujet dans et grâce à l'écriture, passant tour à tour par la fictionnalisation, le dévoilement et la perte de soi

¹ Hafid Gafaiti, *Littérature du Maghreb*, « Écritures autobiographiques dans l'œuvre d'Assia Djébar » [En ligne] http://www.ziane-online.com/assia_djebbar/textes/ecriture_autobiographique.htm, consulté le 18/11/2007 Puis le 25/12/2013.

Pour Malika Mokeddem, l'espace est largement exploré ; dans les romans *Les hommes qui marchent*, *Mes hommes*, *l'Interdite et N'zid*. En effet, la narratrice explose littéralement dans des scènes où elle parvient à exprimer sa rage grâce à la nature qui l'entoure, la chaleur torride du désert où la dune devient son refuge. Ensuite, la mer qui ne sera que transposition symbolique du désert, nous verrons que la manière dont elle laisse exploser sa colère, les mots retrouvés dans la violence, seront une force de « délivrance » pour la narratrice.

Il nous restera à vérifier qu'Assia Djebar, qui est toujours dans la nuance, cherche à « remonter le temps, réparer les blessures, accéder à une plénitude ». Assia Djebar est peinée par la perte du père, puis celle de la maison, où elle avait passé toute son enfance et une partie de son adolescence. Nous verrons que l'espace géographique qui est lié au Moi, nous permettra de voir que l'écriture est une pratique de survie comme élément essentiel à l'expérience et la connaissance de soi. L'autofiction est vécue comme une libération de la subjectivité. Elle esquisse les contours d'une émancipation individuelle et collective.

Première partie : Autobiographie autofiction formes convenues et identification

Ecrire et publier son autobiographie suppose à la fois un grand intérêt pour son moi et le désir de le rendre public, deux attitudes contraires à l'effacement longtemps enseigné aux femmes et à leur relégation dans la sphère privée. Le geste autobiographique des femmes porte la marque de ces injonctions et de ces interdits, et révèle souvent une tension entre le désir de se dire et l'envie de se cacher.

Eliane Lecarme-Tabone, *L'autobiographie des femmes*, 2010.

Chapitre 1 : Les théories autobiographiques en question

Introduction

L'autobiographie est un genre littéraire qui a été introduit sur la scène littéraire par Rousseau à travers *Les Confessions*. Son texte a fait l'objet d'une étude qui a abouti à l'élaboration d'une théorie, d'un genre largement critiqué. Jusqu'au jour où les auteurs contemporains ont pensé mêler brillamment à leurs récits de vie, la fiction : c'est en quelque sorte, des vies mises en fiction. Quel que soit le concept adopté pour étudier ces formes d'écritures autobiographiques si diverses, elles répondent de plus en plus à une fascination pour le vécu.

Philippe Lejeune, spécialiste incontesté de l'autobiographie et de toutes les formes de l'écriture intime, avait établi, en 1975, une théorie selon laquelle l'écriture de soi est un domaine privilégié du récit à la première personne. De plus, une relation s'établit entre le lecteur et l'auteur, par le biais d'un pacte autobiographique. La critique a relevé quelques limites à cette théorie, car le lecteur doit faire semblant de croire à la fiabilité de la mémoire et à la possibilité qu'un texte puisse non seulement représenter l'identité d'un individu, mais même effectivement communiquer cette identité par le biais de la médiation littéraire. Cette définition a amené l'auteur du Pacte à établir une distinction fondamentale entre le genre autobiographique et le roman autobiographique.

A cet égard, le critère de l'intention autobiographique distinguant autobiographie et roman est précisé et reformulé dans le cadre de l'esthétique de la réception. L'autobiographie correspond à un système référentiel, identifiable, alors que dans le roman autobiographique, le référentiel est un système mimétique, du fait que l'auteur y mêle délibérément la fiction. Pour ce qui est de la notion d'identité, la nouvelle autobiographie, en succédant à l'autobiographie classique, tente de transformer les modèles de Montaigne et les *Confessions de Rousseau*.

Dans la nouvelle autobiographie l'auteur mêle constamment des références aux œuvres les plus diverses dont les siennes, des éléments d'intertextualité, des éléments réellement biographiques, des vérités subjectives, des fantasmes et des obsessions personnelles, tout un arsenal mythique ainsi que du romanesque assumé comme tel.

La pensée actuelle cède la place à la pluralité, à l'hybridité, au nomadique et au rhizomatique. L'identité ou la construction de l'histoire d'un sujet X correspond actuellement à la productivité ce que Lyotard appelle une réécriture. Selon Doubrovsky « *l'autobiographie littéraire est forcément autofictionnelle aussi bien par son contenu, largement imaginaire que par sa forme modélisée par le roman* »¹. D'où le mot « autofiction » qui représente une variante neuve de l'autobiographie, et est un discours complexe préoccupé par l'élaboration de sa propre structure et son propre langage. L'autobiographie entretient avec la réalité, l'identité et la notion même de communication un lien très fort, elle engage en même temps la personne de l'écrivain, sa vie et son expérience.

Ce que nous pourrions dire c'est que ce genre d'écriture revêt un caractère romanesque que certains comme Robbe-Grillet et Doubrovsky ont essayé de définir. La question est de savoir comment se forment dans une œuvre les marques distinctives du « nouveau » dans l'autobiographie. Les nouvelles autobiographies- désignation d'Alain Robbe-Grillet - à cause de leur ressemblance avec le *Nouveau Roman* sont à considérer dans le changement épistémologique créé par les postmodernes : les textes sont des romans de soi faits de bribes, de souvenirs vrais, ce sont des constructions analytiques à l'écoute de toutes les manifestations de l'inconscient du sujet qui vise la vérité du sujet.

Nous allons tenter chaque fois de situer notre corpus dans cette diversité de définitions, en sachant que nos romancières sont issues d'un univers différent de celui des occidentaux par la situation géographique. Nous présenterons un bref bilan des études autobiographiques classiques et nouvelles dans l'espace maghrébin. Rappelons que la littérature maghrébine s'est définitivement affirmée dans sa spécificité historique, culturelle et géo- politique, dans son universalité humaniste et esthétique. C'est dire que l'écriture maghrébine a su et a pu malgré de nombreuses difficultés, s'imposer et être le trait d'union entre les différentes civilisations historiquement antagonistes.

¹ Gasparini Philippe, *Autofiction, une aventure du langage*. Editions du Seuil, mai 2008. (Coll. Poétique). 339P. p 214.

L'essentiel à retenir c'est quelle que soit la nature de l'autobiographie (canonique ou nouvelle), elle reste toujours sollicitée, critiquée, encouragée par une production littéraire de plus en plus importante et sur les deux rives si l'on intègre la littérature beur au lot d'auteurs maghrébins. Ce chapitre sera à notre sens indispensable pour baliser les travaux qui ont été menés jusqu'à aujourd'hui sur la problématique de l'autobiographie et l'autofiction.

1. L'autobiographie, un genre problématique

L'examen théorique de cette question de l'autobiographie serait sans doute mieux cerné si nous revenions d'abord au sens étymologique du mot. En effet, le terme vient de trois autres mots grecs suivants : *autos* (soi-même), *bios* (la vie) et *grafein* (graphie) (écrire). En somme, autobiographie, c'est écrire soi-même sa vie. Ce terme est apparu en France en 1850 comme alternative au terme (mémoire), le préfixe « auto » de ce mot composite fait manifestement pencher la balance vers l'histoire individuelle par rapport à la grande histoire collective. C'est en effet, le sort individuel qui est mis en jeu scripturairement. L'autobiographie canonique était un projet de connaissance de soi qui a permis à des auteurs comme Rousseau avec *Les Confession*, de mettre en évidence leur sincérité et leur bonne foi.

L'autobiographie étant le récit d'une seule personne, il s'avère que tous les autobiographes, les mémorialistes notamment n'écrivent pas seulement sur eux-mêmes mais ils écrivent aussi sur leur époque ; ils sont les porte-paroles de leur société ; c'est le cas d'Assia Djebar qui dans ses récits englobait les autres, les femmes essentiellement qui n'ont pas pu s'exprimer librement dans une société coloniale et postcoloniale.

Malika Mokeddem racontait son vécu en oscillant entre l'individualisme-analysé par Philippe Lejeune- et le collectif qui représente tous les principes, les idées et les événements de l'époque coloniale et ceux de l'indépendance.

L'intérêt pour l'écriture autobiographique s'est manifesté à travers le temps par une multitude d'appellations qui correspondent aux différentes facettes du groupe : « *littérature personnelle ou intime, témoignages autobiographiques, récits de soi,*

littérature du moi, histoire de vie, documents vécus »¹, cette instabilité terminologique n'est-elle pas une preuve à classer génériquement l'autobiographie ?

En outre des dénégations autobiographiques s'affirment de manière éclatante en s'exhibant sur la jaquette des livres sous des formes génériques qui prêtent moins à conséquence. On écrit alors volontiers « roman », « nouvelle ou récit », en lieu et place d'autobiographie. Ainsi, l'autobiographie est restée le genre d'écriture qui a le plus fait couler d'encre. C'est dans les années 1970, que la réflexion sur l'autobiographie a été enrichie par les travaux de Philippe Lejeune. Sa définition a été le point de départ de la théorie du genre.

Sans trop nous attarder sur l'approche de Philippe Lejeune, nous pouvons dire qu'il a envisagé l'autobiographie européenne dans une conception canonique de l'écriture individuelle de soi. Pour lui :

*Elle est fondée sur les éléments théoriques et philosophiques où l'auto, le bio et la graphie retracent les rapports de l'ontologie, de la phénoménologie et de l'activité scripturaire*²

Du point de vue herméneutique, le monde posé par le texte, même traversé des événements fictifs n'en a pas moins une réalité profonde. En analysant des textes d'auteurs européens, il a proposé une définition précise de l'autobiographie.

Pour lui l'autobiographie est:

*Un récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité.*³

Il nous semble à la lumière des recherches que nous avons effectuées, que le premier problème qui surgit de cette définition, est le récit. En effet à cette problématique, des questions viennent s'y greffer : est-ce que toutes les autobiographies sont des récits ? Est-ce que tous les récits sont rétrospectifs ?

En second lieu, la définition de Philippe Lejeune s'installe dans une posture quasi-totalitaire du référent. Ce critique met en doute la possibilité de la présence de la subjectivité et de l'imaginaire dans un récit autobiographique. Selon lui, le référent doit être la vie individuelle, l'expérience vécue, dans un idéal d'objectivité et présenté

¹ Jaroslav, Frycer. « Le démon de l'autobiographie » université Masaryk de Brno. 24.1.2003. [en ligne] URL : <http://www.phil.muni.cz/plonedata/wurj/erb/volumes-31-40/frycer03.pdf>. Consulté le 13 septembre 2017. P 195.

² Leblanc, Julie. « Introduction-écriture-Autobiographie » in *Texte revue de critique et de théorie littéraire, L'autobiographie*. N°39/40, 2006. P. 7-11. Page 7.

³ Lejeune, Philippe. *Le Pacte autobiographique*. Paris : Editions du Seuil. 1975. P 14.

dans un ordre chronologique qui ne remet pas en question la fiabilité de la mémoire et qui retrace la trajectoire entière de la vie de l'auteur. Or, pour la plupart des auteurs, la construction de souvenirs d'enfance ou d'adolescence se fait dans une certaine sensibilité où le but n'est pas de restituer le passé dans un mécanisme calculé et ordonné mais plutôt de restituer un passé dans un chaos où on laisse s'installer une rêverie et ainsi donner à des fragments de vie l'ordre de tout dire. Sartre avait buté avec « *Les Mots* ». En effet, il n'a pas pu aller jusqu'au bout de son projet, c'est-à-dire écrire sur sa vie entière. Car, il aurait fallu envisager une suite au livre *Les Mots*, or il n'est jamais parvenu à l'achever¹, du moins à l'écrit, pour diverses raisons qu'il a expliquées tout au long de sa carrière d'écrivain.

La conception classique d'une biographie, est de proposer aux lecteurs des tranches de vie, un peu comme un feuilleton. Cette entreprise dans l'absolu s'avère impossible pour Sartre, il a proposé des enregistrements (avec Simone de Beauvoir) parce qu'il avait conscience que se dire dans sa vérité totale était assez complexe.

En troisième lieu, écrire sa vie signifie pour Philippe Lejeune que le narrateur ne fait qu'un avec le personnage. Ainsi, l'identité doit être totale entre le narrateur d'un récit, l'auteur de l'écrit et le personnage :

*Pour qu'il y ait autobiographie (et plus généralement littérature intime) il faut qu'il y ait identité de l'auteur, du narrateur et du personnage. [...] l'identité du narrateur et du personnage principal que suppose l'autobiographie se marque le plus souvent par l'emploi de la première personne. C'est ce que Gérard Genette appelle la narration « autodiégétique » dans sa classification des « voix » du récit [...]*²

L'identité doit, de surcroît, s'exposer comme telle et se manifester grammaticalement à travers le « je » ; l'analyse faite par Lejeune, n'est en fait applicable qu'aux *Confessions* de Rousseau, selon Doubrovsky. La raison est qu'il est difficile de déterminer celui qui dit : « je », c'est que le récit n'est plus un souvenir d'enfance mais une construction. Le but recherché n'est pas justement dans le respect des souvenirs mais dans la manière de les dire : se retourner sur les événements de sa vie passée implique en réalité une posture très complexe.

¹Dans *Les Mots*, la vie du personnage principal (c'est-à-dire lui) s'arrête à l'adolescence

²Lejeune, Philippe. *Le Pacte autobiographique*. Paris : Editions du Seuil, 1975. 357P. P 15.

En d'autres termes, le narrateur évoque son passé avec un fait évident, il a une parfaite connaissance rétrospective de son existence. Pendant la rédaction, il fait en sorte que la vie racontée soit celle qu'il a vécue avant, de telle sorte que le temps de l'écriture et le temps de l'histoire ne soient pas modifiés. Mais, cela n'est pas aussi simple, non plus ; des incursions du présent peuvent modifier cette harmonie par la présence même de commentaires qui trahissent le point de vue de l'auteur au moment de l'écriture.

Dans la pratique du dévoilement le plus intime, l'écrivain cherche une chose vitale : se dire, mais surtout, écrire. Ce qui ressort de toutes les définitions autour du projet autobiographique, est cette constante : il est une activité créatrice et un acte de présentation de soi et ceci grâce aux techniques narratives et aux procédés stylistiques dont elle dispose.

Dans certains cas, l'activité scripturaire est confrontée— dans le cas de l'autobiographie— « l'impossible vérité ». D'ailleurs, Lejeune le confirme dans un article consacré à l'écriture de soi : « [...] *les textes qui affrontent en face l'impossible vérité, éventuellement pas des obliques comme l'ont fait Péroce et d'autres, mais loyalement et en renonçant à inventer.* »¹

Nous ne pouvons que nous interroger sur les voies obliques dont parle Lejeune. Fait-il référence aux auto-fictionneurs qui, eux, ont recours à l'invention ou du moins à l'imaginaire ? Ou fait-il allusion à des genres littéraires voisins de l'autobiographie comme le roman autobiographique ?

Qu'en est-il des romans d'Assia Djebar ? Et de ceux de Malika Mokeddem ?

1.1. L'écriture autobiographique investie par la fiction ?

Le recours à l'imaginaire dans les récits de soi, est-il un choix esthétique ou bien une manière de brouiller les pistes au lecteur ? Les écrivains qui désirent mettre en texte leurs vies ne tombent-ils pas sous le charme ou dans le piège de l'invention ? Philippe Lejeune précise que cela ne veut pas dire que les autobiographies romanesques soient fausses, mais il met l'accent sur la possible présence d'éléments inventés et à des degrés variables. Nous savons que l'écriture permet ce genre de prouesse. Cependant, écrire sur soi soulève une série de problèmes : oubli, mémoire

¹Lejeune, Philippe. « Le journal comme « antifiction » », dans *Poétique*, Paris : Seuil, 2007. P3-13. N°149. P3

sélective, peur de s'exposer et d'exposer les autres. Alors pour compenser, l'écrivain crée un faux souvenir. Ce que Freud appelle un souvenir-écran.

Serge Doubrovsky disait dans son livre, *Fils* : « Si je songe à moi, un pur rêve. Si j'essaye de me remémorer, je m'invente. Sur pièces, de toutes pièces. JE SUIS UN ETRE FICTIF »¹. Cela veut dire, d'emblée, qu'il est facile de savoir d'où vient la fictivité et on voit ce qui empêchera l'épanouissement de l'autobiographie. Cela dit, il est tout à fait possible, au moment de la narration, qu'un auteur se souvienne d'un événement qu'il pensait avoir perdu.

C'est pourquoi la grande difficulté, pour un autobiographe est d'écrire sa vie en retraçant avec acuité, tous les événements qui ont marqué son existence. Or le passé ne résiste pas au pouvoir de l'imagination. C'est pourquoi l'identité ou la construction de l'histoire d'un être (à la première personne) a été, ainsi, fragilisée voire rendue impossible :

*Peut-on construire le récit d'une vie dont on est soi-même l'incertain aboutissement et qui par définition est ouverte sur l'avenir, comme on reconstitue la vie achevée d'un autre ?*²

C'est en effet une situation moins évidente pour l'autobiographe car il est confronté à son désir de faire de son texte une œuvre littéraire. Ce qu'a essayé de faire Sartre dans *Les Mots*. Il a tenté d'évoquer son passé, dans un style romanesque, sans « se couper entièrement du pacte autobiographique »³, ce que Philippe Lejeune considère comme « des autobiographies qui prennent des chemins retors vers la vérité »⁴.

Ce sont justement ces chemins retors dont parle Philippe Lejeune qu'il convient de questionner dans les romans d'Assia Djebar et ceux de Malika Mokeddem. L'autobiographe se fonde sur le pacte de vérité certes, mais certains autobiographes ont décidé d'assumer ouvertement ce penchant irrésistible à la fictionnalité.

Les récits de ces deux romancières semblent être des exemples illustrant la possibilité d'une forme scripturaire plus proche de l'autofiction que d'une

¹Guèvremont Francis, « MA LECTRICE EST MORTE- AUTOFICTION ET AUTOREFERENCE DANS LE LIVRE BRISE DE SERGE DOUBROVSKY » In *Texte revue de critique littéraire* n°39/ 40. 2006. pp 27-37. Page 30.

²Lejeune, Philippe. *JE EST UN AUTRE L'autobiographie de la littérature aux médias*. Paris IVe : Editions du Seuil, 1980. (Coll. Poétique dirigée par Gérard G. et Todorov. T.). 329p. Page 163.

³Lejeune, Philippe. *JE EST UN AUTRE L'autobiographie de la littérature aux médias*. *Op.cit.* 170

⁴Philippe Lejeune, « le journal comme ' antifiction' » in *Revue Poétique*, Paris : Seuil. 2007. N°149. P3-13. P 3

autobiographie classique. Dans notre désir d'interroger la littérature contemporaine, nous avons réuni deux écrivaines qui ont publié des textes où elles ont mis beaucoup d'elles-mêmes. C'est le cas de Malika Mokeddem qui raconte, dans tous ses livres pratiquement, des événements marquants de sa vie. Du point de vue identité du personnage, le chercheur a des difficultés à l'identifier même si la référentialité semble évidente comme dans *La Transe des insoumis*. Dans le roman *N'zid* la situation est encore plus complexe. A priori, il semble très ardu de superposer l'identité de l'auteur à celle de son héroïne, néanmoins, en insérant cette expression en quatrième de couverture « *Malika Mokeddem dépassant la force du simple témoignage, a peut-être inventé une seconde manière d'évoquer l'Algérie contemporaine, une métaphore nouvelle et de tous les temps, pour une Odyssée sans Ithaque* ». Dans *N'zid*, l'éditeur assure « *la conformité du texte au réel* »¹.

La mention « roman » assurera-t-elle la fictionnalité du texte mais rien n'est moins évident parce que « *la fictionnalité s'oppose à la référentialité* »². Dans la quatrième de couverture, on suppose que l'auteure Malika Mokeddem ne peut-être confondue avec Nora ; cependant, nous allons tenter de montrer comment l'auteure va déguiser l'histoire tout en avertissant ses propres confidences au lecteur, un aspect qui sera étudié plus longuement dans un autre chapitre.

Nous pourrions lancer l'idée que les textes de Malika Mokeddem et d'Assia Djebar sont des autobiographies à contraintes, que Philippe Lejeune définit ainsi:

*J'appellerai ici « contrainte » une règle de production du texte, formelle ou autre, que l'auteur décide personnellement d'ajouter aux règles habituelles du genre de texte qu'il a choisi d'écrire.*³

Nous pourrions examiner cette approche et voir si ce que Philippe Lejeune appelle autobiographies sous contraintes, ne pourraient pas être des autofictions telles qu'elles sont définies par Doubrovsky avec l'idée que « *la contrainte s'exerce toujours dans un*

¹Gasparini, Philippe. *Est-il Je ?* Paris : Editions du Seuil, 2004. (Collection. Poétique). 393P. p89

²*Ibid.* p18.

³ Lejeune, Philippe. *Les Brouillons de soi*. Paris : Editions du Seuil, 1998. (Collection. Poétique).426P. P 125.

champ de fiction »¹ autrement dit, « *de créer des textes dans un espace de jeu ou de fiction.* »²

De ce postulat, les deux romancières ont mélangé fiction et réalité, ce qu'elles-mêmes reconnaissent avoir tenté d'écrire, mais, leurs vécus ont été tellement marquants qu'ils sont perceptibles en filigrane dans les récits. Un point que nous aborderons plus longuement dans une autre partie.

L'autofiction, telle que théorisée et pratiquée par Serges Doubrovsky, n'est-elle pas un de ces chemins tortueux pour écrire sur soi ? Écoutons d'abord l'auteur expliciter sa démarche, avant d'analyser :

*Ma vie, je n'ai pas voulu la changer, je l'ai échangée contre l'écriture, bien sûr, on peut créer des fantômes imaginaires, en peupler des romans, moi, ma vie est mon roman, je suis mon propre personnage, mais ma personne, c'est lui qui me l'a fait découvrir [...]*³

Serges Doubrovsky veut troquer sa vie pour des phrases et par là même se rendre intéressant et peut être se réhabiliter (à ses yeux ?). La relation d'identité est explicite, mais ce qui importe le plus c'est de capter l'attention du lecteur, lui raconter sa vie ordinaire mais réelle. La vérité se situerait dans l'entre- deux d'une vie réelle et imaginaire, du roman et de l'autobiographie.

1.1.1. Le roman autobiographique une forme d'autofiction ?

Dans *Le Pacte autobiographique*, Philippe Lejeune distingue l'autobiographique du roman autobiographique. Le roman autobiographique se définit comme un texte de fiction dans lequel le lecteur retrouve chez le sujet une ressemblance avec l'auteur. Coïncidence ou simple fait de hasard, si cette définition se rapproche de celle que l'on a donnée de l'autofiction. En effet, Doubrovsky, a utilisé le qualificatif d'autofiction au sens d'une « *fiction des événements et de faits strictement réels* »⁴. Lejeune le définit comme un texte de fiction dans lequel le lecteur peut avoir des raisons de douter de l'identité de l'auteur et celle du personnage. Il va constater que ces deux

¹Lejeune, Philippe. *Les Brouillons de soi*. Op.cit. P127.

²*Ibid.* P127.

³Robin, Régine. « *L'auto-théorisation d'un Romancier Serge Doubrovsky* », dans Etudes françaises N°33 janvier 1997 [En ligne]. URL : <http://www.etudes-litteraires.com/Forum/sujet-1802-dissertation_-biographie-autobiographie-récit-enfance.pdf> Consulté le 2 mars 2018.

⁴De Toro, Alfonso. « La nouvelle autobiographie' postmoderne ou l'impossible d'une histoire à la première personne : Robbe-Grillet, *Le Miroir qui revient* et de Doubrovsky, *Le Livre Brisé* » Université de Leipzig. [En ligne]. URL : <<http://www.uni-leipzig.de/~detoro/sonstiges/LaNouvelle.pdf>> consulté le 14/05.2018.

entités sont superposables alors que l'auteur choisit de nier cette superposition ou du moins ne l'affirme pas clairement.

En effet, le lecteur doutera dès que l'auteur met en place des « pièges » brouillant, ainsi les frontières du vécu et de l'inventé. Le lecteur croit retrouver dans le texte une ressemblance entre l'identité de l'auteur et le personnage, alors que l'auteur continue de nier cette ressemblance ou du moins de ne pas l'affirmer clairement au point « *que la vérité du moi est si complexe qu'elle est insaisissable dans son essence* »¹.

Pour Louis Aragon par exemple, le roman doit permettre d'arriver à la connaissance intuitive du réel. Dans sa postface des *Cloches de Bâle*, il fait un plaidoyer en faveur du roman réaliste, pour lui :

*Le roman est une machine inventée par l'homme pour l'appréhension du réel dans sa complexité. [...] ce qui est menti dans le roman libère l'écrivain, lui permet de montrer le réel dans sa nudité*²

Jean Paul Sartre estime que « *tout récit recompose le réel pour lui donner la cohérence d'un destin* »³. Est-ce qu'il s'agit de l'illusion du vrai dont parle Lejeune dans *Le Pacte autobiographique* ? Comment démêler cet écheveau de genres qui s'entrelacent dans l'espace textuel ? Comment expliquer la relation texte et genre ? Est-il possible qu'un texte n'appartienne à aucun genre ? Ou au contraire participe-t-il à tous les genres ? Il est devenu évident que la théorie de Lejeune n'est plus applicable à tous les textes du moins pour les textes que nous allons étudier. Voici pourquoi il semble difficile à certains critiques d'appliquer le modèle de Philippe Lejeune:

- L'autobiographie la plus stricte est en mesure de jouer sur une part plus ou moins avouée de fictionnalisation autrement dit, l'autobiographie est plus une hypothèse d'école, qu'une réalité textuelle tangible.

¹Leblanc, Julie. « Introduction- écriture Autobiographique », in *Texte revue de critique et de théorie littéraire, L'autobiographique*. N°39/40, 2006. P.7-11. Page 10.

² Aragon, Louis, *Postface aux Cloches de Bâle*, Œuvres romanesques croisées d'Elsa Triolet et Aragon. Edition Gallimard, 1965, PP-14-15.

³Sartre, Jean-Paul, *La Nausée*, édition Gallimard, 1938, pp. 61-62.

- La fiction dans toutes sortes d'autobiographies (stricte, roman autobiographique ou fiction) est toujours tempérée, modérée par la présence agissante d'éléments réels vécus.
- La liberté du lecteur n'est-elle pas en quelque sorte aliénée par le pacte autobiographique ? Ne doit-il pas décider de son propre chef de l'orientation à donner au texte qu'il va lire, d'autant plus que les éléments autobiographiques d'un auteur prêtent toujours à discussion dans la mesure où leur vérification est une tâche bien délicate ?
- Dans l'esprit de beaucoup de critiques, notamment les contemporains, les auteurs peuvent osciller entre la vérité et la non-vérité puisque la vérité pure n'existe pas, à plus forte raison dans le texte et surtout très difficile à prouver.

Robbe-Grillet, par exemple, « *aspire par principe à la franchise et à l'irrégularité dans son travail. L'acte d'écriture est perçu comme l'aboutissement d'un chemin non-préfiguré, comme une productivité* ». ¹ Marguerite Duras avec *L'Amant* démontre bien comment les méandres de l'écriture parviennent à contrarier le cours autobiographique de la narration : certains éléments du sujet autobiographique sont fortement remaniés par la dynamique poétique des phrases. La langue travaille ainsi les souvenirs remaniés. De cette manière, elle est parvenue à inventer des scènes d'autofiction où se mêlent réalité et poésie ?

Le progrès théorique des dernières années se base sur le fait que les romans autobiographiques ne sont pas toujours le produit d'un projet esthétique bien clair. Car pour certains auteurs, il s'agit de ménager deux aspects essentiels : le référentiel et le fictionnel. Ainsi « *le roman autobiographique maintient une logique référentielle tout en s'allouant les possibilités plastiques du roman.* » ¹.

Gasparini, propose de découvrir tous les codes et marqueurs paratextuels par exemple pour lui, l'autobiographie est la base du roman autobiographique. Et que ce dernier maintient la logique référentielle tout en ayant les caractéristiques d'un roman.

¹De Toro, Alfonso. « 'La nouvelle autobiographie' postmoderne ou l'impossible d'une histoire à la première personne : Robbe-Grillet, *Le Miroir qui revient et de Doubrovsky, Le Livre Brisé* » *Op.cit.* .Page 4.

¹Schmitt Arnaud, « La perspective de l'autonarration » in *Revue poétique*. N°149 Paris : Seuil, 2007, P15-29. Page 22.

Au terme de cette étude, il conclut que beaucoup de textes restent ancrés dans un camp (fictionnel ou référentiel). Pour lui, rares sont les textes ouvertement hybrides, certains textes oscillent entre le vrai et le fictif. C'est pourquoi, il pense que les deux genres abordent les questions essentielles celles du quasi-réel et du fictif.

La nouvelle théorie, proposée par Hamburger¹, est assez singulière, elle exclut du champ fictionnel tout récit à la première personne, en oubliant le fait que certaines autobiographies sont écrites à la troisième personne et que le référentiel est plus présent que le contenu imaginaire de certains romans. Pour Hamburger, le récit à la première personne ne fait que présenter, non pas la réalité, mais un discours représentant la réalité. C'est ainsi qu'elle définit le type littéraire non fictionnel à l'intérieur du roman. Elle explique que le quasi-réel est propre aux textes à la première personne. Pour elle, le texte est soit fictif soit réel. Hamburger comme Gasparini ont la même approche puisque l'autobiographie est trop sujette à caution à condition, et puisque « *toute fiction est littéraire, faisons entrer l'autobiographie dans le champ de la fiction* ».²

Cela dit, le problème qui est posé par le roman autobiographique reste toujours posé car la communication est rendue parfois difficile par l'absence du pacte autobiographique. C'est pourquoi, le lecteur se pose l'éternelle question : « fiction ou fait ? ». Ainsi, la position du lecteur dépendrait de l'écrivain : c'est à l'écrivain de maintenir le contact avec son lecteur et à ce dernier de décoder le sens grâce au talent de l'écrivain, et de la disponibilité du côté du lecteur. Le lecteur saura ou pas quelle forme de récit lui est donnée à lire, autobiographie ou autofiction.

Avant d'aller plus loin dans notre travail, nous devons définir cette nouvelle notion qu'est l'autofiction introduite par Serges Doubrovsky.

En effet, l'autofiction est un genre nouveau qui a été introduit par Doubrovsky pour la première fois, en 1977, à l'occasion de la sortie de son livre *Fils*. Le mot s'est vite répandu comme une traînée de poudre dans le milieu littéraire. Qu'est ce que l'autofiction ? L'autofiction et le roman autobiographique ont-ils un lien ?

¹Robin, Régine. «L'auto-théorisation d'un Romancier Serge Doubrovsky », *Op.cit.*

² Schmitt, Arnaud « La perspective de l'autonarration », *Op.cit.* P 22

Le terme est un néologisme qui signifie pour son auteur, que le pacte proposé est une fiction du sujet : une fictionnalisation de soi et cette forme nouvelle entend déjouer le pacte autobiographique de Lejeune. Robbe-Grillet disait:

Je ne suis pas homme de vérité, ai-je dit, ni non plus de mensonge, ce qui reviendrait au même. Je suis une sorte d'explorateur, résolu, mal armé, imprudent qui ne croit pas à l'existence antérieure ni durable du pays, où il trace, jour après jour, un chemin possible¹

L'autofiction se place en fait entre les deux genres : le roman (fiction) et l'autobiographie. Il s'avère que l'autobiographie comme le roman, subit un renouveau, processus inévitable sans doute, parce que le dépistage des éléments autobiographiques est devenu difficile et surtout soumis à un phénomène graduel ; on entend par là la charge référentielle inscrite dans les écrits. Le genre tire sa force de cette ambiguïté fondatrice, Claude Arnaud, dans son article intitulé « L'aventure de L'autofiction », soutient qu'on ne sait jamais quand l'autofictionneur dit vrai ou faux. Aucun indice ne peut confirmer avec exactitude que tel événement s'est réellement produit tel qu'il est énoncé dans le roman et même s'il s'offre textuellement comme témoignage véridique, sauf s'il y a eu procès et encore. Les écrivains mobilisent leur talent et toutes les ruses de leur art pour brouiller les pistes. Doubrovsky ajoute dans sa définition que l'autofiction est en partie liée à la psychanalyse, ce que les autres critiques appellent l'auto-analyse dans l'écriture :

L'autofiction, c'est la fiction que j'ai décidé, en tant qu'écrivain, de me donner à moi-même et par moi-même, en y incorporant, au sens plein du terme, l'expérience de l'analyse, non point seulement dans la thématique, mais dans la production du texte.²

Autrement dit, la psychanalyse fait partie intégrante de l'écriture de l'autofiction, une sorte d'auto-analyse où le lecteur partage les impressions intérieures de l'auteur, entre dans l'inconscient du personnage-narrateur-auteur. C'est durant ce moment que l'auteur décide de se dévoiler, « voire s'exhibe » qui relance le « processus d'identification de l'auteur »³, ainsi, cet aspect de l'autofiction évoqué par Dobrovsky s'applique à Assia Djebar et Malika Mokeddem. En effet, ce sont dans ces moments de

¹Robbe-Grillet, Alain, *Le Miroir qui revient* et de Doubrovsky, *Le Livre Brisé* » cité par De Toro Alfonso. « 'La nouvelle autobiographie' postmoderne ou l'impossible d'une histoire à la première personne : *Op.cit.* P 5.

²Gasparini, Philippe. *Est-il Je ?* Paris : Editions du Seuil, 2004. (Collection. Poétique). 393P.p 23

³*Ibid.* P 23.

confidences que ces deux auteures se dévoilent donnent accès à l'intérieur par la stratégie de l'aveu. Un dernier point, que Doubrovsky a ajouté et qu'il a nommé la littérarité. Aspect repris et expliqué par Gasparini :

Si l'auteur et le héros sont identifiables à tout point de vue, jusqu'au niveau de l'inconscient, le protocole d'énonciation est autobiographique qu'est-ce qui justifie la mention générique « roman » réponse : l'éclat du style, la sophistication structurale, la densité, bref, un dessein littéraire.¹

Vincent Colonna a établi une classification de l'autofiction qui nous semble intéressante dans la mesure où l'on voit comment l'auteur affabule son existence. A partir de données réelles, il donne un certain crédit plus ou moins subjectif à ce qu'il raconte. Il est clair que pour lui l'autofiction est un genre hybride où se mêlent fiction et réalité.

La classification telle qu'elle a été présentée par Madeleine Ouellette- Michalska dans son ouvrage intitulé : *Autofiction et dévoilement de soi*, nous permettra de situer notre corpus parce que nous pensons que la lecture devrait apporter des réponses aux interrogations suivantes : l'autobiographie des deux romancières se limite-t-elle à la vie de l'auteur ? Se construit-elle sur le souvenir ou emprunte-t-elle à la fiction et au dispositif certaines ruses pour brouiller les pistes au lecteur ?

Pour nous Madeleine Ouellette- Michalska apporte des explications à la problématique du genre. En effet, elle a envisagé l'idée d'une autofiction où l'auteur n'occupe pas forcément le centre du livre mais vient s'y placer de biais en multipliant les jeux de miroirs, ou les mises en abyme, comme cela apparaît dans *N'zid* de Malika Mokeddem et Assia Djébar dans *Nulle part dans la maison de mon père*. Dans une autre classification qu'elle² a appelé « autofiction intrusive », l'auteur se met en marge de l'intrigue où il devient récitant, raconteur ou commentateur, comme c'est le cas dans *L'Amour, la fantasia* d'Assia Djébar.

1.1.2. Le « je » est-il un autre ?

La nouvelle autobiographie au plan épistémologique va mettre en place des fondements qui permettront de définir et de critiquer le genre canonique.

¹Gasparini, Philippe. *Est-il Je ? Op.cit.* p23.

²Madeleine Ouellette- Michalska auteure d'un ouvrage intitulé *Autofiction et dévoilement de soi*

Alfonso de TORO recense les différents points problématiques de l'autobiographie canonique, et introduit les nouvelles orientations de la nouvelle autobiographie dont nous allons reproduire l'essentiel de son contenu:

Lejeune a tenté de construire un modèle universel de genre, la nouvelle autobiographie de Robbe-Grillet par exemple se caractérise-t-elle par une déconstruction de l'autobiographe : l'identité créée est différente de la réelle (l'hybridité textuelle et autobiographique d'un texte prôné par Roland Barthes).

Roland Barthes ne tient pas compte du fait qu'à l'heure actuelle l'identité est décentrée (un amalgame¹ du Moi avec un Autre) ; l'auteur n'est pas entièrement lui-même dans le même instant. La critique littéraire parle d'essai nomade lorsqu'il s'agit de la nouvelle autobiographie : il s'agit de réécrire le passé dans le présent en se basant sur des bribes et des fragments de souvenirs du passé.

De plus, dans cette nouvelle forme d'écriture, le narrateur n'est plus cette entité unique où les trois éléments composant le narrateur sont une seule et même personne. Il s'agit de ce type même d'autobiographie qui tient compte de l'apport de la psychanalyse, de l'éclatement du sujet, de l'écriture comme indice de fictivité, tout en respectant les données du référent : « *Ce nouveau type d'autobiographie, cette autofiction sera fragmentaire, sans visée unificatrice.* »²

Cependant, le narrateur évolue comme une double entité. La théorie du dédoublement a été évoquée dans plusieurs ouvrages dont *Enfance* de Nathalie Sarraute qui écrit :

*Deux voix qui se parlent, celle de l'auteur qui raconte sa vie et celle d'un double critique qui l'interpelle et interrompt continuellement le cours de la narration pour mettre en garde l'autobiographe contre les « schémas préétablis »*³

¹ Roland Barthes explique comment des parties de son être lui échappent. « Caractérisée par le désir/manque, la rupture avec l'ordre imaginaire se caractérise chez le sujet par le manque et le désir de recouvrer l'unité perdue. Par exemple, *Le Livre Brisé* décrit un état « *de déjection si complet qu'il rend impossible, pour le narrateur, de se concevoir lui-même comme sujet, et par conséquent, d'appliquer l'étiquette d'autobiographie à ce qu'il a écrit.* »

² Robin, Régine. « L'auto- théorisation d'un romancier : Serge Doubrovsky ». *Études françaises*, 33 (1), 1997 Pp 45–59. <https://id.erudit.org/iderudit/036052ar> P. 47. Consulté le 12/07/2018.

³ Allemand, Roger-Michel. *Le Nouveau Roman*. France : Ellipses, novembre 1997. (Coll. Thèmes & études). 118 p. Page 89.

Le schéma familial classique, que certains auteurs sont tentés de reproduire « *papa, maman, la bonne et moi* ». ¹

Alfonso De Toro a essayé de présenter en quelques points les caractéristiques de la nouvelle autobiographie que nous tentons de synthétiser ci-après :

La nouvelle autobiographie serait un discours hybride, *rhizomatique*² où l'écriture s'organise sous la forme de plusieurs fragments distincts mais qui sont étroitement liés les uns aux autres et s'intégrant dans une même structure : le texte. Elle construit un roman de soi fait de bribes, de souvenirs vrais et de souvenirs substitués. Il n'y a aucune exigence de vérité et d'authenticité, celles-ci sont suggérées dans le parcours discursif (pratiques langagières).

Cette forme nouvelle n'occulte pas l'élément fictif qui se mêle à la réalité par le rêve, le fantasme qui constituent également, la personnalité de l'instance narrative. Toutes les définitions que nous avons mentionnées sont nécessaires parce que nous avons besoin de baliser notre domaine de recherches, les deux théories se rapprochent par certains aspects et s'en éloignent par d'autres. La difficulté pour nous est que le corpus que nous avons choisi d'étudier appartient à une sphère géographique différente de celle définie par les occidentaux ; à bien des égards les romancières nous ont donné des raisons de penser que le modèle canonique de Philippe Lejeune ne pouvait être applicable entièrement car les auteures ont jalonné d'embûches leurs textes, elles ont opté pour des procédés bien singuliers pour parler d'elles-mêmes.

Pour Philippe Lejeune l'autobiographie dans l'univers arabo-musulman n'existe pas du fait qu'elle est proscrite par la religion musulmane, cela pourrait être vrai s'il n'y avait pas des autobiographies qui datent du temps du Prophète. Mais ce n'est pas ce qui nous importe le plus. Dans notre propos, il s'agit de montrer que l'écriture de soi algérienne et maghrébine existe, et qu'elle possède des caractéristiques bien particulières.

¹Allemand, Roger-Michel. *Le Nouveau Roman*. *Op.cit.* Page 89.

²De Toro Alfonso. « 'La nouvelle autobiographie' postmoderne ou l'impossible d'une histoire à la première personne : Robbe-Grillet, *Le Miroir qui revient* et de Doubrovsky, *Le Livre Brisé* » *Op.cit.* p 5.

2. Comment écrire sur soi dans le contexte Maghrébin?

2.1. Problématique du genre au Maghreb

Les européens ont longtemps considéré que l'écriture de soi était seulement réservée aux Occidentaux, mais l'histoire littéraire va démontrer le contraire. L'autobiographie et l'autofiction sont loin d'être réservées au monde occidental, les études scientifiques et universitaires ont montré que ce genre, même problématique, était aussi le genre de prédilection des auteurs maghrébins et que la forme d'autobiographie maghrébine et arabo-musulmane existe.

Elke Richter dans sa thèse intitulée « L'écriture du je hybride. *Le Quatuor Algérien d'Assia Djébar* » a voulu réfuter un préjugé qui persiste, à savoir que l'autobiographie est un genre exclusif de la littérature et de la culture européenne. Cette idée qui s'est répandue en Europe, nie évidemment l'existence de toute forme d'autobiographie en dehors de cette sphère. C'est pourquoi, les critiques littéraires ont voulu prouver le contraire. Elke Richter signale également dans ses travaux qu'il y a des différences entre les deux sphères : européenne et maghrébine :

Les Européens ont longtemps prétendu que ce genre se serait constitué au Maghreb dans la mouvance de la colonisation française qui aurait déterminé une démarche d'autonomisation de l'individu dans ces sociétés jusque-là essentiellement tribales.¹

Donc une question s'impose : l'autobiographie maghrébine serait-elle une écriture hybride, dans la mesure où elle se réclame d'une double culture occidentale et orientale? Serait-elle comprise comme un « *genre hybride en ce sens qu'elle superpose, enchevêtre les traditions textuelles autobiographiques issues de différents espaces culturels* »² ou est-il possible que les écrivains maghrébins aient écrit comme les européens leurs récits de vie ?

¹Richter, Elke. *L'écriture du 'je' hybride Le Quatuor Algérien d'Assia Djébar*. Université de Montpellier Paul Valéry en cotutelle avec l'Université de Göttingen (Allemagne). Soutenance: juillet 2004. [En ligne] URL : <<http://www.limag.refer.org/theses/RichterFranais.htm>>. Consulté le 18/11/2018. P14.

²Richter, Elke. *L'écriture du 'je' hybride Le Quatuor Algérien d'Assia Djébar*. P 14.

2.1.1. L'autobiographie maghrébine un genre hybride

La littérature francophone du Maghreb fait intervenir deux langues mais aussi « deux littératures »¹ et son examen « *ne peut ignorer l'une des deux rives qui la constituent* »². D'ailleurs, les romans tels que « *le Fils du pauvre* » de Feraoun ou *La colline oubliée* de Mammeri, *L'amour, la fantasia* d'Assia Djébar, *Histoire de ma vie* de Taos Amrouche, *La mémoire tatouée* de Khatibi ne sont pas seulement des écrits teintés d'éléments autobiographiques, mais, ils sont aussi des témoins de leur vie et des réalités d'une société maghrébine colonisée.

Abdellah Bounfour auteur d'un article intitulé « Langue, identité et écriture dans la littérature francophone du Maghreb » considère qu' « *au Maghreb, on veut se montrer soi-même et montrer sa culture envers l'Autre ; le colonisateur* »³. Et que de l'autre côté de la Méditerranée, en France notamment, les lecteurs recherchent d'une part, des textes des sociétés colonisées, à cause du goût pour les textes « *exotiques* » et d'autre part, ils sont recherchés dans « *une perspective de solidarité avec les peuples colonisés* »⁴.

Autrement dit, on considère l'autobiographie maghrébine plutôt comme un genre historiographique que comme un genre littéraire où les éléments historiques et culturels sont favorisés au détriment de l'individuel.

En outre, la problématique centrale de l'autobiographie maghrébine réside dans le fait que le statut générique est ambigu entre littérature et historiographie. Cependant, cela n'est pas toujours évident; d'autres facteurs peuvent non pas modifier le projet autobiographique mais faire en sorte que le genre soit plus littéraire et donc plus esthétique qu'historiographique. Il est vrai que selon la scénographie postcoloniale, l'œuvre littéraire vise à se situer dans un univers culturel où les auteurs sont à la fois des individus uniques et des représentants d'une culture, d'une histoire collective.

¹Bounfour Abdallah, « autobiographie, genre et croisement des cultures le cas de la littérature francophone du Maghreb » in *Littératures Maghrébines colloque Jacqueline Arnaud* tome 1 L'Harmattan vol 10 pp 85-90 P 90

²*Ibid.* P. 90

³Abdellah Bounfour, Langue, identité et écriture dans la littérature francophone du Maghreb *Cahiers d'Études africaines* Année 1995 140 pp. 911-923 cité aussi par Richter, Elke. *Op.cit.* .P. 15.

⁴*Ibid* P15.

Alfonso de Toro considère Assia Djébar comme un cas « postcolonial typique ». Car d'une part, elle dit avoir une sensibilité arabe, et d'autre part, elle revendique son statut de femme mais de parole française. Ne peut-on pas comprendre le Maghreb comme un lieu d'hybridation par excellence au-delà de toutes les pensées et pressions idéologiques ? Ne peut-on pas dire que l'écriture maghrébine est un mélange où les genres se mêlent : poésie, narration, autobiographie, fiction et que ce mélange se reflète aussi dans les différentes traditions ? Abdelkader Khatibi résume par cette simple phrase la complexité de la situation des auteurs placés entre-deux cultures : « [...] *le lieu de notre parole et de notre discours est un lieu duel par notre situation bilingue.* »¹

Nous savons que depuis la publication de *Nedjma* de Kateb Yacine, la plupart des auteurs maghrébins désirent rompre avec le roman classique et ses avatars. Aussi ignorent-ils, dans leurs œuvres autobiographiques, le pacte quand ils ne le nient pas carrément. On ne s'étonnera guère alors de voir fleurir dans le corpus littéraire maghrébin des œuvres se réclamant explicitement de l'autofiction. Beaucoup de productions littéraires maghrébines contemporaines sont marquées par l'ambiguïté dans l'identification auteur- narrateur. Exemple de l'écriture d'Assia Djébar de *L'Amour, la fantasia*, émane un projet autobiographique mais qui est voué à l'échec.

Najiba Regaïeg affirme par exemple que l'emploi du présent de la narration est la marque la plus incontestable de l'échec de l'écriture autobiographique : « *Il pousse l'écriture jusqu'à la faire glisser dans l'abîme de la fiction ; la narratrice vit ses souvenirs comme de véritables moments contemporains de la narration* ». ²

L'ambiguïté générique se manifeste chez Djébar par exemple, dans son histoire où le personnage (elle) est à la troisième personne : Fillette arabe allant pour la première fois à l'école accompagnée par son père. Cette histoire est la sienne mais le dévoilement de son identité est quelque peu nuancé :

¹ Khatibi, Abdelkebir. *Maghreb Pluriel*. Paris : Denoël, 1983, page 57.

² Regaïeg, Najiba. « *L'Amour, La Fantasia* d'Assia Djébar: de l'autobiographie à la fiction », dans *Nouvelles Approches des textes littéraires maghrébins ou migrants*. Université Paris 13 : L'Harmattan, vol 27, 1er semestre 1999. P.129-133. Page 133.

Ecrire le plus anodin des souvenirs d'enfance renvoie [...] au corps dépouillé de voix. Tenter l'autobiographie par les seuls mots français, c'est, sous le scalpel de l'autopsie à vif, montrer plus que sa peau.¹

Cet exemple illustre bien le dilemme qui se pose à l'auteure. Il s'agit d'une écriture de soi qui se transforme en ce que Regaïeg appelle « *écriture blessure* ». L'auteure va ponctuer son texte de passages fictifs, et la fiction n'exclut en aucun cas, l'insertion de fragments autobiographiques. D'autres auteurs maghrébins rencontrent des difficultés dans le sens où se dire s'inscrit dans une perspective hybride où le réel va côtoyer l'imaginaire et le fantastique or le pacte autobiographique, pacte de vérité éminemment référentiel est lié à l'acte littéraire.

D'autres problèmes viennent complexifier la situation de l'autobiographie au Maghreb lorsqu'on affirme que les écrivains maghrébins n'écrivent que des autobiographies. A ce sujet, les exemples ne manquent pas au Maghreb ; beaucoup de romans ne sont pas des autobiographies et elles ne sont pas toute la littérature d'un écrivain. Certaines œuvres notamment, celles de Boudjedra ne peuvent pas toutes être lues comme des autobiographies. Autrement dit, il est rare qu'un écrivain, du moins au Maghreb, consacre toute sa production écrite à l'autobiographie. Cependant, chez beaucoup d'écrivains maghrébins, l'autobiographie revient de manière insistante et fragmentaire comme Rachid Boudjedra, Assia Djébar, Kateb Yacine, Mohammed Dib, Nina Bouraoui, Tahar Ben Jelloun, Driss Chraïbi. L'intérêt critique est de voir pourquoi ce retour du fragment autobiographique ?

C'est un aspect que nous aborderons dans les romans d'Assia Djébar et Malika Mokeddem. Et nous montrerons que c'est à partir du *Moi* qu'Assia Djébar observe la société algérienne, notamment les femmes qui se sont succédées pour exprimer et pour raconter chacune son histoire personnelle. Ainsi, l'auteure s'est écartée du modèle canonique de Philippe Lejeune en pratiquant une « *sorte de fragmentation autobiographique* »¹ en ne livrant que des épisodes de sa vie et à petites « *doses* »² qu'elle reprend et répète d'un livre à un autre, tout comme le fait Malika Mokeddem

¹Regaïeg, Najiba. « *L'Amour, La Fantasia* d'Assia Djébar: de l'autobiographie à la fiction », dans *Nouvelles Approches des textes littéraires maghrébins ou migrants*. Université Paris 13 : L'Harmattan, Vol 27, 1^{er} semestre 1999. P.129-133. Page 133

¹Amrani, Mehana. *La Poétique de Kateb Yacine. L'autobiographie au service de l'Histoire*. Paris: L'Harmattan, 2012. 157P. P 11.

²*Ibid.* p 11.

qui retrace sa vie personnelle dans ses romans en reprenant inlassablement les événements marquants de sa vie : de l'enfance à l'âge adulte. Toutes les périodes sont vécues comme un traumatisme au point de répéter les mêmes histoires avec des tournures différentes, où dans chaque fragment autobiographique, elle scrute « *son époque trouble et troublée* »¹. Nous tenterons de montrer que l'autobiographie algérienne n'est pas comme celle définie par le théoricien Philippe Lejeune. On parle dans la sphère maghrébine d'autobiographie postcoloniale parce que les auteurs de cette période ont tenté non pas de transgresser les lois sacrées (musulmanes) mais ont témoigné « *du vécu des auteurs* »² et de leurs peuples. Selon Elke Richter, l'autobiographie postcoloniale se caractérise par « *le retour du référent* »³. Ce qui ne veut pas dire revenir à une conception herméneutique de l'autobiographie. Cela veut dire que son identité référentielle est production dans la langue.

Enfin si, le lecteur veut mettre l'accent sur le caractère canonique du genre ; l'auteur Maghrébin devrait jouer le jeu, c'est-à-dire qu'il devrait manifester dans son texte son intention d'écrire son histoire telle qu'il l'a vécue ; or à la lumière des différents textes maghrébins étudiés, les auteurs n'écrivent pas forcément des autobiographies au sens que leur donne Lejeune. Il semblerait même qu'écrire une autobiographie au Maghreb, soit jalonné d'obstacles :

[...] *pourtant, s'il est un lieu où le fait même d'écrire son autobiographie connote et dénote tout un faisceau de questionnements et de difficultés, c'est le Maghreb ! Ce Maghreb dont la littérature, écrit Abdelkebir Khatibi, est marqué par la rupture entre le récit arabe traditionnel et le roman d'inspiration occidentale.*⁴

Un préjugé supplémentaire à rajouter à la liste : celui d'un critique comme Marianne Hägin⁵ qui « *considèrent le genre autobiographique comme fondateur de la littérature francophone du Maghreb* »⁶. Or si l'on ne prend que l'exemple du livre *L'Amant imaginaire* de Taos Amrouche, et si l'on tient compte de certains indices

¹Amrani, Mehana. *La Poétique de Kateb Yacine. L'autobiographie au service de l'Histoire. Op.cit.* p 11.

² *Ibid.* p 10.

³Richter, Elke. *L'écriture du 'je' hybride Le Quatuor Algérien d'Assia Djebar.* Op.cit. P 15.

⁴Devergnas Dieumegard, Annie. « L'incroyable fortune d'un genre sans racines : esquisse d'une problématique de l'autobiographie de langue française au Maroc » in *Mots Pluriels* université de Rennes II N°23, mars 2003 URL <http://www.arts.uwa.edu.au/motsPluriel/MP2303add.html> consulté le 18.01.2019.

⁵ Marianne Hägin auteur d'un mémoire de Maîtrise intitulé *Introspection dans trois romans algériens d'expression française écrits par des femmes.*

⁶Richter, Elke. *L'écriture du 'je' hybride Le Quatuor Algérien d'Assia Djebar.* Op.cit. P 16.

donnés dans le paratexte, le titre comme l'annonce du genre roman, soulignent de manière transparente le caractère purement fictionnel alors que la quatrième de couverture rattache l'histoire —née de l'imagination créatrice— à un fait réel :

(...) la voix du « je » qui raconte son existence sociale, affective, intellectuelle, culturelle. Dans le processus de dévoilement, c'est un sujet lucide et tout à la fois égaré qui fait la matière du roman. ¹

Selon El Maouhal, ce sont des travaux tels que ceux de Jacques Noiray qui renforcent les préjugés et les clichés. Cet auteur estime, qu'à l'exception des textes de Taos Amrouche et de A. Khatibi, les autres sont : « quelques récits d'acteurs ou de témoins de l'histoire sans grande qualité littéraire »². Il ne doit pas être très difficile à notre sens de trouver des contre-exemples à cette vision « réductrice ». Il est fréquent que l'on juge d'une manière assez péjorative, en tout cas, le « genre canonisé soupçonné de flatter le goût de l'exotisme des lecteurs étrangers »³. Pour les critiques comme El Maouhal, le problème de l'autobiographie au Maghreb réside peut-être dans une typologie inadéquate.

2.1.2. Typologie des écrits autobiographiques maghrébins

Les importants travaux faits sur l'autobiographie maghrébine consistent essentiellement à déterminer une typologie des écrits autobiographiques. Ces études ont abouti à la conclusion suivante : quand on évoque l'autobiographie au Maghreb, il faut l'envisager dans le sens « autobiographie collective ». Cependant, ce n'est pas toujours vrai.

En quoi les autobiographies de Boudjedra, Bouraoui, de Malika Mokeddem ... sont-elles collectives ? Faut-il réellement envisager l'autobiographie maghrébine sous sa forme collective ou sous la forme classique du terme ? Pour résoudre le problème de l'autobiographie au Maghreb, ne serait-il pas plus facile de considérer chaque autobiographie comme une particularité ou une singularité ?

¹Bererhi, Afifa. « L'Amant imaginaire de Taos Amrouche une autofiction par mise en abyme de soi et de l'autre », dans *L'Autobiographie en situation d'interculturalité*. Tome.1 Edition du TELL. PP. 147-157.

²El Maouhal M.. « Autour de l'autobiographie maghrébine » dans *Nouvelles Approches des textes maghrébins ou migrants*. Vol 27, 1^{er} semestre 1999. P.107- 117. Page 108

³Devergnas Dieumegard, Annie. « L'incroyable fortune d'un genre sans racines : esquisse d'une problématique de l'autobiographie de langue française au Maroc »in *Mots Pluriels* université de Rennes II N°23, mars 2003 URL<http://www.arts.uwa.edu.au/motsPluriel/MP2303add.html> consulté le 18.01.2012.

Il semblerait que pour l'écriture de soi chez Assia Djébar, soit envisagée, comme une autobiographie au pluriel : « *Hédi Abdel- Jaouad a qualifié L'Amour, la fantasia d'autobiographie au pluriel* »¹. C'est-à-dire une écriture qui met l'accent à la fois sur le caractère individuel et collectif de la mémoire convoquée. Le « je » identité dans l'autobiographie canonique correspond à l'identité du personnage-auteur, immuable. Alors que, chez Assia Djébar, le « je » n'est pas aussi figé et intouchable que le voudrait Lejeune. Le « je » renvoie à Assia Djébar, parfois à d'autres femmes algériennes. Assia Djébar décrit son époque « *aussi son histoire personnelle et la grande Histoire de son pays et du monde contemporain entrent-elles en dialogue, en interpellation, en croisement et en entrecroisement* »²

Dans le cas du « pacte autobiographique », le contexte historique et culturel est négligé alors que pour Elke Richter par exemple, « *les caractéristiques narratives d'une autobiographie ne peuvent être séparées de leur contexte historique.* »³. Autrement dit, c'est le contexte culturel et historique qui va déterminer le statut particulier de l'énonciateur. Il sera à la fois « *l'individu et le symbole d'une culture* »⁴. *L'Amour, la fantasia* correspond à cette affirmation, mais, nous allons voir qu'il y a bien plus que l'aspect historique dans le livre. De même, Malika Mokeddem présente son œuvre dans un « je » individualiste, inséré dans un environnement certes, mais c'est son identité qui est mise en avant, et c'est à ce niveau qu'Assia Djébar et elle sont différentes.

3. L'écrit de soi des femmes au Maghreb

L'écrit des femmes au Maghreb est « *Une naissance, une fuite ou une échappée souvent, Un déficit parfois*⁵... »¹ Voilà ce qui annonce la complexité de l'écriture des

¹Selao Ching, « Impossible autobiographie, vers une lecture derridienne de *L'amour, la fantasia* d'Assia Djébar » in *Etudes françaises, le corps des mots*. Volume 40. Numéro sous la direction de : Marc B. [en ligne] <http://www.erudit.org/revue/etudfr/2004/v40/n30/009740ar.html>. Consulté le 15.01.2012.

² *Ibid.* p12.

³Richter, Elke. L'écriture du 'je' hybride Le Quatuor Algérien d'Assia Djébar. Université de Montpellier Paul Valéry en cotutelle avec l'Université de Göttingen (Allemagne). *Op.cit.*

⁴ Moura, Jean-Marc. « Littératures francophones et théorie postcoloniale ». [En ligne]. Paris : Le Seuil, 2013. P.149 à 176: *Poétiques*. URL : <<https://www.cairn.info/litteratures-francophones-et-theorie-postcoloniale--9782130620570-page-149.htm>>:. Consulté le 10.04.19.

⁵*Ces voix qui m'assiègent*, témoigne du parcours d'une femme en écriture, pour qui l'identité n'est pas seulement d'héritage mais de langue. Mosaïque autant que polyphonie, on y sent, par ce devoir impérieux de transmission, ce qui se joue dans l'acte d'écrire de grave et de léger, de sensuel. et de tragique, de l'histoire collective et de l'histoire individuelle, du rapport obscur entre le " devoir dire " et le " ne jamais pouvoir dire ".

femmes au Maghreb et sans doute en Algérie. Mais ces femmes écrivent pour une quête de soi et la reconnaissance d'une présence dans les sociétés auxquelles elles appartiennent.

Ce qui nous intéresse dans ce sous-chapitre est d'examiner la possibilité d'une écriture de soi écrite par les écrivaines algériennes :

[...] *Malgré ces acquis, elles (femmes) éprouvent encore leur souffrance, leur marginalisation et leur écartèlement de la sphère des décisions. La femme s'est réfugiée dans l'écriture personnelle pour manifester son mécontentement et exprimer ses aspirations [...]*²

Les études autobiographiques qui ont été effectuées sur l'écriture de soi faite par les femmes, nous ont permis de constater que les œuvres des auteures Assia Djébar et Malika Mokeddem ont été beaucoup étudiées et l'angle des études faites sur leurs œuvres oscille entre écriture autobiographique et autofiction. Les études consacrées à la littérature féminine algérienne ont montré, également que les femmes ont eu des difficultés à s'imposer dans l'univers littéraire exclusivement masculin.

La raison principale est la tradition qui oblige les femmes au silence. Certaines néanmoins ont rompu le silence et leur prise de parole est considérée comme « indécente »³, elles sont accusés d'exhibitionnisme ou d'impudeur, d'autres se « réfugient derrière un pseudonyme »⁴. Assia Djébar fait partie de cette catégorie d'écrivains qui ont utilisé un pseudonyme pour protéger peut-être le patronyme ; ou alors Fathma Ait Amrouche a dû attendre le décès de son époux pour autoriser ses enfants à publier son livre *Histoire de ma vie*. Dans le cadre des écritures de soi, dans les recherches sur l'autobiographie, des auteures algériennes se sont également essayées à cette pratique. Cependant, elles sont peu nombreuses à écrire sur elles.

Christiane Chaulet Achour dans son article intitulé « Autobiographie d'Algériennes sur l'autre rive : se définir entre mémoire et rupture » dit que :

¹ Djébar, Assia *Les voix qui m'assiègent*. Albin Michel, 1999.

² Arnaud Genon, *L'autofiction dans la littérature maghrébine* entretien avec M'hamed Dahi <http://www.autofiction.org/index.php?post/2009/08/27/L-autofiction-dans-la-litterature-maghrebine> consulté le 14 /07/2018.

³ Bouba Mohammedi Tabti. « Regard sur la littérature féminine algérienne », exposé fait au stand du livre à Paris le 22 mars 2003, enseignant de littérature à l'université d'Alger département de français [en ligne] p 109. URL: http://www.revues-plurielles.org/uploads/pdf/4_69_11.pdf

⁴ *Ibid.* 109.

*La fréquence de l'usage de ce genre littéraire dans sa réalisation la plus classique est relativement modeste. Cela peut étonner si l'on considère la place des femmes dans leurs sociétés : il leur est demandé réserve, pudeur et silence.*¹

Ainsi, la transgression des lois imposées par la société « expose les écrivaines à la sanction sociale qui peut aller jusqu'à l'expulsion »² ; pourtant, ce n'est pas ce qui a freiné les écrivaines comme Malika Mokeddem et Assia Djebar ; elles ont longuement exposé dans leurs romans la situation difficile que vivent les femmes, et à plus forte raison quand elles sont écrivaines et qu'elles ont pu révéler leur vie intime.

On estime qu'une femme qui écrit, est provocatrice, publier son autobiographie, c'est provoquer doublement ; la femme a un rôle restreint dans la société qu'elle soit occidentale ou maghrébine. Ce qui rend la tâche ardue dans la vie d'un écrivain et d'une écrivaine c'est de devoir affronter la société. Et si l'écriture de soi existe aujourd'hui, selon Christiane Achour, en rappelant les règles de l'écriture de soi occidentale c'est : « sortir sur la scène publique et s'exhiber en tant qu'individu autonome, distinct du collectif, de la communauté »³, nous nous demandons si les autobiographies maghrébines féminines sont individuelles comme c'est le cas de l'écriture de soi occidentale, à savoir parler de soi, en tant qu'individu tel que l'avait défini Philippe Lejeune dans *Le pacte Autobiographique* :

Est-ce que ces autobiographies algériennes remplissent à la fois les conditions indiquées, à savoir : forme du langage ; écrit en prose ? Que le sujet traité est celui d'une vie individuelle, et par conséquent histoire personnelle ? Est-ce que l'identité de l'auteur (dont le nom renvoie à une personne réelle), du narrateur, et du personnage sont une seule et même personne, pour qu'il n'y ait aucun doute sur son identité ? Et enfin est-ce que les romancières remplissent-elles la perspective rétrospective du récit ? Autant dire que toutes ces questions ont été soulevées pour beaucoup d'écrits à la première personne, et de même pour les écritures de soi émanant du Maghreb. Malika Mokeddem dans *Mes hommes* dès l'incipit met en place la douleur mêlée au

¹ Christiane Chaulet-Achour. « Autobiographie d'Algériennes sur l'autre rive : se définir entre mémoire et rupture » in *Littératures autobiographiques de la francophonie*. Dir. Martine Mathieu. Ed. Mai, 1994. L'Harmattan. P 291.

² Christiane Chaulet-Achour. « Autobiographie d'Algériennes sur l'autre rive. *Op.cit.* P291.

³ *Ibid.* P291.

« *tranchant des mots* »¹, elle évoque les circonstances de son écriture, et de la douleur éprouvée à vouloir prendre la parole dans une société fermée voire de plus en plus enfermée dans les traditions :

Mon père, mon premier homme, c'est par toi que j'ai appris à mesurer l'amour à l'aune des blessures et des manques. A partir de quel âge le ravage des mots ? [...] ces premières rébellions m'ont aguerrie, préparée aux bagarres, aux violences des rues. Les inepties et les brutalités sociales se chargeront d'élargir le champ des batailles [...] Les livres s'emploieront à la nourrir, à la structurer (la combativité).²

Les livres et l'écriture vont lui donner le sentiment de liberté, jeune fille qu'elle était, parce qu'elle sentait constamment la nécessité de se libérer :

Cet espace-là, ce hors-champ inaliénable, n'était qu'à moi. Mes livres t'impressionnent, toi³, l'analphabète. Les livres me délivraient de toi, de la misère, des interdits, de tout. Comme l'écriture me sauve aujourd'hui de l'errance de l'extrême liberté⁴

Pour illustrer notre propos au sujet de l'écriture de soi féminine algérienne, nous pouvons d'ores et déjà dire que la femme algérienne en général et la femme instruite en particulier vivant dans une société patriarcale, avaient subi l'autorité et le rapport de force avec les hommes. C'est ce qui explique sans doute le fait que l'écriture autobiographique ait émergé tardivement dans l'espace maghrébin. Celle qui semble avoir inauguré le genre est fathma Ait Amrouche avec son récit : *Histoire de ma vie*, écrit en 1946 et publié en 1968 son livre est laissé comme héritage par testament, à ses enfants.

Une autre raison qui a retardé l'émergence des autobiographies féminines au Maghreb est que les autobiographies durant le colonialisme français étaient considérées par les européens comme des ethnographies, des récits qui ont pris l'allure de fictions romanesques pour ne pas se montrer à visage découvert ; Charles Bonn a montré dans un article intitulé « l'autobiographie Maghrébine et immigrée entre émergence et maturité littéraire [...] », que l'autobiographie au Maghreb et en Islam, est « *contraire à la bienséance, à la norme sociale et morale dont on sait le poids sur*

¹ Mokeddem, Malika. *Mes Hommes*. Editions Grasset & Fasquelle, 2005. 218p. P11.

² *Ibid.* Pp 13-15

³ Le père de Malika Mokeddem.

⁴ Mokeddem, Malika. *Mes hommes*. *Op.cit.* P 15.

les comportements quotidiens et les représentations »¹. Or, beaucoup d'écrivains comme dans *La Répudiation* de Rachid Boudjedra, ont montré qu'il n'était plus possible de considérer les récits autobiographiques comme des récits de vie respectant les règles de bienséance ; Ce roman met à nu la société traditionnelle où la sexualité débridée, la superstition et l'hypocrisie forment la trame romanesque - transformée par une écriture brillante - d'une enfance dévastée.

3.1. Autofiction féminine nouvelle perspective ?

Malgré les contraintes imposées aux écrivaines, elles sont parvenues à imposer leurs écrits en mettant en relief le réel de leur société et le leur. Assia Djébar donne à son écriture sa « *plus grande maturité* »² où l'autobiographie est très présente. La littérature d'Assia Djébar est considérée comme « *une écriture féminine de la mémoire* »³ aussi historique que personnelle. Dans *L'Amour, la Fantasia* Assia Djébar a mélangé histoire personnelle et Histoire de l'Algérie

Son histoire est introduite à la troisième personne ; nous verrons plus loin dans un chapitre consacré à l'instance narrative comment et pourquoi la narration est faite à la troisième personne du singulier.

Il est dit par les critiques sur les romans d'Assia Djébar, que le retour du référent se fait par la figure du père et son aboutissement est l'autobiographie personnelle et collective à la fois « *un peu comme l'autobiographie plurielle* »⁴ ; une autobiographie qui dévoile néanmoins un travail d'écriture dont la toile de fond est la vie de l'auteure. Assia Djébar raconte l'invasion française dès le chapitre premier du roman *L'amour, la fantasia*, cette partie de l'Histoire va alterner avec des parties de la vie personnelle de la narratrice- personnage.

3.1.1. voilement vs dévoilement de soi

On assiste à l'émergence d'une nouvelle autobiographie dont l'orientation a peut-être changé; l'autobiographie ne prend plus place dans le roman familial

¹Charles Bonn. « L'Autobiographie Maghrébine et immigrée entre émergence et maturité littéraire ou l'énigme de la reconnaissance » » in *Littératures autobiographiques de la francophonie*. Dir. Martine Mathieu. Ed. Mai, 1994. L'Harmattan. P 209.

²*Ibid.* P 217

³*Ibid.* p217.

⁴Charles Bonn. « L'Autobiographie Maghrébine et immigrée entre émergence et maturité littéraire ou l'énigme de la reconnaissance » » *Op.cit.* P 218.

uniquement mais devient « *dialogue désirant avec soi-même* » : un travail d'écriture. N'est-ce pas la définition même de l'autofiction ?

Pour Serge Doubrovsky, dans l'autofiction « *un curieux tourniquet s'instaure [...] ni autobiographie ni roman, donc au sens strict, il fonctionne dans l'entre-deux, en un renvoi incessant, en un lieu impossible et insaisissable ailleurs que dans l'opération du texte* »¹.

Rappelons que l'écriture de soi occidentale et maghrébine ne sont pas les mêmes, et les thèmes tabous ne sont pas abordés de la même façon : les péchés et les souffrances sont exposés ouvertement du moins jusqu'aux années suivant l'indépendance. Nous pouvons d'ores et déjà dire que les deux auteures n'ont pas exposé leur vécu de la même façon ; à titre d'exemple, Malika Mokeddem met en évidence certains faits de sa vie sans ménagement aux lois sociales, du moins en apparence, contrairement à Assia Djebar qui relate certains faits de sa vie avec pudeur et retenue.

De ce point de vue Malika Mokeddem n'est pas en reste puisqu'elle aussi a longuement évoqué l'intégrisme violent qui avait ravagé le pays durant des décennies. Assia Djebar et Malika Mokeddem écrivent et dénoncent les exactions : elles ont perdu des amis, des membres de leurs familles, A. Alloula fut assassiné et Assia Djebar consacre à ses amis respectifs un roman intitulé *Le Blanc de L'Algérie*, à travers ce récit, elle retrace la disparition des hommes de lettres de ce pays, qui vivent leur quotidien en langue arabe mais qui pensent et qui rêvent en français. Et l'Algérie est dans le cœur de ces Algériens, et ces deux auteures ont le pays ancré de façon viscérale.

Nous avons dit plus haut que l'autobiographie féminine algérienne prenait une nouvelle orientation par rapport au modèle canonique de Philippe Lejeune. Au Maghreb, les romancières deviennent les porte-paroles des opprimés- dans la langue de l'Autre²- qui ont subi le fanatisme religieux, par leurs récits, elles libèrent toutes les deux ces voix qui ont été étouffées durant des siècles.

¹ Gasparini, Philippe. *Est-il Je ?* Editions du Seuil, 2004. 393 p (Coll. Poétique). P 23.

²Jean Déjeux explique que l'écriture du moi et donc du dévoilement vient de l'école française. En fait il dit « l'autobiographie, quelles qu'en soient les formes, est bien le récit de l'intime, le dévoilement du privé et du caché, du refoulé même. Cette aventure, telle que nous la connaissons de nos jours et depuis longtemps en

Il semblerait que l'autofiction soit un genre de prédilection chez les femmes, elles posent dans les écritures de soi tous les problèmes mêlés aux révélations sur la vie intime, et celles de leurs proches.

Les critiques littéraires ont posé à juste titre d'ailleurs les questions relatives au besoin de fouiller l'inavoué ou même l'inavouable pour en extirper les zones d'ombre et les secrets enfouis. Et les écrivaines comme Marguerite Duras, Nina Bouraoui, Malika Mokeddem et d'autres encore à recourir à cette forme nouvelle de l'écriture de soi : une forme hybride, mi- vraie, mi fictive. Toutefois, les femmes-écrivaines semblent de plus en plus nombreuses à recourir à l'autofiction et nous verrons que certains thèmes, tels que le corps¹ et la vie intime, sont récurrents voire communs même dans les sociétés dites traditionnelles et hors champs géographiques occidentaux.

3.1.2. Ecriture de soi et Auto- Analyse

Autofiction et auto-analyse dans l'écriture quels questionnement ?

Outre les caractéristiques de l'autofiction (le doute, l'hésitation, dédoublement de l'instance narrative, la fictionnalisation des expériences vécues...), le " je" de la narratrice est brisé, blessé et fragmenté. Il réfère implicitement à la situation de la femme qui lutte encore pour panser les blessures symboliques et réelles et acquérir le statut convenable.²

L'autofiction ne se donne pas pour une histoire entièrement vraie, mais pour un roman qui « démultiplie » les récits possibles de soi ; les deux romancières vont raconter leurs histoires personnelles de plusieurs façons, elles vont varier les mots et vont faire des introspections qui vont leur permettre de se retrouver. On change les pronoms personnels, le « Je » est changeant, dans l'autoanalyse, c'est le personnage qui devient le psychanalyste qui analyse le discours de l'auteur et qui donne une autre version des faits ou qui la change pour des raisons parfois expliquées dans les soliloques des auteurs. Cette recherche d'altérité, qui décentre le héros, est effectivement devenue une des tendances les plus intéressantes de l'écriture du moi.

occident, n'est pas propre à l'histoire des sociétés musulmanes en tant que sociétés religieuses où l'individualisme. Quel est donc le contexte religieux musulman dans lequel se fait cette naissance du « je » individualiste et intime ? Comment l'école française, le lycée plus spécialement, ont-ils été les espaces privilégiés de la naissance au monde en ces années cinquante ?

¹ Le chapitre sur le corps est consacré à la vie intime des auteures, et nous essayerons de montrer que le corps est le sujet de l'autofiction chez les femmes.

² Arnaud Genon, *L'autofiction dans la littérature maghrébine* entretien avec M'hamed Dahi. *Op.cit.*

Nous verrons que les romancières vont démultiplier leurs récits, en variant les versions dans les romans, c'est-à-dire qu'elles vont répéter plusieurs événements, et par le travail de construction, d'invention narrative, elles réécrivent leurs histoires : « *En ce sens, une autobiographie post- analytique, par rapport à l'autobiographie classique, ne saurait être plus "vraie" que d'être plus riche.[...]* »¹ Ainsi, le lecteur aura l'impression d'entrer en contact avec l'inconscient du personnage du roman.

Gasparini explique que « *outré le nom et prénom, il y a toute une série d'opérateurs d'identification du héros avec l'auteur* »² leur âge, leur milieu socioculturel, leur profession, leurs aspirations, et dans l'autofiction, ces opérateurs sont utilisés à discrétion pour jouer la disjonction ou la confusion des instances narratives, et c'est à partir de leur degré de fictionnalité que, l'ont peut différencier les deux stratégies scripturaires.

¹Serge Doubrovsky, « Autobiographie/vérité/psychanalyse », Art. Cité, p. 78.

² Gasparini, *Est-il Je ? Op.cit.* P 25.

Conclusion

Dans le récit autobiographique, l'écrivain assume la triple identité et révèle son identité par le biais du pacte autobiographique. L'auteur qui met en scène sa propre personne est à la fois sujet et objet de l'action. Dans l'autofiction, le narrateur ou la narratrice incarnent un personnage dont ils ne partagent pas nécessairement l'identité, mais, on sent la plupart du temps celle-ci présente sous les mots, prête à infléchir le texte dans sa direction, à l'investir de son désir, de ses hantises et de ses préoccupations. Et la part de feintes, de subterfuges ou de mystification que le récit permet est sans doute comparable à celle contenue dans le principe de vérité et d'authenticité que l'on retrouve dans l'autobiographie.

Tout écrivain autobiographe projette dans son œuvre ses fantasmes, ses pensées, son monde imaginaire et ses expériences de vie, mais ajouter des faits autobiographiques dans l'intrigue romanesque ou créer des personnages à partir de gens connus, n'est pas du même ordre que se mettre en scène dans un texte sous sa propre identité. Dans l'autofiction l'auteur se donne la possibilité de s'effacer ou d'apparaître dans le texte avec son prénom ou même son nom accompagné de références personnelles : profession, vie sentimentale, lieu d'habitation. Le projet d'autofiction s'avère être aussi complexe que l'autobiographie.

Nous avons vu que l'écriture de soi n'est pas réservée à l'univers géographique occidental, mais la littérature maghrébine est aussi identifiable à certains critères établis par la littérature postcoloniale, les plus importants sont : une narration hétérodiégétique, une connexion intertextuelle avec d'autres textes des auteurs aboutissant ainsi à des textes hybrides. Une narration où l'on réunit l'histoire familiale à de l'histoire individuelle de l'auteur et enfin une recherche linguistique avec insertion de passages lyriques pour exprimer des sentiments. En littérature maghrébine, l'évolution du genre s'est établie aussi autour de la réflexion sur l'instance narrative en rapport avec la matière textuelle. L'intérêt s'est progressivement orienté non seulement vers le pacte de vérité (éminemment référentiel) mais aussi vers une forme hybride où le réel, l'imaginaire et le fantastique se mêlent. Dans ce cas, le concept d'autofiction, forgé par Serge Doubrovsky et

Vincent Colonna, semble, à notre sens conserver toute sa pertinence dans les écritures de soi algériennes.

Nous allons dans le chapitre suivant montrer les stratégies de l'ambiguïté si l'on peut dire ainsi, l'identification biographique, professionnelle, la mise en page des textes, cela en faisant une étude paratextuelle afin de montrer que ces éléments sont déjà les précurseurs d'une écriture de soi singulière.

Chapitre 2 : Les stratégies de l'ambiguïté générique

Introduction

Les romans dont il est question dans ce chapitre seront examinés dans ce que Gasparini appelle « *l'ambiguïté générique* », à savoir des livres qui se présentent à la fois comme des romans et comme des autobiographies ou des fragments autobiographiques.

Nous pensons que le genre de romans écrits par Assia Djebar et Malika Mokeddem sont des écritures de soi singulières car elles écrivent sur elles, dans un contexte géopolitique assez particulier et racontent des histoires de la période coloniale et postcoloniale.

Elles ont toutes deux usé de stratégies scripturales à la fois similaires et différentes. Ainsi, nous nous demanderons à partir de l'analyse des stratégies utilisées par ces écrivaines si leurs textes présentent des particularités à savoir des récits de vie qui sont « *essentiellement un jeu sur les voix et les perspectives narratives* »¹.

Nous examinerons dans un premier temps de quelle manière les auteures ont écrit des autobiographies où elles ont usé de nouvelles stratégies novatrices. Le chercheur n'a pas la tâche facile en lisant les romans, car il ne sait pas toujours s'il lit une autobiographie telle que définie par Philippe Lejeune, ou une catégorie nouvelle romanesque comme celle introduite par Serge Doubrovsky et revue par d'autres tels que Vincent Colonna et Philippe Gasparini. Ce dernier dit au sujet des nouvelles autobiographies que « la tare » de ces textes est : « *leur bâtardise* »² et qu'« *Ils mélangent deux codes incompatibles, le roman étant fictionnel et l'autobiographie référentielle* »³

C'est pourquoi, nous allons d'abord examiner les éléments qui nous permettent de désigner le genre des romans par une première partie réservée à l'onomastique : le roman.

¹ Hubier, Sébastien. *Littératures intimes. Les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*. Armand Clin, 2003. (Collection U. Lettres.) 151P. P124.

² Gasparini, Philippe. *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*. Paris : Editions du Seuil, 2004. 393 p (Collection. Poétique) P 10

³ Ibid. p 10.

Jusqu'à présent, le roman est « *un genre non réglé* »¹ selon Philippe Gasparini ; il y a différentes appellations qui sont toutes aussi problématiques : roman autobiographique, autofiction. L'identification biographique et professionnelle de l'écrivain aurait pu faciliter la tâche du lecteur cependant, même cette étude n'est pas toujours évidente à vérifier. Nous envisagerons l'étude des éléments paratextuels tels que le périphrase auctorial englobant le titre, les sous- titres, les intertitres, notes, dédicaces, épigraphes qui délivreront « *de précieux indices génériques* »² et vérifierons les indices importants pour infirmer ou confirmer notre hypothèse. Ces informations nous amèneront à une étude, dans un autre chapitre, réservé à l'intertexte et au métadiscours pour repérer les intertextualités littéraires et la mise en abyme, une des spécificités de l'autofiction.

¹ Gasparini, Philippe. *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*. Paris : Editions du Seuil, 2004. 393 p (Collection. Poétique). 17.

²*Ibid.* P 72.

1. Identification onomastique : illusion auto- biographique

L'identification onomastique commence par le nom qui figure sur la couverture du livre qui correspond à celui de l'auteur pour superposer ce nom à celui du narrateur ; cela suppose que « *le franchissement* » -ce que Philippe Lejeune appelle par « *la barre de séparation du texte et du hors-texte* »¹- suggère un lien étroit entre son nom et celui du héros. Ce rapprochement onomastique peut se faire de plusieurs façons du moins ce que le théoricien Gasparini appelle les « *possibilités onomastiques* »². Ainsi, Assia Djébar et Malika Mokeddem utilisent différemment les noms dans leurs textes : Assia Djébar utilise non pas son pseudonyme dans le texte de *Nulle part dans la maison de mon père*, mais son véritable prénom et de façon assez singulière. Nous verrons de quelle manière apparaît le prénom d'Assia Djébar et comment Malika Mokeddem varie les prénoms de ses personnages principaux.

Elle est Malika dans *La transe des insoumis*, et ce n'est pas en contradiction avec les informations données dans l'avertissement, que nous examinerons plus tard et qui nous fournira des indices supplémentaires. La romancière a pris l'habitude de prendre des prénoms proches sémantiquement de son nom ; une traduction directe de son prénom : Sultana, dans le roman autobiographique *L'interdite*. Dans *N'zid*, le personnage s'appelle Nora celle qui nous pouvons modestement dire qui éclaire et qui retrouve la lumière dans l'obscurité de son amnésie.

Malika Mokeddem attribue deux prénoms l'un est le sien, et l'autre paraît éloigné de sa personne, ce double mouvement d'aveu et de déni est l'élément essentiel qui constitue a priori un roman autobiographique. Les deux auteures annoncent dans leurs textes et de manière différente leur identité ; Assia Djébar avoue que sa fiction est une autobiographie, aussi bien dans *L'Amour, la fantasia* que dans *Nulle part dans la maison de mon père*. L'identité dans le premier roman semble problématique parce que le nom de l'auteure n'est mentionné nulle part dans le texte, elle utilise d'autres appellations pour désigner l'identité de son personnage principal : elle est la *petite fille, jeune fille, la fille...* la romancière marque une distance volontaire ou involontaire entre le personnage principal qui raconte son vécu, et celle de son identité

¹Gasparini, Philippe. *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*. p 32.

²*Ibid.* P32.

en tant que romancière. Sa volonté d'écrire au départ une fiction expliquerait-il peut-être ce fait? C'est pourquoi Regaïeg a parlé de « l'échec » du projet autobiographique d'Assia Djébar. Elke Richter appelait l'échec autobiographique une « *écriture masquée* »¹ donc par rapport au critère des noms propres, il convient également de constater que dans *L'amour, la fantasia*, la narratrice reste anonyme. Dans *Nulle part dans la maison de mon père*, la romancière s'interroge aussi sur le genre de son texte, son nom, son vrai nom est révélé de façon singulière, le nom ancré dans le texte montre que l'auteure a une stratégie pour « *élaborer avant tout un espace sémantique et symbolique* »²

1.1. Le nom chez Assia Djébar

Dans les deux romans D'Assia Djébar, il faut attendre pratiquement la fin pour avoir une indication quant à l'identité de la narratrice. Dans *Nulle part dans la maison de mon père*, nous allons voir que le nom de l'auteur apparaît à la fin du roman. La réticence à se nommer produit « *un effet de mystère, d'incertitude ou d'attente* »³, et particulièrement dans le roman *L'Amour, la fantasia*, la narratrice reconnaît son hésitation à se mettre en avant, à se montrer :

*Croyant « me parcourir », je ne fais que choisir un autre voile. Voulant, à chaque pas, parvenir à la transparence, je m'engloutis davantage dans l'anonymat des aïeules*⁴

Dans ce pacte autobiographique un peu singulier, Assia Djébar reconstitue la vie d'une petite fille, puis celle d'une adolescente sans la nommer, elle met en arrière plan sa vie et pose en avant celle des autres : en étant à l'écoute de toutes celles qui n'ont pas pu écrire, ou simplement parler parce qu'elles sont confrontées comme elle aux lois et aux tabous. Les aïeules n'ont pas pu s'exprimer ; elle a écrit pour elles, car elle avait conscience que : « *si la jeune fille écrit ? Sa voix, en dépit du silence, circule.* »⁵. La narratrice est celle qui a su couper « *les amarres* »⁶ ; Assia Djébar évoque ces femmes dont parle Jean Déjeux et « *sait combien les Algériennes ont été*

¹Elke Richter. L'écriture du 'je' hybride. *Le Quatuor Algérien* d'Assia Djébar [en ligne] <http://www.limag.refer.org/Theses/RichterFrancais.htm> Consulté le 19 09 2015

² Miraux Jean-Philippe. *Le personnage de roman*. Edition Nathan, Paris, 1997. 125P. P58.

³ Gasparini, Philippe. *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*. *Op.cit.* Pp 33- 34.

⁴ Djébar Assia. *L'Amour, la fantasia*. *Op.cit.* P 302.

⁵*Ibid.* Pp 11-12.

⁶ *Ibid.* P13.

effectivement engagées dans le militantisme d'une manière ou d'une autre. »¹. Elle préfère défendre toutes celles qui ont été muselées plutôt que se dévoiler au grand jour, de crainte de se mettre à nu.

Philippe Hamon explique la notion de personnage référentiel. En effet, dans la sémiologie du personnage, nous pouvons dire que le référent de la fille du Prophète dans *Nulle part dans la maison de mon père*, servira essentiellement « *d'ancrage référentiel* »² qui nous renvoie à la culture arabo-musulmane souvent évoquée dans les romans d'Assia Djébar, et que Roland Barthes³ appelle « *un effet de réel* ». ⁴ Ces personnages embrayeurs marquent la présence de l'auteur dans le texte et confirment la référentialité signalée dans la quatrième de couverture, mais en contradiction avec la mention « roman » en couverture.

Dans ce roman, aux pages 207 et 219, Djébar a à deux reprises, fait référence à la fille du Prophète⁵. La correspondance mise entre la personne de la narratrice et la personne de Fatima-Zohra, nous paraît surprenante : se mettre en évidence mais à travers un personnage référentiel. En utilisant ce nom pour faire connaître le protagoniste, Djébar insère un signe de réalité (référent) dans son texte qui semble contredire l'idée d'un roman donc d'un texte fictif. Fatima-Zohra comme elle, fut dépossédée de l'héritage de son père et comme elle (fille du Prophète) en souffrira, cela donnera d'ailleurs à l'auteure, sans doute, l'idée de retenir cette phrase :

[...] *Ou est-ce là que se dissipe ce rêve : l'amour paternel qui vous confère le statut envié de "fille de son père", de "fille aimée", à l'image, dans notre culture islamique, du Prophète, qui n'eut que quatre filles (quatre, et chacune d'exception ; la dernière, seule à lui survivre, se retrouvant dépossédée de l'héritage paternel, en souffrira au point d'en mourir. Je pourrais presque l'entendre soupirer, à mi-voix : « Nulle part, hélas, nulle part dans la maison de mon père ! »*⁶

L'auteure retrouve en l'identité du personnage référentiel de Fatima-Zohra son alter-égo et d'une manière étonnante introduit le titre de son roman. La narratrice elle-même rend l'acte de sa dénomination repérable par des indices qu'elle met à la

¹ Déjeux, Jean. *La Littérature de langue française au Maghreb. Op.cit.* P 23.

² Miraux Jean-Philippe. *Le personnage de roman*. Edition Nathan, Paris, 1997. 125P. P112.

³ Barthes cité par Jean Philippe Miraux dans son ouvrage.

⁴ *Ibid.* p112.

⁵ Nous aborderons la question du référent religieux dans un des sous-chapitres où il sera question de comment dans les récits et les textes, les écrivains se sont appropriés et ont développé par leur travail fictionnel, des représentations culturelles et littéraires du Prophète Mohammed.

⁶ Djébar Assia. *Nulle part dans la maison de mon père*. Editions Fayard, 2007. 407 P, P 207.

disposition du lecteur. Par ce procédé, l'auteure rend la fiction du nom, elle-même réelle et contribue à la situation paradoxale selon laquelle le lecteur d'un texte autobiographique doute de la fictionnalité de celui-ci. Cependant, nous devons signaler que la narratrice n'efface pas non plus le doute, en se présentant à la fin avec son propre nom et en confirmant que ce texte pose le problème de sa genericité. Avant cela, elle reprend le même procédé d'analogie ou de correspondance avec cette anecdote qui date du temps du Prophète Mohammed :

Appelons ce jeune saharien Ali, un peu comme le héros Ali, lorsqu'il demanda en mariage Fatima, la fille du prophète. [...] sur ce, je l'appelle Ali, puisque, moi, de nom, je suis Fatima, « la fille de mon père » »¹.

Le nom de la narratrice est à ce niveau aussi associé à « *un symbole fécond dans l'imaginaire, pas uniquement algérien* »², la dimension y est présente, et Jean Déjeux dit— dans son ouvrage intitulé *La Littérature féminine de langue française au Maghreb*— qu'Assia Djébar avait toujours voulu éviter d'écrire des romans à caractère autobiographique par « *peur d'indécence* »³. C'est ce qui explique que pour s'identifier au lecteur, Assia Djébar ait recours à ce procédé d'identification par ancrage. Selon Elke Richter : « *L'écriture d'Assia Djébar, tout en devenant profane, n'a pas perdu la mémoire de la narration du terroir* »⁴. Et évoquer les personnages référentiels pour parler de soi, est peut-être un procédé spécifique de cette auteure. Philippe Lejeune explique l'intrusion de l'auteur dans le texte comme « *une bizarre intrusion d'auteur* »⁵ qui « *fonctionne à la fois comme pacte romanesque et comme indice autobiographique, et installe le texte dans un espace ambigu* »⁶.

Le procédé d'identification onomastique dans les romans d'Assia Djébar, nous apprend que pour l'état civil, elle se nommait Fatima-Zohra Imalayen et *dans Nulle part dans la maison de mon père*, elle accorde le prénom réel à son personnage féminin-narrateur. Cette mise en parallèle est établie deux fois, ainsi le point d'ancrage s'établit entre le titre même du roman et l'imaginaire de l'héroïne. Par exemple, la fille du Prophète est imaginée dans une situation de communication

¹Djébar Assia. *Nulle part dans la maison de mon père*. Op.cit. P219.

² Déjeux, Jean. *La Littérature de langue française au Maghreb*. Editions KARTHALA. Paris: 1994. 214P. P 85.

³*Ibid.* P 82.

⁴*Ibid.* P 82.

⁵Lejeune, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Op.cit.P33

⁶*Ibid.* P 29.

lorsqu'elle dit: « *je pourrais presque l'entendre soupirer à mi-voix : « Nulle part, hélas, nulle part dans la maison de mon père »*¹ ; transposée dans le temps, le temps du Prophète, mort, à cette annonce de la perte, la douleur ressentie par la fille est similaire à celle ressentie par la narratrice, sans doute à l'annonce de la mort de son propre père. Nous nous avançons peut-être dans des interprétations hasardeuses, mais nous pensons qu'Assia Djébar idéalise son père, instituteur, un homme dont la noblesse n'est pas à faire. Par ce statut, elle rapproche par transitivité la personnalité du Prophète et celle de son père, dans la tradition musulmane on dit qu'un « *moualim* » l'instituteur- instituteur ou maître d'école, celui qui possède le savoir est considéré presque comme un prophète.

Cette identification à une personne réelle crée un point d'ancrage avec le référent et rapproche la narratrice de son vécu, tout en gardant dans son texte la part de la fictionnalité, puisque cette scène, la narratrice ne l'a jamais vécue, elle est totalement inventée. Et de ce fait, nous nous rapprochons de la problématique de l'autofiction.

Une deuxième identification onomastique se fait à la page 219 de *Nulle part dans la maison de mon père*: la confusion des prénoms n'a pas pour seule fonction de suggérer un rapprochement entre l'auteure et son double. Elle annonce aussi dans ce mouvement rétrospectif, à une période bien déterminée : l'adolescence de la narratrice, un temps révolu de son adolescence. De plus, ce prénom Fatima a également une fonction allégorique, ce dernier est : « *partagé par un grand nombre d'individus, en particulier au sein d'une communauté culturelle* »². Dans le cas d'Assia Djébar rappelons-le, la narratrice devient héroïne et se veut porte-parole de son pays ou de sa culture intégrée dans l'Histoire arabo-musulmane. Son véritable prénom Fatima pas la Fatima ou Fatma algérienne avilie par la colonisation française, mais Fatima, fille du prophète, musulmane qui appartient à la noblesse, dans son cas noblesse algérienne « *Je me tourne sans modestie vers les personnages les plus glorieux, les plus purs* »³.

¹ Djébar, Assia. *Nulle part dans la maison de mon père*. Editions Fayard, 2007. 407p, P 207

² Gasparini, Philippe. *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*. Paris : Editions du Seuil, 2004. 393 p (Collection. Poétique). p 35.

³Djébar, Assia. *Nulle part dans la maison de mon père*. *Op.cit.* P 219.

Nous nous aventurons peut-être sur un terrain glissant, Fatima-Zohra fille de l'instituteur à qui elle doit son savoir et son instruction, même si son instruction s'est faite dans la langue de l'Autre.

Elke Richter explique ce procédé en disant qu'Assia Djébar « *mélange différentes notions du sujet, voire celle de l'Occident et celle du Maghreb (hybridation au niveau de la conception du sujet)* » et qu'elle mélange deux formes narratives d'une écriture de soi, inscrites dans deux traditions de deux cultures (hybridations au niveau de la forme narrative).

Dans un des articles de Hafid Gafaïti, il a été question d'une des problématiques centrales des sociétés arabo-musulmanes d'aujourd'hui et celle de « *la sécularisation du sacré* » ; il annonce que cette dernière « *passse par une réappropriation du Texte et une humanisation de la figure du Prophète.* »¹ Autrement dit, il a tenté d'expliquer comment les écrivains maghrébins « *se sont réappropriés et ont développé par leur travail fictionnel, les représentations culturelles et littéraires différentes du Prophète Mohammed.* »² Comment s'associent, dans un texte littéraire, *cette nouvelle relation entre mémoire individuelle et mémoire culturelle*³. Il a tenté par une analyse des articulations, et en se basant sur la lecture du Coran de faire ressortir, « *Le mysticisme soufi, le discours éthique de l'Islam et l'héritage humaniste de l'Occident* »⁴, il précise que les écrivains « *essaient de produire une nouvelle image du Prophète qui participe à leur conception « transculturelle des relations humaines et à leur plaidoyer pour un dialogue des civilisations* »⁵.

Ainsi, Assia Djébar parvient comme bon nombre de « *poètes et des conteurs de divers pays musulmans, qu'ils soient dans la tradition stricte ou dans la perspective mystique du soufisme* »⁶, à produire un texte « *combinant le culte de la figure de*

¹ Gafaïti, Hafid. *La « sécularisation » de la figure du Prophète dans les romans francophones du Maghreb*. In site de *Littératures du Maghreb* (Limag) [En ligne] URL : www.limag.refer.org/...GAFAITI%20du%20Prophete.docx consulté le 23/05/2016. Pp 1.

² *Ibid.* P2.

³ *Ibid.* P2

⁴ *Ibid.* P2.

⁵ *Ibid.* P2.

⁶ *Ibid.* P8

Mouhammed et des récits constituant la figure du Prophète en tant que modèle ultime pour le sujet musulman »¹.

Assia Djébar, en voulant assimiler son histoire personnelle par cette fixation onomastique, a aussi mettre en exergue l'Histoire des grandes figures musulmanes, en insistant tout au long du roman *Nulle part dans la maison de mon père*, sur « la dimension humaine du Prophète et sur ses qualités personnelles »² et bien encore sur l'image du Prophète en accord avec la culture « populaire du Messager »³, nous faisons référence aux histoires du compagnon du Prophète, Ali, que nous aborderons plus loin, dans notre analyse.

Nous avons constaté que la figure du Prophète progressait dans l'œuvre de Djébar, à partir de la pensée de sa famille, de sa communauté et de l'éducation occidentale qu'elle avait eue par un père lui-même imprégné de cette double identité arabo-musulmane et de la culture occidentale. Elle fait un rappel de l'Histoire de la famille du Prophète, qu'elle utilise pour les besoins de son histoire et en même temps pour mettre en avant de façon positive la religion musulmane à laquelle elle appartient. Par des références historiques, la stratégie d'Assia Djébar passe aussi par une construction fictionnelle de sa propre identité. Elle « met en avant un élément progressiste de l'islam originel et son traitement humain des femmes, sous la direction du Prophète »⁴, elle oppose cette vision humaniste du Prophète à celle de ses contemporains qui n'ont pas été aussi cléments à son égard, à la mort de son père.

Assia Djébar ne veut pas totalement taire son nom même si dans *L'Amour, la fantasia*, elle ne s'est pas nommée, pas même par d'autres personnages. Nous avons constaté qu'elle avait précisé la généricité de son roman mais en le plaçant elle-même dans ce que les critiques appellent l'entre-deux entre l'autobiographie et l'autofiction, ce que Doubrovsky nommait « une écriture où le factuel se mélange subtilement avec le fictionnel ».

Néanmoins, dans cette identification, l'auteur pourrait vouloir augmenter la distance qui le sépare du narrateur, c'est le cas de Malika Mokeddem dans *N'zid* où

¹Gafaïti, Hafid. *La « sécularisation » de la figure du Prophète dans les romans francophones du Maghreb*. *Op.cit.* P8.

² *Ibid.* P8.

³ *Ibid.* P8.

⁴ *Ibid.* P12.

l'héroïne porte un prénom différent de la romancière ; le personnage part en mer, rêve de liberté, à travers ses dessins pour raconter une vie : la sienne, une vie tumultueuse qui ne l'a jamais quittée. Le texte, nous le verrons, fait ressortir une stratégie scripturaire singulière par une mise en abyme calculée, ou pas.

1.2. Le nom chez Malika Mokeddem

Notre hypothèse pour le roman de *N'zid* est que « l'autobiographie » et/ ou « l'autofiction » sont présentes même si elles sont organisées ou « travaillées autrement » : ce que Vincent Colonna a nommé « *autofiction fantastique* » où la narratrice a transposé son identité dans l'irréel (l'histoire de la méduse), mais qui par des mises en abyme tente de montrer qu'elle est là, en biais. Sa volonté est d'écrire un roman, une pure fiction, mais le vécu la rattrape très vite de façon inconsciente. Pourrions-nous parler dans le cas de *N'zid* de *subversion du genre* roman par l'autofiction ?

Dans *La transe des insoumis*, Malika explique de quelle manière elle avait choisi un autre prénom pour parler d'elle dans *Les hommes qui marchent* :

[...] Dans ce roman la narration est à la troisième personne du singulier. C'est une autre, Leila, qui l'a subie. J'éprouve le besoin de la réécrire ici. Sans cette scène ce livre me paraît incomplet. Aussi parce que je sais maintenant que cette violence a joué un rôle capital dans ma liberté en devenir¹

Leila ressemble à s'y méprendre à Malika ; comme elle, elle est brune, aime le dessin, la lecture et les espaces, comme elle, elle avait rêvé de la mer et comme elle, elle s'était évadée dans le désert pour échapper à ce qui l'entourait. Malika Mokeddem a mis à plusieurs endroits du livre *La Transe des insoumis* des références à son nom. A titre d'exemple, à la page 85, la narratrice met son prénom entre guillemets, qu'elle fait prononcer par un des personnages : « *Ca va, docteur Malika ?* » puis à la page 143 en racontant un des événements douloureux de son passé, elle reprend les propos d'un des personnages qui l'aurait appelée par son prénom aussi : « *Malika, par là, par là, vite !* »

Nous pouvons nous appuyer sur les travaux de Gasparini sur l'autobiographie et l'autofiction pour expliquer la mise en abyme consciente de la romancière. Gasparini a pris comme exemple Annie Ernaux et son récit intitulé *Ce qu'ils disent ou*

¹ Mokeddem, Malika. *La transe des insoumis*. Op.cit. p144.

rien, où le prénom de la narratrice, Anna, permet « d'établir l'identité de l'héroïne mais en même temps, il mesure le degré d'identité c'est-à-dire de symbiose, que la créatrice entend maintenir avec sa créature »¹, nous pouvons affirmer que la stratégie de Malika Mokeddem est intéressante car elle marque « le processus d'identification » de la même manière. Elle permet au lecteur de façon progressive de retrouver l'identité de l'héroïne-narratrice même si son état civil n'est pas mis en évidence, de façon explicite. Dans *La transe des insoumis*, elle est simplement Malika mais le nom de famille n'est mis que sur la couverture ; le lecteur, en identifiant le prénom de Malika ne peut qu'établir une relation étroite avec la romancière. Gasparini considère que :

*L'identification onomastique n'est pas réductible à quelque jeu de devinettes entre l'auteur et le lecteur, parce que la nomination remplit une fonction d'engendrement du texte, que le décodage des signes d'identité permet réellement de mesurer l'investissement de l'auteur dans son personnage.*²

Ainsi dans la création onomastique, l'auteur introduit-il le personnage dont le nom participera à la construction du roman : Nora, Leila, Malika, Sultana sont les personnages qui permettent à l'auteure (Mokeddem) de faire coïncider définitivement son nom, avec celui de l'auteure apposé sur la couverture. Le rapprochement s'opère ainsi entre l'auteure et son double (personnage –narrateur).

2. Le paratexte au service de l'autobiographie

L'intérêt de ce sous-chapitre est d'étudier le paratexte afin de déterminer son rôle pour expliquer la genericité d'un texte. Le paratexte permet au lecteur d'avoir « une clef de déchiffrement décisive ». L'auteur pourrait ne pas utiliser toutes les ressources du paratexte et c'est l'éditeur, le critique, le journaliste qui pourraient intervenir pour informer le lecteur sur le texte et l'auteur le mettre sur « la voie d'une appréciation plus ou moins fictionnelle ou référentielle »³

Les aspects qui seront examinés du paratexte, seront ceux définis par Gérard Genette, à savoir, les éléments textuels et iconographiques du livre à savoir : le titre, le sous-titre, le nom de l'auteur, la dédicace, les épigraphes, les titres des chapitres, les

¹ Gasparini, Philippe. *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*. Editions du Seuil, 2004, coll. Poétique 393P. P36.

²*Ibid.* P36.

³*Ibid.* P62.

notes. Et dans l'épitéxte, on englobe toutes les informations disponibles sur le livre à savoir les interviews, les enquêtes, les critiques sur l'œuvre de cet auteur¹.

2.1. Composition et titrage

La mention « roman » est problématique pour les récits ou les textes narratifs qui s'inscrivent dans le « *double registre romanesque et autobiographique* »² dans le milieu littéraire occidental et maghrébin en particulier. Il semblerait qu'un point commun les unisse, c'est celui que les auteurs revendiquent et qui entérine cet étiquetage générique : « roman ».

Nous nous avançons peut-être mais dans le milieu littéraire maghrébin cela semble important pour des raisons inhérentes à la volonté de l'auteur de préciser le genre et que l'éditeur appose la mention de « roman » sur la couverture, nous avons des révélations par exemple de la part de Malika Mokeddem au sujet de certains de ses romans notamment *Les hommes qui marchent* où dans le récit autobiographique *La transe des insoumis*, elle explique comment par le biais de référents explicites, que son récit est autobiographique: « *J'ai écrit cette horreur, de façon plus détaillée, dans mon premier livre, Les hommes qui marchent [...]* »³

Ainsi, le lecteur peut facilement vérifier l'information directement sur le livre. Cependant, lorsqu'un éditeur concède la mention « roman » en sachant qu'il y a des indices référentiels qui viennent brouiller les pistes, il est important de rappeler que le roman est identifié selon : « [...] *trois critères : narratif, fictionnel, et littéraire* ». ⁴

Dans le cas de notre corpus, la mention « roman » est apposée sur trois des quatre textes, de façon claire : les deux romans d'Assia Djebar ; *L'Amour, la fantasia*, *Nulle part dans la maison de mon père* et *N'zid* de Malika Mokeddem. Alors que dans *La transe des insoumis*, en quatrième de couverture, on parle de « *récit d'une vie* » ce qui laisse supposer qu'il s'agit d'un récit autobiographique. Mais cela ne nous empêche pas de questionner le texte, autobiographie au sens canonique du terme ou est-ce une forme nouvelle d'écriture, une autobiographie dite à *contraintes* ?

¹Gasparini estime qu'il y a des restrictions : le titre n'est pas toujours choisi par l'auteur. Les préfaces ne sont pas signées ni approuvées par l'écrivain et que les interviews peuvent être remaniées par le journaliste.

²*Ibid.* p 17

³Mokeddem, Malika. *La transe des insoumis*. Editions Grasset & Fasquelle, 2003. Coll. n°30437. 254P. p144.

⁴Gasparini, Philippe. *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*. Paris : Editions du Seuil, 2004. 393 p (Collection. Poétique. pp17.18.

La première problématique à la mention « roman » est que « *la fictionnalité s'oppose à la référentialité* »¹ ; ainsi l'auteur s'engage auprès de ses lecteurs à rendre compte dans les détails de la réalité, en l'occurrence la sienne, et à produire des preuves² de ce qu'il avance. Si nous considérons que les trois romans cités sont des romans, alors, ils ne souscriraient à « *aucun contrat de référentialité* »³ et se soustrairaient « *à tout dispositif de vérification* »⁴. Or nous verrons que les auteures se sont éloignées du modèle romanesque et avancent même des preuves ou des référents facilement vérifiables.

Nous avons à titre d'exemple le roman, *L'amour, la fantasia* : un roman rempli d'indices référentiels pas uniquement liés à la vie personnelle de l'auteure mais liés à l'histoire des algériennes ayant vécu la guerre et l'après-guerre, où des femmes *sans sépultures* pour certaines d'entre-elles ont vécu la misère. Des écrivains comme Assia Djébar, leur consacrent des chapitres entiers en hommage à leur courage légendaire.

Un autre élément vient perturber quelque peu notre lecture et ajoute à la problématique du mot « roman » une certaine ambiguïté ce que Philippe Lejeune appelle : *le pacte autobiographique*. Comme l'a démontré ce dernier dans sa définition à savoir que le « *protocole propre à l'autobiographie est fondé sur l'identité onomastique de l'auteur, du narrateur et du personnage* »⁵ ce pacte autobiographique assure au lecteur que le mode d'énonciation, le genre, c'est-à-dire que la narration est effectuée à la première personne, mais nous verrons plus tard que les auteures de notre corpus n'ont pas toujours respecté cette condition.

2.1.1. Le pacte autobiographique d'Assia Djébar

Dans les romans d'Assia Djébar, le pacte est mentionné à la fin des romans. Pour *L'Amour, la fantasia* par exemple, c'est dans le « soliloque » qu'elle avoue la complexité générique de son roman : « *Ma fiction est cette autobiographie qui s'esquisse, alourdie par l'héritage qui m'encombre* »⁶. Voilà qui rend la tâche difficile ; elle pose le problème de cette ambiguïté générique en juxtaposant les mots

¹ Gasparini, Philippe. *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*. Op.cit. P 18.

² Les preuves sont les références vérifiables comme par exemple la date de naissance correspondant à celle de l'auteur, du narrateur et du personnage qui sont une seule et même personne.

³ Gasparini, Philippe. *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*. Op.cit. P18

⁴ *Ibid.* P18

⁵ *Ibid.* p19

⁶ Djébar Assia. *L'Amour, la fantasia*. Op.cit. P304.

« *fiction* » et « *autobiographie* », deux mots contradictoires mais qu'elle nuance et qu'elle module par des expressions telles que la difficulté de parler de soi, et de se mettre à nu : « *Ma fiction [...] qui s'esquisse, alourdie par l'héritage qui m'encombre [...]* »¹ ainsi, elle nous fait penser à la nouvelle théorie introduite par Serge Doubrovsky² qui définit l'autofiction comme « *une fiction d'événements et de faits strictement réels* »³ ce qui implique que la volonté d'Assia Djébar est de faire de son roman, un récit intimement lié à la réalité et à son identité : une écriture de l'entre-deux. Assia Djébar n'est pas la seule à adopter cette manière très singulière d'écrire sur elle ; Maïssa Bey⁴ avait usé de la même stratégie scripturale qui montre comment sa fiction est aussi une autobiographie, une sorte de détournement fictif de l'autobiographie.

Assia Djébar renvoie le lecteur dans le passé, le sien, mais aussi celui de son pays. Les *réflexions internes*⁵ finissent par submerger la narratrice. Elle fait des révélations des plus déroutantes sur ce qu'elle avait écrit avant la page 303. Le lecteur est plus que désorienté car l'intrusion de faits historiques, des personnages féminins inventés laissent penser jusque là que le terme roman paraît plausible voire envisageable, mais lorsqu'elle dit : « *ma fiction est cette autobiographie* », elle reconnaît que son texte n'est pas entièrement une fiction et pas non plus une autobiographie au sens classique du terme. Elle avoue qu'elle invente, qu'elle recrée les personnages :

[...] j'imagine, toi, l'inconnue, dont on parle encore de conteuse à conteuse, au cours de ce siècle qui aboutit à mes années d'enfance. Car je prends place à mon tour dans le cercle d'écoute immuable, près des monts Ménacer [...] je te recrée, toi, l'invisible, tandis que tu vas voyager avec les autres [...] je te ressuscite, au cours de cette traversée que n'évoquera nulle lettre de guerrier français⁶

¹Djébar Assia. *L'Amour, la fantasia*. Op.cit. p304.

² Autofiction néologisme créé par S. Doubrovsky romancier et critique littéraire qui a qualifié l'un de ses romans intitulé Fils d'autofiction.

³ Gasparini Op.cit. P22.

⁴ Maïssa Bey : « *il m'a fallu imaginer un lieu, un lieu de passage, des personnages, une circonstance qui mettrait en scène ces personnages d'une histoire qu'ils vont retrouver au fur et à mesure qu'ils avancent dans leur voyage [...] pour me préserver, prendre de la distance, ce qui n'a pu se faire que lorsque j'ai décidé de mettre en scène une narratrice extérieure. Peu importe qu'elle ait mon âge, que l'on retrouve en elle les fragments de mon histoire, je l'ai tenue à distance grâce aux ressources grammaticales de la langue. C'est seulement à ces conditions que j'ai commencé à écrire sur la mort de mon père.* »

⁵ Une des spécificités de l'autofiction.

⁶Djébar Assia. *L'Amour, la fantasia*. Op.cit. p 267.

Dans cette autobiographie, Assia Djébar invente des personnages ; la mention à la page de garde « roman » assurerait une réception fictionnelle au texte, elle pose elle-même dans l'épilogue le problème de la fictionnalité du roman ou de sa non fictionnalité ?

La question de l'ambiguïté générique se poursuit dans *Nulle part dans la maison de mon père*, livre édité en France où l'éditeur inscrit avec ou non le consentement de l'auteure elle-même, la mention « roman » en précisant paradoxalement en quatrième de couverture :

Après plusieurs fresques historiques évoquant l'Algérie, Assia Djébar s'abandonnant à un flux de mémoire intimiste, nous donne son livre le plus personnel [...] la trace d'une histoire individuelle dont l'ombre projetée n'est autre que celle de son peuple.

Il (l'éditeur) s'emploie à suggérer le genre du livre plus qu'à le cataloguer. Ainsi, le texte maintient une part de « *mystère générique* »¹ ; le lecteur, à partir de la quatrième de couverture, a plusieurs informations « *flux de mémoire* » suppose que l'auteure a écrit un récit de vie, la sienne et en même temps, il alimente cette ambiguïté en mélangeant les termes « *livre personnel* » et le terme « *roman* » mis en couverture.

L'éditeur ne donne pas d'indices textuels en quatrième de couverture (signes d'identités, intertexte, métadiscours, mode d'énonciation) mais le lecteur suppose que l'éditeur connaît très bien le romancier. L'éditeur peut se donner le droit de dicter l'approche générique du texte et c'est sur cette base que le lecteur fait une première approche. A partir du moment où l'éditeur maintient la prescription autobiographique, l'hypothèse d'une fictionnalisation est alors abandonnée. L'éditeur garantit au lecteur la « *conformité* » du texte au réel en conclut un pacte autobiographique avec le lecteur.

Il est important de signaler qu'à partir du moment où l'éditeur atteste que le contenu du livre est en conformité avec le réel en concluant ainsi « *dans le dos de l'auteur* »² un pacte autobiographique comme dans ce passage « *grandissant entre deux mondes, entre un père instituteur et une mère majestueuse qui lui fait découvrir la magie des fêtes féminines* ». Un pacte autobiographique est confirmé par la romancière dont les propos sont repris par l'éditeur et la romancière de conclure que, le texte éditorial témoigne, selon Gasparini, de quelque chose d'important ; présenter

¹ Gasparini, Philippe. *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*. *Op.cit.* p 89.

²*Ibid.* P 89

le texte d'abord puis « *axer son accroche sur la personne de l'écrivain* »¹ puis superposer les identités de l'auteure et de son personnage principal.

De même, dans le premier chapitre de l'épilogue intitulé « *Le silence ou les années tombeaux* », Assia Djébar pose le problème de l'ambiguïté générique de son texte :

*Ce récit est-il le roman d'un amour crevé ? Ou la romance à peine agitée d'une jeune fille, j'allais dire « rangée »-simplement libérée- du sud de quelque Méditerranée ? L'esquisse d'une ouverture, prologue à une plus vaste autobiographie ?*²

L'ambiguïté générique semble dans cette interrogation l'argument central du critique, et le lecteur est amené à trouver les réponses aux questions qu'il se pose tout au long de la progression de sa lecture. Il semble même que l'élucidation du mystère soit l'enjeu même de cette activité.

Pour revenir à l'idée que les romans des deux auteures où la mention « roman » était insérée en première de couverture, ou en page de garde, ou en quatrième de couverture, Philippe Lejeune avait envisagé le genre dans *Le Pacte autobiographique*, rapporté ici par Gasparini :

*Le héros d'un roman déclaré tel, peut-il avoir le même nom que l'auteur ? Rien n'empêcherait la chose d'exister, et c'est peut-être une contradiction interne dont on pouvait tirer des effets intéressants. Mais dans la pratique, aucun exemple ne se présente à l'esprit d'une telle recherche.*³

Dobrovsky, de son côté veut prouver à Philippe Lejeune que cette « contradiction » était envisageable, dans le « roman ». Le héros-narrateur y décline à maintes reprises son identité qui est aussi celle de l'auteur. Autrement dit, l'identité de l'écrivain pourrait être celle du personnage dans une autofiction.

Les romans *L'Amour, la fantasia* ; *Nulle part dans la maison de mon père*, *N'zid* répondent justement à ce que Philippe Lejeune appelle « contradiction » ce que Dobrovsky appelait « autofiction » ; qu'il avait défini pour la première fois dans la quatrième de couverture de son roman intitulé *Fils* :

¹Gasparini, Philippe. *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*. *Op.cit.* p 90

² Djébar Assia. *Nulle part dans la maison de mon père*. Editions Fayard, 2007. 407P, p381

³Gasparini, Philippe. *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*. *Op.cit.* p22

*Autobiographie ? Non [...] fiction d'événements et de faits strictement réels : si l'on veut, autofiction, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnel ou nouveau.*¹

Doubrovsky affine encore davantage sa définition, au risque de se répéter, en disant que « l'autofiction » :

*Curieux tourniquet s'instaure alors [...] ni autobiographie ni roman, donc, au sens strict, il fonctionne dans l'entre-deux, en un renvoi incessant, en un lieu impossible et insaisissable ailleurs que dans l'opération du texte*²

2.1.2. Engagement de l'auteur chez Malika Mokeddem

Dans le cas de Malika Mokeddem, *N'zid* est un roman où l'écrivaine amène le lecteur à faire une lecture référentielle dans laquelle, le lecteur déchiffre sans difficultés, dans le texte, des confidences indirectes relatives à sa propre vie. Malika Mokeddem donne à sa création littéraire une valeur métaphorique de soi ; donc nous retrouverons beaucoup d'aspects dans ce roman. *N'zid*, roman a priori indiqué en couverture annonce la fictionnalisation du texte, cependant, nous y retrouvons beaucoup d'indices qui nous permettent d'attester qu'il s'agit d'une autofiction, telle que l'avait envisagé Gasparini, par le fait que s'élabore par l'ambiguïté l'identification du personnage avec l'auteur.

*La mention du genre*³ sur la couverture suggère l'acceptation du fictionnel alors que les indices dans le texte et le *péritexte*⁴ poussent le lecteur à douter et à vérifier ses hypothèses de lecteur-chercheur. Selon Gasparini, il faut dépasser le cadre envisagé par Vincent Colonna qui a limité l'autofiction à l'homonymie auteur-narrateur, il s'interroge justement sur ce cadre étroit de l'homonymie en disant :

*Pourquoi ne pas admettre qu'il existe outre les noms et prénom toute une série d'opérateurs d'identification du héros avec l'auteur : leur âge, leur milieu socio- culturel, leur profession, leurs aspirations etc. Dans l'autofiction comme dans le roman autobiographique, ces opérateurs sont utilisés à discrétion par l'auteur pour jouer la disjonction ou la confusion des instances narratives, et c'est à partir de leur degré de fictionnalité que l'on peut différencier les deux stratégies*⁵

¹ Doubrovsky, Serge. Fils. Paris, Galilée ; [1977], Gallimard. Coll. Folio, 2001, *op.cit* Est-il Je ? p 23.

² Doubrovsky, Serge. *Autobiographie / Vérité/ Psychanalyse* » dans *autobiographique : de Corneille à Sartre*. Paris. PUF. Coll. « perspectives critiques », 1988, P 70. *Op.cit*. Est-il Je ? p 23.

³ Le roman de dimension autobiographique est le fruit d'une hypothèse herméneutique, le résultat d'une lecture.

⁴ Notion expliquée par Gérard Genette dans Figure 3

⁵ Gasparini, Philippe. *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*. *Op.cit*. p 25.

Gasparini tient à préciser justement que l'autofiction est un genre de l'entre-deux où jouxtent à la fois le domaine de l'autofiction et le roman autobiographique par le fait même que ces deux genres fonctionnent comme des catégories romanesques proches.

2.2. Péritexte auctorial et éditorial

Ce que dit Gérard Genette au sujet des titres nous paraît assez important dans notre analyse. En effet, pour lui : « *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.* »¹

Sous le nom de l'auteur figure le titre de l'ouvrage. Il est clair que sa fonction est de créer « *une attente qui s'inscrit dans l'horizon culturel, esthétique et affectif du lecteur.* »² Un titre peut parfois poser « *une énigme que, le texte développe sans jamais la résoudre complètement* »³. Ainsi, le titre d'un texte volontairement ambigu risque d'embrouiller nos idées génériques.

Gérard Genette sépare les titres en deux catégories : la première catégorie représente les titres thématiques qui désignent le contenu de l'ouvrage, nous pensons que les deux auteures ont choisi à leurs livres des titres thématiques : *La transe des insoumis*, *N'zid* ; *L'Amour, la fantasia* et *Nulle part dans la maison de mon père* annoncent le contenu de chaque roman du moins, les auteures annoncent-elles dans leurs propres textes, le choix des titres.

2.2.1. Péritexte éditorial chez Malika Mokeddem

Dans le cas de *N'zid*, il est évident qu'il s'inscrit dans un horizon culturel maghrébin- l'auteure donne le sens de ce mot, dans la langue française. Malika Mokeddem annonce le mot « *N'zid* » dès la page 30, qu'elle explique en note de bas de page : « *N'zid ? : signifie ici ' je continue' ? » (J'ajoute) et ' je nais 'aussi, en arabe* »⁴.

Le mot *n'zid* est répété plusieurs fois dans le roman, par une anaphore qui finit par devenir le sens même du texte. Pour Mokeddem *N'zid* ; naître et continuer à vivre malgré les adversités est le seul moyen d'échapper au joug du despotisme social. Elle

¹ Genette, Gérard. *Seuils*. Editions du Seuil, 1987. Coll. Poétique. 415P. p71.

² Gasparini, Philippe. *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction.. Op.cit.* p63.

³ *Ibid.* P 63.

⁴ Mokeddem, Malika. *N'zid.* Op.cit. P 30

aime l'ambivalence qui l'inscrit entre commencement et poursuite. Elle aime cette dissonance, essence même de son identité.

Dans les deux titres : *N'zid* et *Nulle part de mon père dans la maison de mon père*, le pronom « je » apparaît clairement dans l'usage pronom possessif « mon » et « N' » mot tiré de la langue arabe substantif assez révélateur de la présence des auteures dans leurs textes. Le titre *N'zid* annonce un ton de confiance personnelle, qui laisse prévoir une proximité établie avec le lecteur, une continuité dans la narration et l'effet d'attente est garanti puisque le lecteur s'attend à une continuité dans la progression narrative, une histoire sans une fin qui montre néanmoins « *les connotations culturelles du genre* »¹ littéraire : le conte. Ce titre remplit la fonction qu'on pourrait nommer « *fonction héroïque* ». Il caractérise le personnage principal, qui par le graphisme, la sonorité vient refléter l'auteure, et le lecteur sera tenté de superposer les deux instances : auteur- personnage principal. Ce titre nous paraît renvoyer directement à l'auteure, si la mention « roman » ne venait pas « *compliquer le jeu sémiotique* »².

Le titre ouvre donc d'innombrables possibilités d'insinuations ambiguës. *N'zid* (découpage du titre « N' » dans la langue arabe renvoie à un « je » (moi) et annonce ainsi, la problématique de l'identité. L'inscription du « je » dans le N' rapproche le contenu du texte au titre, et par relation équivalente à l'auteure. Le métier d'écrivain n'est pas évoqué, mais la conteuse qui se matérialise dans la personne de Nora, fait que l'on s'attend à voir « *l'auteur dans le miroir du texte* »³ d'autant que le titre est répété par le personnage de Nora, c'est elle qui dit « je » dans le texte, et donc, le rapprochement avec la romancière devient presque une évidence.

La mention « roman » indique en même temps pour *N'zid*, le caractère fictionnel du récit. L'auteure fera en sorte d'être la conteuse « *conte*⁴ *des temps nouveaux* » pour perpétuer la tradition arabe de son aïeule « sa grand-mère », ce que Vincent Colonna appelle l'autofiction intrusive.

¹Gasparini, Philippe. *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*. Op.cit. p64.

²*Ibid.* p65.

³*Ibid.* p 68

⁴ Gasparini dit à ce sujet de son ouvrage à la page 71 : « *il situe son dessein dans la perspective d'une littérature à venir qui rompt avec les vieilles recettes pour mieux retrouver le plaisir de raconter* »

Dans le récit, *La transe des insoumis* Malika Mokeddem annonce son titre à la page 166 : « *Seules, la nuit, son obscurité, ses déconnexions sont propices à cette fable de l'exploit [...]. Pour moi, l'insomnie c'est la transe des insoumis* »¹ Dans ce récit, l'insomnie est l'un des thèmes qui constitue l'histoire. C'est l'instant des réminiscences imprévisibles qu'elle appelle les « *rêveries de l'insomnie* »² où la vie, la sienne, défile dans le « *refuge de la nuit* »³, c'est la nuit qu'elle mène ses combats, et c'est à cause de la vie qu'elle a endurée. Et c'est la nuit qu'elle pense à sa vie et qu'elle « *panse* » ses blessures. La nuit, dans ses moments d'insomniaque, elle lit, inlassablement, et sa bibliothèque rudimentaire, lorsqu'elle était jeune, la poussera plus tard à écrire, écrire ce douloureux passé. Dans l'espace de la page du titre, le nom de l'auteure et le titre apparaissent l'un au dessous de l'autre, parallèles, symétriques, on dit qu'ils « *se font écho* »⁴ : « Malika Mokeddem

La Transe des insoumis » (cf. annexe 6)

Par le graphisme, la sonorité ou quelque connotation, « *l'un vient à refléter l'autre et le lecteur, aussitôt sera tenté de superposer les deux instances* »⁵, dans ce cas de figure Gasparini parle de « *fonction héroïque* »⁶, le titre met en avant deux aspects de la personnalité du personnage par l'étrange association des deux termes « *Transe* » et « *Insoumis* », le premier, une allégorie et le terme sans équivoque « *des insoumis* » montre clairement que l'auteure veut donner à ce titre, avec le mot *Transe*, l'aspect allégorique d'une personne qui ressent une vive émotion dans sa vie mais qui résiste malgré tout, d'où le mot « *insoumis* ».

Ce que nous pourrions dire au sujet des titres, est que malgré la formulation adoptée par les auteures, elle n'est jamais « *insignifiante* »⁷ ; dans ces livres, nous retrouvons à chaque fois le thème en rapport avec le titre.

Il nous semble que la fonction des titres thématiques « *appelle à une analyse singulière où la part de l'interprétation n'est pas mince* »⁸ dans la mesure où les

¹ Mokeddem, Malika. *La transe des insoumis*. *Op.cit.* P 166.

² *Ibid.* P 165.

³ *Ibid.* P 165.

⁴ Gasparini, Philippe. *Est-il je ?* *Op.cit.* P 65.

⁵ *Ibid.* P 65.

⁶ *Ibid.* P 65.

⁷ Genette, Gérard. *Seuils*. *Op.cit.* P 71.

⁸ *Ibid.* P 86.

quatre romans donnent des indications sur le contenu ce que Gérard Genette appelle dans la seconde catégorie « *titres objectaux* » qui réfèrent au texte lui-même, autrement dit, des titres qui indiquent ce qui va être dit dans le texte. Ainsi les titres des quatre livres désignent presque sans détour les thèmes littéraires ; l'objet central est à chaque fois déterminé dans le texte. Il semble, et c'est toujours dans la même logique qu'ils « *ont une valeur symbolique et donc d'importance thématique* »¹ Cette symbolique se manifeste d'une certaine manière métaphoriquement.

2.2.2. Péritexte éditorial chez Assia Djébar

Nulle part dans la maison de mon père qui contient une négation, avec l'adverbe « nulle », a une valeur métaphorique. Ce titre est caractérisé par la position familiale. L'association que fait la narratrice avec l'histoire de Fatima-Zohra, la fille du Prophète montre bien la valeur symbolique du titre et cela lui confère une puissance, qui marque la réalité, celle de la narratrice à travers l'image symbolique de « *la fille de son père* » qui a eu « *droit à l'amour paternel* »² dont elle a joui et qui lui a donné « *le statut envié de la fille de son père* ». A la mort de son père tout cela est fini. Son père est un symbole de protection par excellence, elle s'est vue « *dépossédée de l'héritage paternel* »³ ainsi la jeune fille ne s'identifie plus dans cet espace symbolique qui est la maison paternelle, mais elle se sent perdue. Cette négation « *nulle part* » n'est qu'une façon de montrer que cette perte est irréversible, de laquelle résulte un vide oppressant tout comme elle avait imaginé Fatima-Zohra, elle son double, souffrir de cette perte. La métaphore de la fille du Prophète⁴ s'applique à rendre justice à la fille du Prophète qui non seulement avait perdu son père mais le repère et le repaire dans lesquels se tissaient des liens indéfectibles avec l'image du père aimant

Si l'on regarde les titres de plus près, il nous semble que l'aspect générique apparaît dans le titre *Nulle part dans la maison de mon père*, un titre générique par lequel l'auteure assigne à ce roman une forme peut-être romanesque, disons un roman

¹Genette, Gérard. *Seuils. Op.cit.* P 86.

²Djébar, Assia. *Nulle part dans la maison de mon père. Op.cit.* P 207

³*Ibid*, p. 207

⁴L'histoire de la fille du prophète est également racontée dans le roman *Loin de Médine* ; elle retrace le parcours de la fille adorée qui a été spoliée de son héritage, qu'elle a vainement tenté de prendre, elle a pris à témoins les amis et disciples du prophète.

autobiographique, comme dirait Gérard Genette « *un genre colonisé par la fiction* »¹ ? Mais que seul « *le décryptage sémiotique du texte que le titre encode* »² déterminera le genre, et que Vincent Colonna appellera l'autofiction autobiographique.

Pour *L'Amour, la fantasia*, ce titre se « *défend de toute intention autobiographique* »³ du moins c'est ce qu'Assia Djébar laisse entendre dans le soliloque, elle voulait écrire une fiction, mais des fragments de sa vie se sont imbriqués les histoires des algériens pris dans la tourmente de la guerre. La démarche avait été rétrospective fondée sur l'histoire personnelle et familiale. Le titre ne laisse rien paraître et confie néanmoins « *d'autres signes le soin de spécifier leur référentialité.* »⁴ Selon Gasparini, cette contradiction est à la fois une attitude de déni, ou ce qu'il considère comme une réticence à l'idée de se dévoiler.

Les autres signes qui peuvent spécifier la référentialité pourraient être remarqués par la présence dans l'œuvre d'une œuvre au second degré à laquelle, elle aurait emprunté le titre, ce que Gérard Genette considère comme un emprunt de sorte que l'on ne peut dire si celui-ci réfère thématiquement à la diégèse, ou de façon purement désignative, à l'œuvre en abyme.

La toile de Fromentin qui sera reprise symboliquement dans le titre *L'Amour, la fantasia* en est un parfait exemple. Analysons le titre de ce roman, en effet, Assia Djébar utilise les deux parties de son titre dans les intertitres que nous verrons plus loin, *L'Amour* et *la fantasia* sont présents tout au long du roman puisque l'histoire d'amour de la fantasia est racontée par Eugène Fromentin et que la couverture évoque justement cette scène d'Amour, mais la toile est peinte par Delacroix. (cf. **annexe 5**)

Ce procédé que l'on appelle « ekphrasis » est défini par les modernes comme « *la description d'une œuvre d'art réelle ou fictionnelle dans un texte littéraire* »⁵, ce que fait justement Assia Djébar dans son texte, nous ne savons pas si le titre de ce roman découle de cette description de la toile de Fromentin ou c'est l'histoire des

¹ Gasparini, Philippe. *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction. Op.cit.* p 64.

² *Ibid.* P64.

³ *Ibid.* P 69.

⁴ *Ibid.* p 68

⁵ Vanceanu, Alexandra. *Quelques aventures de l' « ekphrasis » dans la fiction contemporaine.* Editions L'Agence Universitaire de la Francophonie, 2011. [En ligne] http://www.academia.edu/3893295/Quelques_aventures_de_l_ekphrasis_dans_la_litt%C3%A9rature_contemporaine. Consulté le 30/09/ 2015.

personnages qui a motivé le choix du titre et de la couverture. La description de la toile de *la fantasia* qui raconte l'histoire d'amour de la jeune fille *Houa* :

Mon ami, je suis tuée !

Ainsi soupire une dernière fois Houa, une jeune femme venue avec son amie, danseuse de Blida, pour assister à la fantasia des Hadjout, un jour d'automne : un cavalier, amoureux éconduit, l'a renversée au détour d'un galop. Elle reçoit à la face un coup mortel du sabot de la monture et, tandis que le cavalier meurtrier disparaît à l'horizon, au-delà des montagnes de Mouzaïa, elle agonise toute la soirée. Fromentin se fait narrateur de cette fête funèbre ¹

Assia Djébar s'interroge à la suite de cette histoire, sur l'amour, mais l'amour tragique, l'amour furieux qui est raconté par un peintre à travers « *La mauresque mystérieuse* »² à travers les couleurs :

Première Algérienne d'une fiction en langue française à aller et venir, oiseusement, première à respirer en marge et à feindre d'ignorer la transgression [...] et c'est le vrai tragique de cette fantasia que Fromentin ressuscite : gesticulation de la victoire envolée, assomption des corps au soleil dans la vitesse des cavales ³

Le titre du roman est repris à travers la peinture de Fromentin ; d'ailleurs, la couverture du livre (cf. annexe 5) reprend ce qu'Assia Djébar a transcrit avec les mots. Elle peint avec les mots l'histoire d'amour tragique dans une tribu déchue, elle termine ce chapitre par ce constat : « *ainsi soupire la plaine entière du Sahel, hommes et bêtes, les combats une fois terminés* »⁴ La Kabylie et le Sud qui sont les derniers bastions résistants pas encore conquis par l'armée française. *L'Amour, la fantasia* est un roman d'amour, et celui de l'Histoire d'Algérie.

3. Organisation du péri-texte dans les romans

Umberto Eco insiste dans sa critique sur l'importance de sortir du texte littéraire pour en comprendre certains aspects. En effet, il est difficile de rendre compte de l'influence sur le lecteur de tout ce qui aura été dit sur les textes, qu'on lui donne à lire, d'autant qu'un texte mis en relation avec n'importe quel autre texte peut en modifier la perception. Mais, cela ne nous empêche pas de fixer des « bornes » pour faire en sorte que l'épitéxte soit opérationnel dans notre étude.

¹Djébar, Assia. *L'Amour, la fantasia*. Op.cit. p 311.

²Ibid. P 311.

³Ibid. P 312.

⁴Ibid. p 312.

Nous allons dans ce chapitre, aborder le périphrase, puis prouver que les textes sont mis en relation dans le champ intertextuel, qui met en perspective toute l'œuvre. Ainsi, le lecteur sera tenté de chercher les constantes et les variations à travers une étude des épigraphes et des notes de bas de pages. De plus, nous allons confronter les textes aux révélations des auteures sur leurs romans.

Ainsi la définition du périphrase est celle donnée par Gérard Genette et que Philippe Gasparini reprend ainsi :

*Tous les éléments textuels ou iconographiques qui, dans un livre, entourent le texte proprement dit à savoir : le titre, le sous titre, les noms de l'auteur et de l'éditeur, le prière d'insérer, la liste des ouvrages du même auteur, la ou les préfaces, l'apparat critique, les illustrations, la dédicace, les épigraphes, les titres des chapitres, les notes etc. il range d'autre part dans l'épître, toutes les informations disponibles sur un livre : critiques et commentaires, études, interviews [...]*¹

3.1. Périphrase auctorial intertextuel

Dans cette partie du travail, nous sommes amenée à comparer et à mettre en perspective les romans des deux auteures, deux à deux. Les romans de chacune affichent des signes autobiographiques indéniables, nous allons tenter de « rechercher les constantes et les variations », puis, notre analyse s'appuiera sur le personnage principal.

3.1.1. Les épigraphes chez les deux auteures

Le roman *L'Amour, la fantasia* commence par une citation d'Eugène Fromentin « Il y eut un cri déchirant- je l'entends encore au moment où je t'écris-, puis des clameurs, puis un tumulte ».

Quelle fonction peut jouer cette épigraphe dans le roman autobiographique ? Gasparini dit à ce sujet :

*En tant qu'autobiographe, l'auteur hésitera à placer d'emblée son histoire personnelle sous l'égide d'un tiers qui ferait figure de père littéraire, de mentor, de commandeur dont l'autorité pourrait s'avérer encombrante. En tant que romancier, en revanche, il sera enclin à utiliser cet espace intertextuel pour inscrire son œuvre dans une tradition et inciter le lecteur à chercher, sous la surface de l'anecdote personnelle, une signification universelle.*²

¹ Gasparini, Philippe, *Est-il Je ? Op.cit.* p 61.

² *Ibid.* P 76.

Cette citation est intéressante parce qu'elle pose plusieurs questions quant à l'usage de l'épigraphe dans un texte et plus encore dans une histoire personnelle. En la mettant au début d'un roman, le romancier « *incite le lecteur à chercher, l'angle sous lequel l'auteur entend viser la réalité* »¹ et surtout placer l'histoire racontée dans un ensemble d'œuvres littéraires.

L'épigraphe dans *La transe des insoumis* « *Quand l'oiseau du sommeil pensa faire son nid dans ma pupille, il vit les cils et s'effraya du filet* »². Ce récit étant celui de l'insomnie, de l'intranquillité qui s'est manifestée très vite chez la jeune narratrice montre bien la correspondance de la romancière avec son texte. De même pour le roman *N'zid* : « *Poète- tu n'écris ni le monde ni le moi. Tu écris l'isthme entre les deux* »³

Cette épigraphe révèle au lecteur que ce texte est bien un récit de l'entre-deux, l'auteure propose de placer son texte dans cette ambiguïté générique : récit et fiction ; D'ailleurs, dans *Est-Il Je*, Gasparini dit : « *si face à la confusion croissante des genres, les lecteurs se tournaient vers les auteurs, plutôt que vers les éditeurs ou les critiques, pour obtenir quelques informations préalables* »⁴. Les lecteurs pourraient savoir le genre littéraire auquel appartient le récit, en tenant compte seulement des indices textuels donnés par l'auteur. Dans le cas de *N'zid*, l'auteure lui accorde une place dans un champ large celui de l'autobiographie fictive.

Il semblerait qu'Assia Djébar aurait dérogé à ce procédé des romanciers, puisqu'elle considère ses romans comme des autobiographies du moins pour certains. Aurait-elle un objectif autre que celui énoncé plus haut ? Peut-on dire qu'Assia Djébar zèbre ses textes sur des pages à travers des caractères en italique qui seraient un point de départ ? comme nous l'explique ainsi Philippe Lejeune :

*Les mots [...] sont choisis parmi d'autres en vertu de leur charge affective et poétique [...] On peut les considérer comme des unités de départ [...] puisqu'ils fonctionnent tous comme amorces, stimuli, appels à la réalisation d'un texte,*⁵

¹Gasparini, Philippe, *Est-il Je ? Op.cit.*76.

² Ben ALHAMARA (poète andalou)

³ Adonis, Pour saluer Georges Schéhadé in *N'zid*

⁴ Philippe Gasparini. *Est-Il Je ? Roman autobiographique et autofiction.* Op.cit. P 71

⁵Le Jeune, Philippe. *Le Pacte autobiographique.* Paris : Editions Du Seuil, 1975. Pp 249.

Gasparini explique que l'épigraphe est en mesure d'indiquer par un simple usage intertextuel, l'angle sous lequel l'auteur entend viser la réalité. L'épigraphe de la première partie de *L'Amour, la fantasia* est de Barchou de Penhoën, extraite de *Expédition d'Afrique*, 1835 : « *L'expérience était venue à nos sentinelles : elles commençaient à savoir distinguer du pas et du cri de l'Arabe, [...]* »¹ Cette citation fait référence à la colonisation française, la prise des villes d'Algérie et en même temps de la vie personnelle de la romancière.

En outre, ce que nous pouvons dire à ce sujet c'est que les citations font apparaître le rapport à une bibliothèque de l'écrivaine et une double énonciation découlant de cette insertion. De plus, elles révèlent réellement les deux activités : la lecture et l'écriture. L'auteure aura fait un travail mémoriel, ainsi, elle aboutit à deux niveaux, raconter une histoire personnelle et s'adonner à l'écriture. Pour Bakhtine, la relation qu'il ya entre l'élaboration du texte et la construction de la personnalité d'un auteur contribue à faire un principe majeur du rapport à l'autre ; dans *L'Amour, la fantasia*, « Les cris de la fantasia » sont introduits par cette épigraphe de l'autobiographie d'Ibn Khaldoun. Ce dernier fait référence en même temps à la ruine d'un pays durant la guerre et en même temps à son autobiographie: « [...] *Après avoir pénétré dans leur pays et vaincu leur résistance, je pris des otages en gage d'obéissance...* » Ta'rif (Autobiographie), l'auteure alterne comme Ibn Khaldoun dans son roman, *Histoire et autobiographie*. La dernière partie se précise dans l'orientation que lui donne Assia Djébar, c'est-à-dire une partie plus personnelle ; en mettant la citation de Saint-Augustin, *Confessions* X, 8 : « *Sur ce, me voici en la mémoire, en ses terrains, en ses vastes entrepôts* ». ² Dans *Nulle part dans la maison de mon père*, Assia Djébar use de la même stratégie, dans deux parties la seconde et la troisième : « Déchirer l'invisible » une citation à Diwan de Sham's Tabriz (XII^e siècle) et « Celle qui court jusqu'à la mer » une citation d'Ibn Hamdis, poète arabe de Sicile (447-527 de l'hégire/ 1055-1133 AP. J.-C.), cette dernière citation est intéressante parce qu'elle renvoie directement à l'incident du train, et au mythe d'Icare que nous verrons un peu

¹ Djébar, Assia, *L'Amour, la fantasia*. *Op.cit.* P 9.

²*Ibid.* P 159.

plus en détail dans la deuxième partie de notre travail : « *Toucher ainsi l'oiseau qui vole, n'est rien ?* »

3.1.2. Les Notes de bas de page dans les romans de Malika Mokeddem

Une note est un énoncé de longueur variable (un mot suffit), « *relatif à un segment plus ou moins disposé soit en regard soit en référence et par conséquent le caractère toujours local de l'énoncé porté en note* »¹, elle semble être « *le trait le plus formel, le plus distinctif de cet élément de paratexte, qui l'oppose entre autre à la préface* »². Il existe plusieurs types de notes et celles que nous avons repérées, sont les notes de citations ou des notes où l'auteur lui-même apporte des commentaires, ce que Genette appelle sans doute « *[...] autoriales épitextuelles (auteur cité par tiers)* ».³

Genette donne dans les fonctions les précisions suivantes qui nous semblent pertinentes dans notre démarche d'analyse, à savoir que dans les deux romans de Malika Mokeddem, on trouve en note « *des définitions ou des explications de termes employés dans le texte parfois l'indication d'un sens spécifique ou figuré* »⁴ ou bien comme dans *N'zid* « *des traductions* »⁵ faites d'expressions de « *la langue originale* »⁶ vers la langue française ou bien des « *références de citations, indication de sources, production d'autorités à l'appui, d'informations et de documents confirmatifs ou complémentaires* »⁷

Gérard Genette stipule que pour « *l'annotation auctoriale d'un texte de fiction [...] par son caractère discursif marque une rupture du régime énonciatif* »⁸ et que de toute évidence « *s'applique encore plus souvent à des textes dont la fictionnalité est très 'impure', très marquée de référence historique ou parfois de réflexion philosophique* »⁹ : note à la page 148 du roman *N'zid* « *La grande famine : 1845-1849.* »

¹ Genette. G. *Seuils. Op.cit.* P308.

² *Ibid.* P308.

³ *Ibid.* P 325.

⁴ *Ibid.* P 327.

⁵ *Ibid.* P 327.

⁶ *Ibid.* P327.

⁷ *Ibid.* P 327.

⁸ *Ibid.* P 334.

⁹ *Ibid.* P334.

Par ailleurs, pour les deux romans de Malika Mokeddem, les notes de bas de page sont des signes génériques référentiels, « *une technique d'accréditation du discours* »¹ des romanciers, des sources, leurs propres références, en déléguant ce rôle à un personnage (de reprendre ses propres propos) : note page 162 du roman *N'zid* : « *Les Hommes qui marchent, Grasset* »

Dans les romans, la note « *tend à rompre le fil de l'histoire et à interposer, entre le lecteur et les personnages une instance critique* »² ; dans *La Transe des insoumis*³ par exemple, l'auteure délègue ce rôle à son personnage fictif « Leila⁴ », qu'elle explique ainsi dans le roman autobiographique dans la note, le temps de « *la lecture à l'écriture, des livres au livre, résistance ou survie* »⁵ ; nous devons expliquer ici, qu'elle fait référence à ce temps où elle avait écrit son premier roman *Les hommes qui marchent* ainsi que ses durs moments de labeurs durant son enfance et pendant son adolescence : « *j'écris : [...] l'écriture est le nomadisme de mon esprit sur le désert des manques [...]* »⁶

Elle confirme ainsi que le vécu raconté dans son premier roman est accrédité par l'histoire racontée dans *La Transe des insoumis*. Cette note donc, « *campe le commentateur en plein accord avec* » l'héroïne de Leila, personnage complètement fictif avec qui elle « *épouse et développe les idées* »⁷. Et au cas où ces notes ne sont pas utilisées par un personnage ; elles sont « *une forme avouée d'intrusion auctoriale valant attestations référentielles* »⁸ comme dans le cas de la page 157 : « *Les hommes qui marchent* », et dans le cas de *N'zid* à la page 142 : « *L'interdite, Grasset* »

Malika Mokeddem utilise ses notes pour « *gloser*⁹ son récit »¹⁰ ou pour faire état de sa documentation littéraire comme dans la page 52 « *Voyage au bout de la nuit* » référence bibliographique à une œuvre de Louis Ferdinand Céline, qu'elle nomme

¹ Cité de R. Chartier « Une nouvelle espèce de livres » dans « Le Monde des livres » du 28 mai 1999. P VII. In *Est-il je ?* p 73.

² Philippe Gasparini. *Est-Il Je ? Roman autobiographique et autofiction. Op.cit.* Pp 73

³ Les notes de bas de page dans *La Transe des insoumis* sont au nombre de 15 réparties dans les pages suivantes : 52 ;70 ;100 ;101 ;105 ;108 ;127 ;139 ;151 ;168 ;191 ;225 ;235 ;240.

⁴ Leila est le personnage avatar de Malika dans son premier roman *Les Hommes qui marchent*.

⁵ Mokeddem. Malika, *La Transe des insoumis. Op.cit.* P 70.

⁶ *Ibid.* P 70.

⁷ Philippe Gasparini. *Op.cit.* P 73.

⁸ *Ibid.* P74.

⁹ Gloser dans le sens où elle apporte des explications sur des mots qu'elle utilise dans sa langue maternelle comme dans les pages 100 du roman.

¹⁰ Philippe Gasparini. *Op.cit.* P 74

explicitement. Elle se contente de mettre sa citation : « *L'amour est l'infini mis à la portée des caniches* » pour expliquer par le texte original les occurrences de réel, qui lui rappellent l'amour qu'elle avait fui et qui était entaché de chagrins. Des peines provoquées, d'abord, par ses proches, puis par l'homme qu'elle avait aimé par dessus tout.

Elle fait également de l'autocitation, en mettant en évidence des passages de son premier roman tout comme l'avait fait Marguerite Duras, par ce jeu de notes, Malika Mokeddem relie son histoire dans *La Transe des insoumis* au roman premier, écrit et qui l'évoquait, elle, des années plus tôt, lorsqu'elle, *Leila*, avatar de Malika, allait à l'école où elle devait travailler durement pour espérer trouver une place dans un milieu familial hostile à toute idée de liberté.

Dans *La Transe des insoumis*, il est aussi question de documentation littéraire, dans la première : Fondation Nourredine Aba »¹, elle reprend le souvenir de la diffusion de son premier roman, en citant la « fondation », qui avait permis la diffusion de son roman, et de la faire connaître dans un milieu littéraire très restreint à la gent masculine. La deuxième, elle cite également un des écrivains Algériens Kateb Yacine, de sa célèbre expression « *butin de guerre* » pour rappeler le lourd tribut payé par les écrivains algériens qui ont choisi la langue française comme moyen d'expression et la considérer comme l'acquis de la langue française.

Elle fait en sorte que ses notes de bas de page, soient des références linguistiques pour donner des explications voire des traductions à un lectorat étranger sans doute. Elle notifie au lecteur son identité et son appartenance culturelle, comme dans ce passage où la famille de la narratrice vit durement dans le désert : « *Le seul lieu encore au sec, c'est un local construit en dur par les HSO* »². En note de bas de page, elle explique le sigle HSO. Elle fait de même dans une autre note pour expliquer le mot « roumia » où elle donne des références historiques : « *Romaine puis par extension chrétienne* »³ ; en donnant des précisions même sur l'évolution du sens chez les Algériens ; « *Romaine puis par extension chrétienne* » pour évoquer Isabelle Eberhardt qu'elle avait appris à connaître grâce à son institutrice. Elle a ainsi

¹ Mokeddem, Malika, *La Transe des insoumis*. *Op.cit.* P. 105

²*Ibid.* P100.

³*Ibid.* P 101.

introduit sa culture livresque, un sujet qu'elle affectionne particulièrement. D'autres exemples auraient pu être cités, mais nous ne pouvons citer toutes les notes¹ car elles sont nombreuses.

La note utilisée par Malika Mokeddem est aussi fondée sur « *des recherches et des expériences personnelles* »² ainsi à la page 151, elle raconte les péripéties qui ont failli lui coûter la vie dans une Algérie plongée dans la violence intégriste et poursuivie en France par des fanatiques qui auraient voulu la tuer ou la réduire au silence. Elle cesse d'écrire et elle reste cantonnée chez elle, terrorisée et inhibée par la peur des hommes. Une anecdote révélée à la suite de la mort de Rachid Mimouni, qui avait vécu le même « *drame du pays* »³ et qui avait « *les mêmes sensibilités écorchées.* »⁴

Dans *N'zid*, Mokeddem tend à rompre le fil de l'histoire fictive en interposant « *entre le lecteur et les personnages une instance critique* »⁵, elle veut également notifier au lecteur que le roman *N'zid* « *bien que traditionnellement dans sa forme hétérodiégétique, est fondé sur des recherches ou des expériences personnelles* »⁶ en faisant en sorte que les notes aient « *des fonctions hétéroclites* »⁷ ; dans ce roman beaucoup de notes sont consacrées aux traductions de la langue maternelle au français comme par exemple : « *N'zid ? Signifie ici « je continue ? », et aussi « je nais », en arabe* »⁸. Autre exemple des notes « *Barka : « suffit », « ça suffit »* ».⁹ Les notes des pages suivantes sont des traductions de l'arabe dialectal¹⁰ : « *Mahboula : « folle »* »¹¹. Toutes les traductions qu'elle met en évidence en note de bas de page, indiquent que ce personnage féminin amnésique, cherche ses racines, n'a pas oublié tous les mots, ni n'a cherché à fuir son passé. *Nora* qui est une jeune femme, dont le père est français et

¹ Les notes inscrites dans *La transe des insoumis* aux pages 127; 139 ; 168 ; 191 ; 225 ; 235 ; 240. Elles ont chacune une fonction bien particulière, tantôt, elles reprennent l'Histoire, tantôt des traductions, d'autres elles font référence à la bibliothèque personnelle de la romancière, ou universelle fondées sur des recherches personnelles.

² Philippe Gasparini. *Est-Il Je ? Roman autobiographique et autofiction*. *Op.cit.* p 74.

³ Mokeddem. M. *La Transe des insoumis*. *Op.cit.* P 149.

⁴ *Ibid.* P 149.

⁵ Philippe Gasparini. *Est-Il Je ? Op.cit.* p 74.

⁶ *Ibid.* P 74.

⁷ *Ibid.* p 74.

⁸ Mokeddem. M. *N'zid*. *Op.cit.* P 30.

⁹ *Ibid.* P 114.

¹⁰ Des notes où la romancière explique des mots de l'arabe dialectal ; 120. 138. 140. 141. 142. 201.

¹¹ *Ibid.* P 118.

la mère algérienne, n'a pas tardé à retrouver ses origines et elle a même tenté de les rattraper dans les eaux de la Méditerranée.

Les notes dans *N'zid* sont aussi des notes qui mettent en place des intrusions référentielles, ce qui peut paraître paradoxal pour un roman qui se veut dans cette configuration générique ; ces notes renvoient à sa documentation littéraire ou plus encore à sa propre bibliographie¹ comme dans les exemples suivants : « *On a décrit chez eux une désinhibition verbale et comportementale ou du déni et du désintéressement* » citation de Levin, 1989². « *L'Interdite* »³.

La narratrice délègue le discours à un des personnages du roman, il s'agit de *Jamil*, qui est à notre avis un personnage récurrent et mentionné dans *Mes hommes*. Les propos recueillis par la jeune Nora sont rapportés par discours direct et indirect libre : « *chez moi, avant, les nomades disaient qu'ils n'étaient pas des palmiers pour avoir besoin de racines, qu'eux ils avaient des « jambes pour marcher et une immense mémoire* »⁴ ! Dans un autre passage plus loin « *de grands larges au bord desquels l'immobilité était une hérésie* »⁵, c'est une façon de mettre son texte en rapport avec un autre texte de sa propre bibliothèque.

L'objectif de Malika Mokeddem en utilisant les notes dans son texte qu'il soit autobiographique ou fictif est de rapprocher ses livres d'un réseau de sa propre littérature, d'abord, la sienne, une sorte d'« *architexture* » puis les autres textes qui montrent bien que par la note se traduit peut-être cette quête de la légitimité. Et que son usage est symbolique d'un niveau de connaissances d'abord, et de fiabilité après.

La note devient en quelque sorte le lieu d'une sorte d'autobiographie dans la fiction, voulue dans *N'zid*, et pourquoi pas, autofiction. Elle devient aussi, la recherche d'un espace libre, correspondant à son désir d'expression où l'écriture apparaît comme un moyen de relever les changements, et les doutes qui l'envahissent. Elle écrit pour combler le manque ressenti longuement dans sa vie. Le vide, l'exil créés par

¹ Et à ses propres romans comme à la page 162.

² Mokeddem, Malika, *N'zid*. *Op.cit.* P 60.

³ *Ibid.* P 142

⁴ C'est à ce niveau que l'auteur met en bas de page la référence qui est : *Les Hommes qui marchent*, Grasset. Sans aller jusqu'à préciser la page dans le roman, ces phrases ont dû être prises du roman des premières pages.

⁵ Mokeddem Malika, *N'zid*, Pris : Editions du Seuil, mars 2001. P213. Pp162.

l'éloignement et l'empêchent d'échapper à la mort symboliquement. C'est le même effroi envahit tous les personnages : Leila, Nora, Jamil... et par ricochet elle, Malika.

Il y a une autre explication quant au choix fait par un écrivain, celui de placer son récit dans « *un réseau de textes* »¹. Gasparini qui cite Antoine Compagnon, dit que ce dernier parle de « *repère de lecture* »². A priori, les citations indiquées par des guillemets, puis mentionnées en note de bas de page, interpellent le lecteur et lui imposent « *une aide dans son travail d'interprétation* »³ dans le but de l'amener à entrer en contact avec « *le pôle rétrospectif de littérature passée et le pôle prospectif du processus d'écriture* »⁴. Autrement dit amener le lecteur à tisser des liens, même « *la citation s'y réduit le plus souvent à la mention d'un titre ou d'un auteur qui parlent au lecteur* »⁵.

Néanmoins, le roman autobiographique de surcroît ne pratique pas la citation de façon classique. Pour lui si :

*L'auteur y convoque des modèles dans les domaines du roman ou de l'autobiographie, ce sera plus fréquemment pour s'en démarquer que pour les démarquer. Exigeant du lecteur qu'il dépasse ses références en matière de genres, il établira la singularité de son texte en l'opposant dialectiquement aux règles qui régissent ceux qu'il cite.*⁶

Voilà qui semble bien intéressant pour le cas des romans que nous étudions. Dans *La Transe des insoumis et N'zid*. Malika Mokeddem trace un fil conducteur faisant en sorte d'établir un parallèle entre l'écriture du « *roman familial* » auquel elle se sent liée et l'histoire « *nouvelle* » dans *N'zid* qui ne serait en fait qu'une continuité de ce qu'elle a déjà tracé.

La problématique posée par la citation et par la note qui renvoie à la documentation ou à la bibliothèque de l'auteur est que « *la citation ne prend une valeur d'indice générique qu'à partir du moment où elle s'inscrit dans un métadiscours* »⁷. C'est le cas dans les romans de Malika Mokeddem et essentiellement lorsque l'auteure « *met l'accent sur le référent de la citation* »⁸ et qu'elle « *donne un*

¹Gasparini. P. *Est-il Je ? Op.cit.* P 111.

²*Ibid.* p 111.

³*Ibid.* P111.

⁴*Ibid.*P111.

⁵*Ibid.* P111.

⁶*Ibid.*P 111.

⁷*Ibid.* P 112.

⁸*Ibid.* P 112.

modèle de lecture applicable à son propre texte »¹. Autrement dit, la réécriture des scènes imaginées et relatées dans d'autres romans, *Mes hommes* par exemple, montrent que le récit romanesque dévoile la plus grande part de ce qu'elle veut cacher.

L'auteure reprend des scènes, des dialogues imaginés ou réellement vécus, à travers le personnage de Leila, alias Malika, alias Nora et tente de cacher la plus grande part d'elle-même à travers des histoires qu'elle dit avoir imaginées (référence de l'interview de M.M) :

« *Retranchée au milieu des sables, j'imaginai le monde au-delà du vide de l'horizon. [...] je m'inventais des vies plus exaltantes. L'imaginaire nourri par les livres, [...] ses ailleurs me sauvaient des paysages immuables qui m'emprisonnaient.* »²

Malika Mokeddem relie également l'histoire de *Jamil* à sa propre histoire dans *La Transe des insoumis*, bien qu'a priori les deux histoires ne se superposent pas mais elles « engendrent »³ deux périodes qui sont alternées : ce livre est un récit de l'enfance et de l'âge adulte. Tantôt c'est la jeunesse, tantôt c'est l'âge adulte vivant les souvenirs. *N'zid* est un récit totalement éloigné de la vie de la narratrice donc de la romancière ; pourtant, le récit du malheur de l'enfance de Malika Mokeddem ressurgit et elle s'interroge longuement sur le vécu du personnage de Nora qui, par transitivité révèle son propre vécu. La narratrice « descend aux abîmes » jusqu'à perdre son identité »⁴. Ainsi *N'zid* dévoile la construction fictionnelle : Gasparini dit à ce sujet qu'en raison de son statut hybride, le roman « *autobiographique a parfois besoin de miroirs ou d'échos qui lui renvoient son image* »⁵ plus encore, l'auteur qui a recours à l'intertextualité problématise « *la position qu'occupe son récit sur l'axe fiction, référence par comparaison avec des textes dont le statut est bien établi* »⁶. Nous pensons au récit *La Transe des insoumis* qui est mentionné par l'auteure elle-même comme récit de sa vie (référence Avertissement), cette manière de confronter son roman *N'zid* aux autres textes qu'elle a écrits après ou même avant, est appelée par Ricardou « *intertextualité restreinte* »⁷

¹Gasparini. P. *Est-il Je ? Op.cit.* P 112.

² Entretien avec Lazhari Labter, *Malika Mokeddem, à part entière.* P 15.

³Gasparini. P. *Est-il Je ? Op.cit.* P 114.

⁴*Ibid.* P 116.

⁵*Ibid.* P 116.

⁶*Ibid.* P 116.

⁷*Ibid.*P116.

4. L'építex-te auctorial privé chez les deux romancières

La partie que nous envisageons d'étudier, nous semble importante pour « *la reconnaissance du genre* »¹. L'építex-te est une notion complexe, selon Gasparini, la notion « *désigne l'ensemble des territoires dans lesquels le lecteur-promeneur part en quête de topoi, c'est-à-dire de lieux communs à plusieurs discours* »². Le concept permet d'établir les liens entre les textes puisque le « *texte peut être mis en relation avec n'importe quel point de son environnement, car toute perception est virtuellement capable de modifier notre réception de n'importe quel ouvrage* »³, l'építex-te est tout ce qui n'est pas le texte, mais rien ne le distingue du contexte ni du référent.

Les informations sur l'écrivain sont rapportées par des moyens audiovisuels, mais « *formellement écrits* ». Deux catégories de l'építex-te se distinguent à savoir : építex-te auctorial et építex-te allographe. Dans le premier, on distingue l'origine privée, puis la fonction des interviews qui sont des discours rapportés par des tiers, enfin « *l'incidence des œuvres du même auteur* »⁴.

Dans cet ensemble, il faut distinguer ce qui appartient aux marges de l'œuvre et ce qui est plutôt un prolongement de l'œuvre. Le lecteur se pose, dans ce cas, la question suivante : *Que dit l'auteur en dehors du texte ?*

En effet, et examine les révélations qu'il donne sur « *les conditions d'élaboration* »⁵ du roman, puis il note ce que dit l'auteur de la classification générique de son texte. Gasparini définit ainsi l'építex-te auctorial privé :

*L'építex-te privé — conversations, notes, brouillons, lettres ; journal intime — recèle virtuellement ces trois types d'aperçus sur l'origine du texte : biographique, génétique et générique.*⁶

Il faut préciser que l'építex-te est l'intime figure dans « *l'envers du texte littéraire* »⁷ sans oublier que les lecteurs des textes autobiographiques sont conscients des « *ruses que le conscient et l'inconscient déploient pour que le sujet mente à lui-*

¹Gasparini. P. *Est-il Je ? Op.cit.* p 94.

²*Ibid.* p 94.

³*Ibid.* P 95.

⁴*Ibid.*P 95.

⁵*Ibid.*P 95.

⁶*Ibid.* P 95.

⁷*Ibid.* P 95.

même et leurre autrui. »¹, Malika Mokeddem dit dans un entretien « *J'ai quitté mon père pour apprendre à aimer les hommes [...] Je suis allée vers des hommes en les espérant justement diamétralement différents de lui [...]* »² pourtant dans *La transe des insoumis*, elle a tenté de se réconcilier avec son père (événement évoqué à la fin du roman)

L'építex-te n'est accessible au public que dans la mesure où il est écrit, imprimé par des intermédiaires qui l'analysent selon leur point de vue particulier. Et les diffuseurs d'építex-te sont des commentateurs qui utilisent les confidences de l'auteur pour justifier leur analyse générique. Dans le cas d'Assia Djébar et de Malika Mokeddem, nous pouvons retrouver dans les építex-tes quelques indications sur leurs textes.

Le but de notre travail est d'expliquer deux choses essentielles : d'abord, corroborer le texte aux propos de l'auteur, ensuite déterminer le genre des œuvres des deux auteures, et surtout montrer que les écrivaines ne sont pas fatalement piégées par le référentiel et qu'elles pourraient même plaider dans les textes eux-mêmes, pour la fictionnalité de leurs histoires. Ainsi, les lecteurs pourraient considérer « *les institutions médiatiques comme des lieux d'information générique* »³.

4.1. L'építex-te auctorial privé chez Assia Djébar

Assia Djébar confirme quelques informations sur sa biographie, qu'elle a mises dans ses deux romans *L'Amour, la fantasia*, et *Nulle part dans la maison de mon père*.

Elle a évoqué certains éléments qui corroborent le factuel dans ces deux romans, à titre d'exemple, elle confirme que son père était bien instituteur dans une école française, et qu'il lui avait permis d'accéder au savoir, alors que ses cousines sont restées chez elles. Elle a fait cette déclaration dans une des interviews intitulées « *Femmes d'Alger* » menées par le journaliste Kamel Dehane en 1992 dont voici un extrait (cf. annexe 4)

Ce sont les mêmes révélations dans son roman *Nulle part dans la maison de mon père* et *L'Amour, la fantasia*. C'est dans la première partie « Eclats d'enfance » qu'Assia Djébar reproduit les souvenirs que l'on retrouve dans l'interview :

¹ Gasparini. P. *Est-il Je ? Op.cit.*P 95.

² Entretien avec Lazhari Labter, *Malika Mokeddem, à part entière*. P 57.

³ Gasparini, Philippe. *Est-il Je ?* P 98.

Il est content, mon père, parce qu'il est l'instituteur, le seul instituteur arabe dans cette école, et moi, sa fille, la seule fillette arabe de la classe... Or, c'est moi la première !¹

Dans *L'Amour ; la fantasia*, Assia Djébar évoque sa liberté acquise grâce à son père et à l'école française. Ses parents ont voulu qu'elle aille à l'école et qu'elle y étudie le plus possible, et au diable les traditions de l'époque :

A l'âge où le corps aurait dû se voiler, grâce à l'école française, je peux davantage circuler [...] Elle ne se voile donc pas encore, ta fille ? interroge telle ou telle matrone, aux yeux noircis et soupçonneux, qui questionne ma mère, lors d'une des noces de l'été. Je dois avoir treize, quatorze ans peut-être.

Elle lit ! répond avec raideur ma mère. Dans ce silence de gêne installée, le monde entier s'engouffre. Et mon propre silence. [...] « Elle lit », autant dire que l'écriture à lire, y compris celle des mécréants, est toujours source de révélation : de la mobilité du corps dans mon cas, et donc de ma future liberté.²

4.2. L'építex-te auctorial privé chez Malika Mokeddem

Nous allons montrer qu'un auteur peut mener « *une opération de communication*³ »⁴ pour parler de son romans soit à la presse et par conséquent aiguillonner les lecteurs vers une lecture référentielle ou au contraire vers une vision plus fictionnelle des livres de ces auteurs. Selon Philippe Lejeune ; la tendance générale serait orientée vers le référentiel, en disant dans son article intitulé « *L'image de l'auteur dans les médias* » in *Moi aussi* :

La pente fatale de ce genre de spectacle est d'imposer à tous les textes une lecture plus ou moins autobiographique : avant même qu'il ait ouvert la bouche, la présence de l'auteur prend figure d'aveu⁵.

Dans une interview accordée à Lazhari Labter Malika Mokeddem à cette question posée : *Le vert Paradis des amours enfantines existe-t-il pour vous, si c'est le cas, quels visages prendrait-il ?*

¹ Assia Djébar. *Nulle part dans la maison de mon père*. *Op.cit.* P 31.

² Assia Djébar. *L'Amour, la fantasia*. *Op.cit.* Pp 253.254.

³ Gasparini dans son ouvrage *Est-il Je ?*, dit qu'une interview croise deux discours, dont l'un est auctorial. On peut l'utiliser pour promouvoir un livre, comme que celle de Proust, dont l'interview date du 12 novembre 1913.

⁴ Cette opération de communication dont parle Gasparini est l'action menée par exemple par Proust et son éditeur pour la promotion de son livre *De côté de chez Swann*. Ils ont à deux dirigé tout ce qui devait être dit au sujet de ce roman. Dans le seul souci sans doute de ne pas déformer les propos de Proust au sujet de son livre. Le but pourrait aussi être de ne pas en dire plus que ce que le lecteur devrait savoir, garder une part de mystère sur ses écrits. Céline au contraire s'est refusé de faire tout commentaire oral de peur que l'on déforme sa pensée.

⁵ Lejeune Philippe cité dans l'ouvrage de Philippe Gasparini, *Est-il Je ? Op.cit.* p 97.

Elle répond :

Le mot paradis, quelques qualificatifs qu'on puisse lui adjoindre, ne saurait correspondre à mon enfance [...] Des dunes abritaient mes repaires sauvages et s'érigeaient en tremplin aux songes arrachés à la guerre, à la pauvreté, aux injustices familiales. Retranchée au milieu des sables, j'imaginai le monde au-delà du vide de l'horizon. Je m'inventais des vies exaltantes. L'imaginaire, bientôt nourri par les livres, représentait la seule échappée à l'angoisse de ce néant. Ses ailleurs me sauvaient des paysages immuables qui m'emprisonnaient. De la camisole des traditions ¹

Dans le même ordre d'idée, elle dira dans *N'Zid*, un récit qu'elle affiche comme fictif, où elle reprend le même discours tenu avec d'autres mots dans *La Transe des insoumis* que nous allons ajouter dans ce qui suit:

Chez moi, avant, les nomades disaient qu'ils n'étaient pas des palmiers pour avoir besoin des racines, qu'eux ils avaient des « jambes pour marcher et une immense mémoire », ils disaient qu'ils devaient quitter, partir, trahir pour pouvoir revenir, pour pouvoir aimer... ils disaient que les déserts étaient « de grands larges au bord desquels l'immobilité était une hérésie », chez nous, l'identité est devenue une camisole. [...] fuir, gagner des ailleurs est alors une nécessité pour ne pas se perdre. Ce que les autres appellent l'exil m'est une délivrance. ²

Elle raconte le même ailleurs qu'elle a toujours recherché en exil pour fuir sa famille, en disant dans *N'zid* aussi : *Elle raconte des trahisons, des départs, des désespoirs, les tremblements des retours, la face noire de la joie. La mer et le ciel ont pris la couleur du désert. ³*

Ce que dit Malika Mokeddem dans cet entretien, confirme ce qu'elle avait raconté dans tous ses romans et particulièrement dans les deux romans de notre corpus: la disparition de la grand-mère et le rôle que cette femme a joué dans la vie de Malika Mokeddem :

Des visages marquants, je ne veux évoquer que ceux qui m'ont enchantée. En premier lieu, celui de ma grand-mère. La découverte du pouvoir des mots, de leur charge critique ou subversive, de la sensibilité à leur prosodie m'était d'abord venue d'elle, avant l'école et le début de la lecture. Nomade, elle avait été contrainte à la sédentarité à un âge tardif de sa vie. Elle disait que l'immobilité des citadins, des Ksouriens, c'était le piège de la mort qui l'avait saisie par les pieds. Il ne lui restait que les mots pour retrouver ses pistes, ses préoccupations d'antan, la mythologie nomade [...] ⁴

¹Lazhari Labter. *Entretien avec Malika Mokeddem* « Malika Mokeddem à part entière ». Editions Sedia, Alger, 2007. P 15.

² Mokeddem Malika. *N'zid. Op.cit.* P 162.

³*Ibid.* P 165.

⁴Lazhari Labter. *Entretien avec Malika Mokeddem* « Malika Mokeddem à part entière ». Editions Sedia, Alger, 2007. Pp 17.18.

Malika Mokeddem a toujours eu une admiration sans bornes pour sa grand-mère au point de lui consacrer tout une partie de son roman *Les Hommes qui marchent*- le premier roman qu'elle a écrit- puis d'autres encore vont suivre, *Mes Hommes*, *La Transe des Insoumis*, *Je dois tout à ton oubli*, et *Le siècle des sauterelles* ; de ce fait, nous ne pouvions que les mettre en « perspective » nous constatons qu'une « œuvre se dessine »¹. Nous ne pouvons ignorer chez les deux auteures « les constantes et les variations »² de leurs écrits ; elles ont maintenu certains faits de leurs vies dans leurs textes et ont fabulé d'autres.

Dans le roman *N'zid*, la romancière évoque indirectement sa grand-mère en reprenant ses mêmes propos, sur le désert et le fait que devenir sédentaire pour un nomade est une sorte de mort, que l'exil vaut bien mieux que de vivre enfermé, et elle reprend dans une sorte d'intertextualité les mêmes phrases utilisées dans son premier roman *Les Hommes qui marchent*. Souvent, cette expression a été reprise par une vieille femme, qu'elle retranscrit en italique dans *N'zid*, ou une autocitation sauf que dans *N'zid* la grand-mère est une vieille femme qui ressemble à Zohra *Des Hommes qui marchent* et tous les romans où sa grand-mère est très présente, elle reprend donc cette expression : « *Hagitec-magitec*³ ! »⁴ Une expression introductrice de tous les contes de l'aïeule. La grand-mère n'en finit pas de raconter des histoires :

*Les récits nomades, leurs départs, leurs arrivées, leur quête d'eau, le travail de la laine, les caravanes du sel, de cotonnades, du thé... grand-mère n'en finit pas de me ressasser sa mémoire nomade. Mais elle, elle a connu ça avant de se retrouver rivée à la vie sédentaire. Moi, j'ai ouvert les yeux attachée comme une chèvre aux piliers rouillés d'une citerne. Heureusement que la splendeur de la dune a empli mes yeux*⁵

4.3. Epitexte auctorial intertextuel

Dans l'étude de l'épitexte auctorial intertextuel, nous mettrons l'accent sur le personnage ou les personnages qui montrent qu'ils ont un rapport étroit avec les romancières. Vincent Colonna dit dans sa thèse, intitulée « L'autofiction (essai sur la fictionnalisation de soi en littérature) » que :

¹ Gasparini, Philippe. *Est-il Je ? Op.cit.* P 98.

² *Ibid.* p 98.

³ Expression reprise aux pages de *N'zid* 34. 55. 98. 102. 103. 124. 171. 172. Mais aussi dans *La Transe des insoumis*. P 39.

⁴ Mokeddem, Malika. *N'zid. Op.cit.* P 31

⁵ Mokeddem, Malika. *La Transe des insoumis ; Op.cit.* 89.

*L'écrivain peut ainsi attirer l'attention du lecteur, dans son Journal ou dans un entretien, sur le fait que le personnage qui porte son nom est bien un double fictif de lui-même. S'il a transformé son nom ou utilisé un substitut, il peut expliquer le mécanisme de ce changement, s'il a mis en œuvre plusieurs formes de fiction de soi, il peut les différencier et éclairer ces différences. A l'inverse, l'écrivain peut insister sur le fait qu'il n'a donné que son identité à son homonyme, qu'il ne s'agit pas de sa personne réelle, qu'il n'a pas voulu faire œuvre autobiographique. Ce type d'indications relèvera alors du discours d'escorte de l'écrivain sur son travail autofictif, sur la nature et les effets de cette mise en scène fictionnelle de soi [...]*¹

Assia Djébar explique dans une interview (cf. **annexe 2**), le choix du prénom qu'elle donne à l'héroïne de son roman *Nulle part dans la maison de mon père*.

*Je parle plutôt du présent en me voilant, je ne sais pas si je me cache derrière Fatima bent Mohamed parce que ce n'est que comme ça que je peux évoquer toutes les multiples Fatima que j'ai connues, qui m'ont entourée, qui ont été des anonymes, des humbles pour ne pas dire des humiliées qui ont eu sinon un père connu, du moins un père aimant mais quelques fois, qui comme Fatima fille du Prophète ont été dépossédées, qui ont été exclues de leur héritage, celle qui dit non à Médine. Ce fut d'abord le père, le père de la fille aimée, que le salut de Dieu soit sur lui, que sa miséricorde le protège, ce fut lui, qui le premier à Médine a dit non, il répéta devant tous, non. Ce refus à la fin d'un discours du haut du « Minbar », cette dénégaration devant les fidèles, en pleine mosquée.*²

Assia Djébar compare la fille du Prophète et la romancière (elle-même), et nous l'avons montré plus haut, la relation particulière qu'elle avait avec son père. Même dans les interviews, le même doute habite la romancière mais cela oriente tout de même le lecteur sur le fait que le prénom donné à la narratrice est celui qu'elle associe à la fille du Prophète et nous permet de voir la volonté affichée qu'elle a de faire de son roman une autobiographie plus ou moins fictive, puisque les situations vécues par le personnage féminin, sont imaginées, surtout lorsqu'elle met en scène la fille du Prophète, son mariage avec Ali, et l'histoire mythique que vivra Ali. A titre d'exemple un passage du roman montre cette corrélation avec Fatima Zohra, fille du Prophète Mohamed.

Elle invente et dit vrai aussi, qu'elle écrit en fait le parcours d'une personne qui n'est pas très éloignée de son parcours. De ce fait, il est difficile de classer ces écrits

¹ Colonna Vincent. *Op.cit.* P 76.

²https://www.youtube.com/watch?v=MDDaShQj_C8

au plan générique même pour elle, un aspect qu'elle aborde aussi dans *L'Amour, la fantasia* :

Te voici donc à « écrire », et tu t'imagines inventer de toutes pièces, mais non : c'est « écrire » certes, mais pas vraiment ! Jouer alors ? Non ; à peine, car cette sorte d'allégresse à tôt fait de retomber. Ecrire corps et cœur noués ? [...]»¹

Vincent Colonna stipule que, l'écrivain « tire de la multitude des êtres virtuels qu'il y a en lui (comme du réel et des ressources de l'écriture) de quoi nourrir ses personnages »². Cela veut dire que dans les romans, l'écrivain reconnaît « ses filiations, dans ses déclarations où il se situe par rapport à ses personnages. »³, les écrivains peuvent aussi désigner dans leurs œuvres « un ou plusieurs porte-parole, un personnage dont il se sent très proche, qui exprime le plus fidèlement sa vision du monde »⁴. Autrement dit, les écrivains peuvent choisir un personnage qui va transmettre leur philosophie de la vie.

4.4. Epitexte auctorial ou métaphores obsédantes chez Malika Mokeddem

Dans le cas de Malika Mokeddem, nous pouvons voir qu'elle accorde une importance capitale à ses personnages, du moins certains pour qui elle a une affection particulière, au point de s'identifier à eux : sa grand-mère et sa tante Saâdia, elles sont mises en scène dans nombre de ses romans. *La nuit des sauterelles*, *Les hommes qui marchent*, *Mes Hommes*, *N'zid* et *La Transe des insoumis* sont les romans où ces deux personnages sont soit évoqués, ou des personnages agissant directement. Dans l'entretien qu'elle consacre à Lazhari Labter elle dit :

Leur filiation continue de légitimer mes départs, mes ruptures, tout ce avec quoi, je ne transige pas. Me revendiquer d'elles⁵ me sauvegarde du sentiment de culpabilité vis-à-vis des vivants qui me demeurent étrangers.⁶

La romancière admet que ces deux femmes ont été sa source d'inspiration, et surtout qu'elles ont forgé sa personnalité. Ajouté à cela, l'idée que les personnages soient « reliés au protagoniste par un dense réseau textuel, ces personnages finissent

¹ Mokeddem Malika, *L'Amour, la fantasia*. *Op.cit.* P 395.

² Colonna, Vincent. *Op.cit.* P 77.

³*Ibid.* P 77.

⁴*Ibid.* P77

⁵En référence à la grand-mère et à la tante

⁶Entretien consacré à Lazhari Labter. *Op.cit.* P 17.

par acquérir, eux aussi un statut référentiel »¹ ; nous pourrions expliquer cette idée par le fait que certaines scènes qui se répètent imposent au lecteur « *la certitude que l'œuvre entière s'est constituée à partir d'expériences vécues* »², ainsi, Malika Mokeddem ne cesse de relater des faits marquants de son enfance, et de son âge adulte, avec cette récurrence presque obsessionnelle. Ce que Charles Mauron appelle « *métaphores obsédantes* ». Ce qui veut dire qu'attribuer ces obsessions à un seul personnage identifiable à l'auteur rend « *ces leitmotive plus prégnants* »³, ce qui veut dire qu'au lieu d'apparaître dans les fictions à « *l'insu de l'auteur* »⁴, ils sont revendiqués par les personnages avatars, voire le narrateur lui-même : « *leur récurrence structure ses discours* »⁵. Cette situation paraît évidemment assez complexe dans la mesure où l'on s'attaque à un aspect psychanalytique du narrateur et du personnage qui « *scrutent leur passé, de livre en livre, avec tant d'obstination et de perspicacité qu'ils nous donnent l'impression d'être parvenus à se connaître intimement* »⁶.

Les personnages choisis par Mokeddem scrutent le passé de Malika ; ainsi par exemple Nora dans *N'zid* ne peut être que le porte parole de la romancière, même si celle-ci cherche à brouiller les pistes. Nora à travers le personnage de Jamil (personnage récurrent) et de Zana qui a la sagesse de sa grand-mère, tente de retrouver son identité et par transitivité l'identité de Malika. On pourrait expliquer ce procédé en évoquant le terme « *le métadiscours* » dans tel ou tel roman qui possède au même titre que l'autocitation, une dimension transtextuelle. Par exemple, Malika Mokeddem dit dans la même interview consacrée à Labter « *Mes éditeurs auraient tant aimé que mon écriture ne s'écarte pas du désert que je puisse leur servir des histoires de nomades... de prédilection de mon écriture* »⁷

Malika Mokeddem reconnaît dans cet entretien avoir vécu des situations dramatiques et des scènes de disputes avec les siens : sa mère, son père et sa fratrie. Ce qu'elle a raconté de façon récurrente dans ces romans ce sont les événements les plus

¹Gasparini, Philippe. *Est-il Je ? Op.cit.* P 99.

²*Ibid.* P99.

³*Ibid.* P 99.

⁴*Ibid.*P99.

⁵*Ibid.* p 99.

⁶ *Ibid.* P 99.

⁷ Entretien Lazhari Labter. *Op.cit.*P25.

marquants, qu'elle reprend dans *La Transe des insoumis*. Ce dernier est un roman autobiographique car le pacte est clairement annoncé dans l'avertissement, par contre dans *N'zid*, la romancière le voulait entièrement fictif mais elle ne pouvait le garantir entièrement, comme nous le voyons dans une interview accordé à une revue littéraire, elle dit :

Les Hommes qui marchent, comporte une large part d'autobiographie. Le nombre d'auteurs qui abordent l'écriture par l'autobiographie montre qu'à l'évidence celle-ci est, parfois, une étape obligée. Dans le premier jet, sorti dans l'urgence, je disais "je" et les membres de ma famille avaient leurs véritables prénoms. Ensuite, une réécriture s'imposait qui procédait à une sorte de mise à plat. Cette remise à l'ouvrage de l'écriture épuisait l'émotion. Le "je" devint Leïla et tous les autres prénoms furent changés. Une distance encore plus grande me fut donnée par une fiction¹

Voici, une anecdote qu'elle reprend dans l'interview accordée à Lazhari Labter à cette question:

Fermiez-vous les yeux pour effacer ce que vous n'aimiez pas comme vous le dites quelque part ?

Elle répond : Petite, j'avais dit ça à mes frères un jour que leurs cris m'assourdisaient :

« Taisez-vous, sinon je vous éteins ! » Nous venions...c'est moi qui m'effaçai de leur vacarme en fuyant²

Elle explique comment par des déplacements de personnages réels dans des histoires fictives, elle reprend néanmoins les événements de sa vie. Lorsqu'elle évoque un univers complètement différent de son monde réel, on peut l'assimiler à son vécu très facilement enfin, du moins pour un lecteur averti ayant lu l'œuvre entière de l'écrivaine :

Dans N'zid, j'avais illustré cette déchéance par l'image de la méduse échouée : une peau vide, sans rien dedans. Sans la volupté du plein et des miroitements qui emportent une peau en souffrance, une peau de chagrin.³

Elle fait en sorte que la « méduse » soit le symbole de sa personne, où le personnage féminin, dans une sorte de transposition des vies, n'est jamais loin de la personne de l'auteure.

Cette méduse serait à bien des égards un personnage fictif, elle vit au fond de la mer, et incarne les femmes qui vivent des amours contrariées, comme Malika

¹ Algérie Littéraire/Action. *L'actualité littéraire. Portrait. Malika Mokeddem : écriture et implication*. [en ligne] http://www.revues-plurielles.org/uploads/pdf/4_14_13.pdf consulté le 23/07/2016.

²Entretien accordé à Lazhari Labter p 19.

³ Lazhari Labter. P 27.

Mokeddem. C'est toujours l'histoire d'une femme amoureuse de la mauvaise personne. Dans beaucoup de ses romans, le personnage de Selma dans *Des Rêves et des Assassins*, et de Malika, toutes amoureuses d'un homme (kabyle) qui ne peut se défaire des traditions et qu'elles ont dû quitter parce qu'elles ne convenaient pas aux familles, elles n'étaient pas du même univers. Elles sont les nomades du grand désert, elles ont d'autres valeurs, et évaluent les situations avec d'autres échelles de valeurs, où la liberté est le mot d'ordre.

La récurrence de ces personnages et des anecdotes identifiables glissant ainsi dans la fiction dénotent que la romancière laisse échapper consciemment ou inconsciemment ce que Charles Mauron appelle les « *métaphores obsédantes* », Malika Mokeddem a relaté les amours contrariées, mais en scrutant son « *propre passé, de livre en livre* »¹.

Le roman *N'zid* peut être reçu dans un « *registre référentiel* »² en raison des nombreux indices probants sans que l'héroïne soit l'écrivaine. Dans ce texte, le récit semble centré sur une crise affective qui maintient pour un certain temps l'héroïne à l'écart de sa vie professionnelle, c'est un aspect que nous verrons dans le chapitre suivant.

¹Philippe Gasparini. *Est-Il Je ? Roman autobiographique et autofiction*. Op.cit. p 99.

² *Ibid.* P.53

Conclusion

Dans les œuvres de notre corpus, la mention « roman » complique le jeu sémiotique ; cette ambiguïté générique accentue le doute qui plane par la mention « roman » mais qui ne montre pas qu'il y a « *une intention autobiographique* »¹. Il nous faut lire les textes pour nous rendre compte des intentions des auteures. Elles préciseront que leurs écrits sont à la fois des fictions et des autobiographies. Outre les titres, les lecteurs disposent d'autres espaces péritextuels pour vérifier la genericité des livres, ces éléments fournissent des indices génériques : la lecture attentive des romans s'attache à ces points que nous verrons en détails dans le point suivant : les intertitres.

Nous avons également tenté dans ce chapitre de montrer que les espaces péritextuels délivrent des informations très importantes sur la problématique du genre. Les analyses de l'épitéxte et du péritexte nous ont permis de distinguer le factuel du fictionnel, en examinant le biographique de chacune des auteures et ce qu'elles ont révélé dans les interviews. Les deux auteures ont écrit des autobiographies et ont fait des commentaires critiques à l'intérieur même de leurs textes par la mise en place de notes et d'auto-analyses. Les intertextes que l'on retrouve çà et là dans les romans permettent au lecteur de voir les prises de position référentielles dans les textes, qui montrent aussi l'évolution de leur écriture et de leur poétique. Nous faisons référence dans ce dernier point à l'envie d'écrire et surtout de faire de leurs narratrices des personnages de roman.

En faisant l'étude des intertitres du roman d'Assia Djébar, nous avons pu constater qu'elle a classé les souvenirs d'enfance qu'elle a liés à l'Histoire de l'Algérie et qu'elle a détaché de toute chronologie, en tout cas pas dans un enchaînement temporel commun. Nous passons tour à tour, du passé lointain de l'Algérie coloniale à l'histoire personnelle qui a plus ou moins vécu la période des années de la colonisation. Les titres des chapitres pallient le manque en adoptant justement un classement thématique qui regroupe les souvenirs de la narratrice « *autour des figures parentales et les lieux familiers* »² ; dans les deux premières parties « La prise de la ville ou

¹ Gasparini, Philippe. *Est-il je ?* Roman autobiographique et autofiction. Op.cit. p64.

²*Ibid.* P 72.

l'Amour s'écrit » et « Les cris de la Fantasia » suivent une progression fragmentaire qui retrace l'histoire des personnages fictifs ou historiques et dans cette fresque absolument tragique qu'elle livre, par bribes, les éléments autobiographiques. C'est dans la troisième partie intitulée « les voix ensevelies » que la romancière insère de nouveaux événements ceux notamment qui relèvent de la vie des femmes et des hommes luttant contre le colonisateur. En somme, elle intègre également des pensées personnelles, une sorte de mise en abyme qui inscrit le roman dans le genre autofictionnel. L'organisation intrinsèque des autres romans de notre corpus seront étudiés dans d'autres chapitres, notre souci majeur étant de ne pas tomber dans des redondances même si nous découvrons que les deux romancières ont utilisé pratiquement des mêmes stratégies scripturaires.

Chapitre 3 : Pratique fragmentaire et poétique du ressassement

Introduction

Dans ce chapitre, nous essayerons de démontrer que la fragmentation est une pratique scripturaire récurrente chez Assia Djebar. Nous aurions pu également joindre à ce chapitre la fragmentation chez Malika Mokeddem, parce que les deux auteures ont opté pour ce procédé de répartition des fragments de vies à travers leurs romans. Par souci méthodologique, nous n'allons prendre que l'exemple des romans d'Assia Djebar, car la fragmentation est étroitement liée avec le découpage chapitral et avec les titres donnés aux différentes parties des romans. Chaque « intitulation » annonce les événements de la vie de la romancière. Nous voulons également montrer que la typologie et la ponctuation sont les éléments essentiels de la fragmentation, puis, dévoiler à travers l'analyse de l'intertexte qu'il pourrait jouer un rôle primordial dans l'ancrage des périodes de la vie de la romancière, une répétition qui dénote une volonté de raconter sa vie mais surtout de retrouver son identité. Nous allons également saisir par le relevé de certains passages que la fiction investit les événements de la vie de la narratrice comme pour montrer l'impossibilité de tout raconter, et que cette fiction finalement permet de se libérer des contraintes sociales et religieuses.

1. Les intertitres éléments de la fragmentation

En dehors du titre et du sous-titre, un écrivain possède d'autres moyens péri-textuels qui viennent compléter le texte. Ces éléments sont aussi précieux puisqu'ils apportent des indices génériques inestimables. Nous allons nous appuyer sur les travaux de Gérard Genette qui a expliqué le rôle *l'intertitre*¹. Nous allons montrer que la fragmentation « est à l'origine notamment d'une multiplication des titres (titres de la partie, titres des chapitres) [...] »².

Mais nous devons d'abord définir le terme « fragmentation » pour pouvoir expliquer comment des marqueurs linguistiques, des formes d'énoncé, le recours au style direct, les fragments et les citations constituent le récit autobiographique.

Le mot fragment³ apparaît dans la langue française au début du XVI^{ème} siècle. L'étymologie du mot est : le terme est un emprunt au latin *fragmentum*, « morceau d'un objet brisé », dérivé de *fragmen*, « éclat », « débris », lui-même formé à partir du verbe *frangere*, « briser ». Sont également apparentés à ce verbe les adjectifs *fractus*, « interrompu », « irrégulier », et *fragilis*, « fragile ». Désignant d'abord tout objet brisé, le mot fragment s'emploie pour qualifier ce qui subsiste d'une œuvre dont l'essentiel a été perdu. En son sens premier, le fragment désigne donc ce qui demeure d'une œuvre perdue dans sa totalité ou qui nous est parvenue sous une forme très incomplète.

La poétique de la fragmentation est problématique. Pierre Garrigues⁴ estime qu'il est difficile d'associer deux mots : le fragment et la poétique dans le sens où le fragment est lié au morcellement, alors que le mot poétique est lié à construire sans rupture et le fragment suppose une certaine division et donc rupture.

Une autre contradiction accentue la difficulté d'associer ces deux mots, du fait que « *Le fragment suppose l'existence d'un tout alors qu'une poétique du fragment suppose une création de fragments indépendamment d'une totalité. Ainsi, construire*

¹ Gérard Genette dit aussi, dans *Seuils*, que : « La présence d'intertitres est possible, mais non obligatoire, dans les œuvres unitaires divisées en parties, chapitres etc. et dans les recueils » p 300

²*Ibid.* P 73.

³Françoise Daviet-Taylor et Laurent Gourmelen, *Fragments, Nouvelles Recherches sur l'imaginaire*. Pp. 7-21

⁴Pierre Garrigues, *Poétiques du fragment, Klincksieck esthétique*, 1995, 409 p. Compte-rendu de lecture établi par Martine Marzloff, chargée de recherche, INRP. [En ligne] URL : <http://litterature.ens-lyon.fr/litterature/dossiers/poesie/ecritures-fragmentaires/pierre-garrigues> consulté le 23/03/2016.

une réflexion sur des questions littéraires et théoriques »¹, Selon ce critique « *l'époque contemporaine est marquée par la fragmentation [...]* »², elle est devenue même un genre littéraire.

Le style, la grammaire, la typographie et la disposition sont largement utilisés dans les écritures fragmentaires, ainsi, nous verrons que « *la brièveté et le blanc signalent le fragment et l'écriture procède de juxtapositions, d'ajouts successifs, de collage et de montages* »³.

1.1. Les titres intérieurs du roman *L'Amour, la fantasia*

Gérard Genette définit les intertitres ainsi : « *Les intertitres, ou titres intérieurs, sont des titres, et comme tels ils appellent le même genre de remarques [...]* », par exemple être accessibles aux lecteurs des tables des matières. La lecture des intertitres peut apporter des informations très importantes, voyons comment Assia Djébar classe les souvenirs d'enfance et comment certains intertitres dans un récit à la première personne (homodiégétique) posent la question de l'identité de leur énonciateur lorsqu'ils sont posés à la troisième personne.

Les éléments du paratexte dans ce roman présentent des spécificités. En effet, la composition du roman est assez déconcertante pour un roman et une autobiographie annoncée au sein du texte par l'auteure elle-même : plusieurs récits des différentes époques que l'Algérie avait traversées, récits personnels ou collectifs s'entrecroisent, se relayent, se coupent et s'unissent.

1.1.1. Première partie : le titre fragment

Pour déterminer le statut poétique du fragment, nous pensons que le titre est le point de départ de la fragmentation. Assia Djébar a divisé le roman *L'Amour, la fantasia* en trois grandes parties et chaque partie est subdivisée en sous-parties titrées.

La première partie divisée en quatre chapitres non titrés et de cinq chapitres titrés qui correspondent à la période de l'enfance et de l'adolescence. Les anecdotes autobiographiques sont réparties ainsi : « *la narratrice, petite fille allant à l'école accompagnée de son père* », « *les histoires des filles « des sœurs* » qui s'adonnent à la correspondance avec des inconnus. Le père qui révolutionne les habitudes sociales, qui

¹Pierre Garrigues, *Poétiques du fragment, Klincksieck esthétique. Op.cit.*

²*Ibid.*

³*Ibid.*

écrit une correspondance à son épouse, puis le mariage sans la présence du père mais ô combien regrettée. Les anecdotes historiques sont sans doute le fruit d'une recherche, cependant, l'Histoire d'Algérie est vue sous un angle singulier.

Dans ce roman, les intertitres sont répartis aussi en titres écrits en italique, les textes transcrits en italique, qui renvoient à des pensées intérieures et cela apparaît dans les chapitres intitulés « *Biffure* » « *Sistre* » ; « *Clameur* » ; « *Murmures* » ; « *Chuchotements* » « *Conciliabules* » et « *Soliloque* », correspondent à ce que Barthes considère comme « *un moment clé de la réflexion* »¹ de l'auteure.

Les chapitres non titrés correspondent à la grande période historique de l'Algérie depuis l'invasion par la France, le 13 juin 1830. Assia Djébar a intitulé cette première partie « *La prise de la ville ou l'amour s'écrit* ». Dans cet intertitre à la troisième personne, le découpage opéré alterne entre les chapitres relatifs à sa vie personnelle et les chapitres réservés à l'Histoire du pays qui a sombré dans la violence de la guerre et a été ruiné par les colonisateurs.

Assia Djébar en divisant son roman, a fait de la fragmentation un procédé récurrent que l'organisation éloigne du modèle autobiographique de Philippe Lejeune.

Les chapitres titrés « Fillette arabe allant pour la première fois à l'école » ; « Trois jeunes filles cloîtrées » ; « La fille du gendarme français » ; « mon père écrit à ma mère » ; et « *biffure* » correspondent à deux moments de la vie de la narratrice : l'enfance et l'adolescence.

*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 ?*²

Les chapitres traduisent « *un refus de la mise en récit linéaire* »³, Assia Djébar choisit une structure fragmentaire, elle passe tour à tour au gré d'un soliloque du récit de la petite fille qui va à l'école accompagnée de son père à une période de son adolescence avec les filles de « *la campagne* »⁴, avec lesquelles elle passait ses journées d'été durant les vacances scolaires. Durant ces moments toutes les filles

¹ Barthes, Roland. « L'Abyme auctorial » in BRUNN, Alain. *L'Auteur*. Flammarion, Paris, 2001. Pp 116.120. P 117.

² Djébar, Assia. *L'Amour, la fantasia*. Op.cit. p 69

³ Gasparini, Philippe. *Est-il je ?* Op.cit. p 73.

⁴ Djébar, Assia. *L'Amour, la fantasia*. Op.cit. p18

partageaient des secrets de jeunes filles, comme partager le secret des lettres de correspondance entretenues avec des garçons inconnus.

Le chapitre intitulé « Mon père écrit à ma mère » est un titre thématique, tout comme les autres, cependant, il est le seul titre où le pronom possessif implique l'énonciateur. C'est un intertitre descriptif en forme de proposition qui annonce donc l'identité de l'énonciateur. L'auteure s'identifie directement à travers une anecdote à ses parents. Cet intertitre est à la première personne, néanmoins, comme l'héroïne n'est nommée nulle part, ni par son prénom, ni par son nom, la seule indication, le prénom de son père : *Tahar*, une information qu'il nous faudra vérifier en épitexte, pour corroborer l'identité du père avec celle du personnage-père.

L'insertion des chapitres historiques, non titrés, accentue l'ambiguïté de l'aspect générique car le personnage qui dit « je », n'est pas toujours « moi » mais rappelle un fragment de vie.

La narratrice retrace ce qu'elle pressentait comme un drame voire une tragédie : nous sommes loin du récit autobiographique, cependant Assia Djébar revient sur certains faits historiques par le biais d'un autre angle, au meurtre collectif commis par l'armée française durant l'année 1845, dans la région du Dahra. L'auteure adopte la posture de celle qui rapporte les événements, positionnée sur la condamnation des faits commis de façon inhumaine à l'encontre de toute une population : « *un témoin parmi les Français précisera : « on ne saurait décrire la violence du feu. La flamme s'élevait au haut du Kantara à plus de soixante mètres [...] »*¹ elle, elle dira dans son témoignage : « *Je reconstitue, à mon tour, cette nuit- « une scène de cannibales » dira un certain P. Christian, un médecin qui a vagabondé du champ français au camp algérien pendant la trêve de 1837 à 1839 »*²; elle donnera des précisions dans le même chapitre :

*Ces messagers confirment le fait à Pélissier : la tribu des Ouled Riah- mille cinq cents hommes, femmes, enfants, vieillards, plus les troupeaux par centaines et les chevaux- a été tout entièrement anéantie par « enfumade ».*³

¹Djébar, Assia. *L'Amour, la fantasia*. Op.cit. P102.

²*Ibid.* P103.

³*Ibid.* P105.

1.1.2. Deuxième partie

La deuxième partie est annoncée par L'intertitre *Biffure* intitulée : « Les cris de la fantasia¹ »². Dans cette partie, l'auteure change l'ordre et la façon de titrer, elle a procédé à des aménagements qui ont un sens assez remarquable, d'ailleurs, ce sont les chapitres correspondant aux événements historiques qui sont titrés et ceux consacrés à son enfance et adolescence ne le sont plus. Ils ne portent que des numéros. Dans ce cas, le contraste est peut-être significatif entre les chapitres que Gérard Genette appelle « muets » c'est-à-dire les chapitres sans titres. Les intertitres thématiques de ce roman de types « historiques » « moins rhétoriques plus brusques comme issus d'une sensibilité à vif »³ retracent le vécu des autres femmes et des inconnus mais dont le parcours peut correspondre à n'importe quel Algérien ayant vécu cette période douloureuse de l'Algérie coloniale.

Les intertitres : « La razzia du capitaine Bosquet à partir d'Oran » ; « Femmes enfants, bœufs couchés dans les grottes » ; « La mariée nue de Mazouna » « *Sistre*⁴ » sont des chapitres traitant de l'Histoire de l'Algérie, et sont divisés en fonction des années passées durant la guerre de libération. Assia Djébar adopte un système de titres caractérisé par la nominalisation des titres qui montre que l'auteure a usé d'une méthode scientifique pour raconter les récits des Algériens pris dans l'horreur de la guerre ; elle a sans doute collecté des informations d'ouvrages écrits⁵ par les français eux-mêmes et d'autres livres et des témoignages vivants pour raconter des faits que l'on ne retrouve pas dans les manuels historiques et scolaires.

Les chapitres numérotés sans titres, discrimination sans doute significative chez Assia Djébar, pourraient montrer sa volonté première, celle d'écrire un roman

¹Sport arabe qui réunit l'équitation, la chasse et la guerre. Divertissement au cours duquel des cavaliers marocains essentiellement, lancés au galop déchargent leurs armes en poussant des cris et en exécutant différents tours. Elle fait partie du patrimoine culturel, c'est devenu une tradition tribale, rurale et religieuse. Elle est pratiquée pour fêter les moussem (fête des semailles, de la moisson) et célébrer un saint. Elle peut être exécutée pour entretenir le folklore et dans un but touristique. Ces dernières années, les autorités culturelles marocaines organisent des concours de fantasia entre les différentes localités du royaume. Source : <http://www.ranchdediabat.com/histoire-essaouira/fantasia/> consulté le 20/12/2014.

²Selon le dictionnaire Larousse « la fantasia » est la démonstration équestre des cavaliers arabes » Dictionnaire Le Larousse 2008 p 409.

³ Genette, Gérard, *Seuils*. Op.cit. p 313.

⁴Sistre : instrument de musique constitué d'un cadre que traversent des tiges sur lesquelles sont enfilées des coques de fruits, des coquilles ou des rondelles métalliques qui s'entrechoquent et heurtent le cadre.

⁵Nous disons cela sous réserve, parce que nous savons qu'Assia Djébar avait fait des études en Histoire et qu'elle avait été amenée à faire des recherches pour certains faits qu'elle voulait authentiques peut-être.

« *historique* » peut être, mais qui ne pouvait se faire sans l’incursion de sa vie personnelle- et de plus la gravité des sujets abordés de sa vie « *imposait cette réserve* »¹

« La razzia du capitaine Bosquet à partir d’Oran », « Femmes, enfants, bœufs couchés dans les grottes », « *La mariée nue de Mazouna* » sont des intertitres qui invitent le lecteur à un voyage d’un lieu à un autre dans l’Algérie colonisée : « *la segmentation n’est plus thématique mais spatiale* »² comme dans un documentaire, « *un guide de voyage* » où elle raconte les histoires tragiques et mythiques d’une Algérie ravagée par la guerre, où trahison et rivalité intestines ont permis à la France de dominer les tribus et où l’égocentrisme des dirigeants avait mené à la perte un pays jadis prestigieux. Il s’agit en fait « *d’un témoignage positionné sur la condamnation des crimes* »³ contre l’humanité : l’Algérie grand pays tombait « *entre les mains de l’infidèle* »⁴ et cela le menait de façon inéluctable vers « *la ruine et le sang* »⁵.

(cf. annexe 5)

1.1.3. Troisième partie

La troisième partie du roman *L’Amour, la fantasia* s’intitule « Les voix ensevelies », elle est divisée en plusieurs chapitres intitulés « Mouvement » que l’auteur classe du premier au cinquième. Chaque mouvement est subdivisé en sous-chapitres titrés aussi. Nous allons examiner cette façon singulière d’introduire des fragments de sa vie et des histoires de personnes inconnues mais dont le passé colonial est aussi passionné que passionnant.

Dans cette grande partie, Assia Djébar a repris par alternance, cinq fois le mot « voix » puis d’une façon plus précise par le complément de nom « voix de veuve » à trois reprises, en réalité ces intertitres sont assez ordonnés et montrent que l’auteure organise son texte qui n’est ni une autobiographie ni tout à fait un roman, tirant de cette indétermination tous les effets possibles de sincérité et de pudeur parce qu’elle ne veut pas se mettre en avant.

¹ Genette, Gérard. *Seuils*. Editions du Seuil, 1987. Col. Points P 317.

² *Ibid.* P 317.

³ Amrani ; Mehana. *La Poétique de Kateb Yacine. L’autobiographie au service de l’Histoire. Op.cit.* p 19.

⁴ Djébar, Assia. *L’Amour, la fantasia. Op.cit.* P 119.

⁵ Amrani ; Mehana. *La Poétique de Kateb Yacine. L’autobiographie au service de l’Histoire. Op.cit.* p 76.

Le mot « Voix », dans le premier mouvement est un seul mot, l'absence d'articles, qu'ils soient définis ou indéfinis, montre que l'auteur veut faire entendre la voix ou les voix des autres. On peut supposer qu'Assia Djébar veut mettre en exergue l'anonymat des voix algériennes. Selon Gérard Genette un « *intertitre plus sobre, ou du moins plus bref, purement nominal, réduit pour la plupart à deux ou trois, voire un seul mot* »¹, deviendra la norme de l'intertitulation romanesque au XX^e siècle.

Donc Assia Djébar retrace grâce à ce titre nominal, le vécu des figures exceptionnelles des femmes qu'elle met en avant. Les voix des femmes ensevelies deviennent des personnages principaux, romanesques, qui symbolisent l'identité algérienne. Assia Djébar confie sa narration à d'autres narratrices. Gasparini dans dit à ce sujet que : « *le mode narratif comprend des genres fictionnels tels que le roman et des genres référentiels tels que l'Histoire et l'autobiographique* »². L'auteure a distribué les voix à différents personnages féminins qui racontent leurs histoires dans la grande Histoire de l'Algérie coloniale et s'éloigne par conséquent du genre autobiographique canonique. Assia Djébar à ce niveau subvertit et mélange ces procédures de narration : « *elle en impute la responsabilité à un narrateur fictif, qui n'est jamais l'auteur lui-même* »³.

Immédiatement après, la romancière insère un intertitre intitulé « *Clameur* », clameur est un cri collectif confus et tumultueux. Cette partie est entièrement rédigée en italique, où la narration est menée à la troisième personne, où Djébar aura combiné les deux modes d'énonciation. L'organisation de la trame narrative n'est pas fortuite, la romancière, dans « *Voix* », raconte l'histoire d'une femme qui a rejoint le maquis avec ses frères. Cette femme assiste à la mort de l'un d'eux, tombé au front. Assia Djébar reprend la parole et décrit les actions de l'héroïne et d'autres personnages.

Le premier mouvement, « *corps enlacés* » correspond aux commentaires apportés par l'auteure, menés à la troisième personne. Assia Djébar s'explique, justifie son intervention dans le texte « *Voix* » : une mise en abyme, cet aspect dans l'auto-analyse faite par la romancière est un trait spécifique de l'autofiction.

¹ Genette, Gérard. *Seuils*. Editions du Seuil, 1987. Col. Points. P308.

² Gasparini, Philippe. *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*. *Op.cit.* p 141.

³ *Ibid.* P143.

Dans la progression des mouvements, les noms propres de personnes ne sont pas donnés, cependant ces voix sont des figures héroïques de la résistance et du militantisme. Ces voix sont celles des amazones et des guerrières retranchées dans les grottes et dont les fonctions, au maquis, sont de soigner les combattants. Captives des colons, elles refusent de trahir leurs frères de combat, malgré les atrocités qu'elles ont pu subir : le viol, les tortures dans les prisons conféraient à certains corps meurtris une image mythique.

Hibo Moumin Assoueh dans une note de lecture intitulée « femmes et transgressions » et Abdourahman Waberi disent au sujet de l'héroïsme de ces voix anonymes, qu'Assia Djébar cherche à écrire un récit qui « *cherche à ériger en monument cette figure, à déplier son histoire pour la faire renaître* »¹. Dans *L'Amour, la fantasia*, la mémoire du peuple algérien est déroulée comme un vieux parchemin sacré : la romancière reprend les confessions (voix) par l'écriture qu'elle livre par fragments. Les témoignages oscillent entre le présent et le passé, entre la réalité et la fiction pour enquêter sur l'histoire et bannir l'oubli. Ainsi, la romancière a pu faire entendre les voix des femmes soumises aux traditions ancestrales.

Nous verrons qu'Assia Djébar a pu grâce à sa littérature dépasser les antagonismes et rencontrer les autres. D'ailleurs à la fin de son roman, elle évoque Pauline Roland, Eugène Fromentin sous l'intertitre « Tzarl-rit (final) » subdivisé en trois sous-chapitres intitulés « Pauline » ; « La fantasia » ; et « Air de nay » (cf. annexe5)

Entre imagination et Histoire réelle, oscille la narration menée à la première personne mais qui s'adresse à une personne : « interpellée ; « [...] *je t'imagine, toi, l'inconnue* » »². « Les corps enlacés », chapitre où se mélangent des voix, celle qui parle pour celles qui restent silencieuses, prisonnières déportées, imaginées par la narratrice.

La troisième partie est la plus complexe car le « je » qui devait introduire des récits exclusivement personnels, des épisodes de la vie de l'auteure contient au

¹Assouweh, Hibo Moumin. « Notes de lecture : « femmes et transgressions » dans l'œuvre d'Assia Djébar et d'Abdourahman Waberi ». Pp117.129 in Chaouati Amel (Dir.). *Lire Assia Djébar ! Le cercle des amis d'Assia Djébar*. Edition La Cheminante, plein champ, 2012. 221P. P 124.

²Djébar, Assia. *L'Amour, la fantasia*. Op.cit. P. 267.

contraire des passages voire des chapitres entiers consacrés à l'Histoire. Le récit de sa vie est censé commencer par un *je* autobiographique mais ce n'est pas le cas : il est « *tantôt ouvert tantôt dissimulé, qui innerve toute son œuvre* »¹.

Assia Djébar pratique « *une sorte de fragmentation autobiographique* », elle écrit des événements de sa vie qu'elle livre par fragments épisodiques qu'elle reprend à « *des endroits différents* » du même livre ou dans d'autres textes de son œuvre. A noter que les chapitres qui vont suivre « *Chuchotements* », « *Murmures* » et « *Conciliabules* » au pluriel indiquent qu'il s'agit de voix, celle de la narratrice sans doute qui vient se mêler, ou prendre le relais des voix des femmes, des voix de veuves.

Assia Djébar apporte dans cette intrusion auctoriale, une « *attestation référentielle* »² et des explications complémentaires. Les références sont mises en évidence, par le jeu de notes. Ainsi, la romancière relie son histoire à celle des autres, des personnages fictifs et référentiels à la fois, nous sommes bien dans ce que Doubrovsky nomme l'autofiction.

1.2. Digression- fragmentation dans *Nulle part dans la maison de mon père*

La fragmentation dans l'œuvre d'Assia Djébar est « *complexe* »³, elle apparaît d'abord à travers les aspects typographiques de la numérotation et l'intitulation complexe, vus dans *L'Amour, la fantasia*, il y a aussi une fragmentation « *sémantique* » où les chapitres semblent liés les uns aux autres. En effet, les fragments sont juxtaposés particulièrement les périodes consacrées à la colonisation française et où les femmes sont évoquées et la romancière remonte parfois très loin dans l'histoire du pays :

*A mon tour, j'écris dans sa langue, mais plus de cent cinquante ans après. Je me demande, comme se le demande l'état-major de la flotte si le dey Hussein est monté sur la terrasse de sa Casbah, la lunette à la main, contemple-t-il en personne l'armada étrangère ?*⁴

La romancière est remontée jusqu'à la période Ottomane pour essayer de se placer dans la situation de ses personnages dont elle retrace le vécu. Les fragments

¹ Amrani, Mehana. *La Poétique de Kateb Yacine. L'autobiographie au service de l'Histoire*. L'Harmattan, 2012. 155P. P11.

² Amrani, Mehana. *La Poétique de Kateb Yacine. L'autobiographie au service de l'Histoire*. P 74.

³ *Ibid.* p 62.

⁴ Djébar, Assia. *L'Amour, la fantasia*. [1985] Editions Jean-Claude Lattès. Editions Albin Michel, S.A. 1995. Col. Le livre de Poche n° 15127. 316 P. p 16.

ainsi agencés donnent l'impression qu'ils sont liés sans rapport, Amrani,¹ dans son ouvrage intitulé *La Poétique de Kateb Yacine. L'autobiographie au service de l'Histoire*, appelle cela « la digression », cette dernière peut être signalée également dans d'autres épisodes- aux ruptures chapitrales et parfois dans le même chapitre- lorsqu'elle passe d'un épisode à un autre sans transition. Quand elle se met à la place de ses personnages tout en imaginant des situations improbables « *j'Imagine, moi, que la femme de Hussein a négligé sa prière de l'aube et est montée sur la terrasse* »² où elle imaginait dans la même situation d'autres femmes avant cette période. Mais nous avons dit plus haut, au risque de nous répéter, que « *la structuration de l'œuvre en partie et chapitres* »³ d'Assia Djébar est ce qui constitue la singularité de l'écriture de soi.

Les chapitres ne sont pas « *symétriques ni sur le plan de la longueur, ni sur celui de la stylistique* »⁴ autrement dit, un chapitre peut s'étaler sur plusieurs pages et que d'autres s'étalent à peine sur deux pages parfois la même idée est répétée sur plusieurs pages comme l'incident du train dans *Nulle part dans la maison de mon père*. Elle reprend l'épisode de la tentative de suicide en donnant à chaque fois un détail supplémentaire.

Dans « Epilogues », elle reprend l'idée de cette jeune fille qui évolue dans une famille émancipée : dans le récit, la mère se tient là, prête à une transformation progressive qui ne s'arrête plus— femme en mouvement grâce à sa force propre que lui donne l'amour de l'époux. Celui-ci est rigide, lui qui assume son rôle de mari protecteur, de fils né pauvre, devenu soutien de sa mère et de ses sœurs.⁵

Dans ce même roman, la romancière dira de sa mère qu'elle était :

Jeune et belle ; elle s'était métamorphosée en une femme d'apparence européenne. A la faveur de cette mutation, elle découvrait chaque jour mille menus avantages timides et silencieux ; mais « révolutionnaires » pour elle :

¹ Mehana Amrani est titulaire d'un doctorat en sciences de l'information de l'université de Paris et d'un doctorat en Littératures de langue française de l'université de Montréal. Ses recherches portent sur les littératures francophones. Il est auteur de plusieurs livres dont *L'étude discours français sur les massacres de Sétif, Kherrata et Guelma chez L'Harmattan et d'un Dictionnaire Kateb Yacine chez le Manuscrit*. Il est également nouvelliste. Il a écrit des textes pour les films documentaires : *Libres Signes, L'aube des roses et Le Pays de la montagne*, réalisés par les cinéastes Samuel Torello et Rabah Bouberras.

² Djébar, Assia. *L'Amour, la fantasia*. Op.cit. P 17.

³ Amrani, Mehana. *La Poétique de Kateb Yacine. L'autobiographie au service de l'Histoire*. L'Harmattan, 2012. 155P. p 63.

⁴ *Ibid.* P63.

⁵ Djébar Assia. *Nulle part dans la maison de mon père*. Editions Fayard. 2007. P 381.

seul mon père, le soir, lors de leur dialogue dans leur chambre, dut sans doute mesurer combien elle s'était épanouie...¹.

L'idée de répartir les mêmes fragments dans un autre texte apparaît ici dans *L'Amour, la fantasia* :

Des années passèrent. Au fur et à mesure que le discours maternel évoluait, l'évidence m'apparaissait à moi, fillette de dix ou douze ans déjà : mes parents, devant le peuple des femmes, formaient un couple, réalité extraordinaire ! [...] mon père seul ...Ma mère, la voix posée, le col incliné, prononçait « Tahar » [...] je pensais qu'une distinction nouvelle éclairait le visage maternel.²

Les fragments de la première partie de *L'Amour, la fantasia* ont une seconde image dans *Nulle part dans la maison de mon père*- cette répartition répétée d'un roman à un autre « *singularise l'œuvre par sa circularité* » mais aussi par le « *thème fondateur d'une quête mi-amoureuse ni-identité jamais assouvie* »³ elle dira :

Pour ma part, tandis que j'inscris la plus banale des phrases, aussitôt la guerre ancienne entre deux peuples entrecroise ses signes au creux de mon écriture. Celle-ci, tel un oscillographe, va des images de guerre- conquête ou libération mais toujours d'hier- à la formulation d'un amour contradiction, équivoque. [...] ⁴.

La complexité des fragments apparaît dans les rapports des uns aux autres, par le style, les personnages, l'espace, le temps, le genre littéraire, et le mode d'énonciation mais dont le tout forme un ensemble cohérent.

Nous poursuivons les études des intertitres dans le deuxième roman d'Assia Djébar, *Nulle part dans la maison de mon père* parce que nous pensons qu'Assia Djébar a opté pour ce procédé de la fragmentation dans son récit de vie.

1.2.1. Organisation auctoriale de *Nulle part dans la maison de mon père*.

Tout comme le roman *L'Amour, la fantasia*, *Nulle part dans la maison de mon père*, est subdivisé en trois parties, avec en plus, un épilogue et une postface. Nous avons expliqué la genèse du titre et nous allons montrer, dans ce qui suit, comment Assia Djébar par une stratégie d'identification a organisé ses souvenirs. De même, elle a choisi des intertitres qui selon Gérard Genette « *ne sont guère accessibles qu'à ceux-ci (lecteurs) ou pour le moins au public déjà restreint de feuilleteurs, et des lecteurs de*

¹Djébar Assia. *Nulle part dans la maison de mon père*. Op.cit. P 302.

² Djébar, Assia. *L'Amour, la fantasia*. Op.cit. pp 55-56.

³Amrani, Mehana. *La Poétique de Kateb Yacine. L'autobiographie au service de l'Histoire*. Op.cit. p 63.

⁴ Djébar, Assia. *L'Amour, la fantasia*. Op.cit. p302.

tables de matière [...]»¹ Cependant, nous pensons qu'ils sont plus que cela, ils permettent aux lecteurs d'avoir des informations sur le contenu ; et dans *Nulle part dans la maison de mon père*, les intertitres sont de type mixte². On pourrait penser que la première fonction des intertitres est une « *fonction narrative* »³, cette division en trois parties bien distinctes, attribuée à chacune d'elles l'essentiel de son contenu. Nous pensons qu'Assia Djébar avait tracé une autobiographie voire une autofiction selon notre hypothèse. Le roman *Nulle part dans la maison de mon père* renferme des anecdotes qui peuvent être considérées comme les notes d'un journal intime, où des épisodes semblent disparates mais hiérarchisés selon un ordre voulu sans doute, au gré des réminiscences de l'écrivaine.

La fragmentation dans *Nulle part dans la maison de mon père* est très alambiquée. En effet, la fragmentation est visible et bien délimitée dans le roman ; par des marques typographiques, de la numérotation chapitrée (en chiffre) et titrée. Chaque partie est subdivisée en moyenne en 10 chapitres. Nous pensons qu'au sein même du texte, il y a d'autres moyens que la narratrice utilise subtilement, cela peut être un événement, une phrase comportant plusieurs significations qu'elle répète d'un livre à un autre.

1.2.2. Les fragments de l'enfance

La première partie intitulée « Eclats d'enfance » montre qu'Assia Djébar envisage de raconter des fragments de son enfance. Nous pensons que ce titre est ce que Gérard Genette appelle titre thématique. Il est rédigé à la troisième personne mais « *ce choix contrastant avec celui du texte narratif lui-même, attribue leur énonciation à l'auteur* »⁴.

L'auteure est désignée dans ce cas particulier par une formule impersonnelle et paradoxale par rapport à ce qui sera énoncé à la fin du roman, en Epilogue, et du fait même que le titre ne montre pas du tout si « Eclats d'enfance » concerne les fragments de l'enfance de l'auteure ou tout simplement l'histoire d'un personnage fictif. Elle utilise la troisième personne mais rien dans ce titre ne montre qu'elle va utiliser la

¹ Genette, Gérard. *Seuils*. Editions du Seuil, 1987. (Collection. Points). P 297

²Ce que Gérard Genette appelle mixte sont des intertitres composés d'un chiffre d'un numéro du chapitre et d'un titre

³*Ibid.* 301.

⁴Genette, Gérard. *Seuils*. Editions du Seuil, *Op.cit.* P304.

première personne dans le texte et qu'il a un ordre chronologique dans la trame narrative. Le terme éclats suppose « fragments » éparses qui vont dans tous les sens.

Tous les intertitres de cette première partie sont à la troisième personne : « La jeune mère », « Les larmes », « Le tout premier livre », « intermède », « Le père et les autres », « La bicyclette », « Le jour du Hammam », « Le petit frère », « Dans la rue, avec le père, ou jeux de miroirs » « la chambre parentale ». Il nous semble que les éléments paratextuels comme nous l'avons vu plus haut, ont pour effet de « constituer » l'identité d'une héroïne- narratrice, en instance narrative et surtout littéraire. Gérard Genette explique qu'un « *auteur est responsable de la constitution de son texte, de sa gestion, de sa présentation et conscient de sa relation au public* »¹

Les intertitres sont courts² dans tout le roman, cela semble repousser « *l'auteur réel* »³ dans le rôle d'un simple présentateur des faits qu'il va rapporter. Assia Djebar se distingue ainsi de son personnage principal ou du moins marque-t-elle une distance entre l'instance narrative et son personnage, comme dans une fiction. La contradiction est dans l'emploi du pronom personnel « je » dans le texte, et dans l'Epilogue, elle avoue clairement que le texte n'est pas une fiction mais une autobiographie tout comme elle l'avait fait dans *L'Amour, la fantasia*.

Pour ce statut ambigu, nous pourrions emprunter à Serge Doubrovsky le terme « autofiction »- comme le dit Gérard Genette : « *le choix d'un régime grammatical pour la rédaction des intertitres peut contribuer à déterminer (ou à indéterminer le statut générique d'une œuvre* »⁴. Les intertitres des chapitres de cette première partie ne montrent aucun ordre chronologique des souvenirs. La romancière a numéroté les titres mais un seul ne l'est pas. Il s'agit du chapitre *Intermède*, que nous examinerons un peu plus tard.

Les trois premiers chapitres à savoir : « La jeune mère » ; « Les larmes », et « Le tout premier livre » sont consacrés à la famille, la mère avec laquelle la narratrice entretient une relation privilégiée :

¹Genette, Gérard. *Seuils, Op.cit.* P305.

² Les intertitres courts sont, selon Gérard Genette dans *Seuils*, devenus la norme de l'intertitulation romanesque, en concurrence toujours avec le type à division muette (chapitre numéroté)

³Genette, Gérard. *Seuils. Op.cit.* P 305.

⁴*Ibid.* 306.

*Le lecteur sent bien que la femme qui les écrit éprouve une intense admiration pour sa mère, idole mystérieuse, intensément aimée [...] ; elle représente une féminité, merveilleuse de beauté et d'intimité.*¹

Dans « Les larmes », nous ne pouvons laisser échapper l'aspect intertextuel de ce chapitre avec le roman de Nathalie Sarraute, où des scènes d'*Enfance* semblent échapper à la narratrice. C'est l'influence sans doute, Assia Djébar était une grande lectrice et les livres de Nathalie Sarraute font partie de sa bibliothèque. Les Larmes qu'elle verse sont celles de la petite fille qui découvre la lecture et cela l'émeut au plus haut point.

« Le tout premier livre » est celui qui sera consacré à la bibliothèque de la narratrice. Ce chapitre retrace l'épisode du livre obtenu pour ses bons résultats scolaires. La joie éprouvée à ce moment là était de courte durée. Le livre obtenu n'est pas un livre que son père aurait voulu qu'elle ait. Avoir la biographie du Maréchal Pétain qui dirigeait : « *le pays (la France et ses colonies)* »². Elle est la « *fillette d'un instituteur algérien formé à l'école de la laïcité, républicaine* »³, le lecteur est confronté encore à l'Histoire de l'Algérie mêlée à celle de la France colonisée par l'Allemagne.

Les trois premiers intertitres sont immédiatement suivis de « L'intermède » d'une page et demie, qui passerait plus pour une réflexion intermédiaire qui vient rompre ou interrompre momentanément la narration.

L'intermède est rédigé en italique correspondant aux pensées de l'auteure. La narratrice se pose des questions existentielles sur l'Algérie, et la France mais elle le fait de façon allusive. Les questions viennent à la suite d'un court chapitre consacré au « Tout premier livre », Assia Djébar rapproche le souvenir d'enfance de la colonisation française de manière allusive. La deuxième allusion, dans ce chapitre reprend un point important de la vie personnelle de la narratrice. Le fait d'avoir perdu sa place dans la maison de son père : « *Les enfants des deux bords ne vivront pas dans*

¹ Véga-Ritter, Max. « Comment une enfant devient femme ; ou n'y parvient pas, sous le poids de la colonisation et d'une tradition religieuse immuable » in *Lire Assia Djébar ! Le cercle des amis d'Assia Djébar*. Edition La Cheminante, plein champ, 2012 pp133. 150. P 134.

²Djébar Assia. *Nulle part dans la maison de mon père*. *Op.cit.* P 31.

³ Véga-Ritter, Max. « Comment une enfant devient femme ; ou n'y parvient pas, sous le poids de la colonisation et d'une tradition religieuse immuable », P133.

la maison de leurs pères ! Et s'ils ont tous des ancêtres, ceux-ci ne leur auront laissé que la rancune en partage, au mieux l'oubli, ... »¹

Dans ce chapitre, il n'est pas question d'elle directement, du moins, ce n'est pas un intermède pour parler d'elle, mais elle interrompt sa narration parce que les confidences dans le chapitre précédent paraissent trop intimes. Elle brouille les pistes et met les jalons pour orienter le lecteur vers d'autres pensées, loin de sa vie privée. Dans la deuxième page de « l'Intermède », elle est toujours en phase de questionnements pour un souvenir toujours difficile, et elle crée une distance entre elle par l'usage de la troisième personne, mais elle place au centre de l'histoire, son sujet ; la mort du père et celle de l'aïeule ravive des souvenirs toujours douloureux :

A quel enchainement, vers quel déchainement nous trouvons-nous acculés ? Serait-ce pour revenir à l'enfance de cette fillette qui, à Césarée, [...] ululant la mort de l'aïeule paternelle, elle, toi, moi qui écris, qui regarde et qui pleure à nouveau- moi qui n'ai pas pu pleurer, hélas, pour finir, le père tombé d'un coup dans la métropole du Nord, sur la terre des Autres [...] »²

Juste avant cet Intermède, il est question du père, « *il est admiré et aimé comme un idéal* »³. Le père est : fierté, courage, et force physique qui imposent le respect autour de lui. « L'Intermède » sert de tremplin pour évacuer les souvenirs douloureux.

Après « L'Intermède » et les questions posées par la narratrice viennent les autres éclats d'enfance. Le père est à l'ordre du jour. Il est tantôt repris dans le chapitre « le père et les autres » tantôt dans « La bicyclette ». L'image du père évolue : c'est dans sa relation avec son père que le lecteur perçoit la « complexité » des rapports père-fille. Il est d'abord admiré, il ose se confronter aux Autres, conscient cependant de ses responsabilités envers sa famille, elle dira toujours en parlant de lui à la troisième personne : « *N'est-ce pas que le « maitre arabe » aurait inmanquablement encouru un blâme ? Peut-être même aurait-il été chassé de l'enseignement « pour comportement agressif.* »⁴

¹ Djebar Assia. *Nulle part dans la maison de mon père*. Editions Fayard. 2007. P 35.

²*Ibid.* P 36

³ Véga-Ritter, Max. « Comment une enfant devient femme ; ou n'y parvient pas, sous le poids de la colonisation et d'une tradition religieuse immuable » in *Lire Assia Djebar ! Le cercle des amis d'Assia Djebar*. Edition La Cheminante, plein champ, 2012 pp133. 150. P 135.

⁴Djebar Assia. *Nulle part dans la maison de mon père*. *Op.cit.* P 46.

Puis l'incident de « La bicyclette » va déclencher une avalanche de sentiments contradictoires. Nous verrons plus loin dans le chapitre consacré au « corps expression et transgression » comment l'image du père va changer et susciter un trouble et une incompréhension face aux traditions imposées.

Dans la suite des intertitres, dans la première partie, Assia Djébar la consacre à la mère, dans ces deux chapitres: « La jeune mère », « Le jour du Hammam ». Dans le premier, dès les premières lignes, le lecteur peut évaluer l'admiration que ressent la narratrice pour sa jeune mère. Le second, il est question des moments privilégiés mère-fille.

Le chapitre « Le petit frère », un autre événement de la petite enfance, relate l'histoire sombre et triste à la fois du petit frère. Sa mort en bas âge est un souvenir douloureux pour toute la famille. La fixation sur les conséquences de la mort octroie à cet événement, le statut d'événement émouvant car celle qui en souffrira le plus est la mère. Cet événement a sans aucun doute ému la narratrice et la cause réelle n'est pas révélée de façon claire, une sorte de secret devait envelopper cette mort. Le secret devait être gardé, et surtout ne pas en parler à la mère fragilisée. Le voile du deuil, on le porte dans cette famille qui a du mal à s'épancher, à divulguer les sentiments. On parle mais pour mieux cacher les secrets. Ainsi, la narratrice évolue dans cette réserve ainsi que sa sœur. Aussi, la petite fille durant de longues années, avait la lourde tâche de préserver les sentiments de sa mère. Elle garde encore le rôle du « page », protecteur de la mère : « -je te dis cela, ma fille, car ton petit frère qui est mort, là-bas, il ne faudra jamais parler devant ta mère ! Jamais... »¹ .

Nous verrons comment le voilement s'effectue à l'intérieur du texte, et comment la romancière raconte son histoire avec une certaine pudeur. L'emploi de la troisième personne, dans le titre, apparaît aussi le texte : « on le taira donc. On l'enterrera à nous trois, très vite, les années suivantes. »² . Les époux et la famille tenteront de remplir le vide par la venue d'un nouvel enfant : « de nouveau à quatre puisque le second fils a remplacé le premier (mais l'aurait-il vraiment remplacé ? Celui-là se dira souvent que non !) »³, la narratrice ne donne pas de détails sur la mort,

¹Djébar Assia. *Nulle part dans la maison de mon père*. Op.cit. P 75.

²Ibid. P76.

³Ibid. P 76.

cependant, elle insiste sur le bouleversement qu'avait suscité la perte de cet être fragile ; le lecteur ne sait pas plus que ce que la protagoniste veut bien raconter, il ne sait pas dans quelles circonstances était mort ce petit garçon, la protagoniste est très jeune, donc se rappeler avec acuité tous les détails semble difficile, et le problème de la mémoire de l'auteur dans l'autobiographie peut se révéler à ce niveau, mais ce qui pousse la romancière à faire une fixation, dans la narration sur le deuil de la mère et sa grande tristesse, c'est que c'est une certitude dans la vie de tout être humain.

« Dans la rue, avec le père, ou jeux de miroirs », la fillette accompagnant son père, est une scène relatée dans *L'Amour, la fantasia*. On découvre à la lecture de ce chapitre, la reprise de fragments de vie ; beaucoup d'anecdotes sont d'ailleurs reprises dans ce chapitre d'où peut-être l'explication de la deuxième tranche du titre « jeux de miroirs » où la narratrice peut se mirer infiniment dans ce que les critiques appellent effet de miroir.

Dans ce chapitre, la narratrice renoue avec certains faits importants qu'elle avait abordés dans *L'Amour, la fantasia*. L'intertextualité et l'intra-textualité sont des procédés repérés dans le roman édité des années plus tôt, en 1995. Le chapitre « Dans la rue, avec le père, ou jeux de miroirs », reprend un fait raconté dans « *L'école coranique* » aux pages 253-259 dans *L'Amour, la fantasia*.

Amrani Mehana appelle cela « *la poétique de la répétition et du ressassement* »¹. Il nous semble crucial de signaler que ce point est important dans le travail d'écriture de cette auteure.

Dans ce chapitre, plusieurs anecdotes tristes sont relatées de façon discontinue, par intermittences, car les souvenirs se succèdent, certaines révélations auraient été impossibles du vivant de son père. Pourtant, après sa mort, elle ose révéler des choses sur son père, elle peut dévoiler mais d'après le témoignage des autres : sa mère, épouse dévouée et elle, enfant voyant le couple évoluer dans une société française et algérienne à la fois : « *J'en viens à un dialogue avec ma mère, récemment veuve, comme si j'avançais avec elle sur un terrain vierge- pour elle, inviolable, toi vivant. [...]* »²

¹Amrani, Mehana. *La Poétique de Kateb Yacine. L'autobiographie au service de l'Histoire. Op.cit.* p36.

²Assia Djebar, *Nulle part dans la maison de mon père. Op.cit.* P 89.

L'image du père change dans les trois intertitres « Le Père et les autres », « La bicyclette », « Dans la rue, avec le père ou jeux de miroirs », l'auteure emploie le titre à la troisième personne et il est évoqué avec une marque de distanciation, l'article défini montre que la narratrice désire s'en éloigner mais, il se mue en adjectif possessif ; « c'est mon père »¹, nous apprenons le métier du père, il est instituteur.

Assia Djébar retrace la généalogie de la famille. Ce n'est pas, elle, qui raconte l'histoire familiale directement, elle utilise, ce même procédé de la narration du récit par un narrateur second, et c'est un ancien ami de sa famille qui prend le relais. Elle apprend son origine Berbère et noble. Le lecteur apprend, en même temps ce qu'elle ne savait pas sur la famille: « *Ainsi, monsieur Sari répareit pour moi la coupure dans la généalogie féminine, du côté paternel* »². L'emploi d'un narrateur second est un procédé courant dans l'autobiographie, mais il montre que la romancière n'a pas connaissance de tout ce qui l'entoure. Comment pourrait-elle prétendre « reconstruire » chronologiquement, tous les événements, conformément à la définition que Philippe Lejeune a donné de l'autobiographie, « *l'histoire de sa personnalité* » ? Les matériaux mémoriels, images, sensations, seront changés et confrontés à des témoignages complémentaires ou contradictoires. C'est ce qui explique aussi le ressassement de quelques fragments d'expériences.

Un autre aspect expliquera sans doute cette poétique de la fragmentation, remarquable d'abord par une mise en page assez singulière du moins dans ce roman. La typographie des pensées et réflexions révélant certains secrets de famille, est selon toute vraisemblance ce que Amrani appelle « *le blanc* ». La disposition des fragments de vie dans *Nulle part dans la maison de mon père* montre que certains faits étaient perturbants et ont beaucoup troublé la narratrice : le chapitre « La chambre parentale » est le souvenir raconté entièrement dans la réserve et les allusions. Narrer l'intimité est toujours difficile dans la société maghrébine, et insérer ainsi des blancs, a des significations multiples. Dans le cas d'Assia Djébar, il s'agit de l'indicible, son « *récit autobiographique prend des formes douloureuses, fragmentaires, répétitives, décentrées, trouées.* »³

¹ Djébar Assia. *Nulle part dans la maison de mon père*. Edition Fayard. 2007. P 37.

² Ibid. p 42.

³ Gasparini, Philippe, *autofiction, une aventure du langage*. Op.cit. P 325.

1.2.3. Souvenirs d'adolescence

La deuxième partie intitulée « Déchirer l'invisible » commence par une épigraphe, une strophe de quatre vers d'un auteur du XII^e siècle. Cette partie comme la première est divisée en intertitres mixtes¹ ; et elle est consacrée à des souvenirs personnels, écrits tous à la troisième personne : « Madame Blasi » ; « Premiers voyages, seule... » ; « Le piano » ; « La première amie » ; « Farida, la lointaine » ; « Au réfectoire » ; « Le monde de la grand-mère maternelle » ; « Jacqueline au dortoir » ; « Corps mobile » ; « L'opérette » ; « Un air de ney » ; « L'été des aïeules ». Certains titres paraissent thématiques et d'autres n'en montrent pas le contenu. La romancière s'implique dans des chapitres où elle est tantôt observatrice, tantôt protagoniste. Elle a partagé des moments de vie avec ses grands-mères, ses parents, ses camarades à l'école, durant essentiellement la période coloniale. Jean Déjeux dit que « *l'affirmation du « je » chez Assia Djébar, à travers le corps des héroïnes et leurs désirs de vivre, est d'une grande importance* »², d'autant plus qu'un roman comme *Nulle part dans la maison de mon père*, a agrandi l'éventail des portraits de femmes. Et nous pouvons dire que la romancière adopte la même stratégie, il est question d'elle-même mais aussi des autres femmes ou jeunes filles qu'elle avait côtoyées au collège et au lycée.

Si l'on examine le titre de cette partie « Déchirer l'invisible », il signifie que la romancière dévoile ce qui est caché de son vécu en se faisant violence pour ne pas se mettre à nu.

2. Fragmentation et personnages

Dans cette partie de notre travail, nous nous sommes appuyée sur les travaux du Pr Amrani³ car nous pensons que ceux effectués sur les textes de Kateb Yacine ont un point commun avec les procédés scripturaux d'Assia Djébar. En effet, Amrani Mehana a fait un examen détaillé de toutes les singularités du fragment autobiographique chez Kateb Yacine et nous pensons que cette étude nous permettra de mettre en lumière ce procédé assez singulier de l'écriture de soi chez Assia Djébar.

¹ Mixte signifie que les titres sont non seulement titrés mais aussi contiennent un chiffre et donc numérotés.

² Déjeux, Jean. *Littérature féminine au Maghreb*. P 83.

³ Amrani Mehana est dans les recherches qui portent sur les littératures francophones.

Nous sommes consciente de la complexité de cette démarche, parce que nous tenons à préciser que la problématique de la spécificité de l'écriture féminine reste posée, et « *cette particularité est plus ou moins apparente selon les auteurs, et qu'il existe une condition féminine commune qui entraîne [...]* »¹ les auteures dans une voie assez difficile, cependant, il ajoute plus loin en s'appuyant sur les travaux de Béatrice Didier, qu'il ne pense pas qu'il y ait véritablement une différence entre l'écriture féminine et l'écriture masculine et que la particularité de celle des femmes n'exclut pas ces ressemblances, d'où notre démarche.

Le chapitre « Madame Blasi » est un chapitre thématique qui se rapporte à un personnage. Il s'agit de l'institutrice qui va initier la jeune fille à la poésie et qui lui fera aimer la langue française. Ce chapitre est une mise en abyme où la narratrice retrace ses impressions sur la langue française mais surtout sur son désir d'apprendre la langue maternelle ; l'arabe. Durant la période coloniale, la romancière revient sans cesse sur l'Histoire de son pays et n'hésite pas à dénoncer les discriminations endurées même dans les écoles. Elle porte en même temps un jugement assez sévère sur les Algériens qui ne se révoltaient pas assez contre les injustices et elle s'impliquait néanmoins dans la masse :

*Même moi, je ne m'étais pas posé la question, comme si la période coloniale où nous vivions anesthésiait en moi aussi l'étonnement qui aurait dû être le mien devant la surdité de mes condisciples à ma langue maternelle.*²

De même dans *L'Amour la fantasia*, Assia Djébar évoque le même déchirement qu'elle a, du fait qu'elle soit privée très jeune de sa langue maternelle. Nous constatons que l'image de la narratrice a évolué, l'enfant va grandir et aller au collège, et la progression chronologique des événements racontés n'est pas respectée. Nous sommes loin du modèle canonique défini par Philippe Lejeune, dans ce fragment « Premiers voyages seule... ». La romancière retrace la liberté que la narratrice retrouve partiellement en allant au lycée. L'écrivaine-narratrice découvre les autres en les observant à loisir et à leur insu. Le regard est aiguisé et sévère sur les siens, et elle tente de se situer parmi eux:

Moi qui regarde au-dehors [...] ce monde des villages traversés, ces rues exclusivement peuplées d'hommes toujours répartis en deux groupes, les

¹Déjeux, Jean. *La littérature féminine de langue française au Maghreb*. Editions Karthala, 1994. P 214. P 15.

² Djébar Assia. *Nulle part dans la maison de mon père*. Op.cit. Pp 105-106.

« Européens » et les autres [...] Ces Autres, ce sont en fait les « nôtres [...] mais -au moins certains d'entre eux, souvent les plus dépenaillés –un air d'anciens seigneurs ruinés et amers [...].¹

Dans ce même chapitre, Assia Djébar reprend le protocole familial et la relation particulière qu'elle a avec son père. Nous pensons, que la narratrice est bien plus attachée à ses souvenirs de petite fille qu'elle ne veut le dire explicitement. Le père l'attend, par exemple, dans un rituel hebdomadaire à la station de bus- le saluer juste de la main est le geste correct, l'embrasser est un protocole qui paraîtrait comme « *une ostentation* » de « *mauvais goût* »².

Nous sommes dans ce que nous pourrions appeler « la répétition du fragment autobiographique »³ ; certains faits sont racontés dans les deux romans, comme pour rappeler que la figure du père et celle de la mère aussi, sont très présentes :

C'est donc avec lui, mon père, que, dans les premières lueurs de la nuit (des quinquets dans la brasserie d'en face s'allument les uns après les autres), lui donnant la main, je franchis les cinquante mètres qui me séparent de l'immeuble réservé au corps enseignant, je suis sûre d'ailleurs que ma mère se tient aux aguets derrière les volets apparemment presque fermés de sa chambre...⁴

La narratrice poursuit l'histoire de sa scolarité, dans le troisième chapitre intitulé « Piano » qui est une suite des événements vécus par la narratrice à l'école. Il s'agit « *d'un témoignage positionné* »⁵ sur les rapports des algériens avec les colons. La romancière avait elle-même subi en tant qu'Algérienne et musulmane la ségrégation coloniale. La narratrice-personnage est dans une école française, issue d'une famille bourgeoise algérienne, sa mère ambitionnait pour elle un avenir de pianiste, mais la jeune fille se rendait compte de sa différence avec les Autres. Cependant, les cours de piano sont une grande déception pour elle, et pour cause, Madame D. devenait démoralisante et souvent la rudoyait, en multipliant sans cesse des remarques négatives malgré tous les efforts de la jeune élève.

Dans ce témoignage, les idées de ségrégation étaient évidentes : les français étaient réfractaires au progrès des Algériens. De son propre vécu, la romancière a pu

¹ Djébar Assia. *Nulle part dans la maison de mon père*. *Op.cit.* P 114.

² *Ibid.* p116.

³ Amrani, Mehana. *La Poétique de Kateb Yacine*. *Op.cit.* P 27.

⁴ Djébar Assia. *Op.cit.* P 117.

⁵ Amrani, Mehana. *La Poétique de Kateb Yacine*. *Op.cit.* P 19.

laisser entendre que la généralisation de la différence, était presque palpable. Assia Djebar adopte la posture du « *témoignage positionné sur la condamnation des maltraitances* »¹ à l'égard des Algériens. Le regard de la romancière sur certains français, notamment cette madame D. est sans appel. L'institutrice avait été sévère et intransigeante avec l'Algérienne qui « n'était pas faite pour le piano ».

La romancière poursuit la narration dans les trois chapitres suivants : « La première amie », « Farida, la lointaine », et « Au réfectoire » où elle retrace les années scolaires avec les Européennes et les Algériennes.

Elle consacre la partie d'un chapitre à la place « des indigènes » et des françaises. Elle prend conscience des différences en ayant un regard critique sur le comportement des uns et des autres.

Gasparini dit que les thèmes relatifs à la filiation, à la mémoire collective, caractérisent l'écriture du moi contemporaine. Et centrée sur les autres, les héros de ces livres, c'est une altérité affichée délibérément par un romancier :

*Je n'avais pas l'instinct grégaire² : très tôt, je pris l'habitude de ne pas me cantonner ni dans le cercle des filles de ma classe, dites les « françaises », ni non plus auprès de celles avec lesquelles je pouvais par instants parler arabe- mais elles étaient d'une région éloignée, leurs références familiales ou les évocations de leur enfance me paraissaient si lointaines [...] alors que j'avais la chance, moi, mes parents étant d'un village proche, de sortir chaque samedi [...] comparée à celles de ma communauté, je devais faire figure de privilégiée.[...]*³

La narratrice-personnage s'implique dans la vie sociale de l'école, malgré la place délicate qu'elle occupe dans les deux groupes d'élèves, elle parvient néanmoins à se lier d'amitié avec une française. Cette amitié est née d'une boulimie livresque qui va réunir les deux jeunes filles : « *Mag me parut si souvent comme un double de moi-même, une alter-égo dans un domaine, l'imaginaire, qui s'élargissait grâce à nos seuls échanges de livres, ...* »⁴

¹Amrani, Mehana. *La Poétique de Kateb Yacine. Op.cit* P19.

²Grégaire : relatif à une espèce animale qui vit en groupe ou en communauté sans être nécessairement sociale. Esprit grégaire qui pousse les êtres humains à former des groupes ou à adopter le même comportement.

³ Djebar Assia. *Nulle part dans la maison de mon père. Op.cit.* P131.

⁴ *Ibid.* P 135.

Nous pouvons dire que, au sujet de la construction scripturaire de son autobiographie que l'auteure « *attribue à ces chapitres des caractéristiques* »¹ qui la font dériver vers le statut de fragment, c'est-à-dire que le récit de vie est un ensemble d'extraits de son œuvre antérieure, que la romancière insère dans un de ses textes, et lui confère une nouvelle existence. Cette nouvelle autobiographie, délibérément fragmentée, sera caractérisée par la discontinuité et le morcellement, qui est une forme d'écriture, une création littéraire originale. Chaque chapitre est « *un cycle à la fois indépendant et lié à l'ensemble* »² Autrement dit, les chapitres s'imbriquent dans un ensemble, et de chaque élément émanent des écrits :

*Sous la dictée d'une mémoire forcément anachronique, chaotique et sélective et qui en fin de compte ne produit que des fragments textuels, la question de la disposition est vraiment complexe*³

Dans la mesure où l'auteure avec cette disposition des « *morceaux textuels* » doit maintenir une certaine cohérence pour que le lecteur la retrouve, Amrani Mehana explique que les ruptures entre les chapitres rythment la lecture non pas pour permettre au lecteur de se reposer mais « *ce sont des pauses inopinées, surprenantes qu'elle impose au lecteur* »⁴ ? L'étude de l'œuvre d'Assia Djebar met en évidence par une étude détaillée « *toutes les singularités du fragment autobiographique* »⁵.

D'un chapitre à l'autre, nous avons l'impression que l'auteure saute d'une idée à une autre et que les récits ne sont liés par aucune logique, par les titres des chapitres déjà, une pratique courante qu'Amrani appelle « *une digression* »⁶.

La romancière retrace donc le parcours de cette algérienne Farida mystérieuse⁷, puis dans le découpage intertitulaire une série de chapitres « Au réfectoire » vient clore les cinq premiers chapitres où il est question de l'école et du réfectoire durant la période coloniale.

¹ Amrani, Mehana. *La Poétique de Kateb Yacine. L'autobiographie au service de l'Histoire. Op.cit.* P 89.

² *Ibid.* P 89.

³ *Ibid.* P 91.

⁴ *Ibid.* P 90.

⁵ *Ibid.* P 90

⁶ *Ibid.* P 62.

⁷ Nous n'avons pas détaillé son histoire, mais, cette élève est particulière parce qu'elle va à l'école voilée et de ce fait, elle est marginalisée par les autres camarades, elle intrigue parce qu'elle ne parle presque à personne. Elle évolue comme toutes les filles qu'on a autorisé à aller à l'école à condition de porter le voile. La narratrice lui consacre une page tout au plus dans son roman.

Dans cette deuxième partie du roman, l'écriture offre à l'écrivaine des possibilités de « *variations stylistiques* ». En effet, elle associe les situations dramatiques en mettant en exergue les ségrégations subies par les Algériennes en y mêlant paradoxalement l'ironie de la situation ; il s'agissait de réclamer un repas respectant la religion musulmane en évoquant à la fois les sobriquets que l'on donnait aux français notamment le cas de la directrice de l'établissement :

Une scène m'est restée vivante, où apparaît en premier rôle la directrice, que, depuis la sixième déjà, nous nommions tout bas, mais sans irrespect, « dix-heures-dix ». Ce sobriquet désinvolte dont nous affublions sa démarche n'estompait nullement le fait que, la sachant « communiste », nous musulmanes considérions, sans doute à juste titre, qu'elle pouvait se montrer, avec nous, a priori plus bienveillante.¹

Les musulmanes se plaignaient des repas proposés, elles avaient choisi la narratrice-personnage comme porte-parole pour les représenter :

[...] Soudaine,[...]! Sur un ton presque victorieux, je propose à voix forte :

Je ne sais pas, moi. [...] Par exemple, on pourrait nous servir des vol-au-vent ! La directrice [...], interloquée par la prétention dont témoigne ma proposition :

Des vol-au-vent ! [...]

Oui ... oui... des vol-au-vent ! ... Des vol-au-vent

[...] il semble que j'aie émis devant la directrice une proposition sacrilège ! [...] je dois avouer que ce fut là mon seul effort d'imagination en matière culinaire²

Cette scène paraît en contradiction avec la situation d'injustice ; cependant la narratrice associe le comique de situation, à l'injustice que subissaient les Algériennes, et le choix culinaire de la narratrice paraît décalé par rapport à la gravité de la situation dans laquelle se trouvaient les jeunes filles. Les réactions des unes et des autres accentuent le comique de la scène. Assia Djebar montre néanmoins l'esprit des jeunes lycéennes Algériennes désirant une chose : être reconnues dans leur pays.

¹Amrani, Mehana. *La Poétique de Kateb Yacine. Op.cit.* P 156.

²*Ibid.* pp 163.165.

2.1. Le blanc ou la rupture chapitrale

Nous avons utilisé ce titre parce que nous pensons que ce qui va suivre correspond à ce que nous voulons démontrer dans « *la rupture chapitrale* »¹, qui correspond au système narratif du roman et « *au changement de perspective* »². Il est question en même temps, de la fin d'un chapitre et l'entame du suivant. Nous constatons à juste titre qu'il n'y pas de lien direct du moins à la lecture « *d'enchaînement purement causal de thématique proprement séquentielle* »³.

Dans le cas du chapitre 7 deuxième partie, intitulé « Le monde de la grand-mère maternelle », la romancière choisit un titre thématique, loin du chapitre individualiste, car dès le début nous voyons cette distance marquée, volontairement ou involontairement par la romancière. La narration est tantôt menée à la première personne tantôt à la troisième : Assia Djébar « *use d'un je diégétique et l'instance narrative impersonnelle extradiégétique* »⁴, très fréquente dans ses romans, dans *l'Amour, la fantasia*, où « *le « je » se disperse entre plusieurs personnes* »⁵ et représente d'autres voix qui s'expriment sous l'action de son écriture, si l'on peut dire ainsi.

La grand-mère, l'aïeule, représente la famille bourgeoise vivant dans une belle maison de Césarée. L'histoire de la grand-mère, dans une toile de fond de révolution, de guerre, est celle d'une femme qui imposait le respect aux autres qui vivaient à ses côtés. Dans ce chapitre, les séquences dans lesquelles sont réparties en séquences plus ou moins courtes, la narratrice ne peut s'empêcher de comparer sa situation de privilégiée et d'évoquer de façon allusive les histoires taboues.

Nous sentons le besoin au terme de ce chapitre d'expliquer comment Assia Djébar aménage « *le blanc* »⁶ et la signification de la fréquence de la « *rupture chapitrale* »⁷ dans son texte. En analysant cette rupture et sa correspondance avec le

¹Amrani, Mehana. *La Poétique de Kateb Yacine. Op.cit.*, p 95.

²*Ibid.* P 95.

³*Ibid.* P 95.

⁴*Ibid.* P 65.

⁵*Ibid.* p 65.

⁶Rupture chapitrale par des marques typographiques et l'espace de la page écrite.

⁷Amrani, Mehana. *La Poétique de Kateb Yacine. Op.cit.* P 95.

changement auquel est confronté le lecteur, nous retrouvons néanmoins « *la logique intrinsèquement textuelle et narrative* »¹

Nous faisons le constat assez remarquable entre « la clôture » d'un chapitre et le chapitre qui suit ; il n'y a pas de lien direct, « *d'enchaînement purement causal* »² et les thèmes des séquences. Chaque début de chapitre, le lecteur se rend compte qu'il est face à une nouvelle anecdote pas forcément liée à la précédente. A titre d'exemple, le chapitre huit intitulé « Jacqueline...au dortoir... », et le chapitre sept intitulé « Le monde de la grand-mère maternelle » n'ont aucun lien « *thématique* »³ puisque le lecteur « *assiste à un changement de perspective par l'intrusion d'un nouveau personnage* »⁴

Jacqueline est une camarade française devenue très proche de la narratrice-Elle est son amie de chambrée à l'internat- avec qui, la préadolescente faisait les découvertes des émois de l'amour.

Jacqueline raconte à la narratrice ses flirts et cela était perturbant, elle compare ainsi, les mœurs de la société algérienne avec celle des occidentaux et c'est toujours avec une attitude distancée qu'elle montre que les jeux amoureux des européennes ne risquaient pas de se produire de manière aussi désinvolte dans sa communauté.

Elle montre un certain attachement à la culture musulmane malgré la fascination envers l'Autre, et ne rejette pas totalement la sévérité du mode éducatif des parents et aïeux :

*Moi, je demeure inébranlable dans l'attachement à nos valeurs- J'irais même jusqu'à plaindre cette amie ; un tel laisser-aller de son corps, dans les bras d'un autre, me paraît presque bestial... Et la pureté, mademoiselle ?*⁵

L'idée que son père puisse écouter les confidences de sa nouvelle amie l'horripile, au même titre que si son père était au courant qu'elle jouait du basket. Les confidences de l'amie-voisine se font dans le dortoir sur les amours naissantes dans un milieu différent, comme le montre ce passage « *les premiers émois et flirts sont, la*

¹Amrani, Mehana. *La Poétique de Kateb Yacine. Op.cit.* P 95.

²*Ibid.* P95.

³*Ibid.* P 95.

⁴*Ibid.* P 95.

⁵ Djebar Assia. *Nulle part dans la maison de mon père. Op.cit.* P 177.

source d'un premier contact, [...] dans le contexte d'une autre culture et d'une autre histoire personnelle, tout à la fois. »¹

Dans ce chapitre, l'anecdote de Jacqueline s'achève. La jeune narratrice est entre deux univers, deux cultures, lorsqu'elle est à l'école et avec les siens :

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 !²

La métaphore de l'orange coupée et perdue, symbolise évidemment, les deux communautés européenne et musulmane, arabo-berbère. La jeune narratrice avait conscience de sa position d'« indigène » une fois rentrée chez elle. Elle savait que son univers était différent de celui des jeunes européennes même si elles avaient été des confidentes comme l'avait été Jacqueline. Elle ne représente pas dans sa description les Autres mais les siens :

Je ne suis jamais entrée chez elle, ni elle chez nous. Sans doute qu'une fois au village, retrouvant mon espace familial, je reprenais d'instinct « mon rang », celui de ma communauté, les « indigènes » ; quant à « eux », eh bien, en langue arabe, avec ma mère (comme avec les femmes du bain maure) ; c'est à peine si nous les nommons : « eux », c'étaient ... « eux », sans plus !³

Nous pouvons dire que dans le cas de l'écriture d'Assia Djébar, une des significations fréquentes de la rupture chapitrale est celle qui veut montrer le changement de vision puisque là aussi la romancière invite le lecteur à découvrir le blanc entre les différents chapitres et à l'intérieur même des chapitres- ces blancs amorcent « *de nouveaux départs ou plutôt une bifurcation narrative* »⁴.

La romancière à travers ces ruptures chapitrales et ces « blancs » veut montrer qu'il y a une autre signification ce que les critiques littéraires nomment « l'ellipse temporelle », ce procédé est utilisé lorsque le lecteur est projeté « *brutalement dans un*

¹ Véga-Ritter, Max. « Comment une enfant devient femme ; ou n'y parvient pas, sous le poids de la colonisation et d'une tradition religieuse immuable » in Chaouati, Amel. *Lire Assia Djébar ! Le cercle des amis d'Assia Djébar*. Edition La Cheminante, plein champ, 2012 pp133. 150. P143.

²Djébar Assia. *Nulle part dans la maison de mon père*. Op.cit. P 180.

³*Ibid*. P 180.

⁴ Amrani, Mehana. *La Poétique de Kateb Yacine. L'autobiographie au service de l'Histoire*. Op.cit. p 95.

autre temps par rapport au temps présent de la diégèse. »¹ Mais aussi pour montrer que son récit est « *décentré par l'altérité auto-alterbiographie*² »³

2.1.1. Fragmentation et interférence des genres : la fiction

Le découpage chapitral se poursuit avec le chapitre dix, intitulé « L'opérette » qui s'ouvre sur la période du lycée où elle était exposée à des changements dans sa vie amoureuse. Le titre ne semble pas thématique mais, à la lecture du roman, nous lecteur sommes propulsée vers l'épisode du spectacle, monté par les lycéens : l'opérette « Les Cloches de Corneville ». Assia Djébar « *témoigne du respect qu'elle a pour ses compatriotes analphabètes* »⁴, les femmes de sa famille, dans son village et dans son entourage et paradoxalement, elle « *déconstruit la norme d'une société conventionnelle* »⁵

La narratrice admet elle-même avoir inventé certains personnages qui viennent, selon nous, agrémenter son récit autobiographique :

*J'interromps ici ce récit aux couleurs aussi anodines que surannées pour introduire un personnage-supposons-le, pourquoi pas, de fiction..., Oui braquons le projecteur sur une autre jeune fille de mon âge [...]*⁶

Le personnage de Mounira est imaginé par la narratrice et jouera un « *rôle ambigu* », elle dit d'ailleurs dans ce passage qu'elle s'apprête « *à jouer dans cette antichambre* »⁷ de sa vie, pour les deux romans, il s'agit pour la romancière : d'« *écrire pour retrouver le champ profond* », se frayer un chemin et tout cela n'est pas un fait gratuit :

*Cela représente une poétique d'existence, une poétique du visible et de l'invisible, du dicible et de l'indicible. [...] ce qui s'identifie ici, c'est à la fois la mémoire et la généalogie de la narratrice, le deuil, et l'amorce d'un travail de réappropriation d'où les portraits de la narratrice en enfant, en adolescente, en dame aux caméras, en mémorialiste.*⁸

¹Amrani, Mehana. *La Poétique de Kateb Yacine. L'autobiographie au service de l'Histoire. Op.cit.* . P 95.

² Un mot nouveau qui désigne une autobiographie basée à la fois sur les autres et le vécu du narrateur, concept introduit par Mokhtar Belarbi.

³ Belarbi Mokhtar, « auto-alterbiographie dans les Géorgiques et le Jardin des Plantes de Claude Simon » in *Textes*, n° 41/42, *L'Autobiographique* 2, 2006, P 151-166, Trinity Collège, Toronto. Cité par Philippe Gasparini dans *Autofiction, une aventure du langage*, p 305.

⁴ Ishikawa. Kiyoto « Traduction en japonais de 'L'Amour, la fantasia', son importance et son retentissement » In *Lire Assia Djébar ! Le cercle des amis d'Assia Djébar*. Edition La Cheminante, plein champ, 2012. PP91.106. P 95.

⁵*Ibid.* p 102.

⁶ Djébar Assia. *Nulle part dans la maison de mon père. Op.cit.* P 207.

⁷*Ibid.* P 207.

⁸ Wahbi, Hassan. «La lumière de soi (La figure de l'auteur chez Assia Djébar) » *in L'Algérie : Nouvelles écritures*. Colloque international de l'université York à GLENDON. Toronto. Mai 1999. Pp 243-255.

Autrement dit, ce chapitre pourrait être considéré comme une anticipation à ce qui allait se passer dans la troisième partie. L'indicible n'allait pas être annoncé de façon abrupte mais la narratrice par une amorce de réappropriation et d'invention des personnages fera en sorte que leur présence, il ne s'agit pas d'un exercice de style simplement, mais d'un fait qui allait expliquer les événements suivants. La lecture littérale du titre, nous expose de manière déroutante le contenu du chapitre. En effet, ce titre fait penser à une mise en scène des événements fictifs mais qui paradoxalement entretiennent une relation étroite avec la réalité de la narratrice.

Elle braque le projecteur sur des personnes fictivement mises en scène, Assia Djébar « scrute » son époque trouble et troublée.

Hervé Sanson dans son article intitulé « cet appel tremblé à l'autre... », dit qu'Assia Djébar narre « *un étrange ballet* »¹, dans lequel elle l'introduit d'abord par l'évaluation de la relation qu'elle a avec sa mère, et puis dès les premières lignes, le lecteur pourra voir les pensées des autochtones et des Autres.

C'est un chapitre où les femmes algériennes et les hommes cherchent soit à s'émanciper soit à s'enfermer dans la tradition. Mais souvent, les femmes algériennes, sous la plume d'Assia Djébar, sont : « *confinées dans la sphère privée et domestique* »².

Hervé Sanson dit au sujet de la fiction d'Assia Djébar qu'elle est « *une autobiographie tissée de fiction, l'autobiographie a pour nom fiction, la fiction se fond dans l'autobiographie* »³. Dans Ce chapitre, la romancière est en quête des nouveaux rapports entre les hommes et les femmes de sa communauté, les jeunes musulmanes et musulmans découvrent de nouvelles façons inattendues de mener leur vie, pour pouvoir échapper à la censure ancestrale. La narratrice se pose justement des questions sur le vécu des femmes :

*Je me demande : est-ce que toute société de femmes vouées à l'enfermement ne se retrouve pas condamnée d'abord de l'intérieur des divisions inéluctablement aiguës par une rivalité entre prisonnières semblables ?
[...]*⁴

¹Sanson, Hervé. « Cet appel tremblé à l'autre » In *Lire Assia Djébar ! Le cercle des amis d'Assia Djébar*. Edition La Cheminante, plein champ, 2012. PP 17.28. P 18.

²*Ibid.* P 24.

³*Ibid.* P 26.

⁴Djébar Assia. *Nulle part dans la maison de mon père*. *Op.cit.* P 207.

Le personnage de Mounira, fictif, s'avère être prolifique au plan esthétique puisqu'il permet à la romancière d'expérimenter une série de procédés littéraires tels que la mise en scène théâtrale. La jeune narratrice et le jeune homme qui va la courtiser vivront une intrigue contrôlée par les manigances de Mounira ; il s'agit donc d'une intrigue « *sans envergure* » mais présentée en tout cas comme telle, et la romancière par des répétitions d'événements ressassés mèneront son héroïne vers une fin presque funeste. Le suspens est maintenu ; Mounira est présentée comme une conspiratrice comme dans un théâtre tragique où la narratrice-personnage est menée vers une fin certaine.

A ce niveau de l'intrigue, c'est le nœud de l'histoire. Dès la page 209, Mounira joue l'entremetteuse, elle tisse dans l'ombre les intrigues amoureuses. Elle finit même par impliquer la narratrice dans une relation qu'elle a soigneusement préparée :

Un après-midi se détache dans mon souvenir : Mounira papillonnant, s'approchant de moi, glissant vers un autre groupe ; collégiennes et lycéens arabes non loin les uns des autres, comme immobilisés les uns devant les autres. Seule Mounira déclare qu'elle connaît tout le monde, [...] elle est à son affaire. Pour un peu, on pourrait l'inclure dans le groupe des responsables de la direction musicale.¹

La narratrice distribue les rôles, varie l'ironie et le drame. C'est la scène de présentation. Les commentaires ajoutés par la romancière sont des didascalies, des notes ironiques pour montrer que la jeune fille n'est pas complètement inconsciente de la situation de Mounira l'intrigante :

Il me paraît évident qu'elle semble décidée à tisser elle-même une seconde intrigue à l'ombre de celle que nous devons interpréter, pour honorer à sa manière les amours de la gardienne de dindons et du gros chanteur, veillant sur ses moutons !²

L'auteure joue sur une image toujours sévère consistant à mélanger « *une ironie juvénile* »³ reprenant l'esprit des jeunes collégiennes qui apprennent une nouvelle version, certes occidentales, beaucoup s'y sentent décalés- nous entendons par là toutes les musulmanes qui ne savent pas comment agir dans ces situations toutes nouvelles et qui sont éloignées complètement des us et mœurs de la communauté française :

¹ Djébar Assia. *Nulle part dans la maison de mon père*. Op.cit.. P 211.

² *Ibid.* Pp 211.212.

³ Amrani, Mehana. *La Poétique de Kateb Yacine. L'autobiographie au service de l'Histoire*. Op.cit. p 68.

Mais nous, me dis-je, adolescents de « seconde zone » parmi les enfants de bourgeois français, que venons-nous faire, vraiment, dans cette histoire de paysans caricaturés, interprétée par une dizaine de filles et autant de garçons, une partie de ces derniers étant des indigènes ségrégués, si bien que, pour une fois, sous prétexte d'opérette, la question coloniale semble sur le point de s'atténuer ? J'ai nommé, dans mon for intérieur, Mounira, la « désirante » elle qui va et vient avec audace et même effronterie entre nous¹

Le personnage fictif de Mounira évolue comme dans une scène dramatique, et épie la jeune narratrice : « or, voici justement « notre » Mounira s'approchant de moi, comme la mouche du coche. Je sens confusément qu'elle médite un coup »², la narratrice s' prête au jeu, tout en mettant en évidence un fait grave qui va se produire, détaillé dans la dernière partie du roman. Les jeux amoureux auxquels elle voulait (Mounira), mêler la jeune narratrice commencent comme un amusement pour la narratrice : « Je m'amuse soudain. Que mijote-t-elle ? D'ordinaire, je me serais esquivée... »³

La jeune narratrice se joue, se moque à son tour des pièges posés par la « désirante » Mounira : « A mon tour, je joue, je me mets à son diapason [...] Je prends un ton détaché comme un personnage de roman mondain »⁴.

L'écriture en fragment est féconde chez cette romancière, elle varie de multiples procédés textuels où elle mélange les genres littéraires et passe d'un sujet à un autre. En marge d'un événement – de la préparation d'une pièce de théâtre, une opérette-une histoire dramatique se préparait où Mounira amène la narratrice à tomber amoureuse de son « saharien » : ainsi, la trame de ce chapitre fonctionne comme une pièce de théâtre où « chaque personnage contribue à nouer et dénouer la grande intrigue d'un destin »⁵ celui, notamment de la jeune narratrice. De cette façon, dans cette « fiction, l'auteur(e) se protège de ses propres personnages, ou plus exactement de leurs modèles. »⁶

Ce personnage fictif joue deux rôles à notre sens, il permet à la romancière de raconter l'indicible et de faire ressortir les sentiments intimes.

¹Djebar Assia. *Nulle part dans la maison de mon père*. Op.cit. P 212.

²*Ibid.* P212.

³*Ibid.* P 213.

⁴*Ibid.* P 215.

⁵ Amrani, Mehana. *La Poétique de Kateb Yacine. L'autobiographie au service de l'Histoire*. L'Harmattan, 2012. 155P. p 67.

⁶ Gasparini, Philippe. *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*. Op.cit. p 237.

A ce propos, Jean Déjeux a montré dans l'ouvrage intitulé *Littérature féminine au Maghreb*, « une constante importante dans les pays arabo-musulmans : la réticence à l'égard de l'expression du « je » personnel »¹ et intimiste. Or, il va prouver par des exemples assez éloquents, tirés de quelques romans d'Assia Djébar, que le « dévoilement »² est incontestable : par exemple, le fait de parler du corps et du couple, prouve qu'il y a une part d'exhibitionnisme chez Assia Djébar que :

La fictionnalisation de l'expérience personnelle est justifiée par la poétique commune selon laquelle le roman est crédité d'une valeur esthétique intrinsèquement supérieure à celle de l'autobiographie »³

Ainsi, l'auteure possède « une technique narrative qui lui permet de travailler la matière biographique, de la reconstruire ; de lui donner un sens, une identité, un style qui touchent la sensibilité esthétique »⁴, une technique comme celle qu'avait adoptée Doubrovsky, qui explique son style, et son autofiction en disant : « je me raconte, je me débite. Pas par hasard, par tranches choisies. Je laisse de côté les bas morceaux »⁵, un peu comme Assia Djébar quand elle écrit sa vie.

Cet exercice de style risqué montre la spécificité de l'écriture de soi dans toute l'œuvre de cette romancière. Gasparini met en lumière un aspect que l'on retrouve dans sa littérature :

Le romancier ne se fixe pas pour priorité de raconter sa vie mais de ciseler « ouvrir » un texte artistique, dont sa biographie n'est que prétexte, « la matière première » contingente. Il met d'abord en jeu la fonction poétique du langage, alors que l'autobiographe mobilise essentiellement sa fonction référentielle, informative »⁶

Cela paraît contradictoire, mais nous pensons que la romancière écrit certes son vécu, elle le signale dans une sorte de pacte autobiographique, mais il semble que l'objectif est de créer un roman qui témoigne d'une ingéniosité créative et créatrice, et que c'est à partir de ce « Moi » qu'Assia Djébar regarde et cisèle comme avec un scalpel la société algérienne de son époque et les événements de sa vie. Les textes sont certes écrits avec « je » autobiographique, mais s'écartent du modèle classique de Philippe Lejeune, puisqu'elle mélange des personnages réels et fictifs et les met dans

¹ Déjeux, Jean. *La Littérature féminine de la langue française au Maghreb*. Paris : Editions Karthala, 1994. 214P. P 16.

² *Ibid.* p 97.

³ *Ibid.* P 238.

⁴ *Ibid.* p 238.

⁵ *Ibid.* p 239.

⁶ *Ibid.* P 239.

des situations absolument fictives mais dans un but : de pouvoir se dévoiler. Elle use, alors de son vécu comme « matière première » :

De façon générale, le romancier, *plus que l'autobiographe, s'emploie à représenter l'environnement familial, social et culturel du héros sous forme de personnages emblématiques qui s'affrontent et au contact desquels, il va se définir.*¹

Donc dans le chapitre « Opérette », Assia Djébar ne se contente pas de raconter sa vie, elle se « met en intrigue »², autrement dit, au lieu de raconter ce qu'elle sait d'elle-même, elle utilise le récit « pour découvrir »³ qui elle est, ce qu'elle ignore, et « ce qui se cache sous le souvenir »⁴. Elle est en quête des zones d'ombre, les ressentiments ce qui est occulté par le « surmoi et les conventions sociales »⁵. Elle s'interroge, ainsi, sur ce qu'elle écrit :

Est-ce vraiment ma mémoire qui reconstitue ? Est-ce que, si longtemps après, je constitue malgré moi une fiction, et celle-ci ne serait-elle pas tout simplement le récit de la première tentation ? Je reconnais que, s'il y eut vraiment tentation, je ne savais pas encore vers quoi elle me tirait... ⁶.

Cette enquête du sujet, en l'occurrence Assia Djébar, ne peut pas se faire aussi facilement, la romancière passe par des phases de doutes, des détours et des fausses pistes. C'est à ce niveau qu'on pourrait caractériser « la structure thématique du genre comme une mise en abyme de la réélaboration fictionnelle. »⁷, autrement dit, elle mène une réflexion sur sa démarche mémorielle, comme nous le voyons dans ce passage : « Le défi qui m'avait saisie n'était-il pas celui que j'avais cru trouver dans les premiers textes de Gide, dévorés par moi l'année précédente : un défi lancé à moi-même [...] »⁸

Consciente de cette fiction, la romancière ne prétend en aucun cas se connaître, s'élucider et se livrer. Elle se constitue en personnage, mis en intrigue dans le but de se connaître ou faire ressortir ce qu'elle ignore réellement de sa personnalité :

« Non, mon geste n'était qu'une bravade, un petit acte de dévoilement pour dire mon désir, mais de quoi ? Je n'en savais rien moi-même et pas

¹Gasparini, Philippe. *Est-il Je ? Op.cit.* P 239.

²*Ibid.* p. 242.

³*Ibid.* p 242.

⁴*Ibid.* p 242.

⁵*Ibid.* p 242.

⁶ Djébar Assia. *Nulle part dans la maison de mon père.* Editions Fayard. 2007. P 221.

⁷ Gasparini, Philippe. *Est-il je ? Op.cit.* P 243.

⁸ Djébar Assia. *Nulle part dans la maison de mon père.* *Op.cit.* P 221.

d'avantage devant les autres, mais cette découverte si aigue était j'ose le dire, faite d'innocence [...] »¹

2.1.2. Rupture chapitrale et mise en abyme

Le dernier chapitre intitulé « l'été des aïeules » est un chapitre très court réparti sur deux pages. Le procédé utilisé par la romancière est celui qui consiste à passer d'une narration à un monologue, à savoir une réflexion menée par une narratrice utilisant le pronom personnel « Je » ; cependant, nous sommes dans un chapitre interchapitral où « *la conscience (du personnage-narrateur) qu'il a de la réalité est décalée, décentrée, floue. La réalité est appréhendée par bribes, réflexions, [...] »²* comme au début de ce chapitre :

Dès lors tout me revient : de l'été de mes quinze ans, sans doute, ou me trompé-je dans les dates ? Peu importe : je me contente de suivre le rythme des réminiscences tombant en cascades du ciel par coulées multicolores et contrastées. Il ne s'agit point ici d'autobiographie, c'est-à-dire d'un déroulé chronologique ; justement, pas de chronologie ordonnée après coup !³

La mise en abyme dans ce cas a pour but « *d'infléchir ou de troubler la réception en délivrant un message paradoxal »⁴*, en effet, le lecteur est loin du modèle canonique de Philippe Lejeune, puisque la narratrice-auteure pose bien la problématique de la mise en abyme « *qui envahissant tout un roman mémoriel se dédoublerait en récit et réflexion permanente sur la problématique référentielle de ce récit »⁵* ainsi, dans ce chapitre, le commentaire d'Assia Djébar sur son texte « *se détache délibérément du récit pour être perçu comme un discours autonome [...] il se définira comme un métadiscours⁶ générique »⁷*.

La suite du dernier chapitre de la deuxième partie sera consacrée au monologue mené par la narratrice dans lequel elle réfléchit sur son écriture et de sa place dans cet univers qui l'entoure, comme nous le voyons dans ce passage : « *Ma mémoire soudain*

¹ Djébar Assia. *Nulle part dans la maison de mon père*. *Op.cit.* P 221.

² Amrani, Mehana. *La Poétique de Kateb Yacine. L'autobiographie au service de l'Histoire*. *Op.cit.* p 102.

³ Djébar Assia. *Nulle part dans la maison de mon père*. P 239.

⁴ Gasparini, Philippe. *Est-il je ? Op.cit.* p 119.

⁵ *Ibid.* 121.

⁶ « *Le métadiscours sera analysé comme un outil de communication destiné à assurer à l'œuvre une réception conforme au dessein de l'auteur. Lorsque cette œuvre se situe à la frontière entre littérature fictionnelle et littérature référentielle. [...] dans cette hypothèse, trois options sont envisageables : l'auteur intervient pour soutenir la fictionnalité de son œuvre, pour soutenir sa référentialité, ou pour soutenir sa double appartenance.* » in *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction de Philippe Gasparini* page 126.

⁷ Gasparini, Philippe. *Est-il je ? Op.cit.* P 125.

rétive adopte, comment dire, un regard de biais, une trajectoire oblique pour faire resurgir quelques jours, une ou deux semaines, où s'esquisse une transition que je ne perçois pas encore.[...]»¹

Dans ce paragraphe, nous sommes de plain-pied dans ce que Sébastien Hubier appelle « postanalytique² ». Ainsi écrit-il : « *Un auteur en introduisant l'expérience analytique au sein du texte, est amené à théoriser sa pratique littéraire, à se livrer à une analyse du fonctionnement³ de son écriture* »⁴

L'autofiction d'Assia Djébar présente, à notre sens, une romancière qui s'interroge et fouille dans l'histoire de sa famille en partant « *de l'intention autobiographique* »⁵ pour évoquer les expériences féminines ancestrales « *liées au corps* »⁶ comme elle le montre dans ce passage de la dernière partie :

*La mémoire du corps, comme une seconde peau, mais intérieure, demeure, elle, tapie, aveugle mais tenace. Comme si, [...] les traces d'enfance, les remous de l'adolescence avaient soudain été recouverts par l'image démultipliée ou disloquée de la grand-mère maternelle que, toute petite, je contemplais, [...] Oui, c'est de cette aïeule que je suis la descendante, c'est dans son sillage que je me place, corps et âme, à mon tour ensauvagée [...]*⁷

Ainsi, tente-t-elle de reprendre et d'expliquer ce qui fait sa singularité par les « *remous de la pensée* »⁸ telle que le fait Nathalie Sarraute dans son roman *Tropisme* où elle aussi réfléchit sur son identité, et sur les réflexions menées dans l'écriture, tout en racontant sa trajectoire de vie.

2.1.3. Les blancs et morcellement de l'être

Cette problématique posée ainsi par Wahbi Hassan, dans son article : « [...] *Comment nommer les dispositifs de la mémoire devant tant de discontinuités, tant de silence, tant de langues coupées.* »⁹ nous pousse à envisager ce point crucial de

¹ Djébar Assia. *Nulle part dans la maison de mon père*. Op.cit. P 240.

² Concept introduit par Serge Doubrovsky.

³ L'autofiction a ainsi pour caractéristique de présenter en filigrane, une réflexion sur le statut théorique des écritures à la première personne et éclairer un peu plus sur les facettes cachées de la personnalité du romancier.

⁴ Hubier, Sébastien. *Littératures intimes. Les expressions du moi...* Op.cit. P 126.

⁵ Ishikawa. Kiyoto « Traduction en japonais de 'L'Amour, la fantasia', son importance et son retentissement » In *Lire Assia Djébar ! Le cercle des amis d'Assia Djébar*. Op.cit. P 95.

⁶ *Ibid.* P 99.

⁷ Djébar Assia. *Nulle part dans la maison de mon père*. Op.cit. P 241.

⁸ Hubier, Sébastien. *Littératures intimes*. Op.cit. P 128.

⁹ Wahbi, Hassan. « La lumière de soi (La figure de l'auteur chez Assia Djébar) » in *L'Algérie : Nouvelles écritures*. Colloque international de l'université York à GLENDON. Toronto. Mai 1999. Pp 243-255 p 252

l'écriture et de « *la poétique de la fragmentation* »¹. En effet, la difficulté de l'écriture de soi réside dans cet art emblématique qui prend en charge des fragments du récit général avec le souci de restituer le passé, c'est ce que Hassan Wahbi appelle : « *Affleurer la mémoire* »² mais aussi faire ressortir dans son discours toutes « *Ses images et ses mirages, revisiter les lieux : cela donne un roman mémoriel, un roman de résistance à l'oubli de soi-même [...]* »³

Dans le cas d'Assia Djebar le « *blanc interchapitral* »⁴ possède une valeur originale, il se manifeste dans le corps même du texte par ce que nous considérons comme des phases de silence ; il y a en fait « *deux variantes dans le texte : soit, la rupture est textuellement annoncée, en l'occurrence les trois points de suspension* »⁵ c'est cet aspect qui nous intéresse dans les chapitres et à l'intérieur même des paragraphes et qui souvent marquent cette rupture, soit par des pages à peine remplies d'un ou deux paragraphes.

Il nous est difficile de tout relever, cependant nous citerons un exemple de chaque livre d'Assia Djebar.

Le chapitre douze, intitulé « *L'été des aïeules...* » s'achève par des points de suspension, nous signalons néanmoins que cette marque de ponctuation n'est pas visible dans ce chapitre uniquement, mais elle apparaît aussi dans la deuxième et troisième partie dans les titres respectifs : « *Premiers voyages, seule...* » ; « *Jacqueline... au dortoir...* » ; « *l'été des aïeules...* » ; Dans le chapitre sept « *Promenade au port...* » ; Le neuvième chapitre « *Nous...trois...* » Et le dixième chapitre de la troisième partie : « *Dans le noir Vestibule...* ».

« *Le blanc* », qui apparaît dans le texte et même dans les titres des chapitres, se justifie par le fait d'une pensée incomplète. Il montre aussi l'interruption de la parole et indique la prise de conscience de la réalité, trop difficile à dire, difficile à raconter par crainte de tomber dans le pathos. Selon Amrani la pensée inachevée est *cette*

¹ Expression utilisée par Amrani Mehana dans son ouvrage consacré à l'écriture de Kateb Yacine.

² Wahbi, Hassan. *Op.cit.* Pp 243-255.

³ *Ibid.* Pp 243-255

⁴ Amrani, Mehana. *La Poétique de Kateb Yacine. Op.cit.* p 102.

⁵ *Ibid.* P102.

*rupture qui peut « correspondre à la fragmentation du personnage narrant. La conscience qu'il a de la réalité est décalée, décentrée, floue, [...] ».*¹

Le fait d'introduire une ponctuation particulière serait donc un signe de l'incapacité de l'auteure à se dévoiler complètement, que l'on considère comme « un silence » dans un texte, et est marqué par des procédés typographiques car dans l'écriture de soi, la grande question qui se pose aux écrivains est celle que Kateb Yacine avait posée dans ses réflexions sur l'écriture : « *se taire ou dire l'indicible* »².

Le silence est marqué par ce qu'Amrani appelle « le blanc », et dans les romans d'Assia Djebar, le blanc est partout, il « *cerne, ligature, assiège littéralement le texte* »³. Il est question dans le roman de paragraphes réduits, des chapitres se simplifiant parfois à une ou deux pages, comme par exemple « La Chambre parentale » où la romancière raconte de façon allusive la chambre à coucher des parents, l'intimité des parents qui n'est pas un fait anodin, dans un contexte maghrébin, et musulman :

*Quand dans cet appartement du village, je rejoindrai ma grand-mère paternelle pour dormir au près d'elle, au salon, j'aurai dix-huit mois. Ainsi mon premier souvenir est-il auditif et nocturne*⁴

Le souvenir paraît flou et imprécis d'abord du fait que le souvenir est lointain, et du fait de son très jeune âge. Il est aussi vaporeux dans la mémoire. Dans l'autofiction de Doubrovsky, ce dernier a expliqué certains aspects du récit de l'enfance, en insistant sur les « *carences de l'autobiographie* »⁵. En effet, Gasparini explique cette question cruciale du souvenir d'enfance en disant qu'il est compliqué pour un auteur actuel de raconter l'individu passé, et que l'autobiographie classique « *use de techniques narratives et rhétoriques conventionnelles* »⁶

Le blanc se matérialise justement par la brièveté des paragraphes qui marquent la fin d'un chapitre, exemple du dernier paragraphe du chapitre huit, de la première partie du roman, qui retrace la peine de la perte paternelle, et du mari pour sa mère :

¹Amrani, Mehana. *La Poétique de Kateb Yacine. Op.cit.*, p 102.

²*Ibid.* P 102.

³*Ibid.* P 103.

⁴Djebar Assia. *Nulle part dans la maison de mon père*. Editions Fayard. 2007. P 95.

⁵Gasparini, Philippe. *Autofiction. Une aventure du langage*. Paris : Editions du Seuil, 2008. 339 p (Collection. Poétique) p57.

⁶*Ibid.* P 59.

Elle a dû à peine penser cela (dans l'étreinte yeux fermés et pourtant sans larmes, tendue vers toi seul qu'elle quêtait) : « rends-moi sa tendresse ! Ai-je cru avoir entendu.

Car- et je ne me parle- cette fois qu'à moi- même- il devait être tendre, mon père, dans la chambre des épousailles, tendre et austère à la fois ¹

Le souvenir du décès du père est un événement traumatisant pour la mère et la fille. Et la narratrice mène une réflexion sur les sentiments de ses parents; ainsi, elle jette la lumière sur les aspects obscures de sa personnalité ; nous pensons que cette impossibilité à poursuivre la narration, ou le fait de le faire par bribes et fragments dénote de ce que Doubrovsky et Freud appellent l'auto-analyse propre à l'autofiction ; il explique que « *l'écriture devient auto-analytique en même temps qu'auto-référentielle* »².

Le blanc s'intensifie à l'intérieur du chapitre lui-même. Les paragraphes courts sont placés çà et là à la page 88 du chapitre huit de la partie « Eclats d'enfance ». La romancière reprend le souvenir du père accompagnant sa fille à l'école, un souvenir présent qui donne l'impression par la brièveté du paragraphe, qu'elle passera à autre chose, à un autre chapitre ; or à la page 86, il est toujours question de la même scène du père accompagnant la narratrice et marchant avec elle et traversant le village sous les yeux de tout le village.

Nous voyons bien qu'Assia Djébar ne peut clore ce chapitre, ce n'est pas la fin, et le père dont il est question est toujours présent dans ces pages. Elle égrène les anecdotes page après page, quitte à ne le faire que par petits paragraphes.

Le fait qu'elle reprend aussi bien dans les deux romans *L'Amour, la fantasia* et *Nulle part dans la maison de mon père* certains épisodes de son enfance ou de son adolescence, par une mise en page singulière, n'est pas « *un simple ornement des signes sur la surface de la page* »³ mais « *invite le lecteur à ruminer le texte, à donner du sens au blanc quand les lettres désertent la scène de la page.* »⁴

¹ Djébar Assia. *Nulle part dans la maison de mon père*. Editions Fayard. 2007. P 94.

² Hubier, Sébastien. *Littératures intimes. Les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*. Editions Armand Colin, 2003. P154. P 127.

³ Amrani, Mehana. *La Poétique de Kateb Yacine. L'autobiographie au service de l'Histoire. Op.cit.* P 103.

⁴ *Ibid.* P 104.

Ainsi, les points de suspension dans les paragraphes montrent que les pensées sont inachevées et préparent le lecteur à un nouveau départ mais pas totalement, car sans lien avec l'histoire personnelle de la narratrice parfois.

Jacqueline Arnaud avait consacré une grande partie de son travail à l'œuvre de Kateb Yacine, auteur de *Nedjma* pour qui, elle avait écrit ceci : « *Kateb écrit son œuvre par fragments par bourgeonnement, par reprise d'un même texte en plusieurs versions et variantes, de doubles identiques [...]* »¹, et c'est à ce niveau que nous établissons la similitude avec le roman d'Assia Djebar. Un roman composé de fragments de sa vie, qu'elle répète, et dont elle varie les versions. Assia Djebar choisit la forme romanesque et l'objectif est de « dire l'indicible ». Cet état de fait impose à l'écrivaine le choix du fragment comme style efficace pour mettre toute la lumière sur « *une réalité* » inaccessible à expliquer ; elle dira d'ailleurs : « *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* »².

2.2. L'intitulation chapitrée et l'auto-analyse

La troisième partie intitulée « Celle qui court jusqu'à la mer » semble être un élément central dans la trame narrative de ce roman. Il est même extrêmement significatif parce que la disposition est mixte (intitulation et numéro des chapitres) et nous pensons qu'il donne des informations plus personnelles sur l'ensemble des fragments de vie racontés ou laissés à la fin de ce roman.

Ce titre ne montre pas du tout qu'il est question de la narratrice ou de la romancière. Cependant, elle va classer dans cette partie tous les événements rattachés à sa vie intime autour de ses amours et des lieux qui ont marqué cette période complexe de sa vie. Les intitulés des intertitres permettent « de *mesurer la distance et le surplomb* »³. La numérotation chapitrée et l'intitulation forment un dispositif sans doute établi par l'auteure, de plus pour la lisibilité du texte, elles fonctionnent « *par digression et par retour en arrière* »⁴ par une confusion évoquée par l'auteure elle-même dès le premier chapitre intitulé « encore au village ».

¹ *Ibid.* P 61 (Jacqueline Arnaud citée par Amrani dans son ouvrage)

² Djebar, Assia. *L'Amour, la fantasia. Op.cit.* P 304.

³ Gasparini, Philippe. *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction. Op.cit.* p 72.

⁴ *Ibid.* P 72.

Les intitulations capitales devraient permettre au lecteur une « *lisibilité fluide* »¹ du récit ; la forme de certains des titres « *est particulièrement dépouillée* »² d'informations sur le contenu des chapitres mais c'est dans cette partie précisément que nous voyons « le rapport »³ qu'Assia Djébar établit avec son texte.

C'est précisément dans cette partie que l'auteure dévoile un certain nombre de secrets : les quatre premiers chapitres sont réservés à ses amours contrariées : la période de l'adolescence, le lycée et les lettres d'amour qui représentaient un cycle important et déterminant dans sa vie future, les chapitres 5 à 11, c'est la vie à Alger où la famille change le mode de vie, ces chapitres seront consacrés au changement de la mère à son émancipation et à la narration d'un fait dramatique qui a failli coûter la vie à la narratrice. Ce dernier point va être ressassé sur trois chapitres et disposé de manière singulière sur les pages du livre ; nous entendons par là que le blanc exprimé de plusieurs façons enseigne sur une sombre et tumultueuse histoire d'amour.

De plus, c'est dans cette partie qu'elle pose le plus de questions sur son écriture, ce que Doubrovsky appelle la mise en abyme et que Gasparini définit comme étant un récit où un « *narrateur y raconte l'écriture ou la narration d'un récit* »⁴. Ce que nous appelons autofiction.

2.2.1. Blanc et pulsion autobiographique

Assia Djébar dès son premier intertitre se pose des questions et s'autoanalyse pour décrire les émotions. On peut dire qu'elle n' « *embraie sur les souvenirs que, par association de mots, de sensations et d'images* »⁵ , elle « *fait remonter à sa conscience* »⁶, des souvenirs qu'elle voulait garder secrets :

*J'interromps mon récit d'adolescent car un doute soudain me tourmente ; quand, par quelle rupture ou quelle confusion, peut-être même quelle angoisse ou quel réveil obscur, voire de quelle solitude délicieuse ou distraite, par quelle porte étroite, enfin, sait-on de cette aube de la vie, de sa lumière qu'on pourrait croire celle d'un songe.*⁷

¹ Amrani, Mehana. *Op.cit.* P 92.

² *Ibid.* P 93.

³ *Ibid.* p 94.

⁴ Gasparini, Philippe. *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction.* Editions du Seuil, 2004. (Collection Poétique) 393P. P119.

⁵ Gasparini Philippe. *Autofiction. Une aventure du langage.* *Op.cit.* pp 28.29.

⁶ *Ibid.* PP28-29.

⁷ Djébar Assia. *Nulle part dans la maison de mon père.* . P245

Cette manière de procéder « permet à l'auteur de représenter le phénomène de la remémoration et de l'inscrire dans la trame narrative »¹, ainsi les critiques littéraires estiment que les « *allers et retours entre moments passés et commentaires présents* »² poussent la narratrice dans « *ses retranchements* »³.

La narratrice en levant un peu la censure qui semble peser sur la mémoire : « *met en route une anamnèse qui déborde le sujet* »⁴. Nous anticipons à ce niveau de l'analyse du texte, mais cette partie regorge d'aspects relevant d'événements, jaillissant de son inconscient ; ce qui justifie selon Gasparini « *la pulsion autobiographique, à ce moment de son existence, et qu'elle l'ordonne* »⁵, comme nous le voyons dans cet exemple :

*Demeurent en suspens les deux dernières années de ma vie de pensionnaire
(peut-être y reviendrai-je encore, par quelque flash rendu nécessaire ou à la
faveur d'une réminiscence.*⁶

La narratrice se livre ainsi à son lecteur et ce dernier devient son confident, « *le thérapeute* » qui lit son « *patient* ».⁷ En effet « *elle ne puise pas dans un stock de souvenirs qu'il suffirait de recopier, ou même de transcrire. [...] Ce sont ses mots qui engendrent les souvenirs et non l'inverse. Le langage lui dicte sa vie.* »⁸

Le discours mémoriel, que livre la romancière ressort de « *ce flux jaillissant de son inconscient. Du coup, le moindre souvenir d'enfance, de guerre, d'amour, professionnel, tire de cette analyse une légitimité incontestable.* »⁹ Assia Djébar à chaque souvenir raconté, elle accorde « *une cohérence* »¹⁰. Elle explique ainsi à la fin de son livre « *la pulsion autobiographique* »¹¹ qu'elle avait eue, dans « *Epilogue* » et la « *Postface* ».

Le texte réparti sur les 3 pages, marque les réflexions menées autour de l'écriture. Le texte est un « *lieu d'incertitude esthétique qui est aussi un espace de réflexion* »¹²

¹Gasparini Philippe. *Autofiction. Une aventure du langage. Op.cit.* p.29

²*Ibid.* P 29.

³*Ibid.* P 29.

⁴*Ibid.* P 29.

⁵*Ibid.* p 29

⁶Djébar Assia. *Nulle part dans la maison de mon père.* P245

⁷Gasparini Philippe. *Autofiction. Une aventure du langage. Op.cit.* P 29

⁸*Ibid.* p 28.

⁹*Ibid.* p29.

¹⁰*Ibid.* p29.

¹¹*Ibid.* p 29

¹²*Ibid.* . P 7.

comme nous le voyons au début du chapitre « Encore au village ». C'est là que la romancière mène une discussion ou plus exactement un monologue où le lecteur est associé et écoute (lit) ce qu'elle annonce sur son écriture, sur le sens générique à donner à son texte. Elle transforme peut-être les faits réels en fiction. La mention « roman » ne va pas éloigner le texte pour autant du vécu de la romancière, elle dira en évoquant son récit : « *Ce récit ne m'entraînera pas jusqu'à ces années de tempête. Il butera bien avant cette sombre et tumultueuse histoire, celle de tous [...] ¹Dans le même ordre d'idées, elle explique sa progression dans le récit autobiographique dans lequel elle pose la problématique de la fiction qu'elle laisse s'infiltrer sciemment dans son texte, en disant : [...] Je m'inventerai par jeu des soupirants, des amoureux transis, des cousins timides et tremblants, pour que quelques-uns d'entre eux me prodiguent des douceurs, [...] ².*

Dans ce cas de figure, nous sommes bien dans la problématique du genre : autofiction. Autrement dit, l'autofiction serait « *une réorganisation par l'écrivain, de ses expériences* »³ personnelles.

Le chapitre 2 intitulé « Lettre déchirée » est un fragment déjà raconté dans le roman *L'Amour, la fantasia* et plus exactement dans le premier chapitre intitulé « Fillette arabe allant pour la première fois à l'école » mais dans « Lettre déchirée » l'histoire est racontée avec force détails ; il est question des sentiments ressentis par la narratrice. Ce que nous remarquons, en outre, c'est la disposition des paragraphes dans ce chapitre et dans tous les autres de ce roman.

Autrement dit, la mise en page des paragraphes n'est pas classique, il y a des blancs qui s'apparentent à des coupures cinématographiques et nous l'avons dit sans doute plus tôt cela participe « *fortement à la sémiotique de l'œuvre* »⁴. Le lecteur est projeté dans le temps, il explique que l'ellipse temporelle peut fonctionner selon deux modes différents, l'une « régressive, l'autre progressive »⁵ ; le premier blanc correspond à un retour vers le passé comme nous le voyons très bien dans ce passage :

¹ Djebar Assia. *Nulle part dans la maison de mon père*. *Op.cit.* P246.

² *Ibid.* P 247.

³ Amrani, Mehana. *Op.cit.* P 122.

⁴ *Ibid.* p 94.

⁵ *Ibid.* p 96. Références du roman de Kateb Yacine des pages 189.193 ; où il est question d'un retour vers le passé, puis, d'une discussion entre deux personnages Rachid et l'écrivain au cas de Mourad, puis l'auteur fait une plongée rétrospective vers l'enfance de Lakhdar (autre personnage).

« les années précédentes, avec l'équipe de basket, j'avais pris l'habitude- sans en parler à mon père- de voyager [...] »¹ ; puis dans l'aspect progressif, la narratrice avance dans la narration « pourquoi ai-je décidé, à la rentrée suivante, d'accepter la correspondance avec l'étudiant inconnu ? »². Dans ces deux passages, la narratrice relate des anecdotes qu'elle a vécues durant son adolescence, un âge crucial où la réalité sociale paraît dure aux yeux de la narratrice.

A partir du chapitre 6 intitulé « Dans la rue », la narration est ponctuée de « blancs ». De petits paragraphes sont apposés sur les pages de moins en moins noircies par le texte, à titre d'exemples les pages 310 à 312 du roman. Cette dernière marque la rupture chapitrale qui annonce « une dimension conflictuelle »³ dans la mesure où la narratrice annonce le destin tragique de l'Algérie durant la colonisation et même après l'indépendance.

Ainsi « le blanc se creuse plus qu'il ne devient l'espace scénique au centre duquel la confrontation sanglante se prépare. Il se creuse pour faire sentir l'immense trouble »⁴, comme nous le voyons justement dans cette rupture chapitrale où la narratrice évoque la violence qui émane des compatriotes quand ils se rendent compte de son identité et comment ils changent quand elle use de la langue de l'Autre, elle fait allusion aussi à la guerre de libération des années 1954 :

*Je me remémore cette illusion de mon âge d'alors, due à ma naïveté d'adolescence devant ceux que j'aurais pu appeler des « frères » s'ils avaient accepté de me saluer dans ma naïve liberté ! Mais ce mot de « frère » ne prendrait son sens que quelques années plus tard, seulement lorsque ce même pays s'ensanglanterait.*⁵

Le blanc se manifeste par des paragraphes qui semblent disparates mais qui donnent une « logique sémantique » au texte. Dans le chapitre « Dans la rue », il est question du regard porté par les Algériens sur leurs compatriotes femmes émancipées, tant elles paraissent comme des Européennes par l'habit et par la langue, elles dissimulent la langue maternelle et la narratrice montre qu'il est difficile de se faire accepter par les siens :

¹ Djébar Assia. *Nulle part dans la maison de mon père*. Editions Fayard. 2007. P 257.

²*Ibid.* P 255.

³ Amrani, Mehana. *Op.cit.* P95.

⁴*Ibid.* P95.

⁵Djébar Assia. *Nulle part dans la maison de mon père*. Editions Fayard. 2007. P 257. P312.

Hostiles, ils auraient été, ceux de votre clan ! Pas question de vous dévoiler devant eux, ni de révéler votre identité : alors que vous l'étiez de fait, dévoilée ! Mais aussi « masquée », oui, masquée par la langue étrangère ! Tandis que, au-dehors, votre langue maternelle vous aurait trahie ¹

Nous pouvons dire qu'au plan stylistique, ce chapitre est présenté comme un monologue où le lecteur est pris à témoin. La fréquence du pronom personnel « vous », montre que la narratrice mène un monologue sur un récit mené à la première personne : « *Mais les passants, je veux parler des garçons de « chez vous* »², Ce procédé permet de « *varier les angles par lesquels* »³ elle tente de « *cerner une réalité historique complexe* » de l'Algérie colonisée. Pourrait-on parler de polyphonie ? La narratrice désire manifester une certaine objectivité dans sa narration mais, il lui était difficile de l'atteindre d'où, les petits paragraphes qui sont posés çà et là sur les pages blanches.

2.2.2. La mise en abyme et l'amorce d'un dénouement

Le monologue dans le texte d'Assia Djebar serait aussi une sorte de mise en abyme sur la question du regard à la fois, du compatriote posé sur la jeune algérienne, qui oserait s'aventurer dans les rues d'Alger et qui s'adresserait aux autochtones dans la langue algérienne. La langue arabe est synonyme de silence, mais pour les algériennes, qui voulaient s'exprimer et espérer passer inaperçues, il fallait parler en français pour éviter le courroux des hommes et d'éviter les regards sévères des frères : « *Mais vous, parmi ce flot masculin du dehors, vous aviez la paix confondus que vous étiez avec les filles du clan colonial.* »⁴

Dans les chapitres 7 à 11, à savoir « Promenades au port... », « Mounira réapparue », « Nous... trois ! », « Dans le noir vestibule... », « Ce matin-là » la narration est consacrée à un drame qui aurait pu coûter la vie à la narratrice, mais qui a pu être évité. Cependant ; il n'est pas raconté en une seule traite mais essaimé sur les quatre chapitres : dans le septième, elle-même le débute par l'aveu de la fragmentation comme elle le rappelle dans ce passage : « *Je m'enfonçais dans cette mémoire en haillons* »⁵.

¹Djebar Assia. *Nulle part dans la maison de mon père.* Op.cit. P 305.

²Ibid. P 306.

³ Amrani, Mehana. Op.cit. P 101.

⁴ Djebar Assia. Op.cit. P 311.

⁵Ibid. P 320.

De plus, la narration est menée à la première personne essentiellement, nous pensons que c'est dans cette partie finale c'est-à-dire de la troisième partie annoncée dans le titre « Celle qui court jusqu'à la mer » que la narratrice se dévoile le plus, c'est la mise à nu. Dans cette finale, nous pouvons expliquer l'annonce de ce drame ; la liberté dont elle jouissait va « *correspondre à une rupture existentielle* »¹ qui aurait pu toutefois se produire.

Ces parties annoncent la « *rupture avec une certaine existence familiale, rupture avec son statut* »² de lycéenne par le changement qui va s'opérer en elle. Elle devient soudain adulte et elle prend conscience de la gravité de la situation du drame qui a failli lui coûter la vie.

La narration se poursuit lorsqu'elle associe à ses promenades en ville, les souvenirs du vieil oncle qui vivait dans cette ville ancienne. Ces pages noircies se terminent par trois points de suspension : « *Tandis que, de cette ville, j'osais arpenter... les inévitables laideurs et lâchetés du passé familial...* »³

Nous avons la preuve que la romancière fragmente son récit, en pièces qu'elle rattache les unes aux autres ; il y a des fragments qui manquent ou qu'elle raconte au fil de ses souvenirs et les plus importants sont ceux qui restent encore tissés au grand morceau de la mémoire. C'est-à-dire les plus marquants de sa vie, qu'elle répète de livre en livre.

Elle use de points de suspension pour marquer le silence et reprendre à un autre moment, ou reprendre tout simplement le cours du récit. Elle oscille ainsi entre les souvenirs présents de jeune lycéenne et les souvenirs lointains de son enfance. Tout en étant avec son fiancé, elle laisse vagabonder son regard et son souvenir par association d'idées, de couleurs et de sensations. Les trois points de suspension permettent donc de terminer un souvenir et entamer les souvenirs de la narratrice : « *Je m'enfonçais... l'image de cet oncle oublié...* »⁴. Lorsque le souvenir devient trop intime, elle arrête la narration par l'usage des trois points de suspension : et elle engage, alors, son récit sur des sujets plus neutres comme la langue maternelle par exemple.

¹ Amrani, Mehana. La Poétique de Kateb Yacine. L'autobiographie au service de l'Histoire. L'Harmattan, 2012. 155P. p 101.

² Ibid. P 101.

³ Djébar Assia. *Op.cit.* P 319.

⁴ Ibid. P 320.

2.2.3. *Le blanc se creuse*

Le chapitre 8 intitulé « Mounira réapparue », est également écrit et disposé en de courts paragraphes. La romancière revient au personnage de Mounira. Le récit semble tourner autour de ce personnage féminin dans une sorte de « *germe* » qui annonce le devenir de la narratrice. Puisque Mounira sera indirectement responsable d'une dispute future entre la narratrice et son fiancé. La présence répétée de ce personnage dans le récit dénote une menace latente.

La romancière laisse beaucoup de blancs sur ces pages. Elle écrit son roman en fragments « *par bourgeonnement, par reprise* »¹ des personnages, de reprises de traits de caractère de ce personnage féminin (Mounira). Pouvons-nous dire qu'Assia Djébar aurait choisi ce personnage féminin pour répondre à cette question : « comment dire l'indicible ? » et là s'explique le choix : comment raconter un drame personnel aussi intime, si ce n'est en choisissant la forme romanesque car Mounira, la romancière l'avait dit, c'est un personnage fictif :

*J'interromps ici ce récit aux couleurs aussi anodines que surannées pour introduire un personnage- supposons-le, pourquoi pas, de fiction... Oui, braquons le projecteur sur une autre jeune fille de mon âge, ou d'un an mon aînée, une condisciple faisant partie du groupe des demi-pensionnaires. 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.*²

Assia Djébar choisit de raconter cet épisode dramatique en fragments pour « *jeter tous les flots de lumière sur une réalité rétive*³ »⁴, pour expliquer ce qui va suivre dans les trois chapitres suivants.

Le chapitre 9 intitulé « Nous ...trois ! » est un titre thématique, nous comprenons qu'il est question de la narratrice, du fiancé et de la fausse camarade Mounira. En fait, la partie relative à cette rencontre à trois est longuement racontée. La romancière noircit les pages autour de cet événement, comme pour justifier ce qui arrivera au chapitre 10. Elle explique la présence dérangeante de son amie, en faisant

¹ Amrani, Mehana. *La Poétique de Kateb Yacine. L'autobiographie au service de l'Histoire*. L'Harmattan, 2012. 155P. P 61.

² Djébar Assia. *Op.cit.* P207.

³ Rétive : rebelle.

⁴ Amrani, Mehana. *Op.cit.* P61.

une description avec force détails, elle est observatrice, et son œil est attaché aux moindres détails :

Elle est venue jouer un rôle ! Remarqué-je. Elle semble l'avoir répété depuis ! [...] Elle se complaît dans son rôle. [...] J'observe sa comédie. Tarik ; lui, voit bien que je suis résolue à rester spectatrice !¹

Au plan typologique, le récit est transcrit de manière hétérogène sur les pages où il est question parfois d'un seul paragraphe comme c'est le cas dans les trois dernières pages du chapitre 10, intitulé « Dans le noir vestibule... ». Le lecteur a l'impression qu'il s'agit d'une rupture chapitrale et que la romancière est passée à une autre anecdote. Mais, c'est en fait pour relater à la troisième personne sa mésaventure jusqu'aux rails des trams vers lesquels la narratrice avait couru. Dans ce chapitre, elle avait répété la même scène sous plusieurs angles avec des mots différents. Assia Djébar répète presque le même paragraphe à quelques mots près comme nous le voyons très bien dans ces exemples :

[...] M'en aller au plus loin, courir au plus vite, me précipiter, me projeter là-bas, éperdue, au point exact où se noie l'horizon ! Ne m'arrêter que là où la mer m'attend...m'attend... » [...] une seconde, je me tiens droite, décidée à reprendre ma course-vers quel but ? La voix de l'homme m'a hélée. Trop tard ! Le fil est rompu.²

Donc la même idée est répétée dans ce passage :

L'escalier à mes pieds : descendre ! Courir, partir au plus loin, là où je ne pourrai plus m'arrêter. Courir jusqu'à la mer qui m'attend. Aucune voix derrière. Descendre indéfiniment. Légère, je suis, hantée, je deviens. M'envoler, descendre, descendre encore, malgré le brouhaha du boulevard, jusqu'en bas.³

Le récit de la course folle vers l'infini n'est pas raconté intégralement, elle adopte la narration plus loin à la troisième personne en donnant de plus en plus de précisions sur la suite, l'issue de cette course dans laquelle elle s'était lancée dans un paragraphe à la page 357 du roman :

Elle a dévalé les escaliers de pierre jusqu'au boulevard Sadi-Carnot, la jeune fille. [...] Hors du vestibule, la jeune fille a-t-elle entendu la rumeur bourdonnante du boulevard, à ses pieds, la mer à l'horizon, dont les bras immenses se tendent vers la fugitive ! Courir... jusqu'à la mer ! [...]⁴

¹ Djébar Assia. *Nulle part dans la maison de mon père*. *Op.cit.* P335.

² *Ibid.* P356.

³ *Ibid.* P 356

⁴ *Ibid.* P 357.

La répercussion confirme l'impression que quelque chose de funeste allait découler de cette course folle. Elle emploie la troisième personne dans cet unique paragraphe étalé sur une seule page, et montre qu'elle cherche à découper ou alors « *le soumet à la rhétorique du ressassement en reprenant le même événement dans des formulations textuelles différentes* »¹, en variant les pronoms personnels, elle raconte cet événement pour marquer une distanciation entre elle et son personnage.

Dans ce chapitre 10, le fragment autobiographique relatif à cette course folle se poursuit dans le texte à des pages plus loin à savoir les pages 358, 359, 360. Avec des mots différents, avec des données supplémentaires aboutissant au drame des rails :

*En un éclair, mon regard aperçoit le tramway qui arrive en trombe. La machine est lancée, bondissante, bien heureuse montre ! Mon but, enfin : m'anéantir là-bas, là où la mer est si lointaine, pour y dormir. [...] Parvenue tout en bas...en diagonale, sur les rails ! A l'ultime seconde, j'ai imaginé mon corps de jeune fille coupé... en trois !*²

La chute du livre est consacrée aux causes directes du drame lié à un échec qu'elle avait refoulé et qu'elle dévoile dans le prologue ; et que cet événement n'a jamais été rapporté à son père qui ignorait tout de sa relation amoureuse soigneusement :

*[...] La décision première d'aller exploser contre l'horizon, au dessus de la mer, des bateaux, des dockers, de la foule, en une seconde devint (sans doute, accompagnée aussi de la scansion : « si mon père... je me tue ! Si mon père...je me tue ! ») [...]*³

Nous pourrions réfléchir à cette disposition des portions de vie dans le roman d'Assia Djebar, qui jusque là, nous a montré que son œuvre littéraire s'articulait essentiellement de fragments essaimés çà et là et répétés dans le roman, qu'elle mâche inlassablement. Les fragments sont dictés par une mémoire tourmentée, « *douloureuse* »⁴, et qui « *s'attache* »⁵ à certains faits, à certains souvenirs plus qu'à d'autres de sa vie.

Nous avons examiné l'épilogue dans le premier chapitre intitulé « Le silence ou les années-tombeaux » et nous constatons qu'elle s'interroge sur son écriture et les

¹ Amrani, Mehana. *La Poétique de Kateb Yacine. L'autobiographie au service de l'Histoire*. L'Harmattan, 2012. 155P. p30.

² Djebar Assia. *Nulle part dans la maison de mon père*. Editions Fayard. 2007. P358.

³ *Ibid.* PP 370.371.

⁴ Amrani, Mehana. *La Poétique de Kateb Yacine. L'autobiographie au service de l'Histoire*. Op.cit. P 90.

⁵ *Ibid.* P90.

événements personnels, relatés avec peine parce que trop douloureux, et ces derniers éveilleront des sensations longtemps refoulées. Dans cet examen de la mémoire, elle explique que revivre cet épisode plus que les autres, non qu'ils soient moins importants, mais, ils ont conduit justement le cheminement de la mémoire vers ce souvenir douloureux, et vers son père :

Revivant cet épisode au plus près, quoique si longtemps après, me laissant conduire, toutes rênes lâchées, par l'ébranlement de cette poussée irrésistible de la mémoire, celle-ci galopant soudain telle une pouliche de race une fois libérée, une conclusion s'impose : « Nulle part dans la maison de mon père ! »¹

L'évocation du père dans l'une des raisons de ce geste fou, sera étudiée dans la deuxième partie de notre analyse. En effet, « la loi du père » semble être mise « entre parenthèse ». Le « père » ne semble pas être pour elle cet insaisissable « bloc solide » qui représente la culture et qui est immuable. Le personnage qui dit « je » dans les romans, a les caractéristiques de la féminité, et ne cesse de se confronter au personnage masculin, son père et son amoureux. Une confrontation qu'elle montre sous une forme de neutralité dans le texte jusqu'à laisser place à un sujet qui sait ce qui lui manque, pour calmer la souffrance d'un amour contrarié. Pourtant, un amour que l'écrivaine a pu définir, en parlant de la relation qui unit sa mère et son père. Mais qu'elle n'a pas réussi à définir quand il s'est agi de le rechercher à travers l'écriture. Rechercher l'amour c'est chercher à définir l'autre jusqu'à ce qu'il convienne à l'image qu'elle se fait de lui. Et l'autre ici n'est en aucun cas séparé d'elle. Il est à la fois son père et son amoureux imaginé.

¹Djebar, Assia, *Nulle part dans la maison de mon père*. Op.cit.P 380.

Conclusion

Dans ce chapitre, nous avons tenté à travers l'étude de l'organisation auctoriale dans les deux romans d'Assia Djebar, de vérifier que le procédé de la fragmentation est assez particulier. En effet, la fragmentation apparaît d'abord par les aspects typographiques de la numérotation et une intitulation complexe. L'écrivaine a usé d'une numérotation en chiffres romains dans *L'Amour, la fantasia* et ces chiffres structurent les romans en trois parties subdivisées de façon assez singulière ; les parties ne sont pas de longueur régulière. Les deux premières sont plus courtes, ce ne sont pas les plus importantes. La romancière a fait de la fragmentation « sémantique » un moyen de séparer les chapitres. Mais en faisant en sorte qu'ils ne soient pas liés par le sens. En effet, les fragments sont juxtaposés particulièrement les périodes consacrées à la colonisation française et où les femmes sont évoquées et la romancière remonte parfois très loin dans l'histoire du pays.

Le roman *Nulle part dans la maison de mon père* est divisé en trois grandes parties, réparties en chapitres qui racontent une histoire ou des histoires des membres de la famille, ce roman est davantage centré sur l'intime, sans être vraiment intimiste. Les anecdotes peuvent être considérées comme les notes d'un journal intime, où des épisodes semblent disparates mais hiérarchisés selon un ordre voulu par l'auteure sans doute. Au gré de ses réminiscences ou de ses soliloques, elle a voulu retracer les éléments les plus importants de son existence, dans lesquels, elle a voulu incorporer l'essentiel de sa propre trajectoire de vie tout en ajoutant des réflexions personnelles en tant qu'écrivaine. Ainsi nous avons tenté de montrer que dans le second roman, les fragments de la première partie de *L'Amour, la fantasia* ont une seconde image dans *Nulle part dans la maison de mon père*, cette répartition répétée d'un roman à un autre singularise l'œuvre par sa circularité mais aussi par le thème fondateur d'une quête à la fois amoureuse et à la fois identitaire, que l'auteure ne retrouve pas vraiment.

Chapitre4 : Identification et biographie des auteures

Introduction

Notre analyse se poursuit sur un élément important qui est l'identité de l'écrivain et celle du narrateur et spécifiquement dans un récit où l'identification est problématique, nous avons vu à travers la définition donnée par Philippe Lejeune que l'identité de celui qui raconte doit être superposable à l'identité de celui qui écrit et que le vécu raconté est celui de toute sa trajectoire de vie, et spécifiquement à la première personne. Dans ce chapitre, nous allons à juste titre, nous intéresser à l'identité de celui qui devient biographe de lui-même et comment à travers son identification dans le texte, il pourrait susciter des interrogations du lecteur. Le scripteur peut vouloir brouiller les pistes et faire non pas douter de son identité mais faire que dans ses récits fictionnels, l'identité du personnage se charge d'indices qui pourraient nous faire douter de la réelle motivation de l'écrivain. En tout cas, des questions sur l'identité réelle du romancier s'imposent.

Nous allons montrer que l'identification biographique, la date, lieu, signes particuliers et statut social, l'aspect physique participent à l'identification du personnage donc de l'écrivain. Puis, nous verrons que l'identification professionnelle, ainsi que la profession contiguë du personnage sont des indices pour affaiblir la connotation autobiographique de l'identité des auteures.

1. Identification biographique

Dans le texte autobiographique si l'on doit chercher l'identité onomastique de l'auteur et celle du narrateur- personnage, il ne serait pas aisé se superposer ces instances dans tous les récits à la première personne. En effet, il y a d'autres critères qui entrent en jeu, tels que « *la profession, l'aspect physique, le milieu social, la trajectoire de vie, les goûts et les croyances, ainsi ces éléments font que l'identité n'est pas statique* »¹.

Selon Gasparini, les poéticiens ont distingué l'identité onomastique entre la fiction et l'autobiographie, c'est pourquoi, il nous faut étudier de quelle manière, le romancier met en rapport la construction de sa propre identité et celle du personnage principal (héros). Le lecteur pourra comparer l'identité du personnage en puisant les informations dans le péri-texte que nous avons étudié à travers les aspects péri-textuels, ces éléments que nous avons vu chez les deux auteures, nous ont permis de récolter des informations sur les deux romancières, ce qu'Umberto Eco appelle « *Coopération textuelle* »², pour expliquer que le lecteur aura le loisir de puiser de manière continue dans les méthodes pour ses informations.

1.1. Date, lieu, signes particuliers et statut social

Nous avons appris que « *le romancier autobiographe dispose de deux catégories temporelles pour faire coïncider sa position dans le temps avec celle de son héros* »³. Ils peuvent tous les deux avoir la même date de naissance ou le même âge, et dans tous les cas de figure, cette information ne peut apparaître de façon significative que « *d'informations externes au texte* »⁴.

1.1.1. La date de naissance

La problématique est que dans les romans d'Assia Djebar et de Malika Mokeddem, nous n'avons aucune indication quant à l'âge, date de naissance, rien qui puisse relier les personnages principaux aux romancières à part le prénom donné par l'une et par l'autre dans *La Transe des insoumis*, et *Nulle part dans la maison de mon*

¹Gasparini, Philippe. *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*. *Op.cit.* P45.

²*Ibid.* P 46. Une expression que Gasparini a reprise telle qu'elle avait été énoncée par Umberto Eco dans son ouvrage *Lector in Fabula*, Milan, 1979 ; une expression traduite par M. Bouzaher sous le même titre, Paris, Grasset, 1985, p. 82.

³*Ibid.* 46.

⁴*Ibid.* P46.

père. Dans *N'Zid*, cela est encore plus complexe puisque les indicateurs de l'identité du personnage sont donnés par un narrateur extradiégétique à la page 15 ; le narrateur indique en outre la date et le lieu de naissance du personnage féminin principal :

*Myriam Dors née en 54 à Colombes, domiciliée rue Mouffetard à Paris. Le visage sur les photos d'identité, le même. Celui du miroir. Celui de la photo de vacances.*¹

Cette date de naissance semble éloignée de celle de l'auteure qui, elle est née le 5 octobre 1949 en plus de la variation onomastique « *Nora Carson* »² et adresse « *Tu habites au 21, rue des Saints-Pères* »³. Ce sont des informations données sur le personnage principal du roman *N'Zid*. Dans les autres romans, des deux romancières, nous n'avons aucune indication sur les dates de naissance que l'on pourrait superposer aux identités des personnages, et montrer ainsi que le contenu des romans comprend les histoires de la vie des auteures.

La date de naissance 54 ne montre en effet, aucun rapprochement avec la date de naissance de l'auteur, et pas plus que les indices onomastiques.

Et Gasparini, lui signale que *la moindre disjonction temporelle suffit à ruiner l'interprétation référentielle que d'autres indices suggéraient* ». ⁴ Autrement dit, *N'zid* par exemple poserait le problème de l'identification du personnage autobiographe.

Dans ce cas, il serait judicieux de chercher d'autres indices qui pourraient nous permettre de rapprocher l'identité de la romancière de celle du personnage principal. En quatrième de couverture, nous n'avons aucune indication quant à la date de naissance de l'auteure. Dans les quatre romans de notre corpus, les éditeurs n'ont donné aucune précision qui mette sur la voie les lecteurs. Dans la quatrième de couverture de chaque livre, des précisions brèves sont données par exemple dans *L'Amour, la fantasia*, l'éditeur Jean David V.S.D. précise ceci :

Nous glissons du passé lointain au passé proche, de la troisième personne à la première ; extraordinaire évocation du père, instituteur de français, de la mère, des cousines, des femmes cloîtrées vives et dont le cri et l'amour nous poursuivent. Assia Djebar sans conteste la plus grande romancière du Maghreb, nous donne ici son œuvre la plus aboutie

¹ Mokeddem Malika. *N'zid*. *Op.cit.* P15.

² *Ibid* P108.

³ *Ibid*. P109.

⁴ Gasparini, Philippe. *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*. *Op.cit.* p 47.

Ce résumé du roman ne précise à aucun moment la généricité du texte, mais nous comprenons que la romancière insère des fragments de sa vie mais dans un style totalement différent de celui d'une autobiographie classique. Ce récit présente, donc, certaines marques autobiographiques : une quête des parents et des souvenirs familiaux, dans une « *structure rétrospective des lieux de mémoire* »¹.

Dans *Nulle part dans la maison de mon père*, et selon l'éditeur, Assia Djebar donne son livre le plus personnel. Elle ressuscite avec émotion, lucidité et pudeur la trace d'une histoire individuelle dont l'ombre projetée n'est autre que celle de son peuple. Le caractère autobiographique est énoncé dans le roman, mais aucune indication temporelle ne montre que l'on peut faire coïncider la date de naissance avec celle de son héroïne.

Dans *La Transe des Insoumis*, il est également question de « *l'intranquillité* » la petite ne pouvait plus dormir, « *L'insomnie est le fil conducteur du récit d'une vie : indice de rébellion qui sécrète le goût de la lecture, germe d'insoumission* », la narratrice-personnage devra quitter les siens pour l'étranger et y forger une identité, en exerçant la médecine et l'écriture. L'éditeur met le lecteur sur la piste de la lecture d'un récit autobiographique en attestant l'identité de la romancière en précisant ses deux professions. Malika Mokeddem met dans l'Avant-propos inséré dans le roman des indices pour préparer le lecteur à appréhender l'histoire personnelle dans le livre : « *Toute ressemblance avec des personnes existant ou ayant existé est donc indéniable.* »²Nous pourrions dire que Malika Mokeddem reconnaît que son livre est régi par un pacte autobiographique du fait de l'analogie entre son identité et celle de son héroïne.

Mokeddem insère dans son texte le récit de son enfance et les tourments de cette période. Mais nous verrons dans d'autres chapitres comment « *l'autofiction [...] mobilise simultanément « l'écriture autobiographique », référentielle, et « le pouvoir poétique du langage » qui « problématise » la référence* ».³

L'auteur peut donner des informations personnelles : date de naissance immuable, et la coïncidence sera tributaire des éléments externes au récit mené à la

¹Gasparini, Philippe. *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*. Op.cit. P47.

²Mokeddem, Malika. *La Transe des insoumis*. Op.cit. P 12.

³Gasparini, Philippe. *Autofiction. Une aventure du langage*. Op.cit. p45.

première personne. Nous constatons dans les quatre romans, qu'il est difficile de prouver cette correspondance entre les auteures et leurs personnages principaux explicitement. A titre d'exemple, Assia Djébar utilise un pseudonyme sur la couverture de ses romans, cependant, dans *Nulle part dans la maison de mon père*, elle donne à son personnage féminin son véritable prénom : Fatima Zohra.

Nous avons vu, que ce prénom revêtait aussi une connotation singulière puisqu'elle assimile son histoire personnelle à celle de la fille du Prophète Mohamed. Et la genèse du titre même du roman vient de l'analogie qu'elle fait en s'identifiant à un personnage référentiel auquel elle attribue des scènes fictives. A ce propos nous sommes bien dans ce que Doubrovsky appelle l'autofiction. Ainsi, elle annonce le titre de son roman en usant de stratégies de voilement et où l'on voit apparaître sa vie en filigrane. La vie racontée confirme la vie de l'auteure égrenée dans ses romans.

Dans les romans d'Assia Djébar, il n'y a aucune indication quant à la date de naissance, pourtant, elle dit dans les deux textes que ce sont des autobiographies et que sa fiction est infléchie par le biographique, ou est-ce l'inverse ? *L'Amour, la fantasia* commence avec l'entrée à l'école de la petite fille « *fillette arabe allant pour la première fois à l'école, un matin d'automne* »¹d'autres indications dans l'incipit à travers une ellipse (temps): « *A dix-sept ans, j'entre dans l'histoire d'amour à cause d'une lettre* »²nous verrons que la même scène est racontée dans *Nulle part dans la maison de mon père* : « *Je suis la petite accompagnatrice entre l'école française.[...] Nous deux, mon père et moi- ombre minuscule – cheminons, à pas incertains[...]* »³

Gasparini explique que les « *indices temporels ne peuvent suffire à démontrer le caractère autobiographique d'un récit* »⁴, il met l'accent sur un fait important, il s'agit de « *la disjonction temporelle* »⁵ qui suffit à ruiner l'interprétation référentielle. En effet, dans *L'Amour, la fantasia* par exemple, la période d'entrée à l'école, avec le père, le lecteur est pris par l'histoire personnelle de la romancière, il y a un investissement affectif des lieux mais dès la page 14, il est transposé dans l'Histoire coloniale, période éloignée de la vie de la romancière. Ce roman, change de

¹ Djébar Assia. *L'Amour, la fantasia*. Op.cit. p11.

²Ibid. P12.

³ Djébar Assia. *Nulle part dans la maison de mon père*. Op.cit. P85.

⁴Gasparini, Philippe. *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*. Op.cit. P47.

⁵ Ibid. P47.

perspective, certains critiques disent que Djébar souffre à l'idée de se dévoiler et que l'on puisse la lire ; dans *Ces voix qui m'assiègent*, se dire est un acte déchirant et paralysant, c'est ce qui explique sans doute qu'elle cherche à se cacher derrière l'Histoire du pays.

L'idée que toute « *une vie, l'enfance, le quotidien de sa mère, les scènes intimes soient révélés au public* »¹ soient vécus comme une torture, explique pourquoi elle se sent « *protégée* »² dans les chapitres consacrés aux autres, et à l'Histoire de son pays. Pour Djébar « *cette nécessité de s'exprimer en récit double servait de protection pour toujours, grâce aux bruits et aux couleurs sauvages et fauves des récits de combats qu'elle racontait parallèlement au récit de sa vie* »³. En se mettant « à nu » devant les lecteurs, Djébar sait qu'elle a transgressé les lois sociales et le fait d'en être consciente rendait l'acte autobiographique impossible.

Pour revenir aux indices relatifs à l'âge de la romancière ; il est dit que le narrateur indique souvent son âge dans son autobiographie, et, nous relevons qu'Assia Djébar le fait plus fréquemment dans *Nulle part dans la maison de mon père* en changeant les pronoms personnels :

*Une fillette surgit : elle a deux ans et demi, peut-être trois. L'enfance serait-elle tunnel de songes, [...] ton enfance se prolonge pour qu'elle, confidente d'un jour, [...] dix-neuf ans seulement me séparent d'elle (sa mère).*⁴

Assia Djébar ne dit pas quand est née cette petite fille, mais ponctue son récit d'indicateurs temporels pour marquer sa croissance et faire référence à des périodes charnières de sa vie de l'enfance à l'âge adulte. Comme elle le fait dans ce passage : « *comment raconter cette adolescence où, de dix à dix-sept ans, le monde intérieur s'élargit soudain grâce aux livres* »⁵. La progression de son âge se fait selon les réminiscences qu'elle classe néanmoins dans le découpage chapitral, que nous avons analysé plus haut, mais qui ne suit pas forcément chronologiquement son âge. Elle se rappelle tantôt un souvenir quand elle est dans la toute petite enfance, puis dans d'autres pages plus tôt, elle est une petite fille de quelques années: « *Quel âge dois-je*

¹ Kian Soheila. « La violence de l'écriture dans le quatuor algérien d'Assia Djébar » in *Paroles Gelées* [en ligne] <http://escolarschip.org/uc/item/2b52r2pf>. 2000,n° 18 (2). p100

²*Ibid.* P100.

³*Ibid.* P 100.

⁴ Djébar Assia. *Nulle part dans la maison de mon père*. *Op.cit.* P13.

⁵Kian Soheila. « La violence de l'écriture dans le quatuor algérien d'Assia Djébar ». P 101.

avoir, cinq ans déjà ou un peu moins ? Je ne sais pas »¹. Puis quelques pages plus loin, elle retourne bien plus loin dans la petite enfance, où le souvenir paraît plus flou, ou moins précis, et cette imprécision est due au fait que le souvenir raconté est assez intime et assez délicat à dire : « *J'aurai dix-huit mois. Ainsi mon souvenir, premier souvenir est-il auditif et nocturne ?* »². Ou tout simplement, un problème de mémoire.

La construction rétrospective du roman autobiographique justifie souvent que le narrateur indique l'âge au moment de la rédaction de ses souvenirs, conduisant ainsi à des rapports possibles, le lecteur peut à peu près déterminer l'âge du romancier ; cependant, n'ayant pas d'information sur la date de naissance, il est en tout cas compliqué pour un lecteur non averti de séparer les deux entités ou de les rapprocher, c'est pourquoi, un chercheur a recours à l'épitexte pour corroborer l'histoire personnelle du narrateur-personnage avec celle de l'écrivain.

L'irruption de l'Histoire dans l'histoire personnelle ajoute au texte le caractère référentiel, certes mais les faits historiques relatifs à la période coloniale sont retracés comme des faits imaginés parce que les histoires de toutes les femmes qui ont fait la guerre pourraient convenir à toutes celles qui ont vécu la guerre, qui ont lutté au près des frères, les histoires des mères qui ont été meurtries par la pauvreté et la rudesse de la société pas toujours clémente.

Pour Malika Mokeddem, les indications relatives à l'âge ne sont pas précises aussi, l'Histoire du pays est également présente mais la narration est centrée sur des faits plus personnels, la France n'est pas l'ennemi, mais la France est l'Autre qui apporte quelque chose de positif dans sa vie de petite fille d'abord, puis de femme plus tard. Tous les personnages féminins de Malika Mokeddem ont cette vision positive de la France civilisatrice. Plus ou moins. Nous faisons référence à l'école française qui a permis au personnage de « *Malika* » de sortir du grand désert, dans tous les sens du terme, parce que cet espace l'avait contrainte à l'enfermement, alors que l'école sera sa bouée de sauvetage. Elle va s'éloigner petit à petit de sa maison et de son désert, même si elle finit par y revenir un moment.

¹Djebar Assia. *Nulle part dans la maison de mon père*. *Op.cit.* P73.

²*Ibid.* P95.

1.1.2. Aspect physique et social

L'aspect physique participe à l'identification du personnage et donc de l'écrivain :

De deux dimensions de l'identité, statique et dynamique : définitif, il caractérise suffisamment l'individu pour figurer sur sa carte d'identité en tant que « signe particulier » ; évolutif, il trahit son mode de vie, sa culture, sa trajectoire dans la société.¹

Ainsi, le personnage avatar de Malika Mokeddem se démultiplie et prend des prénoms différents d'elle-même, elle est Sultana dans *L'Interdite*, Nora dans *N'zid*, Shamsa dans *La Désirante*, Leila dans *Les hommes qui marchent*, Kenza dans *Des rêves et des assassins*, Selma dans *Je dois tout à ton oubli* et dans tous ses romans, les héroïnes ont une part de Malika, celle de *La Transe des insoumis*. Au plan physique, le personnage est une jeune fille brune, qui ressemble à son aïeule Zohra, par la couleur de sa peau et par cette ressemblance, elle s'identifie à ses ancêtres nomades : « *les hommes qui marchent* ».

Si nous examinons les deux romans de notre corpus, nous constatons que les deux personnages héroïnes ont le même portrait physique. La romancière décrit la jeune fille et révèle que ce physique a toujours été source de discorde entre la mère et la fille:

Soudain, dans le brouhaha qui m'étourdit, me parviennent les lamentations de ma mère : « tu continues à tout faire pour rendre tes cheveux d'alfa² ». Elle a ce regard de biais qu'elle a toujours posé sur moi. [...] Je ne suis pas conforme à ce qu'elle se juge encore en droit d'attendre de moi. [...] Je prends le parti de la titiller là où je sais pouvoir l'atteindre, elle. Elle seule : « Mes pigments ne viennent pas de ton côté. J'ai la peau tannée, le cheveu tordu par une goutte de sang noir descendant des aïeux de grand-mère³

L'aspect physique participe à son identité : son nom et puis sa vie dans la société : Malika Mokeddem montre en plus son origine nomade qui contrarie sa mère un caractère farouche : elles se contrarient pour montrer qu'elles n'ont rien en commun ; la jeune fille revendique le trait physique : la couleur de la peau de son aïeule.

¹Gasparini, Philippe. *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*. Op.cit. P 50.

²« Herbe folle des hauts plateaux, de la région d'où est issue la famille de mon père » est la note de bas de page donné par la romancière, un aspect que nous étudierons un plus tard, nous entendons par là la note de bas de page dans le roman.

³ Mokeddem. Malika. *La Transe des insoumis*. Op.cit. Pp 240.241.

Dans *N'zid*, c'est par des allusions que son physique est décrit :

« *Maintenant, Jamil arbore la couleur de sa peau ; ses métaphores et les roulades de son luth en derniers refuges contre toutes les dislocations et les déshérences de l'identité* »¹.

Nous précisons que *N'zid* est mené à la troisième personne et que le narrateur raconte l'histoire de *Nora*, et dans les derniers chapitres, l'énonciation change, elle passe d'un « il » à un « je » à un « tu ». Des aspects qui seront étudiés plus en détail dans les prochains chapitres.

Pour le lecteur, la situation peut se compliquer lorsque « *le texte situe le parallèle au niveau psychologique car l'intériorité se déroband aux procédures de vérification est toujours soupçonnable de fictionnalisation* »² Ainsi, le lecteur pour établir des « rapprochements » avec le romancier, s'appuiera sur des faits facilement vérifiables tels que : sa vie publique, sa carrière professionnelle qui sont selon Gérard Genette des faits « *fiabiles* » aisément corroborés dans les deux histoires : histoire personnelle du personnage-narrateur et l'histoire personnelle du romancier.

En tant que lectrice, nous pouvons superposer tous ces personnages féminins à l'auteure Malika Mokeddem, pour ne prendre que cette auteure, parce qu'il y a dans la vie de chacune des héroïnes une part d'elle-même : métier de néphrologue et médecin dans *La Transe des insoumis*, *L'interdite*, dessinatrice dans *N'zid* et *Les Hommes qui marchent* la dessinatrice est le personnage de Leila, et dans *L'interdite* c'est le personnage de Dalila.

Nous pouvons simplement donner des références aux pages où les héroïnes sont un peu comme Malika : aux pages 144 de *L'interdite*, 43 dans *N'zid* : « *Tu es comme tes dessins. Des traits. Des formes. Des vibrations sans légende.* »³ si l'on considère, dans ce cas, que la réception d'un récit se base sur le fait que l'on confonde « *positionnement spatio-temporel de l'auteur et de son personnage principal* »⁴, le lecteur reste persuadé que le texte écrit est purement autobiographique or les auteures elles-mêmes s'en expliquent autrement. Elles fictionnalisent et Gasparini explique en

¹Mokeddem, Malika. *N'zid*. *Op.cit.* P 162.

²Gasparini, Philippe. *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*. *Op.cit.* P33.

³ Mokeddem, Malika. *N'zid*. *Op.cit.* P 43.

⁴Gasparini, Philippe. *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*. *Op.cit.* P51.

quoi le roman « autobiographique » se tisse sur « *des faits pour se déployer dans le monde du mythe* »¹

La forme roman - notamment *N'zid*, *Nulle part dans la maison de mon père*, *L'Amour, la fantasia*- permet aux romancières de se représenter « *fictivement dans une attitude d'affirmation publique* »² de leur personnalité. Les divergences entre les deux romans de Malika Mokeddem à savoir *La Transe des insoumis* et *N'zid* marquent la volonté de l'auteure de brouiller les pistes du lecteur car dans le premier, elle le guide vers une lecture et une réception d'une autobiographie, alors que dans le second, elle tend à s'en éloigner, elle dira dans l'avertissement :

[...] Dans ce livre, j'essaie d'en remonter les méandres, d'en sonder les opacités. J'entreprends d'y fouiller les angoisses, la fantasmagorie, les réminiscences, les luttes, les rébellions, les transgressions dont les nuits blanches sont le creuset. [...]

Malika Mokeddem annonce sa volonté de faire de son texte un récit autobiographique. Ce petit paragraphe est le condensé de tout un roman puisqu'il contient à la fois les souvenirs lointains, relatés dans les chapitres intitulés « Là-bas », et les souvenirs proches contenus dans tous les chapitres intitulés « Ici ». Et dans son récit rétrospectif raconté à la première personne, et dont le nom du personnage-narrateur sera donné dans le roman, la narratrice évoque les difficultés et les soucis qu'elle avait vécus avec les siens, en particulier, son père et sa mère. Seules la lecture et la solitude auront été son salut. Elle a été très jeune plongée dans ce que l'on appelle l'exil intérieur avant qu'elle ne connaisse l'exil géographique.

Dans *N'zid*, le processus de lecture qu'elle a induit est de mélanger les empreintes de l'autobiographie au lecteur. Elle cherche indéniablement à aiguiller le lecteur vers une lecture moins référentielle et donc vers « *une voie plus fictionnelle* »³. Gasparini signale à juste titre que l'identification biographique ne suffit pas pour le classement générique, il faut parfois chercher dans les données épitextuelles qui elles aussi sont « *entachées de fictionnalité* ».⁴

¹ Gasparini, Philippe. *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*. Op.cit. P51.

² *Ibid.* P52.

³ *Ibid.* P52.

⁴ *Ibid.* P52.

Ainsi le référentiel est-il brouillé et c'est le fictionnel qui est mis en avant. Le référentiel apparaît dans *N'zid* lorsque la romancière retrace le vécu de Jamil, un ami d'enfance de Leila dans *Les hommes qui marchent*, qui devient l'amoureux transi de Malika dans *Mes Hommes et La Transe des insoumis*.

1.2. Identification professionnelle

Si l'on cherche à identifier la biographie du personnage, ce qui nous permet de l'identifier et l'associer à l'auteur « *C'est l'activité d'écrivain. Cette identification professionnelle* »¹. Son intérêt est celui d'attester les éléments paratextuels et donc déterminer l'appartenance générique de ce qu'il lui est donné à lire:

*Ecrivain, l'auteur l'est, incontestablement, son livre l'atteste. S'il attribue cette manie à son héros, il signale ipso facto, par le moyen le plus simple et le plus efficace, un point commun entre eux, il instaure un effet de miroir qui va structurer leur relation donc déterminer l'appréciation générique du texte par le lecteur.*²

Dans *La Transe des insoumis*, le personnage- narrateur est écrivain tout comme Malika Mokeddem. Cela paraît logique puisque ce récit est attesté comme autobiographie par la romancière elle-même dans l'avertissement :

[...] *En 1994, cela fait neuf ans déjà que l'écriture s'impose. La carrière du médecin spécialiste en a payé les premiers frais. Neuf ans que cette profession que je vénère se trouve pourtant reléguée au second plan. L'incompréhension de Jean Louis a commencé à ce moment-là. Aux débuts de l'écriture et de ses interrogations*³

L'écriture chez Malika Mokeddem a été source de conflit, elle a payé cher le tribut, son récit est centré sur la crise affective qui a résulté du choix de l'écriture. Elle est initialement médecin néphrologue, mais elle a toujours voulu être écrivaine⁴.

Dans *L'Amour, la fantasia*, Assia Djebar fait également référence à son métier d'écrivain à plusieurs reprises dans le roman : « *A mon tour, j'écris dans sa langue, mais plus de cent cinquante ans après.* »⁵

¹Gasparini, Philippe. *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*. Op.cit. P52.

²*Ibid.* P52.

³Mokeddem, Malika. *La Transe des insoumis*. Op.cit. Pp24-25.

⁴ Gasparini stipule que de nombreux romans peuvent être reçus dans un registre référentiel en raison d'une convergence d'indices probants, sans que le héros soit écrivain. Les deux romancières Malika Mokeddem et Assia Djebar ne précisent pas respectivement dans *N'zid* et *Nulle part dans la maison de mon père*, que les personnages ne sont pas écrivaines. Mais dans les deux autres, nous pouvons avoir des références à ce métier.

⁵Djebar Assia. *L'Amour, la fantasia*. Op.cit. P16.

Les deux romancières ont choisi un « *canevas autobiographique fictif* » du moins voulaient-elles écrire une fiction. En vérité c'est l'auteur qui détermine le positionnement générique, pour soutenir la fictionnalité de son œuvre, pour soutenir sa référentialité ou pour les deux à la fois comme l'explique Philippe Gasparini :

[...] *Lorsque cette œuvre se situe à la frontière entre littérature fictionnelle et littérature référentielle, on peut prévoir que le message métadiégétique va porter, au moins en partie, sur la problématique de son positionnement générique*¹

Malika Mokeddem, tout comme l'a fait Assia Djébar, intervient pour soutenir à la fois la fictionnalité et la référentialité de son roman, une double appartenance qui pose problème au niveau de la réception. L'intrusion de la fiction, de la mise en abyme dans son récit de vie montre un style narratif assez recherché et une mise en roman affichée. Et paradoxalement dans sa fiction, la mise en abyme peut apporter « *un métadiscours relatif à la référentialité du texte* »².

1.2.1. Profession réelle des romancières

Un point est étroitement lié à l'identification professionnelle du romancier, qui est expliqué par Philippe Gasparini :

« *Un trait biographique du personnage qui autorise à lui seul, son identification avec l'auteur, c'est l'activité d'écrivain. Cette identification professionnelle présente l'avantage de ne nécessiter aucun recours au paratexte [...] il instaure un effet de miroir qui va structurer leur relation donc déterminer l'appréciation générique du lecteur.* »³,

Cependant, pour atténuer la connotation autobiographique de l'identité professionnelle, l'auteur peut user de manœuvres ou stratégies et donner à son personnage-héros, une profession contigüe à celle de l'écrivain. Les professions liées au métier d'écrivain dans le cas de Malika Mokeddem sont : dessinatrice et navigatrice ; historienne documentaliste dans le cas d'Assia Djébar. Dans *L'Amour, la fantasia*, elle consacre des chapitres entiers à l'Histoire de l'Algérie, plus précisément à la période coloniale.

¹Gasparini. Philippe. *Est-je ? Roman autobiographique et autofiction*. Op.cit. P P126.

²Ibid. P 119.

³Ibid. P 52.

Assia Djebar reconnaît dans ce roman qu'elle a le rôle de l'historienne et qu'elle retravaille les faits donnés par les historiens français ; en donnant des versions différentes que celles lues dans les textes officiels français :

[...] *Leurs mots, couchés dans des volumes perdus aujourd'hui dans des bibliothèques, présentent la trame d'une réalité « monstre », c'est-à-dire littéralement offerte. Ce monde étranger, qu'ils pénétraient quasiment sur le mode sexuel, ce monde hurla continûment vingt ou vingt-cinq années durant, après la prise de la ville Imprenable...*¹

La romancière décrit une vision de la situation des Algériens qui ont subi la violence de la colonisation française. Elle est celle qui rapporte les dires des Français et qui commente les histoires sous un angle différent de celui des occidentaux. Elle informe que des écrits ont été écrits par les Français qui étaient témoins et présents lors des batailles dans les villes algériennes :

*Ils sont trois désormais à écrire les préliminaires de la chute : le troisième n'est ni un marin en uniforme ni un officier d'ordonnance qui circule en pleine bataille, simplement un homme de lettres, enrôlé dans l'expédition en qualité de secrétaire général en chef [...] J. T. Merle- c'est son nom- publiera à son tour une relation de la prise d'Alger, mais en témoin installé sur les arrières de l'affrontement. Il ne se masque pas en « correspondant de guerre » [...]*²

C'est dire que si la romancière n'avait pas fait des recherches elle n'aurait pas eu toutes ces précisions de personnages référentiels auxquels elle attribue quelque situation imaginaire, puisqu'elle n'a pas vécu cette période. Cependant avec des recherches historiques, elle a pu à la fois retracer les parcours des français, personnages historiques et des histoires des personnages référentiels algériens de la même période.

Dans *La Transe des insoumis*, Malika Mokeddem évoque sa deuxième profession, celle qu'elle a exercé en premier avant d'être écrivaine, son personnage principal est aussi un médecin, et nous devons signaler encore qu'elle a fait en sorte que son personnage féminin soit médecin néphrologue : « *Seule la force de l'habitude me ramène à la maison lorsque j'enlève la blouse du médecin* »³

¹ Djebar Assia. *L'Amour, la fantasia*. Op.cit. p82.

² Ibid. Pp45.46.

³ Mokeddem. Malika. *La Transe des insoumis*. Op.cit. Pp34.35.

1.2.2. Profession contiguë

Dans le roman *N'zid*, nous nous demandons si l'objectif de la romancière était « *d'affaiblir la connotation autobiographique* »¹ en attribuant à son personnage une autre profession que celle qu'elle exerce. En effet, le personnage principal dessine. Le dessin est une autre passion que l'écrivaine a toujours voulu avoir. Le dessin fait partie de sa vie, tout comme dans la vie de ses personnages féminins. Ainsi, l'auteure aurait tenté « *une manœuvre de déplacement en attribuant à son personnage une position professionnelle contiguë* »² En effet, le personnage principal dans *N'zid*, dessine, par passion mais elle en fait son métier. Le dessin fait partie de sa vie, tout comme dans la vie du personnage principal dans *La transe des insoumis*, où petite fille, elle aimait dessiner le désert. Le dessin est d'ailleurs une autre forme d'expression de son écriture :

*Elle saisit pinceaux et fusains sans idée aucune de ce que ses mains vont produire. Des réminiscences atomisés lui reviennent, comme un pianiste, un luthiste, retrouvent inconsciemment les notes d'une partition du bout des doigts. [...]*³

La deuxième passion de la romancière est la « la navigation », on peut penser que la contiguïté risque de valoir l'antériorité : « *le lecteur supposera que l'auteur en est passé par là* »⁴. Et à juste titre, Mokeddem a appris la navigation avec son époux, fait raconté dans *La Transe des insoumis* et mis en évidence dans *N'zid* où l'héroïne Nora semble experte en la matière. Tout comme l'héroïne dans *La Désirante* :

*Elle lève les yeux et découvre qu'elle arrive à Vulcano. Encore hébétée, elle affale la grand-voile, enroule le génois, met le moteur et le sondeur en marche, contourne l'île et se dirige vers une crique qu'elle reconnaît d'emblée. [...] elle enregistre ces données, [...] Elle jette l'ancre par douze mètres de fond à distance des autres embarcations, arrête le moteur [...]*⁵

Plus proche encore, l'héroïne est écrivaine et à « *chaque fois que le récit est interrompu par son commentaire de telle ou telle œuvre, le lecteur entend la voix métadiscursive* »⁶, comme pour Assia Djebar dans *L'Amour, la fantasia*, qui justifie la raison primordiale de raconter non pas son vécu seulement mais celui de toutes les

¹Gasparini, Philippe. *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction. Op.cit.* P 54.

²*Ibid.* P54.

³ Mokeddem, Malika. *N'zid. Op.cit.* P72.

⁴ Gasparini, Philippe. *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction. Op.cit.* P 54.

⁵ Mokeddem, Malika. *N'zid. Op.cit.* P72.

⁶ Gasparini, Philippe. *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction. Op.cit.* P 54.

femmes restées silencieuses. Nous avons montré, dans son récit fictif, que par des commentaires, des soliloques, la romancière commente son écriture.

Malika Mokeddem quant à elle, a choisi « *un procédé de déplacement* »¹ : son héroïne n'est pas romancière dans *N'zid* mais dessinatrice-navigatrice, deux autres métiers qu'elle aurait voulu faire, peut-être ? Dans *N'Zid*, le dessin devient un besoin vital pour recouvrer la mémoire. Les représentations métaphoriques voire allégoriques de la méduse sont « *la translation* » directe de ce qu'elle est dans sa réalité de romancière. Malika Mokeddem cherche à « *affaiblir la connotation autobiographique* »² à travers le roman de *N'zid*. Le Lecteur est poussé à abandonner les « *hypothèses d'identification* » de l'auteure. Mais, la romancière place des indices facilement identifiables en tous cas récurrents dans ses romans.

Dans *L'Amour, la fantasia*, le personnage-écrivain est présent comme écrivain décidant d'écrire des récits avec la probabilité d'aveu autobiographique : les héroïnes dans ce roman et dans *Nulle part dans la maison de mon père* récupèrent leurs identités « *in-extrémis* »³, et deviennent finalement héroïne de leurs propres histoires : il y a beaucoup d'exemples que nous pourrions prendre pour étayer notre propos dans « *Epilogues, elle dira dans le premier chapitre numéroté 1 et titré ainsi « Le silence ou les années- tombeaux » :*

Ce récit est-il le roman d'un amour crevé ? Ou la romance à peine agitée d'une jeune fille, j'allais dire « rangée »- simplement non libérée- du sud de quelque Méditerranée ? L'esquisse d'une ouverture, prologue à une plus vaste autobiographie ? [...] Moi, ici personnage et auteur à la fois [...] »⁴

Malika Mokeddem mène de front une double activité de néphrologue et d'auteure de nombreux romans. Elle lie toujours l'exercice de la médecine à l'écriture :

« Je me raccroche à l'écriture, à l'activité de mon cabinet. Celui-ci est au sein du quartier immigré, commerçant de la ville. C'est bien sûr, par choix que j'ai ouvert un cabinet là. Une décision importante, prise il y a cinq ans. En plus de l'écriture, me vouer à cette population. [...] »⁵

¹Gasparini. Philippe. *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction. Op.cit.* P 55.

²*Ibid.* P 54.

³*Ibid.*P65.

⁴ Djebar. Assia. *Nulle part dans la maison de mon père. Op.cit.* P 379.

⁵Mokeddem, Malika, *La Transe des Insoumis*, P 65.

Dans *La Transe des Insoumis*, elle ne peut que parler des malades qu'elle a soignées ; elle leur consacre tout un chapitre qu'elle a intitulé « Mes plus attachés » dans *Mes Hommes* mais qu'elle a dilué dans l'un des chapitres qu'elle a intitulé « Ici¹ ». La médecine lui a permis de soulager les maux de ses patients et en même temps, ses patients lui apportent un soulagement dont elle avait besoin dans son adversité : « *Mes patients me sauvaient du désastre algérien. Ils me permettaient de prendre un recul nécessaire par rapport l'écriture.* »²

Malika Mokeddem abonde dans le même sens dans une interview qu'elle donne et évoque son métier de médecin et ce qu'elle en dit est à peu près le même que ce qu'elle a raconté dans *La Transe des insoumis et Mes Hommes*. La romancière ne cherche pas dans les romans cités ci-dessus à « *affaiblir la connotation autobiographique de l'identification professionnelle* »³, elle a par contre tenté « *une manœuvre de déplacement en attribuant à son personnage* »⁴ une autre profession : sa vocation de dessinatrice qu'elle a revendiqué dans les textes autobiographiques, fictifs et même dans les interviews qu'elle a données.

Sa position de romancière dans la *Transe des insoumis* est plus proche de la romancière puisque l'héroïne- narratrice est écrivaine et « *le récit est interrompu par des commentaires* »⁵ sur les romans écrits, ainsi « *le lecteur entend la voix métadiscursive*⁶ » de Malika Mokeddem « *défendant les valeurs qui fondent son propre projet littéraire* »⁷ :

*Mon troisième livre, L'interdite, venait d'obtenir un accueil assez enthousiaste en France. [...] Pour voir aboutir mon travail et parce que j'avais entrepris de fouiller les pans occultés de mon passé.*⁸

Malika Mokeddem semble sur la défensive même par rapport à son métier d'écrivain, toujours dans l'adversité ou pour défendre une cause qui est inhérente à la

¹Ici correspond à la période d'adulte et dans un autre pays que l'Algérie ; elle dira dans *Mes Hommes* un autre roman autobiographique : « *j'essaye de me racheter en leur accordant le maximum d'attention* » avec « *tellement de problèmes* » (page 193) elle voulait aider ses compatriotes en les soignant, et cela lui permettait en même temps d'oublier les moments difficiles de sa vie personnelle et la situation inquiétante du pays, l'Algérie.

² Mokeddem, Malika, *Mes Hommes*. *Op.cit.* 193.

³Gasparini Philippe, *Est-il Je ? Op.cit.* P 54.

⁴*Ibid.* P 54.

⁵*Ibid.* P 54.

⁶*Ibid.* P 54.

⁷ *Ibid.* P 54.

⁸ Mokeddem, Malika, *La transe des insoumis*, Pp 33. 34.

sienne : son pays. Elle enchaîne une série de romans dont certains sont des pamphlets comme par exemple *Des Rêves et des Assassins*, elle le dit même dans son autobiographie :

Réfugiée dans le lit de la mezzanine, j'écris. Je noircis des pages de cahiers, d'une écriture rageuse. J'en aurais crevé si je n'avais pas écrit. Sans ces salves de mots, la violence du pays, le désespoir de la séparation m'auraient explosée, pulvérisée.[...] J'écris un roman- mon quatrième déjà-pamphlétaire sur l'Algérie.¹

Malika Mokeddem n'est pas la seule à solliciter ainsi les lecteurs à la bienveillance sur les propos et admettre sa capacité professionnelle ; aussi bien en médecine, qu'en tant que romancière. Soucieuse non pas de son individualisme mais même des autres, son altruisme, elle le doit au métier de médecin. Le lecteur est dans le cheminement lent vers la création littéraire, Malika Mokeddem donne des indications sur les romans écrits :

*J'essaie de me persuader de la nécessité d'écrire également les lits de l'amour. Là-bas. Ecrire l'amour pour ne pas ajouter à l'injustice. Aux excès. Pour ne pas verser dans le manichéisme. Je n'y suis arrivée qu'une seule fois. C'est dans *Le siècle des sauterelles*². Encore que ce soit dans une histoire d'un temps antérieur au mien. Dans les autres romans toutes les amours se brisent. A replonger dans cette époque, c'est toujours la révolte, le sentiment de gâchis qui priment. [...] ...pourtant j'ai vécu de grandes amours en Algérie. Des amours empêchées. Forcément.³*

Ce passage illustre bien ce que Christiane Achour dit dans son ouvrage intitulé *Métissages* : « Une société se dessine, faite d'aliénations et de certitudes dont la moindre remise en cause déclenche l'agressivité et la violence »⁴ à mesure que Malika Mokeddem avance dans son écriture, elle semble parfois infléchir sa verve quand il s'agit des amours même contrariées, elle semble moins revêche et « évite d'affronter le mâle souvenir »⁵, même si elle n'a pas manqué de montrer dans tous ses romans, la violence dont ils ont été capables, violence verbale et physique à l'égard de la femme et surtout la plus instruite d'entre les femmes, et elle n'a pas manqué non plus de montrer que certaines violences émanaient des femmes elles-mêmes envers d'autres femmes, un paradoxe qu'elle n'arrive pas à expliquer.

¹Mokeddem, Malika, *La transe des insoumis*. Pp 34.35.

² Roman où elle mêle fiction et autobiographie, puisque le texte relate l'histoire de l'aïeule.

³ Mokeddem, Malika, *La Transe des insoumis*, p 195.

⁴ Achour Chaulet, Christiane, *Malika Mokeddem, Métissages, Op.cit.* P 119.

⁵*Ibid.* P 119.

jusque là tout semble une évidence, cependant la romancière avoue changer la trajectoire de l'interprétation de l'histoire sans doute racontée par sa grand-mère, et indique donc sa volonté d'orienter son texte vers sur une voie fictionnelle¹, comme nous pouvons le voir dans cet exemple : la romancière indique dans *La Transe des insoumis* que le roman *Le Siècle des Sauterelles* est son deuxième roman, et elle raconte à la page 165, que la scène de la mort de la grand- mère de son père, elle l'avait racontée dans ce roman, seulement elle a transformé l'histoire en fiction :

*Mais dans le roman, j'ai transformé la mort en assassinat. Après ce choc, l'orpheline ne devient pas dormeuse mais muette. Jusqu'alors, moi aussi, je suis restée silencieuse sur l'effroi que la beauté violente du récit avait suscité en moi. L'écriture l'a fait jaillir de l'enfance en exigences de fiction.*²

Dans *La Transe des insoumis*, elle raconte à la page 160 l'histoire de la mort de la mère de sa grand-mère dans le désert, en l'absence de son père. En donnant la parole à sa grand-mère qui va lui raconter une histoire émouvante de la mère morte subitement et du petit frère resté collé à son sein, plus tard devenu insomniaque comme elle, la romancière comprend sans doute que l'intranquillité de la famille était née de ce drame, Malika Mokeddem en posant la question à sa grand-mère sur son insomnie, celle-ci lui retourne la même question mais en lui trouvant une réponse : « *Tu ne dors pas parce que tu as soif. Et tu ne sais pas où ta soif va prendre fin.* »³

Dans la continuité de son parcours d'écrivaine, elle interrompt la narration de son passé en Algérie. Quand elle reprend le récit à l'âge adulte, elle évoque les romans qu'elle a écrit ; en citant *Des rêves et des assassins*, elle relate les conditions de la promotion de son livre qu'elle devait faire et des conditions de sa sécurité en France, durant les années de la décennie noire, les blessures et les agressions faites aux Algériens. Nous sommes face à la catégorie du « *rêveur incompris* » une classification faite par Gasparini pour montrer que le héros confie au lecteur que ses romans sont édités et que son talent est reconnu. C'est encore valable dans le passage suivant, où Malika Mokeddem montre bien qu'elle devient une écrivaine célèbre et surtout menacée comme beaucoup de ses compatriotes qui ont été menacés par l'intégrisme aveugle, un intégrisme qui a dépassé même les frontières du pays :

¹ Nous reviendrons sur ce point de la fictionnalisation des récits lorsque nous aborderons l'aspect de ce que Gasparini appelle « manœuvre de déplacement » dans *N'zid*.

²Mokeddem, Malika, *La Transe des insoumis*, p 165.

³*Ibid.* P 163.

*A la sortie de mon livre, Des rêves et des Assassins, des meutes de CRS cernent tous les lieux où j'interviens. Par moments, j'ai l'impression d'être en Algérie tant elle m'explose à la gueule, ici, dans le déploiement de cet arsenal. Tant je me trouve constamment réduite, par les lecteurs, les publics, aux seules analyses sociologiques, géopolitiques de la société algérienne. [...]*¹

Elle raconte dans *La Transe des Insoumis* ses années difficiles, la rage de vaincre et la nécessité de réussir sa vie sont les plus forts, elle devait « *soulager un peu l'intranquillité.* »² Alors elle a voulu se donner les moyens de réussir sa médecine, elle est devenue l'écrivaine qui « *Détient les leviers de commande du texte, et montre sa capacité à communiquer directement avec le lecteur, elle est cet écrivain au travail ? [...]* »³

Le lecteur sera témoin des vicissitudes que connaît la romancière, les raisons de l'incompréhension qui l'accablent, et surtout ce qui lui permettra de dépasser cette situation, à Oran étudier est une nécessité pour « *asseoir* »⁴ les « *manques à un socle* »⁵, les rêves de la jeune femme semblent simples en réalité dit-elle : « *Mon bonheur serait de me consacrer pleinement à mes études, de profiter davantage des libertés tant attendues de la vie à l'université et de tomber follement amoureuse.* »⁶

Malika Mokeddem est aussi dans la confiance ; elle confie dans son texte son désir d'écrire et de rendre témoin le lecteur de ce qui arrive à toutes les jeunes filles qui vivent la même situation qu'elle : « *Ecrire nos affrontements dans les commissariats, écrire les dérives, les aberrations du système Boumediene. Ecrire les gardes des services de maternité. [...]* »⁷

A cet effet, Malika Mokeddem dit dans son interview au sujet de *N'zid* que ce roman est :

*Après l'écriture de N'zid, mon cinquième livre, le roman d'une navigatrice, de l'odyssée de son amnésie, j'ai eu envie de plonger au plus profond de ma mémoire, d'oser le « je ». Pas sous la forme traditionnelle dur récit chronologique.*⁸

¹Mokeddem, Malika, *La Transe des insoumis*, Pp 217.218.

²*Ibid.* p 173.

³Gasparini, Philippe, *Est-il Je ? Op.cit.* P 59.

⁴Mokeddem, Malika, *La Transe des insoumis*, p 173.

⁵*Ibid.* P 173.

⁶*Ibid.* P 175.

⁷*Ibid.* P 192.

⁸Lazhari Labter, Malika Mokeddem à part entière, *Op.cit.* p 33.

Nous pensons que *N'zid* est le roman qui va permettre à la narratrice de chercher dans ses souvenirs et tisser des liens avec d'autres romans. Il est toujours question, dans ses romans, des mêmes sujets incontournables, une constante inébranlable tels que les « *conquêtes de l'enfance, la solitude, les angoisses et les rébellions.* »¹. Même dans *N'zid*, il n'a jamais été question d'autre chose, que de sa vie et des réflexions sur son devenir au sein de sa famille ; Nora n'a pas besoin des membres de sa famille, elle se suffit à elle-même, l'intranquillité ne la quitte pas, mais, elle continue d'en parler autrement c'est là que personnage de Malika transparait dans l'identité du personnage de Nora :

T'a-t-il caché quelque chose pour tenir autant à parler à « ta » famille ? Te garder en observation. Tu n'as besoin de personne pour te scruter la complication. Maintenant, tu es fixée. Un flou dans le cortex. Drôle de mot, cortex. Corps-texte, c'est ça. Ton corps a le texte flou...il a brouillé les menaces de l'identité, des amours et des abandons. Fracture du crâne et des drames. Bon programme ; les détails de l'amnésie. Sur mesure pour toi. Tu es déjà une désinhibition verbale ! Et le reste, les dénis, désintéressements et autres légèretés, tu veux aussi ! N'est-ce pas ?»²

La romancière fait de *La Transe des insoumis* une correspondance avec le roman *N'zid*, en parlant de son métier de médecin et d'écrivaine. C'est le cinquième roman qui va lui permettre de déterrer des blessures anciennes, ce roman permet à la romancière de déclencher le processus de l'écriture de l'intime. Chronologiquement, *N'zid* sera écrit avant *La Transe des Insoumis et Mes hommes*. Elle crée un réseau de sens de telle façon que *N'zid* ne peut être qu'une autofiction tout comme l'a été *Les Hommes qui marchent* :

En réalité j'ai totalement enfoui un drame qui remonte à la prime enfance. C'est l'oubli originel, l'effacement fondateur. Il est ma résilience dirait Boris Cyrulnik.³ Il est à l'origine de tout. De ma relation à la mère. De mon insomnie. Des passions qui vont me constituer. De mon absence de désir d'enfanter. Même la profession que j'ai choisie, la médecine. Ma survie ou du moins mon intégrité mentale ont sans doute été à ce prix. Il me faudra plusieurs livres dont un sur l'amnésie, N'zid, pour parvenir à le déterrer. Des années d'écriture comme une longue fouille d'archéologue. Les thèmes récurrents sur des mères folles ou mortes. Il me faudra attendre l'écriture de

¹Lazhari, Labter, *Op.cit.* P 33.

² Mokeddem, Malika, *N'zid, op.cit.* P61.

³Boris Cyrulnik, est un [neuropsychiatre](#) français. Ancien animateur d'un groupe de recherche en éthologie clinique au centre hospitalier intercommunal de [Toulon-La Seyne-sur-Mer](#) et directeur d'enseignement du [diplôme universitaire](#) (DU) « Clinique de l'attachement et des systèmes familiaux » à l'[université du Sud-Toulon-Var](#), Boris Cyrulnik est surtout connu pour avoir vulgarisé le concept de « [résilience](#) » (renaître de sa souffrance)

ce livre-là, ce voyage de l'écriture jusqu'au bout de l'insomnie pour enfin le découvrir. »¹

Le métier de médecin va lui permettre d'évoquer l'amnésie originelle, elle voulait oublier ce passé pesant, elle voulait pouvoir renaitre en puisant dans son vécu la force de dépasser les blessures. Alors, chez elle à Montpellier, elle écrit, et en même temps qu'elle analyse sa situation.

¹Mokeddem, Malika, *La Transe des insoumis*. P 182.

Conclusion

L'identification des écrivains dans des textes narratifs qui s'inscrivent dans le double registre romanesque et autobiographique nécessite très souvent de la part des romanciers des stratégies qu'ils mettent en place dans les textes. Le mot identité qui désigne la carte d'identité en quelque sorte de l'écrivain qui normalement permettrait de superposer les trois instances auteur-narrateur-personnage. Cependant cette superposition dans un texte à la première personne peut se fonder sur d'autres aspects que leurs noms et prénoms. Nous avons vu que l'identité des auteurs peut se définir par l'aspect physique, la profession, son milieu social et sa trajectoire personnelle, son mode de vie etc.

Cette analyse nous a permis de mettre en évidence la complexité de l'écriture de soi chez les deux écrivaines. Nous avons mis en exergue les procédés d'écriture qui ont permis aux deux auteures de s'éloigner du modèle canonique. En effet, elles ont fait en sorte que l'identité du personnage-narrateur se trouve à la fois proche du romancier et éloigné du repérage qui coïncide les éléments de l'identité réelle avec celle de l'héroïne. L'un des traits biographiques des personnages qui permet l'identification de l'auteur est l'activité professionnelle, lorsqu'il est difficile de retrouver dans le texte le nom, prénom et date et lieu de naissance. Ces informations sont important particulièrement pour les romans où les auteures veulent s'éloigner de leur vécu. Malgré les « pactes autobiographiques » mis à plusieurs endroits dans les textes des deux romancières, nous avons voulu montrer qu'elles fictionnalisent leurs récits de vie et qu'elles ont choisi le canevas d'autobiographie fictive que Vincent Colonna et Doubrovsky appellent autofiction.

Partie 2 : Stratégies d'écriture de soi algériennes: l'autobiographie sublimée par la fiction

Pourquoi raconter ainsi longuement ces petites anecdotes plus ou moins vaines ? Si elles m'apparaissent un tant soit peu significatives, je me reproche aussitôt de les avoir choisies (arrangées, confectionnées, peut-être) précisément pour signifier. Si au contraire ce ne sont que des fragments perdus, à la dérive, pour lesquels je serais moi-même à la recherche d'un sens possible, quelle raison a pu me faire isoler seulement ceux-là, parmi les centaines, les milliers qui se présentent en dérobées ?

Alain Robbe-Grillet, *Le miroir qui revient*, Editions de Minuit, 1984, p. 56. Cité dans *Les Brouillons de soi* de Philippe Lejeune.

Chapitre 1 : L'apport de l'intratextualité dans l'étude du mythe

Introduction

Dans ce premier chapitre, nous nous trouvons face à une intertextualité démultipliée dans la mesure où les deux romancières ont repris des fragments de leurs vies presque de façon obsessionnelle. Cette reprise explicitement ou sous-tendue par le texte, nous permettent d'identifier les modalités selon lesquelles le roman se les approprie et d'en dégager le sens, car « les transformations ou transpositions » pour reprendre le terme de Julia Kristeva, sont significatives.

Assia Djébar et Malika Mokeddem ont répété les fragments autobiographiques à tel point que leurs écrits sont lus comme des réécritures ; d'un livre à un autre ou encore à l'intérieur du même livre, d'un chapitre à l'autre, elles racontent les mêmes faits avec des variations et les éléments qu'elles rajoutent pour brouiller les cartes du lecteur. Dans tous les cas, les mécanismes de répétition sont les mêmes. Dans leurs romans, elles ont opté pour un procédé appelé l'intertextualité.

Dans ce chapitre, nous sommes amenée à déterminer dans un premier temps, et brièvement, le champ théorique qui servira de socle, pour montrer que l'écriture de soi algérienne, du moins celle des deux romancières, s'appuie sur un dispositif intertextuel, qui augmente néanmoins l'ambiguïté générique, comme l'explique Gasparini en disant que « *le discours autobiographique n'est guère enclin à pratiquer cette littérature au second degré* »¹, selon lui, un auteur qui choisit de faire de sa vie, la matière de son récit, éviterait « *les lieux communs* »², s'il décidait de parodier ou d'imiter un autre écrivain, il mettrait en péril son propre texte, et du coup « *l'autonomie et la crédibilité de son personnage* »³. Il n'est pas interdit non plus au roman autobiographique d'emprunter à d'autres genres les moyens d'expression. Cependant, nous avons des textes contenant des citations qui sont mis « *au service de la stratégie générique.* »⁴

¹Gasparini P. *Est-il Je? Op.cit.* P 104.

²*Ibid.* P104.

³*Ibid.* P 104.

⁴*Ibid.* P 105.

Nous allons aborder dans un premier temps, les stratégies des deux romancières en posant les jalons de cette théorie très complexe qu'on appelle : l'intertextualité et à laquelle vient se greffer une autre notion qu'on appelle l'intratextualité. Par souci méthodologique, nous établirons la spécificité de l'écriture d'Assia Djébar qui a utilisé dans sa littérature une « *attestation documentaire* »¹, puis nous déterminerons par quelques références des écrits de Malika Mokeddem, l'intertexte comme motif récurrent dans ses romans. Nous verrons également que la mise en abyme permet à l'une et à l'autre de « *proposer un commentaire de l'œuvre* »² qu'elles communiquent au lecteur.

Dans le deuxième volet de notre étude, nous tenterons d'étudier la démarche stylistique d'Assia Djébar dans son procédé de fictionnalisation de soi. Puis, dans la logique de notre analyse, nous essayerons de montrer que l'écriture de soi de cette auteure qu'elle se distingue de celle de Malika Mokeddem dans cette forme d'écriture, dans le mythe personnel.

Gérard Genette dans *Palimpsestes* montre que le mythe présente, par sa notoriété et sa flexibilité, une aptitude particulière à se constituer en intertexte. De plus, toute œuvre littéraire est prédisposée à faire surgir un ensemble de mythes dont certains peuvent influencer les auteurs, qu'ils reprennent consciemment ou inconsciemment dans leurs œuvres.

Dans la littérature moderne, on dit que les récits et spécialement le roman moderne sont « *des réinvestissements mythologiques plus ou moins avoués* »³. Mais ce que nous devons rappeler impérativement, c'est que le mythe n'est pas détecté par un lecteur non averti et souvent, les auteurs ne reproduisent pas forcément des mythes dans leurs œuvres.

Il reste à déceler les auteurs pour qui les mythes se sont imposés implicitement ou explicitement dans leurs textes. Dans le cas de notre corpus, l'objectif étant de voir comment Assia Djébar introduit dans son récit le mythe d'*Icare* ; car nous avons

¹Gasparini P. *Est-il Je? Op.cit.* P 105.

²*Ibid.* p 119.

³ Rajotte, Pierre, « mythes, mythocritique et mythanalyse : théorie et parcours » dans *Nuit blanche magazine littéraire*, n°53, 1953. P 30. URL : <http://www.espritcritique.fr/publications/2001/esp2001.pdf>. Consulté le 23 février 2015.

constaté qu'elle en parle explicitement dans *Les nuits de Strasbourg* et qu'elle le reprend sans le citer dans *Nulle part dans la maison de mon père*. Nous allons montrer que la fragmentation chez Assia Djebar reprend un fait dans une fiction mais qu'elle l'a repris à son compte dans le roman *Nulle part dans la maison de mon père*, qu'elle considère comme une autobiographie. Enfin, nous montrerons par cette étude que la romancière place son autobiographie dans ce que Dobrovsky avait considéré comme une fictionnalisation de soi.

1. Le recyclage du matériau fragmentaire

1.1. L'intertexte et métadiscours (apport théorique)

Selon les théoriciens, un écrivain se poserait sans cesse la question de la place de son texte par rapport à d'autres textes, usant de l'intertextualité, qui l'obligerait à le « *confronter à d'autres formes d'écriture, de façons à préciser sa place dans le système des genres* »¹. Avant d'aborder l'aspect du « *commentaire réflexif* »², nous allons d'abord expliquer la notion d'intertextualité et suivre le cheminement de l'évolution des études qui ont amené certains théoriciens à se poser la question des textes ou des fragments de textes du même auteur dans l'œuvre de ce dernier, et introduire une nouvelle notion appelé intratextualité, et bien sûr déterminer les nuances de différences qui pourraient exister entre la première, déjà, très complexe et la seconde qui est inventée, à notre avis pour pallier à des interrogations pertinentes, puisque ces mêmes chercheurs ont constaté que l'intertextualité présentait des difficultés pour expliquer cette « *architexture* ». Cela se complique encore plus, lorsqu'un écrivain se cite lui-même.

Nous essayerons de donner quelques exemples qui montrent que Malika Mokeddem et Assia Djebar ont des points communs et des divergences sur bien des aspects de leur écriture.

Nous allons surtout tenter dans ce qui va suivre, de montrer que les deux écrivaines ont transgressé les normes de l'écriture de soi dite classique, pour montrer également, qu'il y a ce que Philippe Lejeune appelle « *autobiographie et contraintes* » qu'il explique ainsi « *j'appellerai ici « *contrainte* » une règle de production du texte, formelle ou autre, que l'auteur décide personnellement d'ajouter aux règles habituelles du genre de texte qu'il choisit d'écrire* »³ et c'est dans cette optique que nous avons pensé que les deux romancières ont élaboré leurs œuvres. Qu'elles ont inconsciemment ou consciemment pris cette pratique de l'intertextualité voire de l'intratextualité comme motif de leurs autobiographies. Qu'elles écrivent plusieurs fois leurs autobiographies, en répétant des faits, pas tous les faits mais les plus marquants :

¹Genette, Gérard, *Seuils*, *Op.cit.* P 103.

²*Ibid.* P 103.

³Lejeune Philippe. *Les Brouillons de soi*. Editions du Seuil, avril 1998. (Coll. Poétique) 425P. P 125.

l'une des contraintes mentionnées d'ailleurs par Assia Djébar dans les deux romans est la liberté d'écrire une fiction spontanée, avec les « *formes convenues* »¹ du genre romanesque. Elle finit par expliquer à la fin de ses livres, qu'elle a voulu écrire une fiction mais finalement, elle n'a fait que relater sa vie ; ce qui nous semble évidemment plausible, vu toute la partie qui a été consacrée au paratexte. Cependant, nous nous sommes rendu compte qu'elle n'a pas raconté que sa vie, dans cette fiction « *plus vraie que l'autobiographie* »². Assia Djébar a aussi été « contrainte » de raconter les autres histoires, des vies qui ne sont pas toujours étroitement liées à la sienne mais qu'elle n'a pas pu occulter.

Assia Djébar a plus parlé dans sa littérature des autres, elle adjoint à son histoire des fragments fictifs, mythiques, une manière de « *se soustraire au didactisme du roman historique*. »³ Ainsi, elle paraîtra comme une écrivaine passionnée par l'Histoire de son pays, mais elle fera en sorte que *L'Amour, la fantasia* ne soit pas un roman historique classique, en introduisant des événements personnels et en morcelant à l'intérieur même du texte les événements historiques.

Selon les théoriciens comme Gasparini, l'ambiguïté générique est générée par quatre « *dispositifs intertextuels* » qu'il a nommé ainsi, que nous énumérons ici intégralement : « *l'attestation documentaire, l'intertextualité littéraire, l'autocitation, et la mise en abyme* »⁴ et que le dénominateur commun de ces quatre dispositifs est la procédure qui sera mise en place par les écrivains pour relier le texte du récit à un ou plusieurs autres textes.

Julia Kristeva avait défini l'intertextualité ainsi :

*L'intertextualité serait alors, peut-être simplement et banalement, le fait que toute écriture se situe toujours parmi les œuvres qui la précèdent et qu'il n'est jamais possible de faire table rase de la littérature.*⁵

Toujours selon elle, l'intertextualité serait une réécriture, en l'expliquant ainsi :

L'intertextualité est le mouvement par lequel un texte récrit un autre texte et l'intertexte, l'ensemble des textes qu'une œuvre répercute, qu'il se réfère à

¹Lejeune Philippe. *Les Brouillons de soi*. P 129.

²*Ibid.* P 129.

³ Amrani, Mehana, La poétique de Kateb Yacine, l'autobiographie au service de l'histoire », *Op.cit.* Pp 48.49.

⁴Gasparini Philippe. *Est-il Je ? Op.cit.* P 104.

⁵ Piégay-Gros, Nathalie. *Introduction à l'intertextualité*. Paris, Dunod, 1996. 186P. P 7.

lui in absentia (par exemple s'il s'agit d'une allusion) ou l'inverse in praesentia (c'est le cas de la citation) ¹

Toutes les explications que Kristeva apporte sont données toujours dans le souci de clarté, car c'est une nouvelle notion qui doit être opérationnelle dans les études littéraires. Kristeva considère que l'intertextualité est « *l'élément constitutif de la littérature* »² et que « *son objet ne réside pas dans l'objet intertexte mais dans le processus* »³ qui fonde l'intertextualité. Dans les textes que nous proposons d'analyser, nous pourrions appliquer la définition de J. Kristeva pour qui le « *texte est une combinatoire, le lieu d'échange constant entre les fragments que l'écriture redistribue, en construisant un texte nouveau à partir des textes antérieurs, détruits, niés, repris* »⁴, ainsi pour Kristeva cette forme d'écriture est en constante dynamique, elle dit d'ailleurs à cet effet que l'écriture qui produit l'intertexte « *procède par restitution, déconstruction, dissémination des textes antérieurs* ».⁵

Ce qui compte dans l'intertextualité, finalement, c'est la manière avec laquelle un écrivain emprunte un fragment ou des fragments et non les fragments eux-mêmes mais ce qu'il en fait pour créer une nouvelle littérature, un nouveau texte, lui donner un nouveau sens.

Ces définitions ont suscité l'intérêt dans l'univers littéraire, Roland Barthe a proposé lui aussi une théorie du texte, pour lui : « *tout texte est intertexte*⁶ »⁷ en d'autres termes, nous pouvons retrouver des textes qui sont identifiables, par la présence de citations, de fragments pas forcément identifiables par des marques typographiques, et l'intertexte « *est un champ général de formules anonymes, dont l'origine est rarement repérable, de citations inconscientes ou automatiques, données sans guillemets* »⁸ ; donc nous pouvons penser que le texte est composé d'un ensemble de fragments qui sont en mouvement pour constituer une nouvelle littérature, consciemment ou sciemment, les auteurs ne font que mettre en avant des réminiscences des textes déjà existants. Or ce qui semble un peu complexe dans cette

¹Piégay-Gros, Nathalie. *Introduction à l'intertextualité. Op.cit.* P 8.

²*Ibid* P 10.

³ *Ibid.* p 10.

⁴*Ibid.* P10

⁵ *Ibid.* P12.

⁶ Nous avons un peu anticipé cette situation dans le chapitre précédent.

⁷*Ibid.* p 12.

⁸ *Ibid.* P 12.

définition est le fait de ne pas tenir compte de la créativité d'un écrivain. Il y a des influences, des pastiches, ou imitations en même temps, nous sommes face à un genre particulier de la littérature : l'autobiographie.

L'autobiographe ne pratique pas aisément l'intertextualité de peur de tomber dans une imitation et ainsi perdre toute crédibilité de son personnage, mais ne répugne pas « à mettre différentes formes de citations au service de sa stratégie générique »¹. Ainsi, les deux théoriciens ont rendu la notion tout aussi complexe que la théorie sur l'autobiographie, car il s'agit pour nous de trouver une définition qui pourrait montrer justement la poétique de l'écriture chez Assia Djébar et Malika Mokeddem.

1.1.1. L'intertextualité

Gérard Genette a établi une définition de l'intertextualité en mettant en place un système qu'il a nommé « architextualité »² qu'il a nommé « transtextualité » mais qu'il définit ainsi : « la relation qu'un texte entretient avec la catégorie générique à laquelle il appartient »³

En outre, l'hypertextualité définit toute relation unissant un texte B (l'hypertexte) à un hypotexte A, une relation de greffe ce qui nous intéresse dans l'hypertextualité est la relation de transformation de l'hypertexte parce que nous pensons modestement, que les deux auteures ont transformé, transposé les histoires et les anecdotes racontées dans les romans en une sorte de répétition qui est selon Riffaterre une intertextualité, qu'il définit ainsi : *est intertextualité « toute trace »⁴ que l'on peut percevoir comme telle, soit comme citation explicite ou comme « une vague réminiscence »⁵ d'une vie.*

A juste titre, l'intertexte qui apparaît dans les œuvres des deux auteures sont d'abord des passages pris dans le réseau même de leurs textes et ou sous forme de citations ou sous forme d'allusions ou des extraits des correspondances privées, telles les lettres ou des documents politiques historiques comme dans *L'Amour, la fantasia* chez Assia Djébar, ou *La Transe des insoumis* chez Malika Mokeddem. Toutes deux

¹ Gasparini Philippe. *Op.cit.* Pp 104.105.

² Piégay-Gros, Nathalie. *Introduction à l'intertextualité.* Paris, Dunod, 1996. 186 P. P13.

³ *Ibid.* P 13.

⁴ *Ibid.* P 16.

⁵ *Ibid.* P 16.

ont eu recours à des « *pratiques intertextuelles* », selon les théoriciens : « *dès lors qu'ils¹ sont convoqués par des textes littéraires, ces textes ne sont plus en marge de la littérature.* »²

Dans le roman d'Assia Djébar, *L'Amour, la fantasia*, la problématique du genre se pose d'autant plus que l'une des pratiques textuelles de la romancière est d'insérer telle une historienne des documents issus des différentes recherches qu'elle avait effectuées ou qu'elle avait collationnées avec les faits racontés dans les livres d'Histoire, édités ou écrits par des Français. En marge, de ces faits authentifiés par de minutieuses recherches, vient s'ancrer le récit de sa vie, répété dans un autre roman ; *Nulle part dans la maison de mon père*. C'est ce que nous pourrions appeler l'attestation documentaire qui, dans le roman va accroître « *la densité référentielle du texte* »³.

L'intention de la romancière est annoncée dans le roman même, cependant, ce qui nous complique un peu la situation, c'est qu'Assia Djébar voulait écrire un roman, clairement mis en couverture mais annonce qu'elle écrit une autobiographie qui ne correspond pas totalement au schéma classique du genre, et qui prend parfois appui sur des images de tableaux existants et des sortes de photographies mentales de son passé, à l'image de cette petite fille qui va à l'école accompagnée de son père instituteur ; montré comme un modèle de la jeunesse algérienne et d'un homme qui a pu se faire une place dans l'administration française.

Assia Djébar mélange en dialogue, en sollicitations la grande Histoire du pays et la vie personnelle. Cependant, dans ce parcours singulier, *L'Amour, la fantasia* est un roman construit par un subtil croisement de l'art de Fromentin, un personnage référentiel présent durant la colonisation et qui a peint l'Algérie dans toute sa splendeur et toute son horreur aussi. C'est à travers ce personnage que *L'Amour, la fantasia* est transposée à travers les mots de la romancière. Ce personnage va permettre sur le plan esthétique d'expérimenter une série de procédés littéraires tels l'ekphrasis puis la mise en abyme et la poétique de la répétition et du ressassement, contenant des

¹ Intertextes

² Piégay-Gros, Nathalie. *Introduction à l'intertextualité*. p32.

³ Gasparini, Philippe. *Est-il Je ? Op.cit.* P 105.

formes esthétiques indéniables ce qu'Amrani appelle « *La poésie de la fragmentation* ».

Assia Djébar reprend dans *L'Amour, la fantasia* les propos du célèbre peintre français Fromentin, dans une scène complètement imaginée, quand elle a elle-même visité des années plus tard ; la maison de Lila Zohra de Bou Semmam, un des personnages féminins qu'elle rencontre, qu'elle écoute lui raconter un épisode douloureux que la romancière reprend avec ses propres mots.

Lila Zohra¹ raconte son épisode et la romancière décrit les événements comme quelqu'un qui regarde une photographie prise et qui décrit ce qu'il lui a été donné à voir. A ce sujet Gasparini dit « *on pourrait imaginer un roman autobiographique produisant à l'appui de son dire des photographies, des dessins [...]* »² Mais Assia Djébar n'insère pas d'illustrations dans son texte, elle a une force descriptive qui nous suffit pour visualiser les événements. Elle a introduit des références de peintres- elle comme Eugène Fromentin, et elle met en texte ses propos comme s'il était de son époque voire comme si elle était elle-même témoin de sa présence en Algérie :

*Dire à mon tour. Transmettre ce qui a été dit, puis écrit. Propos d'il y a plus de un siècle, comme ceux que nous échangeons aujourd'hui, nous femmes de la même tribu. [...] Laghouat, été 1853. Le peintre Eugène Fromentin a séjourné, l'automne et le printemps précédents, dans un Sahel endormi, tel le nôtre aujourd'hui, petite mère³. [...] tandis que Fromentin (comme moi qui t'écoute tous ces jours) entend son ami raconter⁴ [...]*⁵

Assia Djébar en « *conservant l'image du passé révolu* »⁶, redéfinit la relation au réel, elle semble « *réactualiser* » le passé, et comme *dans un film où l'on voit des acteurs figés en arrêt sur image, puis s'animant progressivement pour rentrer dans leur rôle [...]*⁷

La romancière reproduit un univers lointain à travers des lectures qu'elle fait du passé lointain et, elle le lie au présent comme pour le capturer par un objectif, alors

¹Cette femme est une parente éloignée de la romancière, et elle est une des femmes qu'elle choisit de faire parler dans ce roman.

² Gasparini Philippe. *Est-il Je ? Op.cit* P 105

³ Elle fait sans doute référence à Lila Zohra, son personnage féminin qui a connu la guerre de libération et qui a perdu beaucoup de sa famille, notamment ses enfants.

⁴ La romancière met en note de bas de page les propos repris de Fromentin dans un de ses carnets de voyage qu'il a intitulé *Un été au Sahara*.

⁵ Djébar, Assia, *L'Amour, la fantasia Op.cit*. PP 234.235

⁶ Gasparini Philippe. *Est-il Je ? Op.cit* P 106.

⁷ *Ibid*. PP 106.107.

« le narrateur apporte au discours une garantie d'objectivité. Il notifie au lecteur que le récit n'est pas seulement une construction verbale [...], mais une icône dans laquelle se cristallisent définitivement des configurations affectives complexes. »¹

Le secret des histoires des filles que la romancière choisit de raconter, en reprenant les propos de Fromentin, lui-même raconte ce que son ami lui a rapporté, par cette « manœuvre intertextuelle, la référentialité du texte [...] passe du vraisemblable au vérifiable »². La romancière fait parler avec ses mots une conversation entre Fromentin et son ami, elle en Historienne aiguillonne la mémoire des autres femmes et la sienne par ricochet et laisse son imagination mener à un réalisme des histoires puisqu'elle met en scène des situations qu'elle n'a pas réellement vécues mais elle précise au lecteur que son écriture n'est pas une construction verbale mais que l'histoire de certaines femmes, est liée à son histoire familiale et elle devient, ainsi la porte-parole, et transcrit leurs vécus.

Assia Djébar utilise le dialogue qu'elle a repris intégralement et met entre guillemets la discussion entre Fromentin et son ami, « pour faire entendre la parole d'un personnage absent et introduire artificiellement un effet dialogique »³, dans ce qui s'apparente plus à un monologue qu'à un dialogue entre Fromentin et son ami. Toutes les histoires qu'elle relate des femmes de sa tribu sont des monologues qui peuvent être pris pour chacune, des documents biographiques.

Dans *L'Amour, la Fantasia*, elle reprend les courriers échangés entre les différents personnages référentiels comme « des documents historiquement vérifiables »⁴. A titre d'exemple au chapitre III, la narratrice reprend les événements de la conquête de l'Algérie :

Explosion donc du « Fort Napoléon » : les soldats français, qui ne connaissent, en fait d'empereur, que le leur, baptisent ainsi le Fort l'Empereur, dit « Fort Espagnol », ou plus exactement « Bordj Hassan ». Il s'agit de la plus importante des fortifications turques datant du XVI^e siècle, clef de voûte du système de défense d'Alger sur ses arrières. A Sidi-Ferruch où il stationne depuis le débarquement, J. T. Merle note : « Le 4, à dix heures du matin, nous entendîmes une épouvantable explosion, [...] »⁵

¹Gasparini Philippe. Est-il Je ? *Op.cit* p 107.

²*Ibid.*P107.

³*Ibid.* P 108.

⁴ *Ibid.* P 108.

⁵ Djébar, Assia, *L'Amour la fantasia*, *op.cit.* P 46.

Ces correspondances qu'elle cite dans le texte ; peuvent être considérées comme « *documents d'archives* »¹ qui « *confèrent à l'ensemble du collage intertextuel une valeur de témoignage véridique* »² que le lecteur peut vérifier. Ainsi « *le narrateur autobiographe fait également fonction d'archiviste, d'historien, et de critique* »³. Pour cette romancière l'histoire personnelle est soumise à l'Histoire collective, au risque de nous répéter , « *cette dépendance s'exprime au moyen du dialogue intertextuel entre la voix du narrateur et les voix venues du passé* »⁴, ainsi dans chacune de ses positions elle « *entrecroise et met en parallèle en gageant sa subjectivité sur l'objectivité de ses sources* »⁵, la romancière cherche à travers la diffusion de ces voix d'insérer une quête individuelle dans ce que Gasparini appelle « *la polyphonie du monde.* »⁶

1.1.2. L'intertextualité littéraire et typologie

Il est possible que le lecteur retrouve, dans les textes autobiographiques, les guillemets. Ces derniers entourent une citation qu'Antoine Compagnon⁷ appelle « *un repère de lecture* »⁸.

Malika Mokeddem a fait usage des guillemets dans ses romans, pour reprendre des passages représentant des citations issues de sa littérature. Voici quelques exemples de références que nous avons relevées dans *La Transe des insoumis*, et qu'on a retrouvé dans *N'Zid* et tous les autres romans.

La transe des insoumis pages 97 le même fait raconté dans *Je dois tout à ton oubli*; et 99 *Le siècle des sauterelles*. (La pluie diluvienne) vent de sable, 102 dans *L'interdite* la visite du Ksar ; nous ne pouvons évidemment pas faire une étude plus détaillée parce que nous allons voir plus en détails les répétitions dans le chapitre consacré à l'espace et cela nous évitera des répétitions dans notre analyse. Nous voulons juste montrer que Malika Mokeddem use de l'intertexte tout comme Assia Djebar mais à des niveaux différents. Mais toutes les deux ont usé de l'intertexte pour ressasser les histoires qui les ont plus touchées.

¹ Gasparini, Philippe. *Op.cit.* P 108.

²*Ibid.* P 108.

³*Ibid.* P 108.

⁴*Ibid.* P 109.

⁵*Ibid*P 109.

⁶*Ibid.* P 109.

⁷ Cité par Gasparini.

⁸Gasparini, Philippe. *Op.cit.* P 111.

1.1.3. Le fragment au service de l'intratextualité

La fragmentation apparaît dans les romans d'Assia Djébar comme un procédé qui pourrait permettre au lecteur averti de retrouver les événements qui constituent les moments d'une vie tumultueuse. Nous nous contentons de cet exemple pour illustrer la répétition du fragment autobiographique même dans un récit purement fictif.

Assia Djébar le reprend dans *Les Nuits de Strasbourg*, un roman où le personnage féminin raconte à son amant le même fait, presque avec les mêmes mots :

Nous nous étions évadés pour deux jours, à la capitale...là, je me vois dévaler un très long escalier, face au port. Devant moi, le vide, un immense vide plein et bleu, dans une lumière dorée, face à moi la mer et les mâts des bateaux figés. Comme si j'allais d'un coup plonger. M'envoler et plonger ! Soudain, au bout de la rampe d'escalier, sur le bruyant boulevard de la Marine, le tramway débouche, bondé et dans un cahotement...Alors, j'improvisai [...] J'ai plongé. Je me suis jetée. Je me suis couchée sur la chaussée, juste avant que n'approche le tramway lancé... le chauffeur freina, la machine crissa... Je m'évanouis. On me retira de dessous l'acier, intacte, à peine contusionnée [...].¹

Assia Djébar retrace le même fait dans ce roman écrit dix ans plus tôt, pour le reprendre dans son ultime roman *Nulle part dans la maison de mon père*. Dans cette démarche nous pouvons dire « qu'il existe une continuité d'un texte à l'autre »² ce que Riffaterre considère comme un avantage de l'intertextualité ; « pouvoir envisager la référence comme un intertexte »³ ; et Roland Barthes dit que « l'intertextualité est l'occasion de revenir à la métaphore de la toile ». ⁴ Il explique que cette façon d'écrire est une manière de dire comment un texte est construit, il pose « les bases d'une herméneutique qui parvient à ne pas sortir de la surface du texte constitué par les différents discours qu'il retravaille. »⁵. Nous pensons qu'Assia Djébar a construit un texte avec des fragments de textes qui ont déjà été écrits et qu'elle continue dix ans plus tard de retravailler en formant ce que Barthes a appelé « une toile »⁶.

Djébar avait choisi plutôt de raconter son traumatisme à travers un personnage féminin, fictif, dans un monologue-confiance transcrit dans le roman *Les Nuits de Strasbourg* et en italique. Nous rappelons que la « théorie actuelle du texte se détourne

¹Djébar Assia. *Les Nuits de Strasbourg*. Actes Sud, 1997. (Collection. Babel n° 584) 404P. Pp 316.318.

²Rabau, Sophie. *L'intertextualité*. Editions Flammarion, 2002. (Collection GF. Corpus) n°3059. 254P. P 24.

³*Ibid.* P 24.

⁴Rabau, Sophie. *L'intertextualité. Op.cit.* P 58.

⁵*Ibid.* P58.

⁶ *Ibid.* p 58.

*du texte-voile et cherche à percevoir le tissu dans sa texture, dans l'entrelacs des codes, des formules, des signifiants, au sein duquel le sujet se place et se défait telle une araignée qui se dissoudrait elle-même dans sa toile ».*¹

Assia Djébar n'a jamais cessé de parler d'elle-même, même dans ses textes classés dans le genre romanesque. Elle (personnage féminin) avait en fait commencé quelques pages plus tôt dans *Les Nuits de Strasbourg*, une confession à son amant :

*-Est-ce que je peux reprendre, pour toi, mon premier souvenir ?[...]
-C'est quand j'ai voulu vraiment mourir ! Commença-t-elle.
Mourir, je ne sais encore pourquoi, par moment, une lueur me revient : j'ai voulu intensément mourir. [...] Comment dire, l'envie de m'envoler. Cela paraît étrange, ce désir d'Icare au féminin et dans une ville arabe en outre, une irrésistible pulsion vers l'espace. L'espace m'attirait ! ».*²

Dans ce livre de fiction³ comme « *des configurations diverses* »⁴, l'histoire va être racontée, en quelques lignes qu'elle met en italique en une sorte de « micro-récit », qui peut s'étaler sur quatre pages tout au plus, mais ce même événement est étalé sur plus de deux chapitres voire jusqu'à l'Épilogue dans *Nulle part dans la maison de mon père*.

2. Icare : du Mythe au mythe littéraire

Pierre Brunel veut fixer dans son étude sur le mythe, le sens de ce mot dans la littérature. Pour lui : « *Le Mythe est un signifiant des plus flottants ; [...] il raconte une histoire sacrée ; il relate un événement qui a eu lieu dans le temps primordial ; le temps fabuleux des commencements* »⁵ autrement dit, le mythe fait souvent référence à des histoires exceptionnelles qui peuvent expliquer le commencement de la vie et que ces histoires se produisent dans des lieux à des moments particuliers de la vie des héros. Pierre Brunel distingue néanmoins le mythe comme l'histoire d'un personnage ayant peut-être existé et le mythe littéraire qui peut naître d'une création purement humaine. Dans *Nulle part dans la maison de mon père*, nous retrouvons les caractéristiques du mythe d'Icare, du moins les éléments les plus représentatifs.

¹Rabau, Sophie. *L'intertextualité. Op.cit.* P 59.

²Djébar Assia. *Les Nuits de Strasbourg. Op.cit.* Pp 313.315.

³*Nulle part dans la maison de mon père*. Nous le précisons ainsi pour éviter de réécrire plusieurs fois sur la même ligne.

⁴Amrani, Mehana. *La Poétique de Kateb Yacine. L'autobiographie au service de l'Histoire*. L'Harmattan, 2012. 155P. p 27.

⁵Mircea, Eliade. « Aspects du mythe », cité dans *Mythocritique théorie et parcours*. PUF. Edition. (Collection. Ecriture) p 59.

2.1. Le Mythe littéraire

Le mythe littéraire apparaît dans la littérature après des siècles de mythe ethnologique. En effet, beaucoup d'auteurs ont travaillé à répandre à travers leurs romans en éveillant l'imaginaire des lecteurs. Le mythe littéraire serait donc constitué de *ce récit, que l'auteur traite et modifie avec une grande liberté, et par les significations nouvelles qui y sont alors ajoutées. Quand une telle signification ne s'ajoute pas aux données de la tradition, il n'y pas de mythe littéraire*¹

Greimas, cherchant à distinguer le récit mythique des autres types de récits, lui affecte comme caractéristique essentielle la redondance ; pour lui, le récit mythique recommence beaucoup certaines formules, plus encore, « *il a le pouvoir de produire d'autres récits issus de lui par le pouvoir de produire d'autres récits issus de lui par la reprise de ses éléments constitutifs.*² Autrement dit, le mythe littéraire serait le fait créatif d'un écrivain, par sa réécriture et il comprend des variantes multiples.

Le mythe d'*Icare*, depuis les auteurs latins est repris par plusieurs auteurs. Initialement le mythe d'*Icare* s'inscrit dans un récit mythique dont l'origine est crétoise, et qui relie trois épisodes distincts ; l'un lié à Minos et au *Minotaure*, l'autre à *Thésée*, et le troisième à *Dédale* et à son fils *Icare*. Les auteurs latins ont repris ce mythe tel que *Cicéron* dans *Brutus*. Dans le récit D'*Ovide*³ par exemple, voler au ciel n'était pas le but : *Icare* qui avait choisi une voie périlleuse ; la voie des airs n'était en fait, qu'une stratégie utilisée, faute de pouvoir échapper par les moyens habituels à la sanction.

La mort d'*Icare* est présentée comme une sanction, juste à cause de la désobéissance du fils à son père. La morale de l'histoire étant que les jeunes sans expérience de la vie, doivent écouter ceux qui ont une vie plus longue et qui sont plus aguerris et plus sages.

¹ ALBOUY, Pierre. *Mythes et mythologies dans la littérature française*. Paris : Armand Colin, 1998. 173P. P 12.

² Brunel, Pierre. *Mythocritique. Théorie et parcours*. [1992], PUF, 1992. (Collection. Ecriture). 294P. P31.

³ Mythes, Littérature et société article http://www.champfleury.org/groupement_textes/Mythes_Icare/pres_icare.htm. Consulté le 16/04/2016.

Nous nous appuyons sur cette définition pour étudier le mythe littéraire¹ d'*Icare* dans le roman d'Assia Djebar *Nulle part dans la maison de mon père*.

2.2. L'événement au mythe d'*Icare*

Dans la dernière partie du roman *Nulle part dans la maison de mon père*, durant cette course folle qui aurait pu mener la jeune fille à une fin funeste, la narratrice explique son geste ainsi que dans *Les Nuits de Strasbourg* le mythe d'*Icare*. Elle analyse « *ce désir D'Icare au féminin et dans une ville arabe [...]* »².

Le mythe d'*Icare* symbolise l'homme qui a toujours voulu imiter les oiseaux :

*Icare est la figure symbolique de l'aspiration des hommes à s'élever comme les oiseaux dans les airs, à s'affranchir des liens terrestres. Pour les Grecs, il fut la personnification de l'imprudence, de l'ivresse, de la découverte, de la démesure, alliée à la désobéissance aux ordres de son père. Mais, il est aussi le symbole de la témérité ou du courage.*³

Autrement dit, le mythe de *Dédale* et d'*Icare* symbolisent l'envie de l'homme d'aller toujours plus loin, au risque de devoir finalement reconnaître sa condition de simple d'être humain.

Dans la mythologie grecque, *Icare* (en grec ancien Ikaros) est le fils de l'architecte *Dédale* et d'une esclave crétoise, *Naupacte*. Il est connu principalement pour être mort après avoir volé trop près du soleil.

*Le père d'Icare avait mis en garde son fils, Lui interdisant de s'échapper trop près de la mer, à cause de l'humidité, et du soleil, à cause de la chaleur. Mais Icare ; grisé par le vol, oublie l'interdit et prenant trop d'altitude, la chaleur fait fondre progressivement la cire. Ses ailes finissent par le trahir et il meurt*⁴

Le mythe d'*Icare* aborde les thèmes comme les relations père-fils, l'effet néfaste de la désobéissance et le désir de l'homme d'aller toujours plus loin au risque de se retrouver face à sa condition de simple mortel. La destruction d'*Icare* peut être

¹Beaucoup d'autres auteurs ont revisité le mythe d'*Icare* tels que : Ovide dans *Les Métamorphoses*, Livre VIII qui a développé la double image de *Dédale*, l'homme-oiseau et d'*Icare*, son fils imprudent dans *L'art d'aimer* (II. 15-96) dans *Les Métamorphoses* (138- 235), Rabelais dans *Le Pentagruelion*, extrait du Tiers Livre Chap L. et LI (1546), d'autres encore comme Desportes, *Les Amours d'Hippolyte*. Sonnet Liminaire 1573. Au XIX^e siècle Victor Hugo reprend ce mythe dans le poème intitulé *Plein ciel* extrait de la 2^{ème} partie d'un poème intitulé : *Vingtième siècle. La Légende des Siècles*. XIV. Baudelaire n'est pas en reste avec son poème intitulé *Les plaintes d'Icare*, extrait des *Fleurs du Mal*, 1868.

²Djebar Assia. *Les Nuits de Strasbourg*. Actes Sud, 1997. (Collection. Babel n° 584) 404P. Pp 313

³Trémosa, Cécile. Le Vol d'Icare. [En ligne] URL : <http://pedagogie.ac-toulouse.fr/lyc-sarsan-lourdes/Sarsan/IMG/pdf/Icare.pdf> consulté le 3/06/2016.

⁴ Chiisme in Icare mythologie. URL : <https://icaremythologie.wordpress.com/author/chiisme/> consulté le 3/06/2016.

expliquée comme une mise en garde rappelant le châtement qui menace les hommes qui font preuve de démesure et d'intrépidité.

La mythocritique¹ est une discipline dont les trois éléments suivants permettent d'analyser le mythe dans un texte littéraire. Ces trois éléments, Pierre Brunel les a appelés : « *l'émergence, la flexibilité et l'irradiation des mythes dans le texte* »².

Nous nous engageons dans une perspective qui ne va pas de soi, pour le simple fait que rapprocher le mythe d'*Icare* à une histoire de l'auteure, est une proposition qui peut paraître un peu hasardeuse. Cependant, nous pensons que cette analyse nous permettra de comprendre l'écriture de soi de cette écrivaine, et qui montre clairement qu'elle fictionnalise son histoire personnelle, et surtout qu'elle reste dans la perspective intertextuelle de son écriture.

Dans notre analyse, nous ferons appel essentiellement aux travaux de Pierre Brunel³, que nous avons cité plus haut. Dans son ouvrage, il propose une méthode qui permet au profane comme au scientifique d'identifier le mythe et expliquer ainsi le rôle que celui-ci joue dans la construction même de l'identité de l'auteur. Dans notre démarche, nous tenterons de dévoiler les variations et les invariants du mythe d'*Icare* dans le roman d'Assia Djébar pour comprendre comment cette écrivaine construit son identité en faisant un rapprochement complexe entre la narratrice-personnage et le mythe d'*Icare*.

Apparemment, le mythe d'*Icare* irradie le texte d'Assia Djébar pas dans la totalité du corpus, il est annoncé comme dans une pièce de théâtre tragique dès la deuxième partie du roman, des annonces allusives d'un drame imminent et nous l'avons dit dans le chapitre de l'intertitre ; le mythe prend place au fur et à mesure que nous avançons dans la lecture du roman, il est annoncé explicitement comme dans *Les Nuits de Strasbourg* où la narratrice-personnage se compare elle-même à ce mythe et en ajoutant une variante celle du mythe féminin et arabe, dans un espace arabo-

¹La mythocritique est apparue la première fois en 1970 par l'un des plus célèbres anthropologues G Durand qui s'est appuyé sur les travaux de la psychocritique Charles Mauron qui a écrit un ouvrage intitulé *Des Métaphores obsédantes au Mythe personnel*. Nous rappelons que la mythocritique est une nouvelle théorie qui propose de déceler les mythes dans les textes littéraires.

²Chiisme in *Icare mythologie*. URL : <https://icaremythologie.wordpress.com/author/chiisme/> consulté le 3/06/2016, p 72.

³ Pierre Brunel est un professeur de la littérature comparée, auteur de plusieurs ouvrages dont *Mythocritique : Théorie et parcours* et il a travaillé sur le mythe littéraire.

musulman : « *cela paraît étrange, ce désir d'Icare au féminin et dans une ville arabe en outre, une irrésistible pulsion vers l'espace. L'espace m'attirait !* »¹.

Elle établit par ce moyen des relations personnelles avec la figure d'*Icare* et la société arabo-musulmane, ce que Gafaïti appelle « *la relation problématique entre le monde arabo-musulman et l'Occident* »², par cette construction fictionnelle, elle transpose l'histoire de son personnage dans l'univers musulman et culturellement différent de celui du mythe occidental. Nous verrons plus loin, que la romancière revient sans cesse au contexte familial et culturel où tout la rattache à ses origines.

2.2.1. La loi d'émergence

La loi est rendue possible lorsque l'on commence par « *l'examen d'occurrences mythiques dans le texte* »³. Pour expliquer de façon plus simple, on dira que l'émergence est possible lorsqu'un auteur d'un texte B reprend un seul élément du texte A. Ainsi, dans les romans d'Assia Djebar, l'analyse du mythe d'*Icare* n'aurait pas été possible juste à partir du roman *Nulle part dans la maison de mon père*, si ce n'est qu'elle l'avait cité elle-même dans un autre roman. *Les Nuits de Strasbourg*, une fiction a priori, où son personnage féminin principal raconte, cet envol, une tentative de suicide avortée grâce au réflexe du chauffeur du tramway :

Elle finit par dire :
*-j'ai plongé. Je me suis jetée. Je me suis couchée sur la chaussée, juste avant que n'approche le tramway lancé...Le chauffeur freina, la machine crissa... je m'évanouie. On me retira de dessous l'acier, intacte, à peine contusionnée. Je me réveillai, peu après, l'ambulance !*⁴.

Le même événement est répété dans *Nulle part dans la maison de mon père* :

*Fut-ce là ma première pulsion ? Je me souviens que m'étais mise à dégringoler la volée de marches, tournant une seconde la tête et apercevant, au milieu de ma course échevelée, la motrice du tramway qui, à ma droite, semblait foncer sans freins. La décision première d'aller exploser contre l'horizon, au-dessus de la mer, des bateaux, des dockers, de la foule, en une seconde devint [...] par un renversement de ce projet (me projeter en avant, exploser là-bas tout au fond, sous le soleil, au dessus du port et de la mer immuable qui m'avalerait)- oui, en une seconde, cela devint : « Coucher mon corps en travers des rails : la mort viendra plus sûrement, la machine est lancée!*⁵

¹Djebar Assia. *Les Nuits de Strasbourg*. Actes Sud, 1997. (Collection. Babel n ° 584) 404P. Pp 314-315.

²Gafaïti, Hafid. *Op.cit.* P 12.

³Brunel, Pierre. *Mythocritique. Théorie et parcours*. [1992], PUF, 1992. (Collection. Ecriture). 294P. p 72.

⁴Djebar Assia. *Les Nuits de Strasbourg*. Actes Sud, 1997. (Collection. Babel n ° 584) 404P. P 317-318.

⁵Djebar Assia. *Nulle part dans la maison de mon père*. Editions Fayard. 2007. 407P. 370P

Dans ce cas, Assia Djébar n'a pas besoin de raconter l'histoire d'*Icare*, il a fallu qu'elle l'annonce dans *Les Nuits de Strasbourg* et que l'on retrouve les caractéristiques, une en occurrence : l'envie de voler et de se brûler les ailes, qui conduirait le personnage vers une fin fatale. Dans *Nulle part dans la maison de mon père*, c'est par allusion qu'elle fait le rapprochement au mythe, elle qui se rapproche dangereusement de la mer et du soleil. Et que la figure du père dans l'ascension verra son enfant se tuer inéluctablement : « *Lancée... lancée... " Si mon père le sait...je me tue... tue ! " oui, j'ai voulu m'endormir en travers des rails : être dispersée, poussière devenue, plutôt que masse sanguinolente, enfoncée dans la terre, avec la mer comme premier témoin [...] »¹*

La figure du père c'est celle qui prend une autre figure mythique, le père comme *Agamemnon punissant sa fille* et qui la mène vers la mort certaine. Mais, en même temps, il n'est en rien responsable de ses choix, de ses pulsions suicidaires puisqu'il l'avait prévenue implicitement, à travers une éducation rigide, basée sur les interdits, et que la société musulmane insuffle aux parents.

Le père est ignorant de ce qui s'est passé, il n'a pas été directement impliqué dans cette folie passagère : la narratrice ayant été avec ce jeune malgré les interdits-malgré la confiance de son père, elle va transgresser les lois familiales et sociales. Prenant conscience d'avoir été très loin, comme un personnage tragique, elle aurait accepté le châtement de son père et ou de son oncle :

La scansion de cette musique destinée à affermir l'absolu de la décision cessa d'être antienne obsessionnelle pour se rapprocher en lasso tournoyant au-dessus de ma tête : « si mon père le sait, je me tue !...me tue ! », se sont métamorphosés en variante à danser : « Mon père...me tue ! »

Le père et la mort. Le père qui condamne à mort. Tel Agamemnon. Or, tu n'es pas Iphigénie, ni même victime consentante... aucune flotte royale n'attend que les vents se lèvent pour quelque expédition guerrière.²

Le mythe d'*Icare* est associé à d'autres mythes ce que Gafaïti appelle « *les stratégies intertextuelles impliquant une relecture des mythes pour une adaptation fictionnelle du personnage.*»³ Dans un contexte Maghrébin, le châtement mythique prend un autre sens : déshonneur, voilà la justification qui est avancée par l'auteure.

¹Djébar Assia. *Nulle part dans la maison de mon père*. Pp 370-371.

²*Ibid.* P 354.

³Gafaïti, Hafid. *Op.cit.* P 12.

La narratrice préfère comme *Iphigénie* accepter la punition que de subir la désapprobation du père. Le père est présenté comme « *la fierté, une silhouette dressée contre toute forme d'obstacle...* »¹

La figure d'*Icare* est retracée dans cette répétition de l'événement, du saut funeste ; raconté de façon obsédante et de manière insistante dans les deux dernières parties du roman. Comme une sorte de « *réminiscence obsédante* »², Assia Djébar reprend sans cesse ce vol et la mort certaine, par suicide ou par accident. La mort est là, présente par le suicide, certes, mais par l'envol, la course jusqu'à la mer immense, comme le montre cette expression « *si mon père le sait, je me tue* », *ces trois derniers mots scandés chaque fois, en moi, tout au long de ma petite aventure anodine, « fleur bleue » ?* »³

La romancière répète les circonstances du drame qui a failli se produire à la suite de course folle vers la liberté. Tel *Icare* qui s'envole dans le but d'aller plus loin, et le prétexte de fuir était justifié. Elle voulait fuir le joug de l'amoureux et désobéir aux recommandations du père inquiet de voir sa fille se brûler les ailes, dans le sens symbolique du terme.

Dans un élan de lucidité néanmoins, elle reprend la symbolique du mythe d'*Icare* ; celle qui consiste en l'envie de l'homme d'aller toujours plus loin au risque de reconnaître sa condition de simple mortel. L'état de lucidité est justifié par le retour à la religion. La narratrice simple mortelle revient au sacré :

*Cette femme-personnage, avant de s'élancer (je le devine juste une seconde avant elle), voici qu'elle me sourit ou, doucement, me nargue : « tu vois, je fuis, je m'envole, je m'arrache, » Et j'ai fini par trouver la parade. Au cours de ma deuxième union, un jour, ouvrant un Coran à une page au hasard, car j'étais en complet désarroi, juste avant de prendre une décision, je quêtai intérieurement une « lettre », un verset, une parole à moi destinés : en somme un signal !*⁴

Dans *Les nuits de Strasbourg*, Assia Djébar met l'accent sur ce désir de s'envoler presque comme *Icare* qui voulait fuir l'autorité paternelle, désobéir avec une peur, néanmoins la punition. Elle varie les versions de ce fait, dans *Les Nuits de*

¹ Djébar Assia. *Nulle part dans la maison de mon père*. Op.cit. P 354.

² Brunel, Pierre. *Mythocritique. Théorie et parcours*. P.U.F, 1992. (Collection. Ecriture). 294P. p. 76.

³ Djébar, Assia. *Nulle part dans la maison de mon père*. Op.cit p 372.

⁴ *Ibid.* Pp 364-365.

Strasbourg à quelque chose près, et comme ce roman est une fiction, la figure paternelle a été remplacée par l'oncle, comme nous le voyons clairement ici :

Je t'ai parlé hier de cette amourette. Toutes les pensionnaires de l'école en étaient spectatrices... Moi, ce n'était pas la vanité, non, c'était le danger !... Mon oncle, s'il avait été mis au courant, serait venu me reprendre, un fusil à la main. Il aurait décrété, comme dans un mélodrame de province : « tu nous as déshonorés ! » [...] il me tuerait ! [...] ¹.

Assia Djébar « fictionnalise » les personnages, ainsi que son avatar, elle tente de comprendre cette pulsion suicidaire dans les deux romans que nous avons cités. Cependant, elle essaye de le faire plus dans *Nulle part dans la maison de mon père* nous avons vu qu'Assia Djébar rapporte les faits en découpant les événements en fragments dans des formulations textuelles différentes ; soit en utilisant la première personne soit à la troisième personne comme pour une narration menée dans un récit purement fictif, en usant d'une ponctuation particulière, à savoir les guillemets que l'on pourrait lire comme des passages repris ou des citations ou des autocitations.

Dans le chapitre 11 intitulé « Ce matin-là » du roman *Nulle part dans la maison de mon père*, nous voyons énormément de correspondances au mythe d'*Icare* :

Cette femme personnage avant de s'élancer (je le devine juste une seconde avant elle) ; voici qu'elle me sourit ou, doucement, me nargue « tu vois, je fuis, je m'envole, je m'arrache ²

Le personnage féminin est représenté de manière explicite dans son roman, cette figure d'*Icare* qui cherche à fuir et cette « dépendance s'exprime au moyen du dialogue intertextuel entre la voix »³ de la narratrice et « les voix venues du passé »⁴. On retiendra pour notre propos que l'autocitation permet d'introduire la présence effective d'un fragment de texte déjà écrit par la romancière, elle incarne la figure d'*Icare* longuement dans les deux derniers chapitres pour expliquer le geste fou : *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.* ⁵

¹ Djébar Assia. *Les Nuits de Strasbourg*. Actes Sud, 1997. (Collection. Babel n° 584) 404P. P315.

² Djébar Assia. *Nulle part dans la maison de mon père*. Editions Fayard. 2007. P 364.

³ Gasparini, Philippe. *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*. Paris : Editions du Seuil, 2004. 393 p (Collection. Poétique) p 109.

⁴ *Ibid.* p109.

⁵ Djébar Assia. *Nulle part dans la maison de mon père*. *Op.cit.* P 365.

Assia Djebar tente de jouer de l'intertextualité en confrontant ses textes à d'autres formes d'écriture, et préciser leur place dans le système des genres. Elle va vouloir expliquer progressivement, en menant le lecteur pas à pas vers l'ultime, pour lui faire comprendre ce qu'il s'est passé, comme dans une pièce de théâtre tragique où le spectateur sera témoin du drame qui va se produire devant lui. Et les événements qui sont racontés vont lui expliquer la fin tragique ou comme dans le cas de la narratrice, terminer par un accident dramatique. Elle ne va pas raconter de façon brutale l'accident, elle va lui donner une raison, une genèse et les événements, qui vont se produire, et qui vont éclairer les lecteurs.

2.2.2. La loi de flexibilité

Selon le théoricien Pierre Brunel la flexibilité n'est autre qu'une « *approximation pour une réalité difficile à saisir.* »¹ Autrement dit, la flexibilité, serait de chercher les transformations apportées par rapport au mythe fondateur et par conséquent, il s'agit de chercher les modifications qu'opère l'écrivain dans la trame narrative.

Pierre Brunel dit utiliser le mot « *flexibilité* » parce que la réalité est laborieuse à saisir. Pour lui « *le mot permet de suggérer la souplesse d'adaptation et en même temps la résistance de l'élément mythique dans le texte littéraire, les modulations surtout dont ce texte lui-même est fait.* »²

Nous pouvons voir qu'Assia Djebar adapte le mythe d'*Icare* à son histoire personnelle en changeant certains éléments dans l'histoire. Nous avons l'exemple d'« *une adaptation différente* »³ à l'histoire de ce personnage, qui s'est brulé les ailes pour être allé au-delà des interdits insufflés par le père.

L'auteure a gardé un élément relatif au mythe d'*Icare*, le fait de voler pour échapper à un enfermement. Le personnage ressent, un emprisonnement dans une relation vouée à l'échec :

[...] Il aurait en fait fallu invoquer deux responsables de l'échec : Le père, victime de son ignorance rigoriste et des préjugés de son groupe, et surtout

¹ Brunel, Pierre. *Mythocritique. Théorie et parcours*. [1992], PUF, 1992. (Collection. Ecriture). 294P. p 77.

² *Ibid.* P 77.

³ *Ibid.* p 77.

ledit « fiancé », faux chevalier en proie aux ombres de sorcières ou d'envieuses, femmes anges et putains qui l'avaient entouré ; adulé annihilé¹

Cet échec se matérialise par un sentiment irrémédiable de défaite et d'une nécessité impérieuse de fuir :

M'en aller au plus loin, courir au plus vite, me précipiter, me projeter là-bas, éperdue, au point exact où se noie l'horizon ! Ne m'arrêter que là où la mer m'attend... m'attend... [...] Devenir un point dans l'espace.²

Cela montre clairement que ce personnage comme *Icare* veut avoir des ailes, pour pouvoir quitter le terrestre vers le céleste et donc le royaume des dieux. Le personnage a conscience qu'elle a transgressé la loi paternelle et les recommandations d'un père inquiet. Dans le roman d'Assia Djébar, la jeune narratrice a également conscience de la déperdition qu'elle risquait si elle transgressait les interdits en fréquentant un garçon et donc subir une mort certaine. Elle a, dans ce même roman, fait référence à un autre mythe celui d'Iphigénie et où le père revêt le rôle d'Agamemnon, « le père qui condamne à mort »³

Nous avons vu qu'Assia Djébar dans le texte *Les Nuits de Strasbourg* modifie les éléments relatifs au mythe présent : l'héroïne retrace les circonstances qui l'ont poussées vers une fin fatale :

Une amourette... chaste, mais ardente [...] le visage de cet amoureux, je ne m'en souviens plus, c'est étrange ! Seulement qu'il était très brun, presque noir. Il venait du sud. Sa maigreur, sa noirceur- et ses cheveux souples, ses boucles lui retombant sur le front-, bref son exotisme sans doute agit sur moi. [...] cette année-là, mon oncle m'avait mise interne. [...] ⁴

Du mythe d'*Icare*, Assia Djébar retient cette volonté de s'envoler dans les airs pour échapper au joug paternel- retrouver la liberté d'agir- On peut dire que la romancière pratique « un syncrétisme qui n'est possible qu'au prix d'une simplification de chacun des éléments »⁵ du mythe. Elle ajoute de nouveaux personnages qui vont justifier cette flexibilité du mythe.

Le mythe est polysémique et parle par énigmes, ce que nous voulons dire par là, c'est que nous ne savons pas pourquoi, le personnage principal est poussé vers la mort.

¹ Djébar Assia. *Nulle part dans la maison de mon père*. *Op.cit.* P375.376.

²*Ibid.* P356.

³*Ibid.* P 354.

⁴ Djébar Assia. *Les Nuits de Strasbourg*. Actes Sud, 1997. (Collection. Babel n ° 584) 404P. Pp 307-308.

⁵ Brunel, Pierre. *Mythocritique. Théorie et parcours*. *Op.cit.* P 78.

La mort est omniprésente dans les propos de la narratrice. La mort viendra-t-elle de la mer vers laquelle elle semblait s'élancer ou viendra-t-elle d'ailleurs ? Elle peut vouloir dire que « *la mort viendrait de la mer* »¹ vers laquelle elle s'élançait pour s'y noyer.

Cela paraîtrait contradictoire ce que nous avançons ici, cependant nous devons préciser que l'élément mythique est « *susceptible de modifications, adaptable et pourtant résistant dans le texte* »².

Le mythe d'*Icare* est celui qui reste presque inchangé, ainsi dans le texte, Assia Djébar se donne « *le droit à la fantaisie concédée par le mythe lui-même* »³, autrement dit l'écrivaine prend des libertés par rapport aux textes mythiques. Cela veut dire, pour revenir à notre corpus, qu'Assia Djébar a innové en faisant d'*Icare* un mythe différent du fait qu'il soit un mythe au féminin. La romancière a sans doute voulu que le personnage mythique ait une coloration du lieu et de la circonstance différentes en le faisant vivre dans une atmosphère différente « *arabe- musulmane* ». Ainsi, « *il faut reconnaître à tout écrivain le droit à la modulation* »⁴.

Assia Djébar transforme donc le mythe D'*Icare* en le signalant dans *Les Nuits de Strasbourg* comme un mythe au féminin, et puis, il ne meurt pas comme pour le mythe originel :

*Quelques minutes plus tard, tandis qu'extirpée de sous la motrice, étendue sur le dos, la jeune fille émerge peu à peu de l'évanouissement, une voix d'homme- celle du conducteur (sans doute bouleversé) –ulule, obsédante, affolée, au-dessus du corps aux yeux clos : Elle s'est jetée... c'est elle qui s'est jetée ! Regardez : ma main en tremble encore !*⁵

La jeune fille s'étant jetée sur les rails, ce qui provoque un traumatisme chez le conducteur qui a eu très peur de ce qui aurait pu se produire, dans cette gare. Elle n'est pas morte grâce au réflexe du conducteur. Elle voulait mourir, mais pas *Icare*.

Ayant frôlé la mort Icare, ont joué avec la mort, mais la narratrice n'est pas morte. La romancière fait en sorte que l'histoire qui a engendré le drame est une histoire d'amour, un amour contrarié par quelque scène de jalousie jouée dans un

¹ Brunel, Pierre. *Mythocritique. Théorie et parcours. Op.cit.* P 79.

² *Ibid.* P 79.

³ *Ibid.* P 80.

⁴ *Ibid.* P 80

⁵ Djébar Assia. *Nulle part dans la maison de mon père. Op.cit.* P 359.

espace urbain. Le traumatisme a été suivi d'un silence et d'une méditation sur les conséquences d'un acte tel que le suicide :

Je me suis tue aussi devant le « fiancé ». Un étrange face-à-face nous occupa les quatre ou cinq jours suivants. Moi, sur le balcon de l'appartement des parents, au troisième étage, allongée sur une chaise longue, semblant lire ou rêvasser ; lui, en face et dehors, près d'une porte cochère, planté durant des heures, adossé contre un mur [...] »¹

Dans une sorte d'auto-analyse, la romancière explique que cet incident allait déterminer la suite de son histoire : « *Désormais, si longtemps après, sur ce silence, je me force à réfléchir : combler, habiter ce blanc [...] »*²

Si le contexte religieux ne semblait pas être la solution pour expliquer certains faits racontés dans des autobiographies du siècle dernier, dans le contexte maghrébin, le retour au soufisme pourrait expliquer l'apparition de certains aveux intimes dans les récits de vies. Nous pourrions dire que dans l'univers occidental, certains critiques ont recours à la psychanalyse freudienne et la considèrent comme incontournable. Cependant,

Les romans autobiographiques du XX^e siècle qui s'organisent autour de la révélation d'un secret honteux sont sous-tendus par cette nouvelle idéologie de l'aveu. Ils racontent en fin de compte comment la fiction (tabous, refoulement, souvenirs écrans, déplacements, condensation, roman familial) a été déjouée au profit du réel. En hypostasiant la vérité, ils feignent de renoncer au roman [...] »³

Selon Gasparini, l'autofiction de Doubrovsky se pratique sur « *l'expérience de l'analyse* »⁴. Dans le cas d'Assia Djebar, il semblerait et nous nous hasardons sur une voie très complexe, que le personnage-narrateur est aussi l'analyste qui écoute l'épanchement du « *patient* » au moment où elle met en évidence un fait difficile à révéler au lecteur. Elle le raconte à travers un personnage qui essaye d'expliquer ce qui s'est produit en ce jour funeste ; qui aurait pu coûter la vie à son personnage-féminin.

Gasparini considère ce procédé comme une analyse qui « *lui permet de renforcer sa propre valeur et de son importance* »⁵ ; autrement dit, qu'elle serait sa propre thérapeute et donc « *le narrateur-écrivain s'empare effectivement de la position*

¹Djebar Assia. *Nulle part dans la maison de mon père*. *Op.cit.* P 361.

²*Ibid.* P 362.

³Gasparini, Philippe. *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*. *Op.cit.* P 259.

⁴*Ibid.* p 261.

⁵*Ibid.* P 261.

de l'analyste »¹. Assia Djébar justifie son acte et tente de trouver une réponse à ses questions et le lecteur sera un auditeur muet : « *Même allongée peu après et transportée par l'ambulance, je comprends que je ne m'envolerai plus de la sorte : ne jamais plus courir, aveuglée, pour me projeter dans la mer, là-bas tout au fond ! [...]* »². Ainsi l'écrivaine soumet à son personnage la responsabilité d'assumer en même temps « *les fonctions d'anamnèse et d'interprétation* ».³

Gasparini appelle ces révélations intimes comme des « *aveux limites* », ceux dans le cas d'Assia Djébar « *limites génériques* » celles qui troublent le lecteur et qui rendent « *douteuse l'identification de l'auteur au héros* »⁴, autrement dit, il serait difficile au lecteur de croire en une tentative de suicide du personnage- narrateur. Tout aveu suppose selon les critiques littéraire, « *cette double réception de condamnation et de compassion, ou en termes théologiques, de damnation et de pardon* »⁵. Ainsi l'aveu de la romancière est « *sans cesse rebrodé* »⁶, répété, et n'est pas expliqué mais il est traité en épisodes qui, à chaque nouvelle page, elle y ajoute un élément nouveau, où elle reprend les circonstances de ce geste fou. Ce geste insensé qui n'est pas totalement révélé mais qui est lourd de non-dit. De ce fait, le lecteur est dérouté, il ne sait pas s'il doit accorder de l'importance à cet épisode raconté à la fin du roman, ou au contraire remettre toute l'histoire dans cette nouvelle pensée. Celle où l'auteur avoue et ne cache rien au lecteur, qu'aucune fausse pudeur ne censure sa mémoire. Elle instaure ainsi un climat de confiance et de complicité avec le lecteur. Cependant dans cette confession, la romancière « *en donnant au « mal » l'onction du beau* »⁷ c'est-à-dire, donner toute la poétique du langage qu'il y a derrière.

2.2.3. La loi d'irradiation

Les critiques littéraires considèrent que la présence d'éléments mythiques dans le texte est un fait pompeux, du fait que l'on considère « *la mythologie comme une*

¹Gasparini, Philippe. *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*. Op.cit. P 261.

² Djébar Assia. *Nulle part dans la maison de mon père*. Op.cit. Pp387.388.

³Gasparini, Philippe. *Est-il je ?* Op.cit. P 261.

⁴ *Ibid.* P 262.

⁵ *Ibid.* P 263.

⁶*Ibid.* P 263.

⁷*Ibid.* P262.

forme dégradée, parce que figée, de mythes qui furent peut-être vivants »¹. Or Pierre Brunel rétorque qu'au contraire :

*La présence d'un élément mythique dans un texte sera considérée comme essentiellement signifiant. Bien plus, c'est à partir de lui que s'organisera l'analyse du texte : l'élément mythique s'il est tenu, même s'il est latent, doit avoir un pouvoir d'irradiation.*²

Autrement dit, quand le mythe est mis en valeur par l'auteur lui-même, il est très difficile de nier une telle irradiation. Assia Djébar à travers son personnage féminin dans le roman *Les Nuits de Strasbourg*, elle cite explicitement le mythe d'Icare ; qu'elle reprend sans le citer dans *Nulle part dans la maison de mon père*, mais dans lequel, elle cite explicitement les mythes d'Agamemnon et d'Iphigénie.

Une irradiation se « fait, le plus souvent, à partir du mot. « c'est pourquoi il peut paraître plus hardi de la rechercher quand le mythe n'est pas véritablement émergeant »³ comme c'est le cas du Mythe d'Icare dans le roman. Les mots qui font apparaître implicitement le mythe en question sont : « m'envoler » ; « espace immense » ; « ciel, mer bientôt confondus, azur et nadir confondus » ; « devenir un point dans l'espace »⁴. Ainsi, Icare au féminin s'élançait vers une mort certaine, une délivrance du joug masculin, inhibiteur des rêves. Elle reprendra l'idée, de tombeau dans la dernière partie du roman qui vient appuyer l'idée de la mort comme une solution parfois, au mal enduré.

Selon Pierre Brunel, il y a

*Deux sources de l'irradiation sous textuelle. L'une est l'ensemble de l'œuvre d'un écrivain donné : une image mythique, présente dans un texte de cet écrivain, qui peut rayonner dans un autre texte où elle n'est pas explicite. L'autre est le mythe lui-même et son inévitable rayonnement dans la mémoire et dans l'imagination d'un écrivain qui n'a même pas besoin de le rendre explicite*⁵

Dans les deux cas de figure, le mythe évoqué par l'écrivaine et à travers le personnage féminin montre le rayonnement d'un texte dans un autre du même écrivain. Le mythe d'Icare occupe une place importante. Dans le récit rétrospectif en lâchant un tel aveu celui de la tentative de suicide, elle montre qu'elle a atteint une

¹ Brunel, Pierre. *Op.cit.* P 81.

² *Ibid.* P 82.

³ *Ibid.* P 83.

⁴ Djébar Assia. *Nulle part dans la maison de mon père.* *Op.cit.* P356.

⁵ Brunel, Pierre. *Op.cit.* P 84.

certaine objectivité : elle se raconte comme une autre, par le choix de la troisième ou deuxième personne comme un double incompris. Ce que Gasparini considère comme « *l'inquiétante étrangeté, renonçant à se saisir comme un tout cohérent connaissable* »¹. Cette héroïne pourrait ainsi être identifiée à « *une personne réelle et contradictoire [...]* »²

Pour montrer la force d'irradiation du mythe d'*Icare* dans *Nulle part dans la maison de mon père* et *Les Nuits de Strasbourg*, le mieux est de resserrer le rapprochement entre le premier texte et le second : l'épisode de la mort du héros, la course vers la mer sont liés à la mort ou le geste fou aurait pu y contribuer. Dans les deux textes, le personnage cherchait la mort, et dans le premier roman, elle est morte intérieurement morte, symboliquement.

Le « *je* » à la fois modulable est devenu le ténébreux, dans la dernière partie du roman intitulé « *Le silence ou les années tombeaux* ».

Le texte de Djébar permet la modulation- le retour à cette phase sombre de sa vie, quand son mariage, sa vie avec cet homme a failli être la cause de sa mort. Sa vie conjugale qui a été source de désespoir et de grande déception, s'est soldée par une séparation inéluctable, des années plus tard :

*Fin précoce, sans doute, contingente, comme toutes les fins. Mais ce qui s'impose soudain à moi- moi aujourd'hui narratrice de ce chemin de vie-, ce sont, hélas, les vingt et une années qui suivirent : [...] Le chevalier était un faux chevalier, madame ! La romance était de carton-pâte, mademoiselle ! Ainsi, les bonnes raisons et les mauvaises causes se démultiplient, fissurent tout l'édifice [...] vingt et un an gelés, madame !*³

« *Devenir un point dans l'espace !* »⁴ Assia Djébar souligne le fait que le personnage se présente comme un héros où elle tente d'atteindre la plénitude comme celle recherchée par *Icare* qui s'est élancé dans le ciel pour échapper au monstre qui voulait sa mort. Si la mort n'a pas pu atteindre l'héroïne, c'est qu'après cet épisode, le personnage a pu trouver l'harmonie de son univers, qui a libéré son âme, renfermé dans le silence des années tombeaux :

J'ai fini par trouver la parade, au cours de ma deuxième union, un jour, ouvrant un Coran à une page, au hasard, car j'étais en complet désarroi,

¹Gasparini, Philippe. *Est-il je ?* Op.cit. P 267.

²Ibid. P 267.

³Djébar Assia. *Nulle part dans la maison de mon père*. Op.cit. P375.

⁴Ibid. P 364.

*juste avant de prendre une décision, je quêtai intérieurement une « lettre », un verset, une parole à moi destinés : en somme un signal.*¹

3. Le mythe et le religieux dans le roman d'Assia Djébar.

Bien que le récit ne soit pas centré sur le prophète lui-même, sa figure est toujours en arrière-plan, du moins Assia Djébar revient-elle toujours au religieux pour insister sur les « récits marquant l'imaginaire »², les plus populaires, ceux de la religion musulmane dans la littérature maghrébine. Elle se penche « vers une expression spécifique de la foi musulmane, de la pensée et de la pratique qui semblent plus proches de l'idée de liberté de conscience et de la philosophie de « l'universalisme [...] : le soufisme »³.

Assia Djébar essaye d'expliquer son geste en retournant à la religion musulmane et la pratique religieuse :

*Au cours du trajet, la voix masculine gronde : elle ressemble à celle d'un imam. Mais c'est la voix de celui qui m'accompagne- elle ressasse une leçon de morale : « pour enfants, pour fidèles en train de prier, de baiser le sol, de plier l'échine, de ... »*⁴

Par des allusions, elle nous mène vers une autobiographie singulière en faisant appel à des référents de la religion musulmane. A savoir des pratiques religieuses pour renvoyer d'abord à la religion musulmane à laquelle elle appartient puis comme pour s'absoudre des péchés commis. Il est important de savoir que cette auteure renvoie à plusieurs reprises à ce que nous considérons comme la doctrine du soufisme. Charles Antoni définit la doctrine ainsi:

*Une doctrine des états mystiques en Islam [...]. Les docteurs distinguent ce qu'ils appellent les maqamat, qui sont des actions sur la voie de l'ascèse, et les ahwâl, qui sont les états mystiques proprement dits et qui se situe sur la voie du dévoilement de la contemplation.*⁵

Le soufisme est donc une doctrine qui se caractérise essentiellement par

*La recherche d'un état spirituel qui permet d'accéder à cette connaissance cachée. [...] elle a pour objectif la recherche de l'agrément de Dieu. L'exercice spirituel des soufis est la remémoration, le souvenir (dhikr) considérés comme une pratique purificatrice de l'âme.*⁶

¹Djébar Assia. *Nulle part dans la maison de mon père*. *Op.cit.* P 364.

²Gafaïti, Hafid. *Op.cit.* P 10.

³*Ibid.* P9.

⁴Djébar, Assia. *Nulle part dans la maison de mon père*. *Op.cit.* P 372.

⁵Charles Antoni. *Le soufisme, voies d'unité*. Editions Charles Antoni L'Original, Paris, 1997, P 93 cité dans la thèse de Bengaffour, Nawal. « L'écriture de l'errance dans les œuvres d'Assia Djébar ». [En ligne] 2009-2010. P 256. URL : <http://theses.univ-oran1.dz/document/42201133t.pdf>. Consulté le 3/06/16.

⁶*Ibid.* P 256.

Le musulman soufi d'une manière plus précise est un être qui est constamment à la recherche de « *l'intériorisation, l'amour de Dieu, la contemplation et la sagesse.* »¹ C'est ce que recherche sans doute Assia Djébar dans le souvenir de ce traumatisme qu'elle avait vécu. Nous supposons que l'interprétation qu'elle a voulu donner à son geste fou est de retrouver la raison et se remémorer l'existence de Dieu et que son message de paix est sans doute ce qu'elle voulait transmettre, du moins nous semble-t-il :

*Je quêtai intérieurement une « lettre », un verset, une parole à moi destinés : en somme un signal ! « Nul ne peut porter la charge de l'autre », disait le verset dans la sourate de l'Etoile, au moment où je mendiais, en silence, de l'aide. [...] Le verset était beau, le verset était lourd. [...].*²

Le discours religieux semble avoir une signification dans la prise de conscience du fait qu'on soit de simples mortels, comme *Icare*, elle fait de son personnage symbolique celui qui prend conscience de sa petitesse face au destin et au créateur. Le discours est important dans le sens où il y a en lui « *quelque chose qui n'est pas dit dans les autres modalités de discours : discours ordinaire, discours scientifique, discours poétique* »³. Notre objectif est de voir en quoi consiste justement « *l'insertion* » de textes ou de versets coraniques ou de traditions musulmanes dans le roman d'Assia Djébar. Comment l'Histoire du prophète et de ses disciples interpelle la littérature et plus particulièrement l'écriture de soi. L'étude du corpus permet d'élucider justement cette jonction faite par la romancière entre « *la remémoration, le souvenir, l'intériorisation* »⁴ qui sont des éléments contenus dans la doctrine des soufis. Elle l'analyse d'ailleurs dans le roman même de *Nulle part dans la maison de mon père* dans une mise en abyme remarquable :

Dans ce long tunnel de cinquante ans d'écriture se cherche, se cache et se voile un corps de fillette, puis de jeune fille, mais c'est cette dernière, devenue femme mûre qui, en ce jour, esquisse le premier pas de l'autodévoilement. Ce n'est là ni désir compulsif de la mise à nu, ni hantise de l'autobiographie- ce succédané « laïcisé » de la confession en littérature d'Occident. En lettres arabes- pour ne rester qu'avec les maîtres de mon « Occident », l'autobiographie même des grands auteurs- Ibn Arabi l'Andalou, Ibn Khaldoun le Maghrébin- devient un itinéraire spirituel ou

¹Charles Antoni. *Le soufisme, voies d'unité.* P 256.

²Djébar Assia. *Op.cit.* Pp 364-365.

³Charles Antoni. *Op.cit.* P 256.

⁴*Ibid.* P 257.

*intellectuel : inscription des étapes de la vie intérieure, mystique pour l'un, intellectuelle et politique pour l'autre. [...]*¹

Assia Djébar « s'inspire de ses prédécesseurs en continuant sur l'itinéraire de l'errance »² des siècles après. Elle a introduit l'essence même du soufisme dans la narration de cet événement qui lui a rappelé l'existence de Dieu, et de sa clémence : « [...] un autre verset de la même sourate dit : « L'Etoile, lorsqu'elle tombe... » Je relis parfois : il me rappelle, à moi, redevenue sereine, mon tout premier désarroi.³ »

Le but avec le soufisme est de rechercher l'agrément de Dieu. A travers ce souvenir traumatisant pour la romancière, elle cherche à dire de manière biaisée ce qui relève de l'indicible : le suicide dans une société conservatrice qui s'appuie sur les préceptes religieux. Il y a des traces du soufisme qui nous conduisent aussi à l'analyse de l'écriture et au symbole historique et culturel arabo-islamique et les différentes interprétations que l'on pourrait donner au texte d'Assia Djébar. Nous l'avons évoqué plus haut, la romancière transpose sa vie dans le vécu des personnages référentiels tirés de la tradition arabe et musulmane : « *Le livre que je lisais, ce jour-là, à bord de cet avion était une traduction de l'œuvre de Jalal al-Din Rûmi, le mystique de Konia, contemporain, en Asie Mineure, de Saint François d'Assise en Italie et de l'Andalou Ibn 'Arabi, qu'il aurait rencontré, nous dit-on, à Damas.* »⁴

Dans une forme de mise en abyme, elle retrace l'histoire d'Ali et du Prophète qui représentent l'histoire écrite dans l'œuvre Poétique de Jalal al-Din Rûmi.

Avant d'analyser ce dernier point, celui de la manifestation du soufisme dans le texte d'Assia Djébar, il serait justement important de signaler que le dernier chapitre « un air de Ney » commence par une mise en abyme qui fait ressortir cet aspect du soufisme à travers l'histoire racontée. En effet, pour la romancière, la mise en abyme se matérialise dans le texte par l'évocation d'un autre livre pour expliquer un élément de son propre texte.

L'« Air du Ney » a été évoqué aussi dans *L'Amour, la fantasia*. Elle fait une analogie avec la lecture d'un livre d'un poète Andalou Ibn Arabi, et la jeune fille qu'elle avait été : « *Jeune fille du Saharien* ». Elle retrace l'histoire racontée dans son

¹ Djébar Assia. *Nulle part dans la maison de mon père* Op.cit. P 402.

² Charles Antoni. Op.cit. P 257.

³ Djébar. Assia. Op.cit. Pp 364. 365.

⁴ Ibid. Pp. 233.

livre en se mettant en scène ; ainsi, elle fera partie de ces auteurs qui « *transposent la vie en roman* »¹, elle dit :

*Résumons-la ici, elle justifiera le titre qui s'est imposé à moi pour cette traversée de mon adolescence : « déchirer l'invisible », scène par bribes longues ou brèves du passé qui parfois se penche, en ombre inclinée, vers moi- telle la fille du « saharien » d'autrefois, que j'avais cru oublier, oui, telle cette adolescente aussi belle qu'un air de Ney, silhouette penchée dans le ciel de ma mémoire.*²

Dans ce chapitre, la narratrice transpose sa vie personnelle dans l'histoire de la vie d'autrui et pas les moindres: c'est l'histoire d'Ali, gendre du Prophète. En effet, le Prophète avait confié un secret, ne voulant pas le dévoiler et trahir sa confiance, Ali s'est confié à un puits et en lui racontant ce lourd secret, une goutte de sa salive serait tombée et qui aurait donné vie à un roseau, émergeant de ce puits. Celui-ci est coupé et transformé en Ney. Le chant du Ney aura la particularité d'attirer tout le monde, les êtres et les créatures de Dieu, comme hypnotisés par le son envoutant. Ainsi, « *la rupture chapitrable est exploitée pour passer à un récit mythique* »³ voire mystique. Le passage suivant est empli « *de motifs propres aux mythes merveilleux* »⁴ comme on en trouve dans les contes populaires voire des *Mille et une nuits* :

*Plaçons-nous dans le sillage du mystique de Konia : Jalal al-Din Rûmi nous raconte qu'un jour le Prophète voulut dévoiler à son gendre Ali des secrets qu'il lui interdit de rapporter ensuite à quiconque. L'esprit perturbé, Ali ne put très longtemps garder son cœur ces mystères. Troublé, il fuit dans la campagne des environs de Médine, marcha longtemps à travers le désert, désemparé, puis s'arrêta devant un puits. Il pria hésita ; sa main souleva le couvercle de la margelle et, d'un coup, il se pencha, désespéré ou peut-être ayant trouvé comment se libérer sans enfreindre la parole donnée : il enfonça sa tête par l'ouverture du puits dont l'eau profonde scintillait en bas, si loin sous ses yeux.*⁵

Ce chapitre, se détache aux premières lignes, comme un fragment à part. Il nous est difficile de restituer la chronologie de la trame narrative parce qu'il raconte une histoire mystique,- a priori n'ayant aucun lien direct avec le vécu de la narratrice. Cependant, dans la mise en abyme, nous avons vu plus haut qu'elle se manifeste par l'évocation d'un autre texte pour expliquer son propre récit - et comme l'explique

¹ Hubier, Sébastien. *Littératures intimes. Les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*. Editions Armand Colin, 2003. P 154. P 109.

² Djébar Assia. *Nulle part dans la maison de mon père*. Editions Fayard. 2007. P 233.

³ Amrani Mehana, *La Poétique de Kateb Yacine. L'autobiographie au service de l'Histoire*. Op.cit. P 99.

⁴ *Ibid.* p 99.

⁵ Djébar Assia. *Nulle part dans la maison de mon père*. Editions Fayard. 2007. P 234.

Amrani pour le roman de *Nedjma*, il nous semble que le roman d'Assia Djébar « *se construit fondamentalement sur des matériaux hétérogènes brassant dans l'Histoire, la mythologie, la fiction et l'autobiographie* »¹.

Ainsi, Assia Djébar nous transpose dans la tradition musulmane et en même temps, son travail de romancière devient assez singulier dans la mesure où elle nous fait connaître son moi à travers les autres personnages, et à ce propos Gasparini dit que le romancier (du moi) qui est « *conscient de cet empire de la fiction sur l'individu, [...] ne prétend en aucun cas se connaître, s'élucider et se livrer tel qu'en lui-même* »² C'est à ce niveau qu'il nous semble approprié de dire que « *L'autofiction est apparu comme un dispositif procédant du désir obscur, de se créer, par l'art [...]* »³

En outre, nous pensons que l'histoire racontée est un moyen de connaître sa propre personnalité, comme l'explique Sébastien Hubier en disant que la logique de l'autofiction fonctionne « *dans une ambiguïté mêlant la réalité et sa représentation* »⁴ Autrement dit, pour se rapprocher de la vie de l'auteur, l'autofiction permet aussi « *une véritable compréhension des tréfonds de l'âme* »⁵, ainsi elle apparaît à l'écrivain « *comme une quête de vérité* »⁶; et cette dernière est « *à la lisière de la réalité et de l'imagination* »⁷:

*Pris d'une soudaine ivresse mystique (d'être tout à la fois dépôt et fardeau, âme et corps habités par ces révélations), il murmura, scanda, chanta, ne s'adressant qu'à l'eau miroitante, si profonde moirée, endiamantée du silence de la terre, et il s'alléga, cria vers elle, dans l'insondable silence du puits, se déchargeant ainsi de tous les mystères que le Prophète (« que le salut soit sur lui ») lui avait confiés. Au terme de cette transmission libératrice, une goutte de sa salive tomba, telle une perle ou un grain de semence, tout au fond de l'eau enténébrée.*⁸

Nous constatons dans ce passage, que l'histoire racontée est mystique propre aux soufis, aimant la religion musulmane et dont la foi en Dieu est incontestable. Et

¹ Amrani, Mehana. *La Poétique de Kateb Yacine. L'autobiographie au service de l'Histoire*. L'Harmattan, 2012. 155P. p 100.

² Gasparini, Philippe. *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*. Paris : Editions du Seuil, 2004. 393 p (Collection. Poétique) p 242.

³ Hubier, Sébastien. *Littératures intimes. Les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*. Editions Armand Colin, 2003. 154 P. P 124.

⁴ *Ibid.* P 124.

⁵ *Ibid.* P124.

⁶ *Ibid.* P 124.

⁷ *Ibid.* P 124.

⁸ Djébar Assia. *Nulle part dans la maison de mon père*. P 234.

cette adoration aux histoires liées au Prophète, et à ses disciples apparaissent très bien dans ce passage du roman *Nulle part dans la maison de mon père* :

*[...] Cet événement parvint à la connaissance des gens de Médine et jusqu'au Prophète lui-même. Mohammed fit venir le berger. Quand ce dernier se mit à jouer, les gens de passage, eux aussi, entraient aussitôt en extase. Après un silence, Mohammed expliqua doucement :
[...] Seuls les gens au cœur pur peuvent jouir de la mélodie de cette flûte !
Puis il conclut : La foi entière est plaisir et passion !*¹

Ce chapitre, racontant l'histoire déroutante de cet « Air de Ney » dans laquelle Ali, gendre du Prophète est mis en scène, pose un problème au lecteur car ce chapitre ne lui permet pas de retrouver la trame narrative personnelle de la romancière. Nous sommes dans la situation « *lorsque le narrateur identifiable à l'auteur promet un autre héros que lui-même ou quand le mode narratif oscille entre « je » et « il »* ». ²

Dans le même ordre d'idée, l'un des avantages de l'autofiction est fondé sur un « *pacte oxymorique* »³ autrement dit, il est possible de parler de soi, par soi, et d'autres sans aucun souci de censure et « *l'autofiction offre à l'écrivain l'opportunité d'expérimenter à partir de sa vie et de la mise en fiction de celle-ci, d'être tout à la fois et lui-même et un autre.* »⁴

Ce qui rend aussi complexe cette façon singulière d'écrire est la mise en abyme, « *possible lorsque le narrateur raconte ou la narration d'un autre récit [...] pour proposer un commentaire de l'œuvre qu'il nous communique.* »⁵ Comme nous pouvons le voir parfaitement dans ce passage où la romancière adopte une technique inédite d'expression de soi:

*Oui, moi spectatrice de la scène, quatorze siècles après, je n'en retiens que ce visage d'Ali dans le désert vide, image en gros plan de cette face qui clame, dans l'obscurité du puits dont la margelle garde le couvercle levé.
[...] je vois, je persiste à voir la face d'Ali, illuminée, au dessus de ce puits obscurci, et qui, à mots psalmodiés comme des versets, confie goutte à goutte la parole sacrée du Prophète inspiré, ce Verbe que celui-ci, pressentant sa mort prochaine, voulait préserver...*⁶

En ébranlant les formes et les pactes habituels, l'autofiction dans ce cas semble avoir contribué à instaurer une relation nouvelle de l'écrivaine à l'écriture personnelle.

¹Djebar Assia. *Nulle part dans la maison de mon père*. *Op.cit.* P 235.

²Gasparini, Philippe. *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*. p 240.

³Hubier, Sébastien. *Op.cit.* P 125

⁴*Ibid.* P 125.

⁵Gasparini, Philippe. *Op.cit.* p 119.

⁶Djebar Assia. *Nulle part dans la maison de mon père*. P 236.

La romancière modifie sans conteste le modèle canonique, le lecteur s'interroge sans cesse sur la manière d'apprécier l'engagement de l'écrivaine dans son histoire personnelle.

Assia Djébar, dans ce chapitre montre bien que l'objectif de cette procédure « *est d'infléchir ou de troubler la réception* »¹. Elle mène une réflexion sur sa propre démarche mémorielle et réfléchit sur l'histoire qu'elle raconte et à travers laquelle elle apparaît en filigrane :

Quant à moi, je veux fixer l'instant le plus caché, le plus solitaire : Ali, devant le poids bouleversant de cette parole- Premier état- de « transe mystique » commente Rûmi, lui qui dans les combats, depuis le début fait figure de « lion de l'islam ». L'Histoire ne nous dit pas si, une fois déversée la parole sacrée dans l'eau silencieuse, alourdie, le cousin du Prophète, retournant à Médine, s'en est retrouvé allégé, soulagé... après bien des vicissitudes !²

La référence au temps du Prophète et à ses disciples, à plusieurs reprises dans le texte est dans ce cas, un fragment axé sur le temps mystique des Soufis comme dans cette scène où dans la tradition Soufi, le Prophète lui-même associe « *la foi entière* »³ au plaisir et à la passion. Et que « *seuls les gens au cœur pur peuvent jouir de la mélodie de cette flûte* »⁴

Ce chapitre « Un air de Ney » semble sauter les idées qui ne sont liées par aucune logique, aucun lien avec l'histoire personnelle de l'auteure : « *NB* »⁵ chez Assia Djébar. Elle commente dans ce chapitre, le livre⁶ qu'elle lisait dans l'avion. Elle termine ce chapitre par une interrogation pour rétablir le lien avec son histoire personnelle :

Tandis que celui-ci diffuse indéfiniment sa musique, désormais à l'intention des anges, j'en reviens à ma modeste vie : à quelle transmission ou à quelle métamorphose ai-je été destinée dans cet invisible à déchirer, tel que j'ai désiré l'esquisser ?⁷

¹Gasparini, Philippe. *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*. Op.cit. p 119.

²Djébar Assia. *Nulle part dans la maison de mon père*. Pp 237.238.

³*Ibid.* P 235.

⁴*Ibid.* P 235.

⁵Amrani, Mehana. *La Poétique de Kateb Yacine. L'autobiographie au service de l'Histoire*. L'Harmattan, 2012. 155P. p 62.

⁶ Dans la chronologie, l'histoire d'Ali est déjà mise en relation dans un autre moment, dans le chapitre où la narratrice évoque sa vie amoureuse avec Ali, le Saharien.

⁷ Djébar Assia. *Nulle part dans la maison de mon père*. Op.cit. P 238.

L'intrusion de la mise en abyme dans la structure d'un récit mémoriel signalera d'abord « *une volonté de sophistication narrative, une mise en roman affichée. Mais, dans le roman autobiographique, ce dispositif fictionnel peut aussi servir, paradoxalement, à transmettre un métadiscours relatif à la référentialité du texte.* »¹ Ainsi, Assia Djebar dans « un air de Ney » veut révéler sa réflexion² qu'elle poursuit dans sa démarche autofictionnelle.

¹ Gasparini, Philippe. *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction. Op.cit.* P 119.

²« Le mot réflexion définit économiquement le processus dans ses deux sens de méditation et de réfraction » in *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction* de Philippe Gasparini.

Conclusion

Nous avons dans ce chapitre, fait le choix de nous étendre sur un aspect de l'intertextualité et du fragment récurrent dans les romans d'Assia Djébar pour illustrer ce procédé d'écriture dans l'écriture de soi. Nous aurions pu faire le même travail avec les romans de Malika Mokeddem mais vu le nombre important de correspondances intertextuelles entre les romans purement fictif et les nombreuses autobiographies, il nous aurait fallu faire toute une étude sur l'œuvre de Malika Mokeddem et démontrer que l'intertextualité littéraire et l'autocitation auraient permis à la fois de prouver la véracité de ses souvenirs, de démontrer que les narratrices bien qu'elles se cachent derrière des noms différents de la romancière, ont toujours exercé le métier d'écrivain, de médecin ou de dessinatrice et qu'elles ont pratiquement les mêmes aspirations et vécu les mêmes douleurs. Nous avons fait le choix d'un exemple dans les romans d'Assia Djébar pour montrer qu'elle aussi répartit ses fragments de vie à travers ses deux romans mais qu'elle fait traverser les frontières éditoriales à son personnage féminin dans un roman complètement éloigné de ses textes autobiographiques à savoir *les Nuits de Strasbourg*.

Nous avons tenté de montrer que toute œuvre littéraire est prédisposée à faire surgir un ensemble de mythes. Et les auteurs peuvent être influencés par un mythe en particulier ou plusieurs qu'ils reprennent dans leurs œuvres. Et Assia Djébar va faire appel à un mythe pour expliquer le drame qui a failli bouleverser sa vie et celle des siens. Aussi nous avons montré que le mythe d'*Icare* est l'incarnation de celle qui voulait aller plus loin, plus haut et se désintégré contre le tramway.

Nous avons donc fait une étude centrée sur la notion du mythe littéraire, en expliquant d'abord la notion du mythe littéraire qui est le fait créatif d'un écrivain, par sa réécriture et il comprend des variantes multiples. Les points suivants nous ont permis d'analyser et d'expliquer l'usage du mythe dans les écrits autobiographiques d'Assia Djébar.

Nous avons tenté d'expliquer comment le mythe d'*Icare* est repris et comment elle lui apporte les modifications en gardant néanmoins des constantes, dans la dernière partie du roman *Nulle part dans la maison de mon père*, où la narratrice

explique son geste ainsi que dans *Les Nuits de Strasbourg* où elle analyse explicitement ce désir D'*Icare* au féminin, dans une ville arabe.

Dans notre démarche, nous avons tenté de dévoiler les variations et les invariants du mythe d'*Icare* dans le roman d'Assia Djébar pour comprendre comment cette écrivaine construit son identité en faisant un rapprochement complexe entre la narratrice-personnage et le mythe. Nous pensons qu'il y a d'autres raisons qui expliquent cette modification. Elle nous mène vers une autobiographie singulière en faisant appel à des références de la religion musulmane, comme pour marquer la différence, et son appartenance religieuse et sociale. Notre objectif était de voir en quoi consiste justement « *l'insertion* » du texte ou du verset coranique ou des traditions musulmanes, dans le texte d'Assia Djébar. Comment l'Histoire du Prophète et de ses disciples interpelle la littérature et plus particulièrement l'écriture de soi. L'étude du corpus permet justement d'élucider cette jonction faite par la romancière entre la remémoration, le souvenir, et l'intériorisation, qui sont des éléments contenus dans la doctrine des soufis. Elle l'analyse d'ailleurs dans le roman, dans une sorte de mise en abyme, les explications du geste fou. Nous voulions prouver par des exemples pris dans le roman de quelle manière la narratrice transpose sa vie personnelle dans l'histoire de la vie d'autrui ; celle du genre du Prophète. Pour cela, elle fait en sorte que la rupture chapitrale soit exploitée pour passer d'un récit de vie à un récit mythique voire mystique. Et c'est ainsi que l'autofiction nous semble appropriée, pour dire finalement qu'elle permet aussi une véritable compréhension des secrets de l'âme, ainsi elle apparaît à l'écrivaine comme une quête de vérité ; et cette dernière est à l'orée de la réalité et de l'imagination.

Chapitre 2 : Le voilement et le dévoilement pour fictionnalisation de soi

Introduction

Madeleine Ouellette-Michalska dit que « *chez plusieurs femmes, le corps est souvent le sujet de l'autofiction* »¹, cette affirmation intéresse les recherches du genre dans l'univers occidental, et nous nous sommes demandées si cette affirmation pouvait s'appliquer aux auteures de notre corpus, des femmes Algériennes. Nous avons vu à la lecture de notre corpus qu'effectivement le corps est évoqué aussi bien par Assia Djebar que par Malika Mokeddem.

Dans ce chapitre, nous allons étudier tour à tour la place qu'occupe le corps dans l'autobiographie des deux auteures et surtout comment les écrivaines ont pu dévoiler ou se dissimuler, laisser échapper l'image véritable d'elles-mêmes.

Dans cette étude, nous montrerons que le corps est un des sujets de l'autofiction à travers les romans d'Assia Djebar.

En effet, elle confesse ou accuse et dénonce comment les hommes avilissent les femmes lors de la colonisation française. Nous verrons comment l'autofiction permet d'examiner la voix singulière d'une femme, un lieu, des faits et une époque.

Nous examinerons le dévoilement de soi à travers une histoire collective de la condition de la femme, et à travers les fragments de vie, elle revisite l'imaginaire collectif. Axé sur l'intime, la romancière nous renseigne néanmoins sur l'Algérie, le climat social, l'atmosphère des lieux, les rapports entre les Français et les Algériens durant la colonisation française.

Ce qui nous intéresse dans cette analyse, c'est de mettre en évidence à la fois de la retenue qu'elle éprouve quand il s'agit de sa propre personne, et le dévoilement assez émouvant, qui fait ressortir le raffinement des siens, notamment son aïeule et sa mère. D'une manière assez « *timide* »², elle « *ravive la forme pour expulser des espaces voilés de l'âme féminine.* »³

Les représentations des femmes contemporaines et femmes d'avant sont peintes comme des fugitives et paradoxalement leurs murmures deviennent « son

¹ Ouellette-Michalska, Madeleine. *Autofiction et dévoilement de soi*, 2017. P 97.

²Latifa Mohamed Sari. « La parole occultée ou le voile du silence « Oran, langue arabe » in *Ecriture féminine, réception, discours et représentations*, Mohamed Daoud, Faouzia Bendjelid, Christine Detrez (Dir). Editions CRASC, 2010. PP 127.137. P 129.

³*Ibid.* P 129.

feuillage » car souvent, elle n'ose rompre ce pacte tacite qu'elle a formulé à travers son écriture.

Chez Malika Mokeddem même si les thèmes abordés ne sont pas très éloignés de ceux envisagés par Assia Djébar, ils nous paraissent plus divulgués. Nous pensons que Malika Mokeddem fait partie de ces auteurs contemporains qui n'hésitent pas à user de l'écriture de l'intime, crier son exaspération, ou son éviction, s'éloigner du modèle des histoires d'amour classiques, « *violenter le corps, et reproduire sa crudité* »¹.

Malika Mokeddem aurait-elle une « *disposition à se révolter contre tout ce qui nie son autonomie* »² ? C'est la question à laquelle nous tenterons de répondre. Nous verrons que Malika Mokeddem a un penchant pour affirmer sa liberté et son autonomie. Et qu'elle n'a pas été obtenue sans heurts avec sa famille et sa société. Hubier Sébastien dit que l'écriture intime est « *un récit piégé qui, maquillant en justification l'éloge de soi, est invariablement sous-tendu par l'amour-propre, l'égotisme, la vanité, une véritable propension narcissique* ». ³

Nous prenons des risques en affirmant que l'intimiste qu'elle est, Malika Mokeddem possède une écriture qui se caractérise par une « *tendance à rapporter* »⁴ à elle-même « *toute réalité, à faire de sa personne le centre du monde* »⁵, ce n'est pas totalement vrai, ni une affirmation radicale, parce qu'il y a des spécificités propres à l'écriture de soi du Maghreb, de l'Algérie, en particulier, parce que le vécu est tributaire du milieu social et culturel.

Nous verrons que son écriture intime est le mélange savamment dosé pour ne pas tomber dans le pathos, qu'elle veut s'en éloigner comme Assia Djébar. Nous ne pouvons faire une étude freudienne de l'œuvre de cette écrivaine, nous ne saurions mettre en rapport cet « *amour particulier que l'intimiste se porte* »⁶, on ne saurait expliquer si l'auteure hésite inconsciemment « *entre le Moi idéal et l'idéal du Moi,*

¹ Ouellette-Michalska, Madeleine, *Autofiction et dévoilement de soi. Op.cit.* P 95.

² Hubier Sébastien. *Littératures intimes. Les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction.* Armand Colin, 2003. 151P. P 71.

³*Ibid.* P 71

⁴*Ibid.* P71

⁵*Ibid.* P71

⁶ *Ibid.* P71.

*entre l'imaginaire et le symbolique*¹ »² mais nous allons essayer d'en montrer la particularité en comparaison à l'écriture d'Assia Djébar.

¹ Même si la romancière use de cette stratégie dans *N'zid* en faisant de la méduse le symbole même de son histoire personnelle.

² Hubier Sébastien. *Op.cit.* P 71.

1. La retenue chez Assia Djébar

Depuis que les femmes ont investi l'univers de l'écriture romanesque algérien, s'écrire est devenu une perspective plus que compromettante pour ces écrivaines. A plus forte raison lorsqu'il s'agit de l'intime ; Assia Djébar dit dans *l'Amour, la fantasia* :

L'amour, ses cris » s'écrit : ma main qui écrit établit le jeu de mots français sur les amours qui s'exhalent ; mon corps qui, lui, simplement s'avance, mais dénudé, lorsqu'il retrouve le hululement des aïeules sur les champs de bataille d'autrefois devient lui-même enjeu : il ne s'agit plus d'écrire que pour survivre.¹

IL semblerait qu'il est difficile d'investir ses sentiments et de ressentir, en même temps, le besoin impérieux de se dire. L'écriture chez la femme est souvent occultée, considérée comme une transgression doublement problématique : transgression par rapport au choix de la langue et de la thématique, transgression par rapport à l'homme et à la société rétrograde, repliée sur elle-même durant la période coloniale. Cependant, les femmes ont opéré des choix de thèmes, de genres pour retracer leur vécu et celui des autres femmes qui n'ont pas pu s'exprimer.

Assia Djébar s'est substituée aux femmes de sa famille, des femmes de sa tribu et même les femmes d'avant, qu'elle n'a pas forcément connues mais qui avaient besoin de se faire entendre, en « *prenant corps et volume* » sous sa plume.

Elle avait conscience qu'elle transgressait la société musulmane : « *sortir du monde des muets.* »² On le voit bien dans *L'Amour, la fantasia*, elle parcourt dans une auto-analyse les raisons qui l'ont amenée à réfléchir sur son écriture, elle dit « *je perçois les rôles, les gémissements des emmurés du Dahra... mon chant solitaire démarre.* »³ En outre, Assia Djébar « *s'installe dans l'entre-deux de l'écriture pour dévoiler les secrets de la mémoire* »⁴, c'est à travers la langue française qu'elle met en

¹ Assia Djébar, *L'Amour, la fantasia*. *Op.cit.* p 299

² Latifa Mohamed Sari. « La parole occultée ou le voile du silence « Oran, langue arabe » in *Ecriture féminine, réception, discours et représentations*, Mohamed Daoud, Faouzia Bendjelid, Christine Detrez (Dir). Editions CRASC, 2010. PP 127.137. P 128.

³ Assia Djébar, *L'amour, la fantasia*. *Op.cit.* P 302.

⁴Latifa Mohamed Sari. « La parole occultée ou le voile du silence « Oran, langue arabe » in *Ecriture féminine, réception, discours et représentations*, Mohamed Daoud, Faouzia Bendjelid, Christine Detrez (Dir). Editions CRASC, 2010. PP 127.137. P 128.

exergue, dans une fiction- autobiographie son « *territoire de l'interdit* »¹ d'une manière, néanmoins, subtile où elle retisse le fil de l'histoire et des histoires, mêlant les voix des autres femmes, vivant dans les villages meurtris par la guerre.

Pour Assia Djébar, parler d'elle-même est toujours très compliqué, son écriture occupe une position qu'elle estime inconfortable et parfois ambiguë, c'est ce qui va sans doute la pousser à user de feintes, de non-dits, sans donner l'air, du mi-vrai, mi-faux et donc l'autofiction sera une pratique textuelle qui lui permettra d'être, un personnage mi-réel, mi-fictif. Son écriture oscille alors entre le voilement et le dévoilement de soi, pour brouiller les pistes des lecteurs. Dans tous les textes où elle se permet de donner quelques précisions sur sa vie ; elle choisit des moments de son existence, et quand elle parle d'elle, très vite, elle se cache derrière d'autres personnes, elle passe à des histoires qui n'ont pas un lien direct avec elle. Elle invente, elle tente de réinvestir le passé pour se le réapproprier et donner du sens à tout : les lieux, les mots, et les gestes.

Dans les deux romans, la notion du corps occupe une place importante. Le corps est à la fois voilé, puis il exprime toute la splendeur de la féminité et de la malédiction aussi : « *Assia Djébar les appelle (les corps), la quatrième langue féminine, après le français, l'arabe et libyco-berbère ou arabe souterrain.* »²

C'est donc la langue des femmes qui s'exprime pour s'affirmer dans un milieu très masculin, à travers son écriture. Le corps sera alors perçu comme une souffrance : se dévoiler, s'habiller à l'occidentale est vécu comme une honte, et elle associe de manière assez singulière la peur du corps, la peur du père.

1.1. Le corps, la quatrième langue

Dans les deux romans, elle adopte une stratégie particulière pour faire référence au corps. Elle compare l'apprentissage de l'arabe à la poésie arabe, sensuelle à des postures même érotiques. Madeleine Ouellette-Michalska³ dit que chez plusieurs femmes écrivaines, le corps est souvent le véritable sujet de l'autofiction.

¹Latifa Mohamed Sari. « La parole occultée ou le voile du silence « Oran, langue arabe » in *Ecriture féminine, réception, discours et représentations*, Op.cit. p 128.

² Assia Djébar. *Femmes d'Alger dans leur appartement*. P 7

³ Elle explique dans son ouvrage intitulé *Autofiction et dévoilement de soi* que le corps de la femme est chez plusieurs écrivaines un moyen d'exprimer les besoins du cœur et exposer ses blessures et ses bonheurs.

Assia Djébar met en évidence le corps de la femme, le sien, et celui des autres femmes de sa tribu, elle dira à ce sujet :

Nous disposons de quatre langues pour exprimer notre désir, avant d'ahaner : le français pour l'écriture secrète, l'arabe pour nos soupirs vers Dieu étouffés, le libyco-berbère quand nous imaginons retrouver les plus anciennes de nos idoles mères. La quatrième langue, pour toutes, jeunes ou vieilles, cloîtrées ou à demi émancipées, demeure celle du corps que le regard des voisins, des cousins, prétend rendre sourd et aveugle, puisqu'ils ne peuvent plus tout à fait l'incarcérer [...] ¹

L'expression corporelle est symbole de beauté et de raffinement et de malédiction aussi. Elle exalte presque la valeur corporelle algérienne parce qu'elle est dénigrée ailleurs dans la société algérienne masculine. Les corps des femmes deviennent les expressions d'un langage méconnu et étranger pour les hommes.

Les expressions physiques évoquées dans les textes d'Assia Djébar dénotent d'un dilemme auquel la romancière est confrontée ; elles sont à la fois libération du joug masculin et expressions d'une pudeur propre à la femme musulmane.

Pour Assia Djébar la langue française participe à l'exaltation des sens et son écriture est lue comme une « tentative » ² de réconcilier le passé et le présent, de collecter les paroles des autres femmes, timidement suggérées, refoulées, pour enfin se retrouver dans ce milieu typiquement féminin, emprunt de chants et de danses jusqu'à l'ivresse des transes auxquelles les femmes s'adonnent allègrement ou timidement.

A travers son écriture, Assia Djébar tente d'écrire autrement sa propre histoire, non sans mettre l'accent sur la langue apprise par son père, qui dénoue « *les langues de l'amour* »³ et des interdits aussi. L'expression corporelle est donc un des thèmes majeurs dans les derniers romans de cette romancière. Pour être un peu méthodique, nous allons dissocier la notion du corps et donc la description qu'en fait la romancière en deux moments, les corps de son époque et ceux d'avant c'est-à-dire de la période coloniale.

¹ Assia Djébar. *L'Amour, la fantasia*. Op.cit. Pp 254.255.

² Latifa Mohamed Sari. « La parole occultée ou le voile du silence « Oran, langue arabe » in *Ecriture féminine, réception, discours et représentations*, Mohamed Daoud, Faouzia Bendjelid, Christine Detrez (Dir). Editions CRASC, 2010. PP 127.137. P 128.

³ Assia Djébar. *Vaste est la prison*. Op.cit. P 11.

1.1.1. Le corps de la narratrice entre expressions et transgressions

Assia Djébar a dans les deux romans montré que se dévoiler était une torture pour elle. Elle met en évidence l'emprise de l'héritage ancestral : la pudeur ; et cette retenue apparaît même dans le dévoilement de soi, se mettre à nue devant les lecteurs est une torture. Elle reprend dans les éléments autobiographiques, en une sorte d'auto-analyse sa difficulté qu'elle a de parler de sa vie et celle de ses parents ; elle explique ainsi, dans le chapitre qu'elle a intitulé « *Silence sur soie* » ou *l'écriture en fuite* :

J'aurais pu intituler ce texte Silence sur soie, comme si oser écrire sur soi ; cet exercice rêche (tel le silence qui, chaque jour, chaque nuit, écorche la peau de l'ascète qui ne cesse, prière après prière, de se mettre à nu devant son Dieu) [...].¹

L'autofiction telle qu'elle est pratiquée par certaines femmes comme Assia Djébar paraît rarement sereine, elle se confesse au lecteur et affiche à la fois une distanciation avec son personnage féminin. Cependant, le « je » autobiographique nous « apprend (beaucoup) sur la trajectoire tourmentée »² de la romancière. Tout en posant la problématique de l'écriture de soi, qui n'est pas lisse et soyeuse comme elle aurait souhaité, Assia Djébar tout en observant la société de son époque, se demande « comment rendre cette auto-analyse rétrospective « soyeuse » et donc rassurante et non du torturant. »³ Cependant en dévoilant, un peu plus, par bribes les éléments autobiographiques, elle affiche la réserve et les restrictions de son éducation. Elle fait allusion dans son dernier roman, au poids des traditions en disant dans sa postface :

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'inscrire pourtant à battre ma coulpe, tout en flattant peut-être ma vanité d'écrivain. [...] Certes, derrière la « soie » de ce silence se tapit le soi, ou le moi, [...] un « soi-moi », plus anonyme, car déjà à demi effacé...⁴

Cette réflexion qu'elle mène sur son écriture montre bien que le récit de soi d'Assia Djébar se fait par le recours « d'une sorte [...] de poétique participante »⁵ c'est-à-dire que « son histoire personnelle et la grande Histoire de son

¹ Assia Djébar. *Nulle part dans la maison de mon père*. P 401.

² Amrani Mehana. *Op.cit* p10.

³ Assia Djébar. *Nulle part dans la maison de mon père*. P 401.

⁴ *Ibid*. Pp 401. 402.

⁵ Amrani Mehana. *Op.cit*. p 12.

pays¹ et du monde contemporain entrent-elles en dialogue, en interpellation, en croisement et en entrechoc »²

Assia Djébar transcrit dans ses romans des scènes de conflit liées au corps. Montrant la dualité entre le moderne et le traditionnel. Elle est la fille d'un instituteur algérien, formé à l'école laïque et républicaine, et, elle héroïne reçoit une éducation qui la prédispose à une vie moderne et en même temps, le père lui apprend « *la honte et la peur patriarcale du corps féminin* »³

La romancière aura alors constamment le sentiment de ne pas comprendre cette contradiction, dès son jeune âge. Dans *L'Amour, la fantasia* ; par allusions furtives, nous sentons l'empreinte de l'éducation stricte, elle petite arabe, allant à l'école, accompagnée de son père. Souvent, elle fait une description de sa tenue vestimentaire, cela lui permet aussi de se comparer aux autres filles de son âge, qui, elles n'ont pas la chance d'aller à l'école : « *Fillette arabe allant pour la première fois à l'école [...] voilez le corps de la fille nubile. Rendez-la invisible. Transformez-la en être plus aveugle que l'aveugle, tuez en elle tout souvenir du dehors [...].* »⁴

La romancière dès le début de son roman, montre bien que la vie est souvent compromise par les travers de la société traditionnelle. Elle montre les difficultés rencontrées par ce père qui veut que sa fille aille à l'école, et qui exige, en même temps d'elle de se plier aux exigences de sa communauté, au risque de se mettre dans une position embarrassante.

La malédiction pourrait le poursuivre, lui et les siens, et ainsi, la réputation pourrait être ternie, voire ruinée. Symboliquement, elle explique l'enfermement infligé aux autres femmes qui ne vont pas à l'école car écrire, ou « lire » porte malheur à la famille et au père qui se laisse influencer par le Français.

Le corps de la femme est ainsi malheur pour celui qui le libère, surtout par la langue et l'écriture. Et c'est dans le rapport au père qu'une nouvelle torsion est donnée

¹ Histoire du pays plus longuement repris dans *L'Amour, la fantasia que dans Nulle part dans la maison de mon père* en termes de chapitres consacrés aux différents témoignages sur la guerre d'Algérie et même de la colonisation française.

² Amrani Mehana. *Op.cit.* P 12.

³ Max Véga-Ritter. *Op.cit.* P 133.

⁴ Assia Djébar. *L'Amour, la fantasia. Op.cit.* p 11.

à cette complexité ; au fil de la narration : l'image du père va changer aux yeux de la narratrice à travers le souvenir de la bicyclette.

Le père va interdire à sa fille, petite, de jouer dehors avec les garçons, pourtant elle fait partie des privilégiées, car « *elle est habillée comme une petite française !* »¹. Lui interdire la bicyclette et le jeu avec un jeune voisin français va mettre un terme brutal aux jeux- de ce fait, l'auteure montre : « *un rapport avec l'autre sexe et avec l'Autre, colonisateur* »².

Elle n'avait pas saisi l'ampleur du poids culturel sur les épaules de son père. Elle, petite fille était laissée comme « *interdite* »³ dans son petit corps resté innocent et qui n'était pas encore prêt aux jeux de la séduction. Le père émancipé, lui a permis d'aller à l'école française mais brutalement est redevenu un homme du pays, rétrograde et castrateur. Il est transformé en un homme détestable, celui qui réprime la femme. La réaction du père excessive blesse la petite fille, parce qu'il avait humilié la narratrice en réduisant sa personne à ses jambes: « *Je me rappelle cette blessure qu'il m'infligea (peut-être, en fait, la seule blessure que m'infligea jamais mon père), comme s'il m'avait tatouée, encore à cette heure où j'écris, plus d'un demi-siècle plus tard !* »⁴

Assia Djébar revient longuement à cet événement par tranches, bribes par flashes, comme on le ferait dans un grand ressenti à la page 54, pour montrer qu'entre l'amour voué au père et sa colère à la tradition rigide, il lui était impossible de tout dire d'une seule fois : *J'aurais dû me révolter, mais, à cinq ans au plus, alourdie par mon admiration du père, je ne l'ai pas prise à bras-le-corps, cette image « sale », à cause de la fureur incontrôlée de celui qui la proférait.*⁵

La narration de cet épisode « *manifestement morcelé* »⁶ demeure chez Assia Djébar une incompréhension et un rejet d'une manière implicite des traditions rigides. Ses souvenirs sont reformulés nettement des années plus tard. A la page 57, elle

¹ Assia Djébar. *Nulle part dans la maison de mon père*. P 17.

² Véga-Ritter, Max. « Comment une enfant devient femme ; ou n'y parvient pas, sous le poids de la colonisation et d'une tradition religieuse immuable » in *Lire Assia Djébar ! Le cercle des amis d'Assia Djébar*. Edition La Cheminante, plein champ, 2012 pp133. 150. P 135.

³*Ibid.* P135.

⁴ Djébar Assia. *Nulle part dans la maison de mon père*. Editions Fayard. 2007. P 51.

⁵ *Ibid.* P54.

⁶ Amrani, Mehana. *La Poétique de Kateb Yacine. L'autobiographie au service de l'Histoire. Op.cit.* P 20.

relativise cet événement pour expliquer « *l'austérité [...] sa rigueur puritaine de censeur appliquée [...]* »¹.

La bicyclette dans la rue, le jeu qui était innocent, était devenu une affaire de corps dénudé, et d'image abjecte du corps nue de la petite fille. La bicyclette, devient le jouet « *le fétiche interdit* »², et elle est obligée d'y renoncer et d'obéir au père qui, de façon inexplicable était devenu le maître : « *la bicyclette vient signifier que la castration doit être assumée par la femme dans toute sa rigueur pour en mieux décharger l'homme* »³, le fait d'avoir été sommée de cesser de jouer, la petite fille aurait voulu trouver un soutien chez sa mère, or la mère avait adopté une attitude de réserve, et la relation est vite altérée : l'évocation de l'obscénité des jambes nues est devenue irréversible aux yeux de la petite fille, devenue jeune femme après.

C'est en silence que la mère va écouter les propos acerbes que le père avait prononcés comme une sentence : « *Je ne veux pas (il crie) ! Je ne veux pas que ma fille montre ses jambes devant les autres au village ! [...]* »⁴. La mère qui ne pas réagit, avait été elle-même une femme soumise des années durant ; elle avait enduré la même austérité que sa fille, ainsi que « *sa rigueur puritaine de censeur* » et « *emmitouflée dans son voile traditionnel* »⁵ cela l'empêchait de réagir face à la colère du père.

Le chapitre neuf intitulé « Corps mobile » permet à la romancière de revenir à un épisode évoqué dans le chapitre cinq. Cette répétition de fragments montre la disposition complexe de la trame narrative chez Assia Djébar, ce qu'Amrani appelle « *mémoire forcément anarchique, chaotique et sélective* »⁶ où il est question de souvenirs de la narratrice lorsqu'elle était enfant, et puis au lycée lorsqu'elle faisait du sport sans le consentement de son père. Le sport est une activité réservée aux garçons et elle est surtout mal vue lorsqu'elle est pratiquée par une fille :

¹ Djébar Assia. *Op.cit.* P 57.

² Véga-Ritter, Max. « Comment une enfant devient femme ; ou n'y parvient pas, sous le poids de la colonisation et d'une tradition religieuse immuable » in *Lire Assia Djébar ! Le cercle des amis d'Assia Djébar*. Edition La Cheminante, plein champ, 2012. p 136.

³ *Ibid.* p 136.

⁴ Djébar Assia. *Nulle part dans la maison de mon père. Op.cit.* P 56.

⁵ *Ibid.* P 57.

⁶ Amrani, Mehana. *La Poétique de Kateb Yacine. L'autobiographie au service de l'Histoire*. L'Harmattan, 2012. 155P. p 91.

*Le stade, surtout. Là, et moi seule. Toute seule au soleil, en short ou quelquefois en jupe, je bondis, je m'élançai. Sur ce stade, ma liberté m'inonde, ce corps et âme, telle une invisible et inépuisable cascade. [...]*¹

Le sentiment de plénitude est associé au fait qu'elle ose certains comportements interdits par le père. Ce dernier a interdit à sa fille de se mettre en short, un fait qu'elle relate à la page 182 longuement. Dans ce cas, la réaction excessive et violente du père est justifiée par le poids de la culture et mœurs musulmanes. Kiyoto Ishikawa dit dans son article au sujet de ce corps mobile que : « *la notion du corps, sans cesse reprise tout au long du roman, occupe une place prépondérante* »², il s'agit pour ce lecteur de la métaphore corporelle, et il en est de même, selon nous pour le roman *Nulle part dans la maison de mon père* où le corps de la femme suscite honte et donc il devrait être voilé.

Assia Djébar accentue le paradoxe dans l'évocation du corps séducteur, l'habit qui met en valeur la séduction de la femme par le vêtement traditionnel qui nourrit l'imaginaire érotique par « *l'écriture dont les lettres lianes forment entrelacs amoureux* »³, justement dans le cas de ce fragment dans « Corps mobile », il est à la fois question « *d'emmitoufler, enserrer, langer* »⁴ les corps des femmes et d'un autre côté séduire par le corps.

La narratrice, dans ce changement de perspective narrative au sens même du chapitre, raconte de quelle manière elle est parvenue à convaincre sa mère de lui faire faire une robe⁵. Le modèle est considéré comme indécent et comment du haut de ses quatorze ans, elle voulait participer aux festivités dans sa communauté dans la maison de la grand-mère à Césarée :

*Il arrive qu'un souvenir précis ressuscite à partir d'un objet fétiche. Un objet ? Non, ici un tissu, un léger vêtement ! Une robe, mais pas n'importe laquelle, une robe décolletée avec caraco- ce gilet couvrant mes épaules nues ! Les épaules nues, pourquoi ce détail ? Porter une robe avec le dos et les épaules découvertes-mais pas dehors...[...], c'est déjà, pour « eux », marcher nue !*⁶

¹Djébar Assia. *Nulle part dans la maison de mon père*. Op.cit. Pp 181.182.

²Ishikawa. Kiyoto « Traduction en japonais de 'L'Amour, la fantasia', son importance et son retentissement » In *Lire Assia Djébar ! Le cercle des amis d'Assia Djébar*. Edition La Cheminante, plein champ, 2012. PP91.106. P 99.

³*Ibid.* p 100.

⁴*Ibid.* P 100.

⁵ « *Caraco : corsage droit à manches et basques flottant sur la jupe ou cintré porté autrefois par les femmes à la campagne* ».

⁶ Djébar, Assia, *Nulle part dans la maison de mon père*. Op.cit. P185.

Elle reprend d'autres événements dans le chapitre intitulé « Les voyeuses » à la page 285 ; elle veut rompre avec la rigidité de la société, en transgressant l'usage en voulant porter une « robe osée ». La mère est inquiète parce que sa fille grandit vite et surtout ose ce que les autres jeunes filles de son âge ne peuvent pas ; porter une robe indécente, la robe devient source de débat entre mère et fille :

- *Tu as vu aussitôt la robe faite : tes épaules complètement nues et ton dos à moitié découvert, avec peut-être, un caraco à mettre dehors, ma fille ! A doucement conseillé ta mère. Même dans nos noces entre femmes tu choquerais la plupart ! [...]*¹

La narratrice semble mener un combat contre l'ordre établi de la société, elle défie les femmes et les hommes et semble décidée à obtenir gain de cause. C'est le paradoxe auquel elle est confrontée, être docile et écouter les recommandations de ses parents, et en même temps, dépasser la « *logique des matrones formant contre leurs filles ou les filles de leurs amies*²

Les mariages, les « *fêtes de femmes* »³, elle danse, elle entre en scène et sans honte aucune : « *Moi en jeune fille décidant sans même me faire prier (tant pis pour les conventions hypocrites), décidant de me dresser d'un coup, [...] alourdie d'un peu d'hésitation, puis le rythme saccadé des tambourins s'infiltrant en moi, désireuse de virevolter déjà [...]* »⁴

La répétition autobiographique fait apparaître la « *reconfiguration* » à travers la métaphore corporelle, les scènes des danses qui sont décrites avec une certaine audace montrent que la narratrice varie le style. La romancière révèle que « *l'écriture peut parfois être le seul moyen d'échapper à l'enfermement* »⁵ ; elle n'a pas peur de choquer les femmes, elle les provoque, elle décrit les scènes jusqu'aux pages 192 : la narratrice expose des sensations éprouvées, se rebeller contre les hommes mais aussi contre les femmes qui se plient à des restrictions illogiques.

La mère est effrayée à l'idée que ce corps encore à peine sorti de l'enfance, donc asexué, devienne corps de femme désirable. Il n'est pas question pour les parents, que leur fille soit objet de convoitise. Le père protecteur, et en même temps

¹Djébar, Assia, *Nulle part dans la maison de mon père*. *Op.cit.* P 187.

²*Ibid.* P 187.

³*Ibid.* P 188.

⁴*Ibid.* P 191.

⁵ Ishikawa. Kiyoto *Op.cit.* P 95.

soucieux de laisser à sa fille un héritage mais intellectuel. Les parents avaient pour ambition de la voir faire de grandes études, loin des « épouseuses ». La romancière veut montrer qu'elle oscille entre la soumission à la tradition de sa famille et sa révolte et sa hardiesse qui se muent en révolte: « *Ma mère m'a finalement acheté ce tissu noir à roses de couleur, pourquoi en aurais-je honte ? [...]* »¹

Les rôles s'inversent, la mère est comparée à une petite fille, craignant la colère du père. Elle devient « *le page* » et elle sait qu'elle a eu un ascendant sur la mère et en même temps, elle sait qu'elle doit obéir au père par respect, car elle prend conscience que c'est grâce à lui, qu'elle est affranchie du joug de la société.

Ainsi, le chapitre « Corps mobile » à teneur autobiographique est consacré longuement au corps qui grandit vite. Les étapes de la vie apparaissent par de brèves haltes et d'autres sont plus longuement racontées. L'activité de la danse se poursuit en dehors des festivités de Césarée, seule « *devant les trois miroirs* »² de la chambre parentale, c'est la langue du corps qui s'exprime ; il s'agit « *du mouvement même de l'intérêt du corps* »³, de la matérialité de la présence de la narratrice qui raconte et observe le monde qui l'entoure. La danse devient l'exutoire qui lui permettait de chasser le tourment :

*Je dansais pour regarder mon reflet au fond des miroirs et, à force de m'abandonner au staccato- assez lent, puis vif, puis endiablé, puis furieux-, [...] Comme si la danse n'avait été qu'un prétexte, comme si le corps avait tenté de se démultiplier pour chasser de lui-même l'obscur cause de toute peine [...].*⁴

La romancière traite indirectement, à travers le thème du corps, un aspect de l'éducation des jeunes filles, qui montre « *le fossé générationnel* »⁵. La mère de la narratrice veut maintenir à tout prix, voire par des supplications le corps caché au regard du père et des hommes à l'extérieur de la maison.

La narratrice a voulu montrer à travers l'épisode de la danse, qu'elle méprise cette inertie, elle montre qu'une loi est toujours présente : la bienséance qui empêche les femmes de s'amuser comme elles devraient le faire. La narratrice revendique sa

¹Assi Djébar. *Nulle part dans la maison de mon père*. P 188

²*Ibid.* p 195.

³ Wahbi, Hassan. La lumière de soi (La figure de l'auteur chez Assia Djébar) in *L'Algérie : Nouvelles écritures*. Colloque international de l'université York à GLENDON. Toronto. Mai 1999. Pp 243-255.

⁴Djébar, Assia, *Nulle part dans la maison de mon père*. *Op.cit.* P 196.

⁵*Ibid.* P 377.

liberté même au milieu de ces femmes : « *Mais moi, je ne danse que pour moi : quand je me lève désormais [...], oui, quand je me lève, c'est que le rythme s'est infiltré dans tout mon corps- [...]* »¹

La narratrice veut montrer un tempérament déterminé et un esprit farouchement indépendant, elle entreprend dans cet épisode une révolte solitaire en bravant les traditions les plus coriaces. Elle veut montrer que le corps est l'objet de convoitise et de malédiction. Ainsi, elle « *s'érige en combattante, défenseuse de la féminité* »².

1.1.2. Le mariage et le corps ensanglanté

Dans les deux romans l'évocation du mariage et des noces se fait dans un mélange de pudeur et d'audace. La narratrice craignant de trop dire, utilise des procédés stylistiques pour nuancer, pour ne pas tomber dans le discours trop intime et intimiste.

Son récit autobiographique est un récit où la narratrice relate son mariage tout en nuance, elle ne décrit pas les festivités en détail, mais évoquait plutôt les sentiments qu'elle éprouvait à ce moment, en l'absence de son père :

*Dans un Paris où les franges de l'insoumission frôlaient ce logis provisoire des noces, je me laissais ainsi envahir par le souvenir du père : je décidai de lui envoyer, par télégramme, l'assurance cérémonieuse de mon amour. J'ai oublié l'exacte formulation du pli postal : « je pense d'abord à toi en cette date importante. Et je t'aime. »*³

Hibo Moumin Assoweh, dans une note de lecture, dit sur l'œuvre d'Assia Djébar dit que le projet littéraire du dévoilement de la femme est récurrent et qu'il y a une introspection de la quête de liberté mais par « *infiltration de l'intime et transgression du secret* »⁴. Prendre la parole, pour le lecteur est riche de sens, il découvre une romancière qui parfois parvient à « *la verbalisation* »⁵ de ce qu'elle aurait dû taire, parce que les traditions auraient obligé la jeune femme à cacher certains secrets.

¹Djébar, Assia, *Nulle part dans la maison de mon père*. Op.cit. Pp 193.194.

² Véga-Ritter, Max. « Comment une enfant devient femme ; ou n'y parvient pas, sous le poids de la colonisation et d'une tradition religieuse immuable » in Chaouati, Amel. *Lire Assia Djébar ! Le cercle des amis d'Assia Djébar*. Edition La Cheminante, plein champ, 2012 pp133. 150. P 134.

³ Djébar Assia, *L'Amour, la fantasia*. P 151.

⁴ Hibo Moumin Assoweh. "Femmes et transgressions" dans l'œuvre d'Assia Djébar et d'Abdourahman Waberi" in *Lire Assia Djébar ! Le cercle des Amis d'Assia Djébar*. La Cheminante plein champ. 222P. PP 111.129. p117.

⁵*Ibid*. P 121.

Dévoiler ainsi ses sentiments envers son père est hors du commun, du moins à cette époque. Lorsqu'elle révèle ce côté intime de sa personne, son écriture permet « *d'escalader les barrières de la peur et des interdits* »¹ de la société rétrograde. L'absence du père lors du mariage a laissé des traces indélébiles qu'elle ne pensait possibles. Elle est triste et le modèle du mariage est loin du modèle habituel ; et elle présage dans une sorte d'anticipation, une sorte de prolepse, un avenir sombre avec son mari ; le même présage est évoqué dans *Nulle part dans la maison de mon père*:

Ces épousailles se dépouillaient sans relâche : de la stridence des voix féminines, du brouhaha de la foule emmitouflée, de l'odeur des victuailles en excès- tumulte entretenu pour que la mariée, seule et nue au cœur de la houle, puisse s'emplier du deuil de la vie qui s'annonce... [...].²

Elle investit deux situations : libération sociale et le destin sombre qui l'attendait après le mariage. Le lecteur comprend qu'elle accorde une attention particulière à sa famille, mais aussi à la reconstitution des souvenirs : entre confessions et voilement, pour ne pas tomber dans le pathos :

Le jeune homme l'avait toujours su : lorsqu'il franchirait le seuil de la chambre- conquête d'amour transcendantal - il se sentirait saisi d'une gravité silencieuse et avant de se tourner vers la vierge immobile, il devrait se livrer à des dévotions religieuses.³

Les noces décrites par la narratrice ne sont pas celles qu'elle pensait célébrer, il est question de tristesse et de malheurs. Loin de la bénédiction paternelle, elle ose néanmoins par des métaphores raconter ce moment intime qu'est la nuit de noces.

Elle imagine le jeune homme se prosternant et se livrant à « *des dévotions religieuses* »⁴. La famille apporte ce que Cristina Boidard Boisson appelle « *la socialisation primaire* »⁵ entre autres les codes sociaux qui sont élémentaires pour les siens mais qui ne le sont pas forcément pour une famille prise entre deux univers complètement dissemblables. Mais, en même temps, les codes sociaux la désorientaient ; le jeune homme qu'elle allait épouser devait avoir selon elle un

¹Hibo Moumin Assoweh. "Femmes et transgressions" dans l'œuvre d'Assia Djébar et d'Abdourahman Waberi" in *Lire Assia Djébar ! Le cercle des Amis d'Assia Djébar*. La Cheminante plein champ. 222P. PP 111.129. p 121.

²Djébar Assia. *L'Amour, la fantasia*. Pp 151. 152.

³*Ibid.* P152.

⁴*Ibid.* P 152.

⁵Cristina Boidard Boisson. « Le discours autobiographique en situation d'interculturalité : le cas de Garçon manqué de Nina Bouraoui » in *L'Autobiographie en situation d'interculturalité*. Coordonnatrice Afifa Bererhi. Pp287. 301. P 288.

comportement usuel dans la société conservatrice à laquelle ils appartenaient tous les deux mais il va agir autrement :

Corps plié, prosterné, écrasé au sol, cœur empli d'Allah, du Prophète et du saint le plus familier à sa religion ou sa tribu, s'assouvissant de la parole sacrée, l'homme, tout homme devait se recueillir, en créature soumise et, seulement après, s'approcher de la couche qui s'ensanglanterait. [...].¹

L'image qu'elle donne de la vie avec ce jeune homme est celle d'une nouvelle vie conditionnée par la déception générée par l'inadéquation et « *l'inadaptation aux normes sociales de la vie algérienne* »² en Algérie. A Paris, la narratrice se trouve ainsi dans une situation d'exclusion et surtout que la vie conjugale est loin de correspondre à des noces joyeuses : *Des heures après, allongé contre celle qui frémit encore, il se souvient du cérémonial négligé. Lui qui n'avait jamais prié, il avait décidé de le faire au moins cette fois au bord des épousailles. [...]*³

Ce qui va atténuer la joie qu'elle se faisait des noces, sera le poids de la vie sociale et religieuse. Tristesse et déception, deux mots qui ne vont pas être prononcés explicitement mais, que nous relevons à travers un champ lexical de la douleur et la métaphore de la nature. La romancière a du mal à évoquer la relation intime du couple, et la joie qu'il pourrait ressentir au début, du moins de leur vie conjugale ; on ne parle pas facilement de ces choses quand on a été élevée dans le silence et les non-dits, cependant c'est par allusion qu'elle parvient à mettre les mots sur cette nouvelle situation qui débute à peine:

*Ai-je réussi un jour, dans une houle, à atteindre cette crête ? Ai-je retrouvé la vibration de ce refus ? Dans cette orée, le corps se cabre, il coule son ardeur dans le cours du fleuve qui passe. Qu'importe si l'âme fuse alors, irrépressiblement ? [...] Victoire sur la pudeur, sur la retenue. Rougissante mais volontaire, j'ai réussi à dire devant la jeune mère et la sœur, à la tendresse qui rassure [...]*⁴

Les noces, dans la description d'Assia Djébar, sont celles d'une vie de violence perpétrée contre les jeunes filles, trop jeunes pour se marier, elle dit n'avoir pas vécu la même fatalité que celle des jeunes filles promises au mariage trop tôt :

Il n'y a pas eu les yeux des voyeuses rêvant de viol renouvelé. Il n'y a pas eu la danse de la mégère parée du drap maculé, ses rires, son grognement, sa

¹ Djébar Assia. *L'Amour, la fantasia*. Pp 152.153.

² Cristina Boidard Boisson. *Op.cit.* P 291.

³ Djébar Assia. *L'Amour, la fantasia*. *Op.cit.* P 153.

⁴ *Ibid.* Pp 153. 154.

*gesticulation de Garaguz de foire - Signe de la mort gelée dans l'amour, corps fiché là-bas sur des monceaux de matelas. [...]*¹

Ses noces sont celles des autres jeunes filles de sa tribu, toutes voient leurs rêves envolés durant cette nuit. Elle, la narratrice à pu se libérer du joug des traditions mais, elle montre aussi que les traditions la retiennent et la famille encore plus, où le « *nœud familial* »² est « *difficile à rompre* »³.

La vie de la romancière à peine perceptible dans le roman, montre les hésitations ou les choix (du conjoint) qui se sont révélés mauvais, mais ne sont pas explicitement racontés, même dans les justifications données, le lecteur sent une certaine gêne à libérer la parole.

Nous voyons dans le roman *Nulle part dans la maison de mon père* que, le choix du mari n'est pas celui qu'elle aurait dû faire, parce ce qu'il a été un frein à son émancipation en tant que femme et en tant qu'écrivaine : elle a intitulé le chapitre « Le silence ou les années-tombeaux » : « *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. [...]* »⁴

En évoquant son mari à la troisième personne, cela dénote un certain détachement qu'elle veut expressément exprimer, pas parce qu'elle ne voulait pas de lui, mais parce qu'elle se rendait compte que cette union était établie pour de mauvaises raisons, loin de l'amour réel et du romantisme qu'elle lisait dans la poésie arabe : « [...] *Face à ce jeune homme qui me devenait à jamais étranger – qui sera pourtant le premier époux. « Époux », avez-vous dit ? Que non pas, étouffoir, suaire plutôt !* »⁵ A plusieurs reprises dans le texte et à la fin du roman, elle met par bribes la déception qu'elle a longtemps refoulée.

La narratrice reconnaît qu'elle avait tenté de triompher et elle s'interrogeait sur la voie à prendre, comment poursuivre une relation vouée à l'échec inévitablement:

Mais moi donc, de quoi me suis-je au juste éprise, pour autant que j'aie cru l'être, « éprise », ce que je ne crois plus, si ce n'est de ses lettres qui

¹Djebar Assia. *L'Amour, la fantasia*. Op.cit. PP 154.155.

²Ranaivoson Dominique, « Le discours autobiographique, premier acte interculturel » in *L'Autobiographie en situation d'interculturalité*. Coordonnatrice Afifa Bererhi. Pp 520.529. P 523.

³*Ibid.* P 523.

⁴Djebar Assia. *Nulle part dans la maison de mon père*. Op.cit. P 383.

⁵*Ibid.* P 353.

reproduisaient les vers- en arabe voyellé- des poètes- héros vainqueurs des joutes antéislamiques ![...] ¹

Elle montre qu'elle s'interroge sur cette union établie pour de mauvaises raisons ; et de bonnes pour la poésie arabe. Elle était une femme qui a dû s'enfermer dans un mutisme non voulu, étouffée par un mari dans le sens métaphorique bien-sûr, elle tente d'en extirper l'essence même de son désir de vivre et surtout d'écrire.

1.2.3. Le voile blanc et rituel du bain symboles de la féminité

L'image du corps est celui de la femme qui se cache du regard masculin. D'abord l'image de la mère voilée puis ses réminiscences l'amènent à évoquer le rituel du Hammam. Ce dernier semble être un moment privilégié et de grande complicité partagée avec la mère. La mère doit sortir mais toujours accompagnée de sa fille et l'espace de la rue est peuplé d'êtres qui cherchent à les zieuter. Leur présence même est menaçante pour toutes les femmes. La mère porte un voile blanc qui suscite toujours la même admiration :

A l'aller comme au retour du hammam, nous apparaissions au centre du village : ma mère, voilée exactement comme dans sa ville. Je ne me rendais pas compte qu'elle devait faire sensation à cause de ce voile de citadine, silhouette blanche aux plis fluides, totalement masquée, certes, mais à l'allure si élégante, [...].²

Le regard porté sur « la femme du maitre » par la narratrice est révélateur de plusieurs aspects de la condition de la femme algérienne, étroitement liée au corps par le fait même qu'elle ne sorte que voilée, et qu'elle ne soit jamais seule, puisqu'elle est accompagnée de sa fille, qu'elle apparaisse en même temps fragile et digne à la fois.

La mère gardera ce statut de femme soumise à son mari par le port du voile, jusqu'à la disparition de l'époux : la narratrice ne donnera pas toujours cette image de sa mère ; cette dernière va opérer une révolution, elle quittera le voile qui fût symbole de la féminité et du raffinement de la jeune femme bourgeoise : « *Dans ce récit, la mère se tient là, prête à une progressive transformation qui ne s'arrêtera plus : femme*

¹Djebar Assia. *Nulle part dans la maison de mon père*. Op.cit. Pp 367. 368.

² *Ibid.* P 70.

*en mouvement grâce à sa force propre, à son intelligence, mais aussi grâce à l'assurance secrète que lui donne l'amour de l'époux. [...]*¹

Le voile est symbole d'élégance et de protection contre tous les inquisiteurs même ceux des Européens. La narratrice fait ressortir dans ce qui suit le côté exotique, qui devait en découler, certainement :

*[...] C'est jeudi ! Le jour des femmes au bain maure...chez eux !
L'épouse du maître arabe se rend ainsi comme une princesse d'Orient
masquée débarquerait de très loin, [...], elle que les yeux des Européens des
deux brasseries les plus importantes du village épient [...]*²

Christine Detrez dans son article intitulé aborde la question du corps comme thème « *important dans l'écriture féminine.* »³ D'une manière générale, le corps est un moyen de « *s'affranchir des mots* »⁴ et donc des maux infligés par les hommes, de conquérir par là, la parole et par ricochet la liberté.

Et dans la littérature maghrébine nous constatons « *la même prise d'écriture* »⁵, elle souligne que le « corps » prend une place centrale dans le fait qu'il permet de récupérer l'expression de « *l'espace social* »⁶ puisqu'il est à la fois jeux et enjeux de pouvoirs et de dominations. Christine Detrez dévoile le fait que le corps de la femme algérienne « *est historiquement le lieux des conquêtes colonisatrices* »⁷

*Ce corps que l'on dérobe aux yeux du colonisateur français, qui n'aura de cesse alors de multiplier les images d'Algérienne [...] le voilement/ dévoilement des corps féminins est également signe de l'incorporation dans le corps féminin des jeux de pouvoir*⁸

Assia Djebar montre peut-être que l'objectif des français est « *d'émanciper les femmes de l'autorité traditionnelle patriarcale, pour affaiblir cette autorité* »⁹, le corps de la femme dévoilé devient ainsi européenisé.¹⁰ Le corps de la jeune mère est alors l'objet de tous les fantasmes, sa façon de s'habiller et sa manière de se mouvoir

¹Djebar Assia. *Nulle part dans la maison de mon père.* Op.cit. P 381.

² Ibid. PP 70.71.

³ Christine Detrez. « A corps et à cri : résistances corporelles chez les écrivaines maghrébines ». Op.cit. P69.

⁴Ibid. P 69.

⁵Ibid P 69.

⁶Ibid. P 69

⁷Ibid. P69.

⁸ Ibid. P69.

⁹Ibid. P69.

¹⁰ Evidemment cette idée d'émanciper les femmes s'est répandue dans les années 60 et l'idée d'émancipation est passée du côté de la résistance pour pouvoir passer les armes. D'ailleurs, toutes les femmes qui ont participé à la guerre urbaine se sont adaptées au modèle corporel européen pour passer inaperçues et ont dû apprendre à briser la timidité et la gaucherie parce qu'elles devaient passer pour des françaises.

deviennent alors attachées à la pureté et à l'identité algérienne différente de l'occidentale qui elle, n'est pas voilée et ne subit sans doute pas cette sexualisation. Cependant, Madeleine Ouellette- Michalska dans son livre intitulé *Autofiction et dévoilement de soi* dit que la femme occidentale subissait les mêmes traitements que la femme orientale, et que grâce à l'écriture, « *elle peut écrire, exprimer les besoins du cœur et du corps, articuler ses exigences, exposer ses bonheurs et ses blessures* »¹, une manière de dire que le regard porté sur le corps n'est pas spécifique au Maghreb uniquement mais plutôt sur toutes les femmes quelque soit l'origine.

Cette sexualisation est suggérée, non effective, la femme qui pourrait devenir l'objet sexuel à la disposition du colon est inenvisageable parce que la narratrice se place en gardienne mais elle dresse « *un tableau dans la pure tradition orientaliste* »² de la femme également. Le lecteur peut sentir que l'exotisme corporel est une forme d'insoumission au cliché dénoncé de manière indirecte.

La soumission au « *corps oriental* »³ est une image erronée dans l'imaginaire collectif européen, et Assia Djébar semble ironique en imaginant les pensées des hommes assis sur les terrasses des brasseries. Elle confronte cette scène à une autre, celle des autochtones regardant la jeune mère allant et revenant du bain :

*Quant aux badauds arabes, jouant aux dominos aux terrasses des cafés maures, ils savent, eux, que cette passante est l'épouse de celui de leur compatriote qui préside à l'instruction de leurs gamins ; [...] Par respect pour le maître, ces spectateurs ne se veulent pas voyeurs ; ils rentrent à l'intérieur de leur boutique ou, quand se sont des clients installés déjà au-dehors, ils baissent la tête, décident de se plonger dans leur interminable partie de dominos.*⁴

Si le corps est sexuellement attirant pour le colon, il est « *honteux* » pour les congénères de l'instituteur. Il est impensable de se permettre de lorgner une femme avec insistance, on ne regarde pas la femme d'un autre, quelque soit leur âge, c'est un code d'honneur. Non pas qu'elle ne soit pas objet sexuel, et donc désirable, mais, les convenances et l'honneur d'un des leurs est à sauvegarder. Et cette protection tacite est aussi évidente lorsque les femmes ont des enfants, d'ailleurs, la jeune femme ne sort

¹ Ouellette- Michalska, Madeleine, *Autofiction et dévoilement de soi*, 2017. P 95.

²Christine Detrez. « A corps et à cri : résistances corporelles chez les écrivaines maghrébines » *Op.cit.* P 76.

³*Ibid.* P 76.

⁴Assia Djébar. *Nulle part dans la maison de mon père*. P 71.

jamais sans sa protection. A cet effet, Max Véga-Ritter dans son article, considère qu'il y a un :

*paradoxe d'une identité de femme infiniment précieuse, aimée, désirée pour soi et faisant même partie de soi, et pourtant autre, à distance, menacée, qu'il faut dissimuler, dérober mais aussi protéger et pour laquelle il faut combattre, comme femme*¹.

Cette distance créée par l'usage de la troisième personne, montre néanmoins une séparation, une différence ; elle se savait différente de sa mère, elle était celle qui avait la fonction délicate et trop lourde *d'introduire sa mère dans le monde*² :

*A présent, moi, sa fillette, je lui tends la main [...] toute jeune femme, enveloppée de pied en cap dans un voile de satin blanc, a besoin d'un enfant pour aller rendre quelque visite d'après-midi dans la petite cité. [...]*³

La description du voile n'est pas péjorative : « *sa mère, bourgeoise mauresque traversant l'ancienne capitale antique, elle, la dame d'un peu plus de vingt ans,* »⁴ a besoin de sa fille pour la guider, devant les regards masculins. Le regard porté sur la mère s'attarde sur le voile, une autre fortification contre tous les regards inquisiteurs : « *La marcheuse est ensevelie sous la soie immaculée, elle dont on ne pourra apercevoir que les chevilles et, du visage, les yeux noirs au dessus de la voilette d'organza tendue sur l'arrête du nez. [...]* »⁵

Dans la continuité des fragments de la vie de la narratrice, dans le chapitre consacré à « Le jour du Hammam », la narratrice évoque et met en avant la sensualité dans le rituel du bain. La mère et la fille sont liées d'une connivence évidente : elles avaient besoin l'une de l'autre. C'est dans ce rôle « *de page* » que la narratrice va raconter le rituel du hammam.

La narratrice fait ressortir dans ses descriptions ce formidable mélange de la culture et « *de la pudeur et l'intime, la séduction et la retenue, le bien-être et la douleur, la communication avec le corps, le sien et celui des autres* »⁶

¹Véga-Ritter, Max. « Comment une enfant devient femme ; ou n'y parvient pas, sous le poids de la colonisation et d'une tradition religieuse immuable ». *Op.cit.* P 134.

²Véga-Ritter, Max. « Comment une enfant devient femme ; ou n'y parvient pas, sous le poids de la colonisation et d'une tradition religieuse immuable ». *Op.cit.*p.134.

³Assia Djebar. *Nulle part dans la maison. Op.cit.* Pp 13.14.

⁴*Ibid.* P 14.

⁵*Ibid.* Pp 14.15.

⁶ Véga-Ritter, Max. « Comment une enfant devient femme ; ou n'y parvient pas, sous le poids de la colonisation et d'une tradition religieuse immuable »*Op.cit* P 138.

Elle cherche à conserver précieusement les valeurs héritées des traditions ancestrales et montrer que ces traditions sont raffinées même si elle, la narratrice formée à la française. Dans le souvenir du Hammam, la romancière consacre un long chapitre au rituel du hammam, symbole de sensualité mais qu'elle intègre non sans une certaine appréhension car c'est un univers inconnu et surtout mystérieux.

Le rituel du bain est lié étroitement aux accessoires qu'on affectionne particulièrement parce qu'ils dénotent du rang et du prestige de la famille. Mais l'attrait de la porte qui mène au monde souterrain de la salle d'eau est plus fort, la narratrice focalise son attention vers l'endroit où l'eau coule à flot et où « paraît infini » le bruit « au milieu des vapeurs »¹, elle imagine alors qu'elle et sa mère sont des êtres à part évoluant comme dans un rêve dans l'antre « de sorcières »².

Pénétrer dans le bain devient un rituel mystique, « *c'est toute une culture de l'imaginaire féminin du corps et des sens ainsi que de la communication que la narratrice va développer* »³. Donc en guise de préambule au bain, la prière coranique ou l'incantation magique de la mère est destinée à la protection contre les dangers ou agressions qui menacent le corps féminin, la jeune mère⁴ le lui révèle : « - *Protection sur toi ! Sur tes pieds, d'abord, pour ne pas glisser... et que ton bain aussi te soit bénéfique !* »⁵

Le bain⁶ devient ainsi un lieu de mystère, comparé à un « *royaume obscur où le ruissellement se mêle aux voix multiples des femmes partageant le même « enfer où l'on se brûlerait, un lieu souterrain.* »⁷

La narratrice évoque également la chaleur étouffante mais aussi ramollissante qui fait référence à ce que Max Vega Ritter appelle « *la matrice maternelle* »⁸.

¹Assia Djebar. *Nulle part dans la maison de mon père*. *Op.cit.* Pp 61.62.

² *Ibid.* P 62.

³Véga-Ritter, Max. « Comment une enfant devient femme ; ou n'y parvient pas, sous le poids de la colonisation et d'une tradition religieuse immuable » *Op.cit.* P 138.

⁴La mère répond à la question posée par la jeune narratrice : « -*Mma, ai-je chuchoté la première fois, pourquoi sur les pieds ?* »

⁵Assia Djebar. *Nulle part dans la maison de mon père*. *Op.cit.* P 65.

⁶ Nous aurions pu insérer ce lieu dans le chapitre consacré à l'espace, mais pour éviter les répétitions nous avons choisi de consacrer cette analyse dans le sous-chapitre consacré au corps de la femme, nous estimons qu'ils sont étroitement liés.

⁷*Ibid.* P 66.

⁸ Véga-Ritter, Max. « Comment une enfant devient femme ; ou n'y parvient pas, sous le poids de la colonisation et d'une tradition religieuse immuable » *Op.cit.* P 138.

La narratrice maintient l'idée que la salle chaude ressemble aux profondeurs sombres des salles basses où se perd le souvenir des sorcières redoutables qui la fascine de plus en plus: « *Oui, pour finir, je pleurais par volupté, dans le seul espoir que ce pourrait être ma mère, dont j'entendais, au loin, la voix à travers mes larmes, qui me laverait, plus tendrement [...]* »¹

Les échos des voix sous les voutes du hammam sont révélateurs du moment où la femme entend sa propre voix, ce lieu est le seul endroit où les femmes peuvent se ressourcer quelque soit l'âge des femmes, jeune, mère ou vieille, toutes sont entre-elles.

1.2.4. Résistance corporelle chez les femmes

Assia Djébar a pris conscience du contexte social, historique et religieux que revêt le corps de la femme. Dans ce sous-chapitre, nous pouvons dire que le corps de la femme algérienne, à travers l'histoire coloniale, a aussi été malmené. Elle relate les histoires de toutes les femmes qui ont été « *des conquêtes colonisatrices* »². Les voix, qui assiègent la romancière lancent comme des appels pour qu'elle puisse leur rendre justice, à travers son écriture, elle se voulait le porte-parole dans *L'Amour, la fantasia*, à travers la main ramassée que Fromentin avait jetée : « *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.* »³

L'écriture d'Assia Djébar « *va donner un nom aux corps anonymes* »⁴, de femmes qui ont dû se cacher, se taire, se solidariser pour qu'on leur reconnaisse le droit d'exister ; en mettant en exergue « *le déploiement de leurs résistances symboliques et quotidiennes* »⁵.

Voici un exemple qui montre la résistance des femmes durant la colonisation française ; la romancière fait la description de la mariée de Mazouna, elle raconte l'histoire de Badra comme un conte, une légende :

¹Assia Djébar. *Nulle part dans la maison de mon père*. *Op.cit.* P 69.

²Christine Detrez. « A corps et à cri : résistances corporelles chez les écrivaines maghrébines » in *Ecriture féminine : réception, discours et représentations*. Sous la direction de Mohamed Daoud, Faouzia Bendjelid, Christine Detrez. Edition Crasc, 2010. Pp 69.79. P 69.

³ Assia Djébar. *L'Amour, la fantasia*. *Op.cit.* p 313.

⁴ Christine Detrez. *Op.cit.* P 79

⁵*Ibid.* P 79.

L'année de la prise d'Alger, naissait la fille unique du caïd « Coulougli » de la ville, Si Mohamed Ben Kadrouma. Elle fut appelée Badra, un nom de lune pleine. Dans Mazouna, on parlait maintenant de la beauté de Badra- ses yeux verts, son teint de lait, sa gorge opulente, sa taille élancée de jeune palmier, ses cheveux de jais lui tombant jusqu'aux reins- comme une preuve de la splendeur passée.¹

Badra est au cœur de la passion, elle est inaccessible mais devient le tribut et objet de marchandage. C'est une princesse et une femme désirée par des rustres qui tombent malgré eux, amoureux d'elle. Le prénom Badra est au registre astral: « *Badra, princesse isolée au cœur de la cité déchue* »². Son histoire est comme celle de l'héroïne des histoires de Schéhérazade, de *Les Mille et Une nuits*. Son vécu semble malheureux et ses proches parents lui ont caché « *les malheurs de sa famille maternelle* »³.

L'histoire de Mazouna est aussi celle de l'Algérie ruinée ; même si le récit d'Assia Djebar est « troué »⁴ par des bribes de la grande Histoire de l'Algérie. Mazouna est le lieu de la tribu de Badra, il est aussi le lieu des trahisons intestines et « *de l'effraction coloniale qui a laissé son empreinte destructrice* »⁵ où il est quasiment impossible de renaître d'un tel massacre : « *Du haut de sa monture, Saint-Arnaud déclarait, le visage rougi, la voix de plus en plus criarde, que Mazouna, à cause de la duplicité de ses gens, ne serait bientôt que ruines* »⁶.

Le personnage de Badra mue et devient, aussi, comme la fille du Prophète, qui devait épouser Ali, le cousin et le protégé du Prophète, un récit mémorial pour la romancière⁷. Badra devra épouser un autre personnage, elle allait s'unir au fils de l'agha de l'Ouarsenis. Elle est néanmoins réduite à un objet de séduction mais reste une sultane inaccessible, provoquant à la fois colère et l'impossibilité de l'amour de tous les courtisans ; et cette situation dénote du fantasme jamais exprimé clairement

¹Assia Djebar. *L'Amour, la fantasia. Op.cit.* P 120.

²*Ibid.* P121.

³*Ibid.* P 121.

⁴ Amrani Mehana, *Op.cit.* P74.

⁵*Ibid.* P 75.

⁶Assia Djebar. *L'Amour, la fantasia. Op.cit.* P 122.

⁷Nous avons expliqué plus haut que la romancière avait fait des correspondances à maintes reprises de l'histoire du mariage du compagnon Ali et de Fatima Zohra, la fille du Prophète Mohamed. Elle revient dans l'histoire de Badra au même épisode et a mis en évidence le romantisme qui alimente leurs histoires. Le héros qui doit épouser la jeune Badra est décrit comme un personnage de conte de fées, beau, fort et intrépide, un personnage un peu bourru mais qui séduit toutes les jeunes filles de la région.

par les hommes de main de son père et des soldats qui n'ont pas hésité à le tuer et vouloir la déposséder de ses biens matériels pour la réduire à un corps nu.

Assia Djébar met l'accent sur un fait dans la littérature algérienne féminine, celui du corps qui « *peut être utilisé comme résistance.* »¹, en effet, la jeune Badra, captive après la mort de son père, apparaît devant l'ennemi de son père belle et majestueuse, et le Chérif ne peut la quitter des yeux :

Elle descendit avec lenteur, le velours de la litière relevé par la mulâtresse qui, derrière, se figeait, yeux exorbités. Badra présente un visage à peine pâli sous le diadème qui domine sa coiffe de moire violette ; ses cheveux en deux longues nattes entrelacées de cordelettes de soie parent son cou découvert et tombent dans l'échancrure du corsage que recouvrent des rangées de sequins... après deux, trois pas d'une démarche tranquille, Badra s'approche des cadavres ; à peine si elle baisse le regard, pour mieux se laisser dévisager par le Chérif. »²

L'héroïne d'Assia Djébar est belle, elle apparaît comme une entité étrange et irréelle, elle a été capturée par celui qui aura tué son père, en « Chimène³ », elle va subir son sort, elle va rester captive de celui qui a non seulement tué son père, mais a décimé tous les hommes de sa tribu. Christine Detrez avance l'idée qu'Assia Djébar utilise « *des métaphores [...] qui assimilent pays ou ville et femmes à conquérir* »⁴, autrement dit, la femme est considérée comme un butin de guerre, et reste ainsi esclave de son geôlier. Les femmes qui accompagnent la jeune princesse dans son cortège nuptial, sont dépouillées de leurs bijoux et Badra n'est pas en reste, elle résiste à sa manière aussi en donnant elle aussi tout ce qu'elle possède ; en femme digne, elle répond à la menace de mort, si elle ne s'exécute pas comme toutes les autres femmes :

L'opération de dépouillement dure plus d'une heure. [...] Soudain, un brusque suspens, un arrêt intervint : de la tente du chef, sortait la mariée, le visage découvert. Elle portait avec ostentation tous ses bijoux. [...] Elle semblait porter à elle seule tous les bijoux de la ville. [...] »⁵

« La mariée nue de Mazouna » est un des innombrables chapitres où la romancière insère l'histoire de la colonisation et des conflits fratricides qui ont secoué certaines villes d'Algérie.

¹ Christine Detrez. *Op.cit.* P 75.

² Assia Djébar. *L'Amour, la fantasia.* *Op.cit.* Pp 133. 134.

³ Personnage féminin de Pierre Corneille dans *Le Cid*.

⁴ Christine Detrez. *Op.cit.* P 76.

⁵ Assia Djébar. *L'Amour, la fantasia.* Pp 140.141.

Cet épisode est à la fois sensuel et brutal. La jeune mariée n'a pas d'autre alternative que de se soumettre à l'ennemi, les regards des mercenaires sont loin d'être des regards affectueux envers cette belle jeune fille, mais le rapt de la fille du Caïd symbolise la chute de la ville. Badra, la plus belle fille de son village devient un butin de guerre qui signe la défaite devant l'ennemi ; d'abord algérien puis français. Goucem Nadira Khodja évoque « *toute une stratégie discursive et lexicale conçue pour décrire cette relation duelle qui ne se réalise qu'au terme d'une dépossession, d'une dépersonnalisation aboutissant à la négation de l'identité algérienne* »¹.

L'histoire de Badra est aussi le récit de beaucoup de femmes qui se sont vues dénudées devant la violence, elles ont à leur façon tenté de résister ; le corps de la femme devient pour le conquérant français un objet à prendre tout comme la terre.

Le pillage des biens des femmes est poursuivi par le pillage des colons. Ils chercheront à posséder les biens de la terre et la décimation des tribus et des ruines causées par le colon montrent la position peut-être « *anticoloniale* »² de la romancière, en tous cas, d'une manière biaisée. Assia Djébar fera le récit des femmes violées et étrangement des femmes qui se sont données à des soldats français, cette position est un peu étrange marque « *l'engrenage de la guerre ainsi que les conséquences dramatiques, traumatisantes pour une population entière vouée à l'injustice et à la machinerie infernale du cycle de la répression* »³

Le corps de la femme continue d'être l'objet des hommes, et la situation de l'Algérie n'arrange pas sa situation. Le conquérant va parvenir à posséder le corps de la femme par la violence et la terreur. Goucem Nadira Khodja explique comment « *la domination française se consolide ainsi par la possession du corps féminin, dernier bastion de résistance* »⁴.

La femme algérienne a été confrontée à la violence à travers deux exemples assez remarquables, la romancière a tenté de retracer à travers l'Histoire de la

¹ Goucem Nadira Khodja. « *L'Amour, la fantasia* d'Assia Djébar. Une œuvre en fragments ou le langage en quête de sens » in *Écriture féminine : réception, discours et représentations*. Sous la direction de Mohamed Daoud, Faouzia Bendjelid, Christine Detrez. Editions CRASC, 2010. Pp 115. 126. Pp 118.119.

² Amrani Mehana. *Op.cit.* P 83.

³ Goucem Nadira Khodja. « *L'Amour, la fantasia* d'Assia Djébar. Une œuvre en fragments ou le langage en quête de sens » in *Écriture féminine : réception, discours et représentations*. Sous la direction de Mohamed Daoud, Faouzia Bendjelid, Christine Detrez. Editions CRASC, 2010. Pp. 115. 126. P 123.

⁴ *Ibid.* P 123.

colonisation, témoignages et recherches personnelles. Le pays a connu des « *moments de résistance et des périodes de résignation au fait colonial* »¹ ; la femme algérienne aurait donné du fil à retordre au colonisateur et nous le voyons dans le témoignage des femmes à qui la romancière avait donné la parole. La romancière s'était servie de son écriture pour montrer qu'elle a été combative, arrêtée, elle résistait à la torture des hommes. Goucem explique à juste titre que :

*Si le conquérant réussit à posséder le corps de la femme algérienne, il n'en demeure pas moins que c'est limité à un cadre restreint, celui de l'aviilissement de ce corps pour des raisons financières et non par amour*²

Assia Djébar reprend des épisodes assez révélateurs des violences subites. Deux histoires de femmes qui ont lutté et qui ont tenté de survivre au colonialisme et le corps est alors le moyen qui souligne « *toute l'intensité, la tension et la complexité du rapport à l'Autre* »³ ; le corps de la femme est possédé par la violence et la terreur, ou d'une manière plus complexe, lorsque la femme se donne au français presque sans luttes.

Dans le texte d'Assia Djébar, deux femmes, Fatma et Mériem, les « Neylettes » deux danseuses et prostituées ; représentent pour la romancière ces voix qui n'ont pas eu la possibilité de parler parce qu'elles représentent un aspect de la grande histoire du pays, innommable, que l'on ne peut retrouver dans les livres d'histoire. Il est vrai que ces histoires sont racontées par bribes, mais qui comme le dit Clerc Jeanne-Marie⁴ : « *la mémoire fonctionne autant avec « ce qui se cache » qu'avec ce qui se transmet » ouvertement.* »⁵. Les deux jeunes femmes vivent à l'oasis, à peine la vingtaine, leur histoire, remonte au temps de l'Emir Abdelkader : « *Ont-elles, dans cette guerre civile, perdu leur père, certains de leurs frères ? Supposons- le ; lorsque nous rencontrons ces deux femmes dans cette embardée du passé, elles tirent commerce de leur beauté en fleurs...* »⁶

¹Goucem Nadira Khodja. « *L'Amour, la fantasia* d'Assia Djébar. Une œuvre en fragments ou le langage en quête de sens » Op.cit. P 121.

² *Ibid.* P 121.

³*Ibid.* P 121.

⁴Citée par Goucem Nadira Khodja dans son article, cité ci-dessus. P 123.

⁵*Ibid.* p 123.

⁶Djébar Assia. *L'Amour, la fantasia*. P 235.

La romancière tente non seulement de donner la parole à des femmes exclues et « *récluses entre les murs des traditions* »¹ mais surtout de montrer que le corps des algériennes était exploité, maltraité, convoité, désiré et possédé par les hommes qu'ils soient algériens ou européens. Les deux jeunes femmes sont assassinées sauvagement, ou laissées pour mortes, où l'une d'elle garde sur elle la preuve de son agresseur, le français :

*Quelques mois, ou quelques semaines avant le siège de Laghouat, Fatma et Meriem reçoivent en secret deux officiers d'une colonne française qui patrouille dans les parages : non pour trahir, simplement pour une nuit d'amour, [...] Un soldat en sort : sa baillonnnette rougie de sang s'égoutte dans le canon. Deux complices, les mains pleines de bijoux de femmes, le suivent et se sauvent. [...] Fatma était morte, Mériem expirait. L'une sur le pavé de la cour, l'autre au bas de l'escalier d'où elle avait roulé la tête en bas » [...]*²

En racontant ces histoires de femmes inconnues, le lecteur se rend compte que son autobiographie est singulière parce qu'elle convoque également la mémoire féminine douloureuse où « *le déracinement, l'honneur bafoué* »³ sont le quotidien des familles algériennes traumatisées par la guerre.

Ces deux prostituées qui ont donné leurs corps, ont marqué l'histoire de la répression et de la colonisation, et Assia Djébar ayant du mal à parler d'elle uniquement a voulu « *remplir les cases vides des manuels d'Histoire* »⁴ et « *produire l'envers du discours de la séduction* »⁵ du corps de la femme.

2. Le dévoilement intimiste chez Malika Mokeddem

La problématique de l'écriture autobiographique réside dans le fait qu'il y a des « *enjeux des écrits intimes* »⁶. Il pose les questions ainsi : « *qui devient autobiographe ? Et Pourquoi ?* »⁷. Deux interrogations en effet pertinentes parce qu'elles nous poussent à réfléchir sur les écrits autobiographiques de Malika

¹Goucem Nadira Khodja. *Op.cit* p 123.

²Djébar Assia, *L'Amour, la fantasia*. Pp 236.237.

³Goucem Nadira Khodja. « *L'Amour, la fantasia* d'Assia Djébar. Une œuvre en fragments ou le langage en quête de sens » in *Ecriture féminine : réception, discours et représentations*. Sous la direction de Mohamed Daoud, Faouzia Bendjelid, Christine Detrez. Editions CRASC, 2010. Pp 115. 126. P 123.

⁴Goucem Nadira Khodja. « *L'Amour, la fantasia* d'Assia Djébar. Une œuvre en fragments ou le langage en quête de sens » in *Ecriture féminine : réception, discours et représentations*. *Op.cit*. P 123.

⁵ Ouellette-Michalska, Madeleine, *Autofiction et dévoilement de soi* 2017. P 95

⁶*Ibid*. P 68.

⁷*Ibid*. P 68.

Mokeddem et notre préoccupation majeure réside dans le fait que les réponses ne sont pas évidentes à donner.

Des études universitaires ont été menées notamment par Anna Robeson Burr¹ qui a effectué des observations sur un échantillon d'une centaine d'autobiographies et a tenté d'établir des critères assez édifiants et qui pourraient nous aider, dans une certaine mesure, à répondre à la question comment se manifeste l'écriture intime dans les romans de Malika Mokeddem ?

2.1. Expression de l'intime

Les chercheurs ont établi un classement des écrits intimes selon des critères difficiles à appliquer aux écrits autobiographiques : ce classement selon « *la religion, la nationalité, le sexe, la situation sociale ou économique des différents auteurs* »² ont révélé plusieurs exceptions : tous les autobiographes n'écrivent pas leur vie intime de la même façon. May Georges a également effectué des études sur des textes autobiographiques et a pensé que l'écriture de soi est bien plus complexe d'autant plus que la classification selon les origines, la famille, l'éducation, la profession de l'écrivain ne sont pas forcément les seules explications à donner, même le critère de l'âge avancé de l'écrivain et sa notoriété ne semblent pas être des critères fiables.

Nous pouvons dire qu'il y a en effet, dans l'écriture autobiographique de Malika Mokeddem une part de ce qui a été énoncé dans ces études littéraires, et en même temps, cela semble difficile d'affirmer complètement, cependant, nous avons un contre exemple, dans le cas de Malika Mokeddem ; elle a exposé elle-même les motivations de son écriture autobiographique où elle fait « *l'apologie de soi, se défend des accusations injustes et témoigne* »³ des relations qu'elle avait entretenues avec les autres.

Selon Sébastien Hubier, les écrits intimes :

*Remplissent une fonction de défense, de leur auteur tout en insistant continument sur la crédibilité de ce dernier, présenté comme témoin sincère et probe, justifiant sa vie par un savoir de la littérature et de lui-même peu-à-peu acquis.*⁴

¹Une critique littéraire sans doute, citée par Sébastien Hubier. Elle était un écrivain américain de romans, de poèmes, d'histoires, d'essais et de biographies. Son *autobiographie: une étude critique et comparative* (1909), était le premier livre sur le sujet.

²Hubier Sébastien. *Op.cit.* P 68.

³*Ibid.* P 69.

⁴*Ibid.* p 69.

Nous pouvons que Malika Mokeddem est dans la posture de celle qui se défend de l'injustice commise à son égard, dès son jeune âge, dans *La Transe des insoumis* dès l'avertissement elle dit:

« Dans ce livre, j'essaie d'en remonter les méandres, d'en sonder les opacités. J'entreprends d'y fouiller les angoisses, la fantasmagorie, les réminiscences, les luttes, les rébellions, les transgressions dont les nuits blanches sont le creuset. [...] »¹.

Malika Mokeddem a fait un choix devant l'indicible² celui de dévoiler des vérités. Elle ne veut pas taire certaines situations, c'est pourquoi, elle parlera des hommes et des femmes qui ont marqué sa vie :

« Si je décris des exactions sans que l'identité des responsables soit révélée, c'est que finalement ces derniers me sont insignifiants eux-mêmes. Seuls comptent dans ce cas le contexte et le souci de vérité qui sous-tendent ce texte. »³

Ce qui est certain, c'est qu'elle écrit sa vie sous forme d'une « toile narrative », elle égrène les événements, les reprend, les transpose d'un roman à un autre, elle tisse de manière répétitive tous les événements et les personnages qu'elle a connus dans sa vie, tout comme Assia Djebar mais avec plus d'insistance.

Dans *La transe des insoumis*, elle déclare que les événements racontés sont des « tranches de vie de l'enfance et de l'adolescence en Algérie »⁴ puis dans les autres livres, les événements répétés sont « la continuité de cette instabilité, et de l'intranquillité (même) en France »⁵

Malika Mokeddem fait-elle l'éloge d'elle-même et le blâme de ses proches et ses congénères ? Oui, sans doute dans toute son œuvre ; elle noircit le tableau familial tout en chantant ses propres louanges, ce dernier point n'est pas explicitement exprimé, mais cela explique par le fait que l'autobiographie « est invariablement déductive (voire que sa composition soit [...] un syllogisme expositif : « je commis cette action, celle-ci entraîna cela, je suis donc cela ») et qu'elle se fonde sur les procédés, subjectifs, d'amplification. ⁶Autrement dit, un écrivain fait en sorte que son récit devienne une catharsis dans laquelle transparait la personnalité réelle de

¹ Mokeddem Malika, *La transe des insoumis*. Op.cit. P 11.

² « Se taire ou dire l'indicible » une expression culte du personnage principal Rachid de *Nedjma* de Kateb Yacine

³ Ibid. P 12.

⁴ Ibid. P 11.

⁵ Ibid. P 11

⁶ Hubier, Sébastien. Op.cit. P 69.

l'écrivain. De sorte que l'intimiste rende légitime les actions commises ou les idées qu'il a pu avoir par le passé. Et l'écriture intime serait selon Hubier une « *réponse à diverses calomnies et correspondrait au besoin de rétablir la vérité* »¹. Est-ce dans cette optique que Malika Mokeddem a écrit ses livres ? Oui, d'une certaine manière, nous pourrions retrouver dans *La transe des insoumis* comme dans *N'zid* « *cette métaphore du tribunal* »².

Malika Mokeddem n'a d'autres choix que de faire ressortir toute l'animosité qui est née d'un exil intérieur causé par les siens. Dès les premiers écrits c'est-à-dire *Les hommes qui marchent*, elle tente de mettre en avant la situation difficile d'une petite fille, qui prenant conscience de sa situation, a dû se mettre dans la posture de défense et de dénonciation de certains agissements de sa famille et de la société. Il y a comme pour Rousseau cette « *volonté de démentir les allégations mensongères* »³ dont elle fut l'objet.

Elle est née dans une famille qui fait l'éloge du masculin sur le féminin, cela apparaît dans tous ses écrits. La romancière, comme les personnages féminins, est indésirable et accusée de débauche, de ce fait, de nombreux passages sont à relever dans les deux romans de notre corpus. Le trauma causé est répété plusieurs fois; même dans les fictions qui semblent éloignées de l'autobiographie. Ses personnages féminins subissent le même sort et font l'objet des mêmes calomnies.

Malika Mokeddem fait en sorte que son personnage - son porte-parole – varie le ton, que ses romans deviennent des plaidoyers en réponse à toutes les attaques. Elle envoie valdinguer toutes les lois sociales imposées à la femme en général et à elle en particulier.

La romancière est loin du modèle de femme soumise aux recommandations sociales. Nous ne savons pas si Malika Mokeddem éprouve des remords mais elle ressent de la colère, de la déception et revendique son droit de vivre sa vie loin, très loin des siens pour échapper à la torture morale.

Les arguments avancés par la romancière virent parfois vers l'émotion toujours de plus en plus grande- car la vie qu'on lui offre est loin de correspondre à son idéal.

¹ Hubier, Sébastien. *Op.cit.* P 69.

² *Ibid.* P 69.

³ *Ibid.* P 70.

Ainsi, le lecteur est plongé dans cet univers décrit toujours de plus en plus sombre, toujours hostile et montre que le tribut payé est lourd car la romancière est contrainte à un exil intérieur et à un exil géographique.

Le cheminement vers l'exil s'est fait progressivement, inéluctablement vers le retour aux sources- le retour vers ses parents, son père, dans la douleur, mais toujours avec la même crainte, la même colère qui l'amène très souvent vers un discours violent où les termes sont crus, nous sommes parfois loin de la sobriété et nuance du style d'Assia Djebar lorsqu'elle raconte ses craintes et ses déceptions.

Malika Mokeddem est dans « *une écriture personnelle rêvant de miséricorde* »¹ au moins celle des siens, qu'elle a désigné comme cruels dès l'avertissement. Hubier S. se demande « *si la thématique tellement fréquente de l'aveu n'est pas précisément ce qui fait le lien entre la volonté d'être absous et l'éloge, biaisé, de soi-même* »². Nous essayerons de démontrer dans ce chapitre, de quelle manière Malika Mokeddem parvient-elle à travers des mots violents de faire de la souffrance une « *source de connaissance* »³ de soi, et de l'affirmation de son identité.

Les chercheurs posent la problématique de l'écriture de l'intime ; Philippe Lejeune dès les années 70, évoque l'idée de la cure analytique soit celle de « *dissocier l'image que le sujet se fait de lui-même pour lui faire reprendre conscience des événements qui sont à l'origine de sa névrose* »⁴ alors l'écrit autobiographique est

Une élaboration, synthétique du sens qui récupère et structure les souvenirs dans un récit très consciemment dirigé comme si l'intimiste s'arrêtait précisément là où commence le travail d'analyse »⁵

Philippe Lejeune pose la question sur un auteur qui écrit ses souvenirs et se dit « *Ecrire ses souvenirs, est-ce simplement décrire ce qu'on voit dans sa mémoire ?* »⁶, il pense que tout pousse le romancier à réinventer le passé ; il l'explique par le fait que « *la mémoire offre un canevas sur lequel broder, des bribes de mélodies à harmoniser, des ruines à restaurer.* »⁷ Et c'est là encore une difficulté qui s'ajoute à l'écheveau

¹ Hubier Sébastien. *Littératures intimes, Les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*. Op.cit. P 70.

²Ibid. P 70.

³ Ibid. P 70.

⁴Ibid. P. 71.

⁵ Ibid.P 71.

⁶. Lejeune Philippe. *Les Brouillons de soi*. Editions du Seuil, 1998, (Coll. Poétique), 426P, P 37.

⁷Ibid.. P 37.

que nous voulons démêler. Philippe Lejeune tente d'expliquer en disant que le romancier joue avec son passé, et que c'est indispensable pour « *communiquer l'émotion au lecteur. Dans ce travail de réinvention, les modèles appris ont un grand rôle. Tout moyen est bon, s'il contribue à produire l'émotion* »¹

La romancière ne se contente pas de fixer des émotions dans ce qu'elle raconte, elle dévoile des aspects de son Moi-intime et elle considère le lecteur comme son confident le plus proche. Elle dévoile ses émois et ses excitations en faisant ressortir les aspects interdits qu'ils représentent dans une littérature qui ordinairement s'en éloigne. Plusieurs événements seront mis dans *La Transe des insoumis et N'zid* ; des scènes amoureuses voire des scènes érotiques et le fait d'en parler cela représente une délectation comme une vengeance contre les Autres, ceux qui ont été ses détracteurs.

2.2. La vie conjugale

La narratrice partageait sa vie intime avec son mari français, elle révèle sa personnalité saisie dans sa dimension la plus quotidienne, la plus privée et la plus vive.

La littérature personnelle que préconise Malika Mokeddem est celle dont parle Roland Barthes, celle qui raconte tous les détails d'une vie, c'est-à-dire :

*Les études, les maladies, et les nominations mais aussi les rencontres, les amitiés, les amours, les voyages ; les lectures, les plaisirs, les peurs, les croyances, les jouissances, les bonheurs, les indignations, les détresses. Autrement dit son intimité.*²

Mais, ce que nous devons préciser, c'est que l'intimité est un concept assez peu précis. Elle varie d'un écrivain à un autre ; l'intime peut comporter le sentimental et le sexuel pour certains, et le spirituel et métaphysique pour les autres. Certains sont pour l'exhibition et veulent la montrer aux lecteurs friands de ce genre de littérature, d'autres, au contraire, sont plus dans la réserve et brouille les pistes en adoptant des stratégies scripturales assez étonnantes.

Dans le cas de Malika Mokeddem, il est question de mettre en évidence cette intimité non pas seulement pour une quête d'identité, mais à notre sens pour mettre en relief volontairement des avanies auxquelles elle avait été exposées. Elle est désavouée, critiquée par les siens puis par les gens de son entourage professionnel,

¹Lejeune Philippe. *Les Brouillons de soi. Op.cit.* p 38.

²Hubier Sébastien, *Les Littératures intimes. Op.cit.* P 33.

dans une sorte de rumination des événements blessants, certains aspects relèvent de la pudeur sont « crachés » à la face du monde comme pour montrer qu'elle est entière, en montrant ses forces et ses faiblesses.

Malika Mokeddem dans le passage suivant évoque le Lit, lieu de l'intimité du couple, elle le présente comme le début de son insomnie et de son exil intérieur, nous anticipons un peu sur un autre point que nous verrons plus loin :

*Il est parti ce matin. Je suis seule dans le lit. Seule, ce soir dans notre odeur. Pourtant les draps ont été changés. Mais l'odeur est bien là, dans la fibre du tissu. Dans la mémoire du lit. Dans nos dix-sept ans de corps, de souffles enchevêtrés. Des serments, de rêves en lacis. Mes insomnies endiguées par son profond, à lui. [...]*¹

La douleur de la séparation est palpable, mais Malika Mokeddem fait en sorte que le personnage féminin qui la représente, soit réaliste. Elle explique ses peurs, et ses angoisses, son aversion à rester seule dans un grand lit, chargé de souvenirs d'étreintes.

L'héroïne en femme indépendante, commence à sortir du modèle littéraire habituel, « *la libre disposition de son corps et surtout par l'affirmation de cette libération* »² et montre qu'en contre partie, la souffrance de se voir isoler, marginaliser est la plus forte:

*Recroquevillée dans le petit lit de mon bureau, j'ai l'impression que mes orteils et mes doigts sont de glace. [...] Comment un seul homme peut-il être l'amour, l'amant, l'ami, le frère, le père, la mère, le fils ? Une tribu à lui seul ? Jean-Louis a été tous ceux-là pour moi pendant dix-sept ans. [...]*³

Dans le dévoilement de son intimité, la romancière pousse le détail plus en profondeur ; des détails de son quotidien dans son nouveau lit sont synonyme du changement qu'elle opère dans sa vie, pour montrer au lecteur qu'elle est une femme libérée et libre de dévoiler son quotidien : « *Tout, tout changer. Je m'offre même une chemise de nuit aguichante, moi qui ne peux m'endormir que nue* »⁴. Dans les souvenirs intimes qu'elle évoque, le rapport au lit est particulier, le corps esseulé souffre et compense le vide par de petits gestes qui l'aident à survivre :

Je m'étire sous la couette, hume les draps propres de tout souvenir, sens sous ma hanche le satiné encore amidonné du tissu, apprécie la surface

¹Mokeddem, Malika, *La Transe des insoumis*. P 15.

² Christiane Achour Chaulet, *Malika Mokeddem, Métissages*. Op.cit. P 101.

³ Mokeddem, Malika. *La Transe des insoumis*. Pp 23.24.

⁴ *Ibid.* P 51.

*vacante à proximité. J'ai pris soin de bien me réchauffer les pieds [...] Avant je les plaçais entre les cuisses de mon compagnon. C'était le meilleur remède à cette abominable sensation d'orteils de glace. Maintenant, je ne sors plus de la douche sans avoir amorcé le dégel de mes extrémités. [...]*¹

Sa nouvelle couche lui révèle le manque cruel de son mari, mais en même temps lui procure une nouvelle indépendance et s'adapte à une vie de solitude mais non sans une certaine satisfaction. Ainsi comme ses personnages féminins des autres romans, dans sa solitude presque entière, elle assume cette mise à l'écart.

2.2.1. Dévoilement de soi : une sexualité sans tabous

Nous pourrions parler de l'univers des sens dans cette sous-partie, Malika Mokeddem revendique à travers son récit de vie son intimité et veut montrer une société arabe, traditionnelle et conservatrice où la sexualité est un tabou, un non-dit, une faute morale et elle veut braver les interdits moraux et religieux.

Elle gagne le droit de vivre. Elle s'arrange pour ne plus se retrouver à l'intérieur du système patriarcal et masculin qui a toujours muselé ses faits et gestes. Plus frontal dans la narration, elle évoque son intimité presque sans tabous ; elle raconte ses rencontres masculines et les relations physiques qu'elle avait eues et qui dénotent de son envie foncière de marquer cette égalité homme-femme dans les rapports humains :

*Dans ce lit encore sans mémoire, la nuit je me réveille en cherchant l'autre corps... J'ai toujours préféré les hommes longs, tout en bras et en jambes qui pallient, avantageusement, mon éviction du corps familial. Je m'incruste, minuscule, dans leur étreinte. Ils m'enveloppent. Après le vertige du désir, quand le souffle retrouve sa régularité, le nez dans le cou de l'autre, j'en respire profondément la peau. La célébration charnelle, toute sensualité du lit, je les butine, m'en repais avec gourmandise. [...]*²

La narratrice n'hésite pas à évoquer ses nombreuses aventures d'un soir, les nuits où elle ressent avec acuité l'absence « *d'un corps refuge* »³ pour oublier le vide créé par le mal du pays et de l'amant perdu : son mari.

Dans des révélations de cette intimité revendiquée, la narratrice évoque des scènes érotiques, elle fixe par l'écriture des aspects assez inhabituels dans la littérature contemporaine algérienne : dans le pacte autobiographique seule la littérature

¹ Mokeddem, Malika. *La Transe des insoumis*. Op.cit. P 54.

² Ibid. Pp 63.64.

³ Ibid. p64.

occidentale est versé dans ce que Philippe Lejeune a nommé les difficultés de l'aveu, nous voilà dans un contre-exemple qui montre qu'elle ne regrette pas les « *limites du langage pour exprimer des émotions intenses* »¹ :

*La poitrine serre. Mais je ne tarde pas à prendre conscience que mes frémissements sont d'une autre nature : je viens de jouir en dormant. Ces frissons-là ne trompent pas. J'en ai les membres électrisés. Je tente vainement de me sonder pour retrouver qui était mon partenaire. [...] « Qui était ton amant ? Aucune idée. Un ange ? Le diable ! »*²

Il semblerait que l'amour et le désir qu'elle peut ressentir l'aident à se retrouver, à se reconstruire. Dans *N'zid*, Loïc³ est un nouveau compagnon qui va susciter des désirs refoulés, où le langage de la narratrice se libère de toutes les contraintes qui pourraient la freiner dans ses élans, même le verbe se libère comme pour envoyer valser tous les tabous de la société : le personnage de Nora boit de l'alcool tout comme le personnage de Malika et tous les autres personnages féminins de ses romans, et sous l'effet de l'alcool où à son réveil, elle tente à cet instant furtif d'intimité, « *la désacralisation de l'amour* »⁴ que l'on ne retrouve pas forcément dans la littérature algérienne de son époque :

*Nora se pelotonne davantage dans sa couche, chasse les bruits extérieurs, s'écoute de l'intérieur. [...] Elle ferme les yeux, avale le pouce droit, enfouit la main gauche entre les cuisses, contre la chaleur de son sexe et constate, avec un étonnement hébété, que c'est là que le sang bat le plus fort. Au bout des doigts, au bout des lèvres, gonfle un désir et l'aspire. Contre le sexe, au fond de la mer, tout chavire. Nora rouvre les yeux et la bouche, lape l'air comme une naufragée buvant la tasse, lutte contre la nausée et la spirale des abysses [...].*⁵

Cette scène érotique où s'élabore une série d'images « *déposées dans une série de lieux empruntés à l'espace référentiel* »⁶, pourrait exposer son auteure à une vive critique, cependant, elle veut sans doute montrer que l'émancipation de la femme a biffé les points de repère qui balisaient l'ancienne identité, c'est pourquoi, elle donne cette impression « *de capituler devant le désir de l'autre, ses fantasmes et ses désirs* »⁷, mais en réalité, elle est envahie d'une sorte d'affolement où l'on voit les

¹ Philippe Lejeune. *Les Brouillons de soi*. P42.

² Mokeddem Malika. *La Transe des insoumis*. *Op.cit.* P 111.

³ Personnage français dans *N'zid*.

⁴ Ouellette- Michalska, Madeleine, *Op.cit.* P 95.

⁵ Mokeddem, Malika, *N'zid*. P.126.

⁶ Hubier Sébastien, *Littératures intimes*. *Op.cit.* P 73.

⁷ Ouellette-Michalska, Madeleine. *Op.cit.* P 82.

signes d'un grand désarroi ; le corps mis en relief tente « *de reconstruire l'image de soi, par de nouveaux espaces identitaires* »¹. Ces espaces référentiels sont la maison d'enfance, le bateau, la mer, la nouvelle maison à Montpellier etc.

La romancière n'est pas du tout dans cette vision de l'existence qui consiste à amender la vie et à suivre l'ordre établi par la société algérienne conservatrice, au contraire elle cherche à dépeindre les malheurs d'autrefois, les bonheurs ressentis au près des hommes qu'elle a connues, et par l'évocation du passé insupportable, elle cherche à mettre en avant la gourmandise, à travers des scènes de nourritures et relatives à l'ivrognerie, aux impuretés, aux vices.

Malika Mokeddem a dans « *le jardin embrouillé de son enfance* »², une volonté de rompre avec ce passé douloureux. Elle veut renaître à travers les expressions de quelque perte de la conscience et de l'insupportable temps si fréquemment nostalgique. Elle « *s'applique à garder les paupières écarquillées pour [...]* »³ renaître de ses cendres.

La narratrice permet au lecteur d'entrer de plain-pied dans l'intimité de la jeune adolescente qu'elle était. A travers ce « *jeu spéculaire*⁴ »⁵ ; elle fait en sorte qu'à travers son personnage-narrateur reflète la vie secrète de la jeune qu'elle était. Une intimité révélée montrant la transgression, c'est la voie de la liberté qu'elle voulait prendre. Seule, elle montre qu'elle est le sujet de sa propre sexualité, elle réclame à corps et à cri le droit à la culture, à l'éducation et être un cerveau. Elle exige de sa société le droit de ne pas être juste un corps fait pour ne pas être esclave « *des pouvoirs masculins* »⁶.

Pour la romancière les scènes érotiques ne sont pas honteuses, elle parle de victoire qui « *décuple* » sa joie et elle est heureuse de ses « *premiers pas sur la voie de la liberté.* »⁷ Malika Mokeddem veut montrer une image de l'amour humain que l'on retrouve dans une certaine littérature où le corps est réhabilité et non considéré comme un objet du péché ou d'impudeur.

¹Ouellette-Michalska, Madeleine. *Op.cit.* P 82.

²Hubier Sébastien, *Littératures intimes.* *Op.cit.* P73.

³ Mokeddem, Malika, *N'zid.* P.127.

⁴*C'est l'image de l'auteur que le lecteur cherchera à capter*

⁵ Philippe Gasparini. *Est-Il Je ? Roman autobiographique et autofiction.* *Op.cit.* Pp.21.

⁶ *Ibid.* p 76.

⁷ Mokeddem, Malika, *La Transe des insoumis.* Pp 119. 120.

Avec *N'zid*, on revient comme le précise Christiane Achour à « *l'ancien amant perdu, l'amoureux-frère, protecteur avant tout* »¹, elle explique que Loïc est le symbole de deux personnages masculins de *L'Interdite*, « *Salah/Vincent et surtout de Sassi. Jamil (personnage récurrent) vient rejoindre Yacine et l'amant du Nord dans la lignée de la passion amoureuse toujours éphémère* »²

Loïc est un homme solitaire d'un autre bateau qui va la suivre et qui va entrer en contact avec elle, et selon Christiane Achour, il « *lui donne aide et attention, comme un relais d'épaule masculine pour son avenir* »³.

Nous allons peut-être faire un approche un peu hasardeuse en disant que les deux romans *La transe se insoumis* et *N'zid* sont étroitement liés par les histoires qui sont racontées et par le fait que Malika Mokeddem possède un canevas de souvenirs sur lequel elle va broder des mémoires qui seront fixés par l'écriture et ils prendront la forme qu'elle voudra leur donner.

2.3.4. Une enfance douloureuse

Philippe Lejeune dit dans *Les Brouillons de soi* que « *les souvenirs d'enfance sont discontinus et incertains mais ils sont souvent intenses et cette intensité semble garantir leur véracité* »⁴, nous pourrions affirmer que les périodes de l'enfance des personnages féminins de Malika Mokeddem sont toujours des moments douloureux, Petite fille, elle prend conscience de son âge : « *trois ans et demi à quatre ans. Oui, pas plus* »⁵. Remarquons qu'à cet âge, il serait difficile d'avoir, un souvenir intact⁶, il est en tout cas compliqué qu'il soit « *perçu comme fidèle* »⁷ ; la romancière tente de

¹ Achour Chaulet Christiane, *Malika Mokeddem. Métissages. Op.cit.* P 129.

²*Ibid.* P 129.

³*Ibid.* P 129.

⁴Philippe Lejeune. *Les Brouillons de soi.* P36.

⁵ Mokeddem Malika. *La Transe des insoumis. Op.cit.* P 19.

⁶ Philippe Lejeune évoque dans *Les Brouillons de soi* l'ère du soupçon, le second qu'il a évoqué est « qu'écrire ses souvenirs, est-ce simplement décrire ce qu'on voit dans sa mémoire ? Tout pousse à réinventer le passé : la mémoire offre un canevas sur lequel broder ; des bribes de mélodies à harmoniser, des ruines à restaurer ». P 37. Cela ne veut pas dire que Malika Mokeddem ne dit pas la vérité, ou que les événements racontés ne sont pas ceux qu'elle a vécus. Cependant, certaines précisions ou au contraire certaines confusions dans le récit, montrent que peut-être elle a été obligée de broder justement les événements ? Et le doute persiste sur les circonstances ou les détails, nous considérons que dans l'avertissement fait par l'auteure dès le début, atténué ce doute sur la véracité des souvenirs racontés.

⁷ Lejeune Philippe. *Op.cit.* p 36.

donner « accès à une expérience plus vraie que l'expérience de l'adulte¹ »² ; la clé de la compréhension de la narration de Malika Mokeddem est dans l'analyse de ses romans autobiographiques, dont les personnages féminins vivent les mêmes histoires, les mêmes drames pratiquement.

Les romans retracent justement le cheminement chaotique d'une jeune femme, médecin, et intellectuelle qui refuse l'ordre établi même celui des femmes de sa tribu. Elle se révolte et revendique sa liberté, sa sexualité débridée, en somme, elle tente d'échapper au mur des règles étouffantes pour respirer l'air frais d'un monde nouveau construit selon ses propres idées.

Ce mur paraît pour chaque personnage infranchissable parce que la morale de sa société est représentée comme la seule à suivre or son désir de fuir cette situation est plus fort que tout, plus fort que l'amour de la famille, que l'amour maternel, que l'amour de l'aïeule qui lui a appris pourtant beaucoup : elle va toucher dans ses romans aux thèmes politiquement incorrects, des sujets tabous qui vont lui valoir des critiques, gardiens de la morale³.

Dans le roman *La transe des insoumis*, la narratrice, qui est en même temps personnage principal, garde conformément aux exigences de l'autofiction selon Serge Doubrovsky l'identité de l'auteure :

J'ai écrit cette horreur⁴, de façon plus détaillée, dans mon premier livre, Les hommes qui marchent. Mais dans ce roman la narration est à la troisième personne du singulier. C'est une autre, Leila qui l'a subie.⁵

¹Philippe Lejeune dans *Les Brouillons de soi*, explique que « le discours autobiographique sur la mémoire la traite toujours plus ou moins comme une opération d'observation, de perception à travers le temps. » p37. Et la problématique est dans le fait qu'un souvenir d'enfance soit faux ou pas, selon lui, « il est peu fréquent qu'un souvenir d'enfant puisse être prouvé faux? » S'il ya des contradictions, on parlera d'erreurs plutôt que comme des inventions. Il s'agit à notre sens de souvenirs vagues où le romancier ne se souvient pas avec exactitude de certains faits, et souvent, dans la littérature, le romancier par souci d'être authentique, il précise qu'il ne se souvient pas très bien, et puis, lorsque le traumatisme est trop important, nous avons deux attitudes possibles, soit on continue à taire ou à « border » pour reprendre les propos de Philippe Lejeune, soit on dévoile absolument tout.

²Lejeune Philippe. *Op.cit.* P 36.

³ Les menaces de mort sont racontés dans plusieurs de ses romans notamment *La transe des insoumis* et *Les rêves et des assassins*.

⁴La romancière présente son texte comme autobiographique de manière critique, elle « met en place une rhétorique de la sincérité destinée à assurer le lecteur de la fidélité de l'image [d'elle] » Philippe Lejeune, *Les Brouillons de soi* p 41. Et puis, elle déclare son engagement de tout dire, d'avouer ce qui est pénible à raconter et surtout de répéter même les détails. C'est ce qui renforce l'idée que Malika Mokeddem a été plus dans le dévoilement qu'Assia Djebar. Les répétitions chez Assia Djebar y sont aussi, mais plus dans la réserve.

⁵Mokeddem Malika, *La transe des insoumis*, *Op.cit* P 144.

Elle est auteure de romans dans la vie « *c'est en novembre 1990. Mon premier roman, Les hommes qui marchent, vient d'être primé par une fondation littéraire qui se crée en Algérie.* »¹ La narration est sans cesse interrompue par des souvenirs, des rêves : « *elle saisit des visions, ses futurs qui forment les séquences d'un puzzle temporel* »², le roman³ est sans fin et où apparaissent : son père, sa mère, sa grande fratrie et sa maison à l'étranger, leurs histoires sont relatées dans beaucoup de ses romans.

A la lecture de ses romans, le lecteur trouvera posées les grandes questions existentielles : comment survivre à sa naissance en tant que fille dans une fratrie nombreuse, aimer et être aimée, s'accommoder du monde qui l'entoure. Ces romans s'apparentent à des récits autobiographiques cependant la figure psychanalytique du « double » apparaît explicitement énoncée dans le livre *Mes Hommes*, et dans ses interviews, elle fera des déclarations surprenantes :

*Il y a eu dans mes écrits, des récits autobiographiques comme La transe des insoumis où le fil conducteur était l'insomnie et la solitude : probablement la conquête de la lectrice et la solitude de l'écrivaine que je suis devenue.*⁴

Malika Mokeddem par sa naissance, fille du désert, ne peut renier sa culture ancestrale, et en femme exilée, elle se retrouve dans un autre univers complètement différent du sien. « ici » et « là-bas » deux adverbes utilisés explicitement dans *Mes Hommes*, ou *La transe des Insoumis*, ou implicitement dans ses autres romans comme pour marquer qu'au-delà de l'envie d'écrire, il y a le désir de se dévoiler et par là divulguer un trop plein de chagrins secrétés par le vécu. Elle choisit délibérément de scinder l'histoire de sa vie et elle l'affirme dans l'avertissement du livre *La transe des insoumis* :

*Là-bas reprennent (les chapitres) des tranches de vie de l'enfance et de l'adolescence en Algérie. Déjà relatées dans Les hommes qui marchent. Ici mettent en regard (les chapitres) la continuité de cette même intranquillité en France et le prix payé à l'autre rive du livre, l'écriture*⁵

¹Mokeddem Malika, *La transe des insoumis*, Op.cit. P105

²Pychowska Joanna, *Se dire au féminin ou la recherche du sens à travers les écritures du moi*. Synergie Pologne n°6 2009. Pp 169-174.

³La romancière ne donne pas la fin totale et complète de son histoire.

⁴ Bouriche Soraya. *Malika Mokeddem, La désirante* in *Au fil des pages*. Nov. Déc. 2011 :L'ivrEscq 1^{er} Magazine littéraire. N°14 pp20.21.

⁵Mokeddem Malika, *La transe des insoumis*, Editions Grasset et Fasquelle, 2003 Col. Le Livre de poche n°30437. P254. Pp11-12

Nous avons envie d'ajouter d'autres titres tels que *Je dois tout à ton oubli*, *La désirante*, *N'zid*, *L'Interdite* où les événements sont dilués, remodelés, repris mais avec toujours la même quête de soi, et la même solitude recherchée. Nous avons ajouté ces titres pour montrer que la romancière a tissé un réseau parce qu'elle souhaite être comprise, et elle y incruste des commentaires réflexifs qui peuvent nous éclairer pour mieux comprendre son œuvre.

3. Récits d'adolescence et genèse d'une personnalité

Dans le roman *La Transe des insoumis*, la naissance du frère fut accueillie avec enthousiasme et euphorie : « *c'est un petit frère qui dort contre son flanc. Dans la journée, c'est toujours un petit frère qui a le privilège d'occuper son giron* »¹, c'est toujours sous le même angle qu'elle raconte la venue de son premier petit frère, dans *Mes Hommes* et dans *Les hommes qui marchent*. La mère entretient une relation privilégiée avec ses garçons, et la venue au monde de la petite fille fut une malédiction.

3.1. Frustrations, éducation et société

Dans le chapitre intitulé « Là-bas », à la page 15, la grand-mère a donné à la petite fille le sobriquet de « le lit debout ». Petite fille, elle dormait dans une couche collective et angoissante pour elle:

*L'hiver, nous nous glissons sous une couverture commune en laine qui pèse la misère de la terre. Trop raide, trop épaisse, elle m'écrase, me donne des cauchemars d'étouffement. Je me réveille plusieurs fois la nuit en suffoquant. [...]*²

La narratrice petite, ne pouvait pas supporter l'espace pesant de la maison et particulièrement partager la couche avec tous ses frères et sœurs. Elle devient insomniaque très jeune, ce qui semble un peu inhabituel pour une enfant de trois à quatre ans.

Dans *La transe des Insoumis* et *N'zid*, la narratrice a du mal à dormir et à manger. L'héroïne est un être déchiré, tourmenté par l'amertume et la déception depuis l'enfance. Et cet état d'abattement est pratiquement le même pour la narratrice-personnage dans les autres romans de son œuvre. Dès le jeune âge, elle avait une

¹ Mokeddem Malika, *La transe des insoumis*,. P30.

² *Ibid.* Pp 20.21.

prédisposition à se révolter contre l'ordre établi, et tout ce qui pouvait freiner son autonomie. Cela dénote de sa volonté de faire de sa personne le centre de son récit : « ainsi soudés par la même absence, les paupières jointes, ils figurent une coalition sournoise dont je me trouve exclue. Parfois l'abandon des corps m'épouvante. »¹

Cette façon de se raconter révèle toute la problématique des romans autobiographiques, ceux qui contiennent « des indices explicitement donnés par l'identité du héros »², et d'autres raisons aussi ceux qui « investissent les lieux et en reproduisent le pathos. »³, il semblerait que Malika Mokeddem cherche « la meilleure manière d'aborder l'allégation de sincérité »⁴ dans son texte, pour persuader⁵ le lecteur, que cette histoire est vécue et racontée du fond du cœur.

Malika Mokeddem a mis en place des procédés pour émouvoir et faire ressortir toute la peine qu'elle avait ressentie dès son jeune âge. Cela ne veut pas dire qu'Assia Djébar ne soit pas sincère dans ses histoires, non, elle table sur d'autres registres, d'autres procédés pour narrer son vécu. Nous avons vu qu'Assia Djébar se dérobaient dans les moments où elle semble mettre à jour sa sensibilité, en se cachant derrière d'autres histoires, elle s'est centrée sur « l'énonciation littéraire et plus particulièrement fictionnelle »⁶. Djébar voulait par pudeur, disparaître, si elle le pouvait complètement « derrière sa création »⁷. Alors que le pathos, introduit par Mokeddem, interpelle la sensibilité et joue sur l'affect et les émotions inconscientes du lecteur.

Durant l'enfance de Malika Mokeddem, nous voyons comment la jeune narratrice découvre durant ses réveils nocturnes des bruits qui émanent de la couche des parents, la narratrice révèle au lecteur certains aspects de leur vie intime, un point important, en comparant les deux auteurs, Assia Djébar a eu du mal à raconter ce qui se passe dans la chambre des parents, moins intimiste que Malika Mokeddem. Le

¹ Mokeddem Malika, *La transe des insoumis*. P. P 20.

² Gasparini Philippe. *Est-il Je ? Op.cit.* P 231.

³ *Ibid.* p 231.

⁴ *Ibid.* P 231.

⁵ Aristote dans Rhétorique dit : « c'est le caractère moral [de l'orateur] qui amène la persuasion quand le discours est tourné de telle façon que l'orateur inspire la confiance » cité dans *Est-il je ?* Philippe Gasparini Pour dire que l'orateur prend en compte et surtout manipule l'attitude psychologique du destinataire.

⁶ Gasparini, Philippe. *Est-il Je ? Op.cit.* P 233.

⁷ *Ibid.* P233.

passage suivant est certes court, mais elle cherche à dépeindre des moments gênants et embarrassants pour les parents :

Je n'ai que quatre ans. Un bruit curieux me réveille en sursaut. Je m'assieds épouvantée par des râles étouffés. Malgré l'obscurité, je ne tarde pas à distinguer la position curieuse de mon père au-dessus de ma mère. Pensant qu'il est en train de la battre, j'éclate en sanglots et hurle : « qu'est-ce que tu lui fais ?! » Pourquoi tu la frappes ?! Je vois et j'entends le corps de mon père rouler sur le côté. Les gémissements cessent sur –le- champ : « Tais-toi et dors, vipère !¹

La réaction des parents tombe comme un couperet, loin de manifester de la compassion envers la petite fille, on la compare à une vipère et on lui change de place. Depuis qu'elle a changé de couche², la petite fille se délecte de la douceur de la couverture partagée avec sa grand-mère. L'insomnie ne diminue pas, et l'acuité s'est au contraire développée voire exacerbée. Le souvenir des moments d'intense complicité avec sa conteuse de grand-mère s'est renforcée suite à cet incident: « dès le lendemain soir, on m'installe une couche dans la cuisine contre celle de grand-mère : « Dorénavant, tu vas dormir là et ne plus te lever la nuit [...] »³, la narratrice est éloignée de ses parents, ces derniers offrent leur lit à ressorts dont ils ne voulaient plus, sans doute le bruit qui réveille les enfants. La narratrice est obligée dorénavant de partager le lit parental, avec sa sœur, mais elle se retrouve éloignée de sa grand-mère et c'est le « *dépaysement* » qui la rend encore plus triste, elle aurait souhaité le soir venu, lire et rester à proximité de son aïeule car elle est la seule qui parvient à la comprendre et à la réconforter.

La jeune narratrice raconte dans *La transe des insoumis* et dans *N'zid*, l'histoire de la grand-mère, elle est l'être le plus important. Elle permettra à la narratrice de reprendre le flambeau de la narration. Ce qui est commun entre elles, c'est aussi cette même peur de la solitude et cette même incertitude dans sa relation avec les siens. Dans *N'zid*, la narratrice connaît la même enfance malheureuse, et la même négation. Ces répétitions que nous évoquons ici, nous les avons expliquées dans le chapitre consacré à la fragmentation et aux répétitions des événements. Ce sont les mêmes souvenirs pratiquement qui enveloppent le personnage de Nora dans *N'zid* :

¹ Mokeddem Malika. *La Transe des insoumis*. P 31.

²La couche collective est le lit partagé par les frères et sœurs ; Malika Mokeddem a partagé longuement le lit avec eux, et elle ne supportait pas sur elle les couvertures trop lourdes.

³Mokeddem Malika. *La Transe des insoumis*. P 31.

*A l'indépendance de l'Algérie, le sentiment d'exclusion de la liesse du pays, [...] On devient vite orphelin dans les bagnes de la tribu et de la communauté. C'est là qu'est le pire des exils. Celui de soi. Corps de femmes, corps de délits. Corps des lits. Seulement ça.*¹

La situation familiale de la jeune Nora n'est pas plus reluisante que celle des autres personnages féminins de Malika Mokeddem. La mère « Aïcha » subira un triste sort lorsqu'elle décide de revenir au pays, elle qui a épousé un européen², va être condamnée à l'enferment, et mourra dans cette prison familiale. Le souvenir d'être orpheline en exil dans sa propre famille semble hanter la romancière, et cette situation n'est pas pour s'améliorer dans ce qui va suivre.

3.1.1. Les mots de L'aïeule

La figure de l'aïeule est commune chez les deux écrivaines. Les grands-mères des deux auteures sont emblématiques sauf que l'image donnée par Assia Djebar est celle d'une bourgeoise un peu froide et accueillante à la fois ; toutes les femmes de la tribu aiment les réunions spectaculaires qu'elle organise, en matrone elle gouverne tout son monde où l'homme est foncièrement exclu. Chez Malika Mokeddem, la figure de la grand-mère représente la paix et la douceur et non une tension antagoniste qu'elle a avec sa mère.

Dans toutes ses déclarations portant sur sa grand-mère, elle affirme souvent avec une affection toute particulière, qu'elle a été le sein doux et protecteur qu'elle n'a jamais eu de sa mère.

La grand-mère a transmis à sa petite fille le même sens oratoire : « *L'amour des mots et de la fiction naît de l'influence de la grand-mère, de l'écoute de ses contes que vont enrichir d'autres écoutes puis d'autres lectures.* »³. Malika Mokeddem évoque son désir de ressembler à sa grand-mère dès son premier roman *Les Hommes qui marchent*. La grand-mère est une vieille femme décrite ainsi par Christiane Achour :

Un véritable livre de signes à travers les tatouages et le langage du chèche qui exprime la psychologie du personnage avant même que Zohra ne prenne

¹ Mokeddem Malika. *N'zid*. P140.

² Malika Mokeddem a elle-même épousé un français et avait tenté de le ramener en Algérie dans sa famille, mais elle a essuyé un refus catégorique de sa mère, nous pensons qu'elle s'est inspirée de sa propre expérience en imaginant la réaction des siens. Aïcha pourrait être elle, si elle avait choisi de revenir au pays et annoncer aux siens qu'elle a épousé un français. Elle a raconté la réaction de sa mère, dans *la Transe des Insoumis* et dans *Je dois tout à ton oubli*.

³ Achour Chaulet Christiane, *Malika Mokeddem Métissages*. *Op.cit.* p 93.

*la parole, subjuguant l'assistance par ses histoires qui entretiennent et construisent une mémoire collective. [...] la voix (de la grand-mère) est le prolongement naturel, voix par laquelle, la petite fille reçoit l'héritage de conter*¹

Les contes de la grand-mère commencent toujours avec cette expression « *Hagitec-Magitec* », une expression introductive de tous les contes de l'aïeule. Cette expression est reprise dans *Les hommes qui marchent*, et *N'zid*, ainsi, cette grand-mère aura transmis à la jeune fille le don de conteuse, la narratrice reprend la légende du métier à tisser :

*« Hagitec-magitec, il était une fois un homme qui prisait les tapis au point de courir les steppes, et les déserts, allant d'un souk à l'autre pour les admirer. Un jour, il en découvrit un d'une splendeur inégalable. Il vendit la moitié de son troupeau pour l'acquérir [...] »*²

Zana³ dans *N'zid* représente la grand-mère et peut-être la mère qu'elle n'a pas eue. Elle symbolise la douceur et l'affection par ces paroles encourageantes. L'expression revient dans le discours de la narratrice de *N'zid* comme un souvenir enfoui dans sa mémoire et qui surgit au moment où elle s'y attend le moins ; il est un souvenir vague mais de plus en plus se précise dans sa mémoire : « *Elle lève la tête [...] Elle bondit à l'intérieur du bateau, s'empare d'un carnet, l'ouvre, regarde la mer et prononce avec exaltation :-Hagitec-magitec⁴ ! [...]*⁵

Le temps au sud passe d'une grande chaleur à des orages violents (description de l'orage comme dans *Le siècle des sauterelles*). La pluie torrentielle inonde la maison paternelle, c'est dans ces moments que la grand-mère profite de l'aubaine où tout le monde est réuni pour raconter ses histoires.

La grand-mère raconte *Targou*, un fantôme de femme qui hante les nuits du désert. La narratrice-personnage admirait à l'école une femme : Isabelle Eberhardt, elle découvre son histoire à l'école, elle a lu son texte écrit à Kenadsa, ce qui la rendait fascinante c'était son accoutrement d'homme qui lui a permis de traverser le

¹Achour Chaulet Christiane, *Malika Mokeddem Métissages. Op.cit.* P 94.

²Mokeddem, Malika, *La Transe des insoumis.* P 39.

³Zana est un personnage récurrent, il est cité dans *Des rêves et des assassins*, elle se présente à Kenza petite fille qui a perdu sa mère, morte en France, et qui n'a jamais connu sa mère tout comme Nora qui a perdu sa mère, morte en Algérie, et qui a laissé sa fille grandir avec son père, Kenza serait-elle Nora ? Ou sa sœur ? En tout cas, le personnage de Zana semble traverser les frontières éditoriales, elle se présente ainsi à la petite Kenza : « N'oublie pas, je m'appelle Zana Baki. »p 19.

⁴Cette expression est reprise au moins une dizaine de fois dans le roman *N'Zid*.

⁵Mokeddem, Malika, *N'zid. Op.cit.* P 31.

désert. On lui confère du mystère, du caractère « *Isabelle, elle, est arrivée à dos de chameau en longeant la dune [...] son désert me paraît une version écrite des récits de grand-mère* »¹. A travers les paroles de la grand-mère, Targou le fantôme est Isabelle et cette révélation la fascine encore plus.

La figure de la grand-mère n'est pas seulement celle de l'aïeule qui raconte des histoires, elle est aussi le giron de douceur qu'elle n'a jamais eu au près de sa mère. Elle va épauler la narratrice depuis son jeune âge, lui permettra de rester loin des attaques maternelles lorsqu'elle est plongée dans ses lectures, elle retrouve une grande complicité avec sa grand-mère:

[...] Où que je m'assoie un livre reste dressé tout contre mon visage. Grand-mère tente de me raisonner :
Tu t'abîmes les yeux à tant lire. Ça va finir par te rendre aveugle ! »
[...]. Je lève les yeux de mon livre et lui souris. Nos regards retrouvent aussitôt leur complicité. Elle en oublie son sermon.²

La grand-mère, en complice, l'aidera d'une certaine manière à échapper au mariage forcé, du moins, elle ne va pas l'accabler comme le faisait ses parents qui se sont sentis déshonorés quand elle a voulu fuir loin de la maison :

[...] J'ai failli être mariée au début de l'été dernier. Personne n'a jugé utile de me demander mon avis ou seulement de m'informer de ce projet pourtant imminent. [...] Je me suis sauvée de la maison, du village. [...] Grand-mère s'est mise à me considérer avec une lueur d'admiration narquoise.³

La vie sociale de Malika Mokeddem « *est conditionnée par la peur* »⁴ mais une peur mêlée d'une révolte sourde et cette situation montre « *l'inadaptation aux normes sociales de la vie algérienne* »⁵. La narratrice refuse foncièrement de se plier aux lois imposées par des patriarques qui veulent marier des jeunes filles sans leur consentement ; la révolte et la réaction des autres protagonistes est racontée avec une certaine ironie, par son analepse montre bien que son comportement était rageant et sa fuite⁶ est une réaction inattendue pour tous les membres de la famille. Nous

¹ Mokeddem, Malika, *N'zid*. *Op.cit.* 102

² Mokeddem, Malika, *La Transe des insoumis*. P 119.

³ *Ibid.* P 127.

⁴ Boidard Boisson, Christina « Le discours autobiographique en situation d'interculturalité : le cas de *Garçon manqué* de Nina Bouraoui » in *L'Autobiographie en situation d'interculturalité*. Coordonnatrice Bererhi Afifa. Editions du Tell. Pp 287. 301. P 291.

⁵ *Ibid.* P291.

⁶ Cet événement est rapporté dans *Les Hommes qui marchent*, avec quelques petites variantes, en s'enfuyant, elle va vers la dune dans *La Transe des Insoumis*, et dans *Les Hommes qui marchent*, elle va voir son oncle, son complice de toujours. Celui qui sera un adjutant dans son parcours estudiantin et personnel.

remarquons comme le dit à juste titre, Christina Boidard Boisson que « *la dualité des référents sociaux et culturels débouche sur une fracture identitaire* »¹. En révoltée, la romancière a clairement mis en évidence la répulsion qu'elle avait pour les conventions sociales. La grand-mère, adjuvante et alliée invétérée, observe les réactions des parents qui accentuent le fossé entre eux et elle: « *Ma mère s'est murée dans sa bouderie. Mon père ne m'a pas adressé la parole longtemps. Mais rien n'a pu ternir ma victoire [...]* »²

Le récit rétrospectif de la vie de Malika Mokeddem s'articule autour d'une période de sa vie, qui vient bouleverser ses projets et le cours de sa vie. La romancière dévoile un événement familial mais montre aussi un aspect de la société patriarcale algérienne qui dérange la narratrice par son mode de fonctionnement : les mariages arrangés font partie des habitudes sociales qu'elle abhorre.

La grand-mère est aussi une rêveuse qui a transmis à sa petite fille le goût du rêve. La psychologie romantique est essentiellement affective, individuelle et se passionne pour la solitude et la mélancolie et l'écriture permet donc de fixer cela comme une confidence où le lecteur est pris à témoin. Malika Mokeddem à travers le regard de sa grand-mère, emmène le lecteur dans les méandres de ses pensées :

*[...] Grand-mère est assise [...] à côté, et égrène son chapelet en silence. Je la soupçonne de rêver ou de ruminer ses mots nomades au lieu de prier. Le rêve est-il une prière aussi ? Une prière pour qu'au moins les mots restent nomades ? Elle a souvent les yeux partis, grand-mère. Quand elle a ces yeux- là, je me dis qu'elle s'en est allée plus vite que ses mots. Au-delà de leurs limites ? Je ne sais trop. [...]*³

L'histoire de cette auteure est faite de confessions correspondant à son envie de se délivrer de certains traumatismes, comme sa grand-mère, elle souffre de la sédentarité, et elle veut fuir le monde dans lequel elle vit. Le rêve lui permet de partir loin. L'auteure ne cherche pas à résoudre ses problèmes mais à les fixer en leur conférant une certaine beauté. L'évocation de l'imagination et la description des fantasmes laissent libre cours aux relations poétiques des rêves.

¹ Boidard Boisson, Christina « Le discours autobiographique en situation d'interculturalité : le cas de Garçon manqué de Nina Bouraoui » in *L'Autobiographie en situation d'interculturalité*. Coordonnatrice Bererhi Afifa. Editions du Tell. Pp 287. 301. P 292.

²Mokeddem, Malika. *La Transe des insoumis*. Pp 127.128.

³ *Ibid.* P 58.

La mort de l'aïeule va marquer la fin d'une ère dans la vie de la romancière, le retour vers la source qui l'a toujours inspirée, toujours motivée en allant visiter sa tombe révèle que la solitude et l'exil allaient prendre de l'ampleur dans sa vie :

A la fin du jour, lorsque la brûlure du soleil s'atténue, je longe la dune jusque-là, m'assieds à côté de la tombe de grand-mère. Déjà trois ans qu'elle est morte en me laissant orpheline. Orpheline oui. Terriblement seule à jamais. C'est un aveu accablant pour une adolescente. [...]. Au plus profond, au plus vrai de moi. C'est un sentiment monstrueux pour l'aînée d'une famille encore en vie, d'une fratrie de dix enfants.¹

L'image de la fille orpheline qui a toujours une famille est aussi reprise dans le roman *N'zid*. La narratrice Nora possède une famille, elle est devenue orpheline de père et de mère et c'est l'image de la mère qui abandonne sa fille dont elle ne se rappelle pas ou très peu : « A l'infini. Son visage ? Elle ne le voit pas. Elle voit juste les yeux. Oui. Les yeux. La foudre de leur colère au milieu de la joie. Les jubilatons de leur rage... « Et moi, où je suis ? »².

Le personnage de Nora ressent la même colère et déception envers sa mère :

Nora sursaute, bondit sur ses pieds d'exaspération, lève une main vers la mer pour arrêter l'incantation : - Ça va, ça va ! Les mélos à l'algérienne, j'en ai soupé ![...] Zana, les gens brisés par les guerres se comptent par millions. Mais ils n'abandonnent pas pour autant leurs enfants ! [...] Moi, elle n'a pas eu une pensée pour moi. Je m'étais dit, tant mieux pour lui³, tant pis pour moi.⁴

Mais le sentiment de Nora vis-à-vis de sa mère est assez étrange parce que la mère n'a pas voulu abandonner son enfant, elle est rentrée dans son pays sans sa famille, elle avait peur pour sa fille et pour son mari, européen. Le personnage de Nora finit par retrouver chez Zana l'affection que Malika avait retrouvée chez sa grand-mère :

Un visage de femme émerge peu à peu, exige quelques retouches avant de la satisfaire [...] d'une expression de confiance teintée de complot dans les yeux. Dès que les siens croisent ce regard-là, elle s'écrie en frissonnant dans la chaleur du jour naissant :

Zana ! Elle murmure encore éperdue :

Zana, Zana, où es-tu ? J'ai besoin de toi. [...]. Zana a un visage noble, les cheveux bruns ramassés sur la nuque. Elle n'est pas sa mère...

¹ Mokeddem, Malika. *La Transe des insoumis*. P 158.

² Mokeddem, Malika, *N'zid*. *Op.cit.* P 138.

³ Il s'agit du frère de Nora, leur mère est morte juste après la naissance de ce frère, et dans le soliloque de la narratrice elle dit : « Elle est morte rapidement après ce fils. C'était quand déjà ? Je m'étais dit, morte de chagrin. Pour lui. »P140.

⁴ Mokeddem, Malika, *N'zid*. *Op.cit.* Pp 140.141.

Elle s'insurge aussitôt contre cette pensée et tranche : « Zana est plus que ça, beaucoup plus... Zana, c'est toi qui m'appelle Ghoula ! J'entends ta voix ! »¹

A travers le personnage de Zana, Nora tente de retrouver cette complicité et cette protection que Malika a perdue en perdant à jamais sa grand-mère : « *Les scènes d'amour de Zana, son langage, les paroles qu'elle a toujours su trouver pour consoler ses chagrins, calmer ses angoisses, leur complicité et leurs fous-rire....* »²

Zana est aussi une conteuse comme l'était la grand-mère. La romancière installe une grande correspondance entre la grand-mère de la petite Leila et celle de Malika, toutes les deux adoptent des formules d'avant les contes qui captivent l'attention des enfants par cette voix très particulière que souligne la romancière dans les fictions et le récit autobiographique :

Hagitec-magitec !...Zana, tu prononces toujours cette formule avant tes contes d'Algérie. Des histoires de Djaha, de Targou, de Ghoul et de Ghoula. Moi, je dis Hagie-Magie. Ça te fait rire... « Hagitec-Magitec », maintenant, je me souviens de leur signification : je te conte sans te venir ? Je te donne mon conte sans me livrer ? Tu vas avoir mon conte, mais tu ne m'auras pas ? Quelque chose de ce goût-là.³

La difficulté d'assumer l'entreprise autobiographique, éprouvée par beaucoup de femmes, ne concerne pas Malika Mokeddem ou très peu, puisqu'à une certaine mesure, elle dévoile presque avec ironie les maux qu'elle a eues avec sa mère. Et les personnages qui représentent la mère dans son œuvre révèlent les rapports conflictuels et l'impossibilité de communiquer : « *Elle la formule avec calme : Pas dessiné la mère... Pourquoi ?* »⁴

3.1.2. Les maux de la mère

Christiane Achour dit au sujet de l'image de la mère dans la littérature de Malika Mokeddem qu'elle est « *de l'ordre du rejet : la mère est le contre-modèle, celle à qui il ne faut ressembler en rien, le modèle répulsif alors que le père, malgré tout est préservé* »⁵. Malika Mokeddem sera en perpétuel confrontation avec sa mère,

¹Mokeddem, Malika, *N'zid. Op.cit.* Pp 92.93.

²*Ibid.* P 93.

³ *Ibid.* Pp 102.103.

⁴ *Ibid.* p.101.

⁵ Christiane, Achour-Chaulet, *Malika Mokeddem., Métissages. Op.cit.* P 155.

dès son jeune âge et surtout accentuée après son entrée à l'école ; une fracture s'installe entre les deux femmes :

« Je pense que la mère ... elle est absente. Elle n'existe pas [...] j'ai mis du temps à m'en rendre compte. La mère n'est jamais là. Même dans N'zid, la mère a mis au monde une fille et elle est repartie en Algérie, carrément vers une autre terre. »¹

Corinne Blanchaud dans son article sur l'écriture de Malika Mokeddem dit que « la puissance des mots est l'un des motifs de son espace autobiographique puisqu'ils lui ont permis d'échapper au destin déterminé par son milieu d'origine. »². La romancière dresse un sombre portrait de sa mère, elle met en place une image d'une mère très éloignée du modèle maternel affectueux comme pour rappeler que le malheur et les combats menés viennent de ce rejet « originel ».

Ce qui va séparer les deux personnes après la grand-mère, c'est l'école ; qu'elle soit Leila ou Selma ou Nora, la narratrice aimera les mots qui vont la séparer de sa mère:

Je m'applique à dessiner les pleins et déliés, prononce de temps en temps les lettres à voix haute, continue de ressasser leur sonorité dans ma tête pour ne pas m'attirer trop de railleries, [...]. Longtemps. Ma mère me jette parfois un regard impatient. [...].³

Malika Mokeddem affiche ouvertement cette « désobéissance »⁴ sans doute pour attirer l'attention non pas de la mère, mais plutôt celle de son père, celui qu'elle a aimé finalement, puisque le retour à la fin de *La Transe des Insoumis* se fait vers lui essentiellement.

L'univers de l'école et des livres sera le sanctuaire où la mère est pratiquement exclue. La narratrice ne veut ressembler en rien à sa mère, ni être mère et la correspondance à l'enfance est évoquée dans plusieurs de ses romans : *Je dois tout à ton oubli*, *Mes hommes*, *N'zid*. Elle se moque même des femmes qui se font « engrosser » et qui font croire au bonheur d'être mère. Une certaine objectivité

¹ Yvette Bénayoun-Szmidt, Robert Elbaz, Nadjib Redouane, « Genèse d'une œuvre basée sur des entretiens avec Malika Mokeddem à Montpellier, France » dans *Malika Mokeddem, Op.cit.* P 280. Cité par Christiane Achour Chaulet dans *Métissages*. P 155.

² Blanchaud Corinne, « L'écriture romanesque de Malika Mokeddem : autobiographie, témoignage et fiction » dans *Autobiographie en situation d'interculturalité*, coordonatrice Bererhi Afifa, Editions du Tell, 2004. PP 311.330. P 317.

³ Malika Mokeddem, *La Transe des insoumis*. Pp 47.48.

⁴ Christiane Achour Chaulet, *Métissages. Op.cit.* Pp 151.

scientifique ressort des explications qu'elle donne sur l'enfantement. Elle associe son refus de donner naissance à des enfants par la déconvenue de sa propre naissance :

[...] Je n'ai jamais cru à cette notion de bien-être fœtal. [...] La fusion idéale de l'embryon à la mère n'est qu'organique. La sensation n'y est qu'à l'état de germe- côté embryon s'entend. – Et quel relief accorder à la sensation sans la pertinence, le prisme et la fantasmagorie de l'esprit ?¹

Elle raconte avec une grande amertume comment les femmes prient Dieu pour avoir un garçon parce qu'avoir une fille est perçu par les femmes comme une malédiction, et dans son discours, le lecteur est mis dans la confiance intime de la narratrice :

Là-bas, j'avais si souvent entendu des femmes enceintes gémir et implorer Allah afin que les enfants qu'elles portaient fussent de sexe masculin. [...] Et dans ces conditions, qu'éprouvent les bébés filles face aux gueules d'enterrement qui accueillent leur premier cri ? [...] J'ai entendu ce murmure résigné me racontant tant de fois la déconvenue de ma naissance.²

Dans ce paragraphe, c'est avec un certain cynisme que la romancière décrit la situation de sa naissance et celle des autres enfants. Dans ces petits épanchements, elle met à témoin le lecteur de la situation des femmes qui des filles, et ont peur d'être répudiées. Elle reprend cette relation mère-fille dans *N'zid* : « *Où a-t-elle entendu l'absurde analogie entre ce sentiment et celui de l'embryon dans son liquide amniotique ? « Niaiserie. Il n'y a pas plus suspect que cette idée de bien-être fœtal ». Cette pensée lui noue la gorge. [...] »³ »⁴ .*

Le rejet est marqué par la colère et le regard sévère, porté sur la relation ombilicale entre la mère et son enfant. Cela révèle la relation conflictuelle qu'elle a eue ou qu'elle dit avoir subi toute sa vie. Christine Detrez dit que de « *façon plus générale et quotidienne, la femme est ramenée, résumée à son corps, et plus spécifiquement à la valeur procréatrice* »⁵, ce que veut réfuter Malika Mokeddem dans son discours. Elle veut faire en sorte que sa vie ne corresponde pas au modèle de vie à

¹Malika Mokeddem, *La Transe des insoumis*. P 95.

²*Ibid.* Pp 95.96.

³Ce passage mis en italique est mis ainsi dans le texte, nous pensons que l'auteure fait de l'autocitation, elle ne l'indique pas par une note de bas de page mais le met par la typographie particulière et par l'usage des guillemets, comme pour marquer l'intertextualité, un aspect que nous avons signalé dans le chapitre consacré à l'intratextualité. Et nous remarquons l'usage des mêmes mots pratiquement que dans le paragraphe tiré de *La Transe des insoumis*.

⁴ Malika Mokeddem, *N'zid*. Pp 28.29.

⁵ Detrez, Christine. « A corps et à cri ; résistances corporelles chez les écrivaines maghrébines » in *Ecriture féminine : réception, discours et représentations*. Op.cit. P70.

l'algérienne qui consiste à se marier, et à accoucher tout de suite après. Nous pensons que même son anorexie est une tentative de résistance pour ne pas subir le châtement de la société. Son anorexie et son insomnie viennent de cette déconvenue et sont désormais son combat.

La vision qu'elle porte sur sa mère est une attention chargée de reproches et la réciprocité dans la critique dénote qu'elle sait mieux ce qui se passe et qu'elle possède le pouvoir de l'expression parce qu'elle se sent la cible d'une dictature maternelle. Et la parole et le pouvoir autoritaire ne font pas bon ménage car « *le terroriste est misologue*¹ »². La mère ne parle pas, elle est dans la gestuelle fracassante, elle montre sa colère en faisant du bruit, et son regard suffit à faire réagir la narratrice :

*Le petit déjeuner prêt, ma mère vient sonner le clairon. En quelques minutes, tout le monde est debout. Sauf moi. Je me recroqueville sur mon grabat avec la vaine espérance qu'on va m'oublier [...] Mais ma mère ne m'accorde guère de répit. [...]*³

Nous sommes face au cas de la « *résolution des contraires* »⁴, c'est un épisode de la vie de toute la famille qui semble insupportable, la situation dégénère, avec la mère c'est l'affrontement ; le mot « guerre » est lancé dans son discours, le lecteur est témoin des instants d'une rare violence entre une mère et sa fille :

*Mon appropriation de cette chambre donne le coup d'envoi de la guerre, jusqu'à ce jour larvée, entre ma mère et moi. Chaque matin, elle abandonne épisodiquement ses besoins pour venir tambouriner avec hargne contre la porte : « Hé ! L'Américaine ! Il y a du travail qui t'attend. Lève-toi ! » [...]*⁵

Tournée vers une vision nouvelle de la société, elle se délecte de sa singularité pour proposer des vues nouvelles de la condition de la femme algérienne ; de sa position de fille aînée qui a des devoirs et des obligations et non des droits tous comme ces frères qui, eux sont élevés et traités différemment. Elle a des ambitions et des aspirations qu'elle estime légitimes et elle a conscience que sa condition est tributaire des agissements qu'elle adopte. Elle prend son cas particulier pour lui donner un caractère collectif et général :

[...] Moi, je n'ai droit à rien de cela. Je devrais seulement servir, obtempérer et me taire. Taire même le chagrin que m'infligent tant de

¹Misologue : celui qui n'aime pas le langage.

²Miroux, Jean-Philippe, *L'Autobiographie, écriture de soi et sincérité*. Op.cit. p41.

³ Mokeddem, Malika, *La Transe des insoumis*. Pp 115. 116.

⁴Miroux, Jean-Philippe, *L'Autobiographie, écriture de soi et sincérité*. Op.cit. p41.

⁵Mokeddem, Malika, *La Transe des insoumis*. P116.

*ségrégations dans l'affection. [...] C'est, je crois, à cette époque que j'ai commencé à prendre conscience du regard glacé que ma mère jette sur moi, de la constance de ses aboiements, de l'absence de mots affectueux ou rassurants [...]*¹

Le combat² avec la mère³ se mesure par la force des cris et des regards échangés. La narratrice ne cache pas au lecteur ce qu'elle a pensé de la situation. Elle se poste dans la position de celle qu'on accable et celle qui « *se défend, au nom des valeurs du juste et de l'injuste.* »⁴, elle fait le reproche à la mère d'être une mère au jugement partial :

*Je ne restituerai pas de sitôt la clef de la fameuse pièce. Je hurle ou détale quand ma mère tente de me l'arracher. Mes cris l'inhibent, la tétanisent d'effroi. Sauf à rugir comme une bête blessée sous les coups de la mort, une fille ne crie jamais, surtout pas de rébellion. Moi, j'ai appris ça, la force du cri. Je sais son poids de honte et d'interdit. [...]*⁵

Les souvenirs liés à « *sa haine pour la mère* » sont associés fatalement à la soif d'amour et c'est l'écriture qui viendra panser les blessures de cette solitude ombilicale. On peut dire que l'écriture a un rôle cathartique évident : elle dira dans un autre roman intitulé *Mes Hommes* : « *Il y a tant de solitude dans la vie ; sans famille en dépit de parents encore vivants, d'une nombreuse fratrie. Sans enfants par choix. Seule entre deux pays [...] seule entre l'écriture et la médecine [...]* »⁶

Dans les romans « autobiographiques » : *Mes hommes*, *N'zid*, *La transe des insoumis*, *Je dois tout à ton oubli*, et même ceux qui ne sont pas autobiographiques ou affichés comme tels, *Les hommes qui marchent*, *La Désirante*, *Des rêves et des Assassins*, *Le siècle des sauterelles*, Malika Mokeddem espère en relatant par écrit les souvenirs, découvrir le sens de ses souffrances : la relation avec sa mère déterminera

¹Mokeddem, Malika, *La Transe des insoumis*. P 116.

² Malika Mokeddem pratique dans ses romans de la fiction autobiographique (ce que nous avons essayé de prouver à travers le choix de ses personnages féminins qui sont éloignés de sa propre personne, par exemple dans *Je dois tout à ton oubli* où le personnage principal s'appelle Selma. Dans la conception canonique de Philippe Lejeune, le nom de l'auteur est le même que celui du personnage-narrateur, pourtant, dans ce cas, Mokeddem pratique de façon récurrente, un autre nom que le sien et fait des rappels à ce qu'elle a raconté dans ses romans autobiographiques. Le personnage Nora, ressemble sur bien des points à Malika. Elle vit les tourments de Malika, les mêmes aspirations.

³Le conflit entre la mère et la fille est repris avec la même acuité dans le roman *Je dois tout à ton oubli*, Malika Mokeddem dira sur ce roman il « *est le texte le plus douloureux à écrire sur ma mère* »³.

⁴ Hubier, Sébastien. *Les littératures intimes*. Op.cit. p 68.

⁵ Mokeddem, Malika. *La Transe des insoumis*. P 117.

⁶Mokeddem Malika, *Mes hommes*, Editions Grasset et Fasquelle, 2005 Col. Le Livre de poche n°30848. P218. Pp214

son devenir, et sa relation avec le reste de la famille. Elle est exilée géographiquement et émotionnellement :

Lucide, Selma observe chacun de ses frères et sœurs qui avancent vers elle [...] l'expression de Goumi, à propos de sa relation à la fratrie, lui revient en tête : Vous n'avez pas eu la même mère ». Morte, la mère n'en demeure pas moins là, entre eux. Pas la même. [...] Elle a transformé son enfance en une longue fugue. Elle a forgé son refus de l'enfantement. Elle n'a jamais eu de mère et elle ne sera jamais mère¹

Selma personnage différent de la narratrice- auteur, cependant, nous pouvons identifier clairement les problèmes relationnels qu'elle a avec sa mère. Malika Mokeddem emprunte par la voie du roman pour explorer un pan douloureux de sa mémoire. L'image de la mère est toujours celle qui a laissé sa fille comme dans le roman *N'zid* où la mère semble être une mère victime de folie et séparée de son mari et de sa fille, Mokeddem avec cynisme reprend l'abandon qu'elle avait connu avec sa véritable mère : [...] *Tu parles, Zana ! [...] De l'autre rive, la mère, elle, a mis ma vie entre elle et moi²*

La narratrice s'auto-analyse, elle explique son drame, pour elle : « *c'est l'oubli originel* »³, elle ajoute dans le dosage du drame, « *il est ma résilience. Il est à l'origine de tout. De ma relation avec ma mère* »⁴. Son bien-être, elle va le chercher en elle, dans son écriture et ce n'est que dans *N'Zid* qu'elle pense trouver son « *intégrité* »⁵.

La jeune fille ne voit pas sa famille l'accueillir avec amour, surtout pas sa mère. C'est pourquoi elle veut rompre « *le lien crasseux* » avec sa famille:

Je fixe ma mère. Elle annonce à brûle-pourpoint : « Ton frère te demande sept millions français ! » [...] Je n'ai pas besoin d'un dessin. [...] J'avais un moment espéré qu'elle allait enfin s'inquiéter de ma vie à moi. Me demander seulement si j'étais bien. Comment je vivais ma solitude. [...] »⁶

Avec l'usage des anaphores « toujours et jamais » dans le roman, la narratrice montre que le comportement de sa mère est immuable, pas changé d'un iota malgré la distance et le temps qui les séparent toutes les deux. Aucune ne cherche à faire des

¹ Mokeddem Malika, *Je dois tout à ton oubli*, Editions Grasset et Fasquelle. 2008 Col. Le Livre de poche n°32125. P148. Pp138.

² Mokeddem Malika. *N'zid. Op.cit.* p 147.

³*Ibid.* P182.

⁴*Ibid.* P182.

⁵*Ibid.* P182.

⁶*Ibid.* Pp 242.243.

concessions, ni semble vouloir aller l'une vers l'autre. La romancière dira au sujet de sa mère, en évoquant son succès en France, en tant qu'écrivaine algérienne qui perce, ceci: « [...] *Qu'est-ce que tu veux que je te dise, mon fils, entre ma fille et moi, il y a toujours eu un livre. [...] c'est la plus belle phrase qui me soit jamais parvenue de cette bouche-là* »¹ Ainsi, l'écriture du moi chez Malika Mokeddem s'impose au lecteur comme « *une écriture du dévoilement de l'intériorité.* »²

4. Les hommes de sa vie

Nous verrons de quelle manière Malika Mokeddem avait toujours cherché des pères de substitution, et cette hypothèse vient du fait qu'elle a tissé « *un réseau masculin* » qui montre « *directement cette constante par le regard de l'homme* »³.

Malika Mokeddem rêvait de fuir sa misère, elle avait vécu une enfance et une adolescence dans une fratrie nombreuse dans *La Transe des insoumis*, qu'elle a réduite dans *N'zid* à la figure du père et à quelques membres de sa famille qu'elle estimait. Adulte, elle a vécu des aventures passionnelles et tumultueuses. Les tourments de la vie avec les hommes ont été longuement relatés dans les deux romans. Malika Mokeddem reprend les événements marquants de façon pratiquement obsessionnelle, parce qu'ils sont considérables. C'est par une plongée en soi, qu'elle restitue selon sa vision des événements les plus malheureux.

4.1. L'image du père biologique et repères masculins

Dans les romans de Malika Mokeddem nous sommes en présence d'une femme en proie à des souffrances en manque d'amour, et l'un des premiers traumatismes qui expliquent en grande partie son désarroi vient d'un souvenir d'enfance ; un épisode qui l'a blessée, au moment de la naissance de son frère. Le père a d'emblée montré sa préférence pour le garçon, c'est dans *Mes Hommes*, un autre roman autobiographique qu'elle décrit la situation, qu'elle a repris dans *la Transe des Insoumis* et dont elle a parlé dans *Les Hommes qui marchent* :

Mon père, mon premier homme, c'est par toi que j'ai appris à mesurer l'amour à l'aune des blessures et des manques. A partir de quel âge le ravage des mots ? Je traque les images de la prime enfance. Des paroles

¹Mokeddem, Malika, *La Transe des insoumis*. Pp 109. 110.

²Miroux, Jean-Philippe, *L'Autobiographie, écriture de soi et sincérité*. Op.cit. P 26.

³*Ibid.* Pp 151.152.

*ressurgissent, dessinent un passé noir et blanc. [...] Quand le langage entreprend de saigner l'innocence.*¹

L'amour du père est contrarié par les traditions sociales et religieuses. L'écriture était une urgence, une injonction pour retrouver sa liberté et se retrouver. Elle l'explique dans une des interviews, ce que représentait pour elle l'écriture et pourquoi, il fallait écrire. Pour résumer ses propos, voici juste un extrait qui nous semble important parce qu'elle l'a raconté de la même façon dans *Mes Hommes, La Transe des insoumis* : « *L'écriture s'est accaparé ma vie pour y régner sans exclusive* »²

D'une manière plus symbolique, ce qu'elle appelle la métaphore de la perte, de l'absence et de la solitude, le lecteur les repère également dans le roman *N'zid* :

*Nora pousse au bout de ses crayons. Entre les doléances des langues de l'enfance et le français qui la cueille dans la rue puis l'accueille à l'école, Nora n'a pas de terre. Elle n'en souffre pas. Bien au contraire. L'attachement à une patrie ne symbolise pour elle qu'un état de souffrance ; celui de son père, celui de Zana, celui qui l'a privée d'une mère. [...]*³

Dans notre analyse, nous verrons de quelle manière la perte de repères familiaux se mue en un exil intérieur. Le père de la jeune narratrice, même dans *La Transe des insoumis* n'est pas un père insensible, il est comme le père d'Assia Djébar contraint de suivre les traditions ancestrales dans un environnement hostile à toute émancipation des femmes.

Ce n'est pas un père violent mais un père qui favorise la suprématie masculine, ce qui blesse la narratrice au plus profond. Elle cherche une reconnaissance : à l'école, elle travaille bien dans l'espoir qu'il soit fier d'elle, tout comme Assia Djébar, elle va brandir devant son père ses notes. La joie est à peine ressentie par les deux pères, l'un parce qu'il n'a pas apprécié le prix⁴ que sa fille a obtenu, l'autre, le père de Malika, n'est pas content, parce qu'elle n'est pas un garçon. Cette victoire sur le genre masculin ne compte pas.

¹Mokeddem, Malika, *Mes Hommes, Op.cit.* P 11.

²Lazhari Labter. *Malika Mokeddem, à part entière, entretien* Editions Sedia. 2007. 72P P 33.

³Mokeddem, Malika, *N'zid.* P 173.

⁴La narratrice reçoit une biographie : le maréchal Pétain qui dirige alors le pays (la France et ses colonies). Elle dit aux pages 31,32 du roman *Nulle part dans la maison de mon père* : Le père va expliquer des années plus tard à sa vie pourquoi il n'était pas content : « *Ils ont fait exprès de choisir ce livre [...] Nous les maîtres de l'école normale d'instituteurs, nous sommes fiers d'être républicains et socialistes. Le père a en plus conscience d'être un arabe indigène, musulman.* »

Dans ses relations avec les hommes de sa vie, elle dit clairement dans une interview qu'elle ne « *cherche pas un père* » elle dit : « *Je suis allée vers des hommes en les séparant justement diamétralement différents de lui. C'est-à-dire non autoritaires, non misogynes, libérés des conventions sociales, aimants... [...]* »¹

Cependant, l'image du père va évoluer à travers la narration. D'un livre à un autre, nous constatons que l'image du patriarche change : elle passe de l'image du père intransigeant à celle du père compréhensif comme dans *Les Hommes qui marchent*, lorsqu'il devait prendre une décision quant à la poursuite des études de la petite Leila. Et l'image d'un père² peu idéalisé, finit par se rallier à l'idée que sa fille soit douée pour les études et qu'il fallait la laisser aller dans une autre ville.

Cependant, dans les autres romans où il est question de raconter des anecdotes avec le père, dans *Mes Hommes et La Transe des insoumis et N'zid*, les pères sont représentés différemment. Ils sont plutôt vu comme des ennemis potentiels, des pères qui vont dévaloriser leurs filles et surtout les empêcher d'accéder au savoir.

Dans l'ouvrage intitulé *Malika Mokeddem Métissage* de Christiane Chaulet Achour, la figure du père biologique est décrite ainsi :

*Le père biologique, lui, est l'homme de la tradition qui ne prend pas d'initiative transgressive pour sa fille et auquel on doit toujours forcer la main pour qu'elle puisse poursuivre dans la différence*³

Le père est représenté dans les autres romans comme celui qui ne montre pas son affection et qui suit la mouvance imposée par la société. Il fallait le supplier pour qu'il accepte de laisser sa fille continuer le collège puis le lycée ; une situation des plus difficiles pour une fille de sud, habitant un petit hameau dont le décor de désolation aurait découragé les plus vaillants. Ses résultats scolaires sont brillants pourtant, ils ne vont pas impressionner outre mesure car c'est une fille qui les obtient :

« Il m'a fallu livrer une bataille sans nom et bénéficier de l'aide d'une étrangère, une française, la directrice de mon école, pour pouvoir franchir le seuil d'école de la ville voisine [...] »⁴

¹ Lazhari Labter. *Malika Mokeddem, à part entière*. P57.

²Le père biologique de la petite *Leila* incarne l'homme qui suit les traditions, à la différence près du père d'Assia Djebar qui lui, avait laissé sa fille poursuivre ses études et qui a été le précurseur de son émancipation en tant que femme et citoyenne et qui paradoxalement suit les traditions ancestrales dans un contexte historique très particulier : la colonisation.

³ Christiane Chaulet Achour. *Malika Mokeddem Métissages*. Editions du Tell, 2007. 178P. P. 123.

⁴ Mokeddem, Malika. *La Transe des insoumis*. *Op.cit.* Pp 117.118.

Des années plus tard, à l'internat, elle va espacer ses visites à la maison, elle n'y va que pour remettre de l'argent à son père. Ce dernier l'a considérée comme l'homme de la famille : « *ma fille, maintenant tu es un homme !* », cette affirmation¹ consternante, pour elle, permet néanmoins à la narratrice d'acquiescer sa liberté, de fuir ce milieu familial pour très longtemps.

Dans *La transe des insoumis*, il est question de la représentation du père qui ne peut fuir les obligations sociales, le père qui reste quand même solidaire avec sa fille, lorsqu'elle échappe à une agression le premier novembre, un incident qu'elle répète dans *Les Hommes qui marchent*, *Mes Hommes* et *La Transe des insoumis*, tant l'événement était traumatisant, avec quelques variantes dans la description des scènes mais l'incident reste le même, avec la même force de violence :

Ce soir anniversaire du déclenchement de la révolution algérienne- comme cette locution me paraît hypocrite, ronflante ! – ils n'ont réussi à tuer en moi que des illusions sur les collectivités. Celles notamment qui portaient mon enfance pendant la guerre [...] Un groupe de jeunes gens ivres s'est infiltré parmi les femmes pour se placer derrière nous. J'endure leurs grossièretés en bouillonnant [...] Le plus âgé de la bande porte ses mains sur mes seins puis me pince une fesse². [...] »³

La narratrice va subir une course poursuite d'une telle violence qu'elle la conte au moins dans ses trois romans, avec de petites modifications mais les faits sont les mêmes:

Prise de panique, je saisis la main de ma sœur et m'élançais à travers la place en direction de l'angle où doivent se tenir mon père et mon oncle ; un sprint effréné, poursuivi par la horde en rage, durant lequel je reçois toutes sortes de projectiles, de coups d'injures. Deux voix cependant surplombent les invectives de cette lugubre soirée. Celle du photographe Bellal : « Malika, par là, par là, vite ! » [...] »⁴

¹ C'est un fait relaté dans plusieurs romans : *Les hommes qui marchent*, *Mes Hommes*, *L'interdite*, *Des rêves et des assassins*. A chaque fois, avec quelques variations, elle remet sur le papier le fait que le père ne la considère pas comme une fille mais comme celle qui rapporte de l'argent et donc comme un homme, elle reçoit cette piètre considération.

²Voici la version du même fait, quelque peu changée, dans le roman *Mes hommes* à la page 103. Mais pas complète : « *C'est en 1965. J'ai quinze ans. Bellal s'est installé à Béchar, la ville d'à côté, où il tient boutique, où je vais au lycée. Un soir de 1^{er} novembre, il décide de rester ouvert jusqu'au feu d'artifice prévu sur la grande place pour la commémoration du déclenchement de la guerre de la guerre d'indépendance. Il veut faire des photos des illuminations et de la liesse populaire. [...] Ce soir- là, il baisse son rideau de fer dans mon dos. Face aux gueules tordues par la violence de centaines d'hommes qui m'auraient lynchée sans son intervention in extremis, seulement parce que je n'étais pas voilée. Et parce que j'avais osé envoyer un coup de pied dans les couilles d'un jeune homme qui m'avait pincé la fesse... [...]* »

³ Mokeddem, Malika, *La Transe des insoumis*. Op.cit. Pp 142.143.

⁴*Ibid.* Pp 143. 144.

La romancière dans son écriture personnelle a réélaboré ses souvenirs les plus traumatisants et celui du 1^{er} novembre est l'un des souvenirs les plus fâcheux et plus révoltants aussi, en vérité, les événements autobiographiques que proposent Malika Mokeddem, comme tous les autobiographes d'ailleurs, sont ceux qui ne retiennent que « *les grandes lignes¹ d'une existence, en négligeant les éléments non concordants ou subalternes* »² et comme Assia Djebar, elle a opéré des choix conscients ou inconscients sur des événements à relater.

Le père de la narratrice dans le roman *La Transe des insoumis* n'est pas forcément contre sa fille, puisqu'il va tenter d'ignorer les rumeurs contre sa fille, elle reprend l'image du père qui reconnaît le nouveau statut de sa fille: « [...] *Salaires après salaires, j'ai acheté ma liberté. Comme une esclave. Ma liberté et ma solitude.* »³

Au fond d'elle-même, elle sait que ce qui la sépare de son père n'est pas le manque d'amour mais c'est la tradition, elle le met bien en évidence à la fin du roman *La Transe des insoumis* en des termes plus ou moins indulgents, et on ne saurait dire si c'est dû au fait que c'est à la fin de la vie de son père ou c'est parce qu'elle l'a réellement aimé:

*Je retourne m'asseoir près de mon père. Lui, il cherche aussitôt ma main, la presse. Je me calme. [...] C'est pour lui que je suis revenue. Pour que cet amour, encore vivant mais jusqu'alors anéanti, confisqué par la tradition, les conventions sociales, mes rébellions, puisse enfin se manifester un peu. [...]*⁴

La représentation du père n'est pas toujours la même, par exemple le père de Nora dans *N'zid* est aimant qui aurait aimé protéger sa fille et la voir évoluer dans une vie normale en famille avec sa mère et son père. Samuel, l'Irlandais, pour Nora dans *N'zid* est un père qui remplit tant bien que mal son rôle, parce que de doute façon, il va disparaître et laisser la jeune fille seule au monde.

Ainsi à travers les interrogations de la jeune Nora sur ses origines, nous pouvons dire que Malika Mokeddem construit son identité à travers « *des repères*

¹ Selon G. Gusdorf cité par Sébastien Hubier dans son ouvrage « Les écritures du moi exposent le moi d'une manière privilégiée, mais nullement directe et totale. Aucun journal, aucune autobiographie ne peut être considérée comme l'énoncé littéral de la vie dont il porte témoignage. [...] » p 74.

² Hubier Sébastien. *Littératures intimes*. Op.cit. P 76.

³ Mokeddem Malika. *La transe des insoumis*. Op.cit. P 158.

⁴ *Ibid*. P 243.

masculins »¹, l'amnésie du personnage de Nora va susciter des questionnements sur ses origines et par ricochet sur son identité, de ce fait l'animosité réellement vécue et la création d'une image du père va déclencher le processus de l'exil intérieur d'abord, puis l'exil géographique.

La romancière se retrouve de plain-pied dans le processus du métissage parce que fille du désert va changer d'univers et devient malgré elle, celle qui va changer d'espace géographique, pour aller vivre en méditerranée. A son réveil, Nora se rend compte de son amnésie et examine la situation dans laquelle elle se retrouve :

*Assaillie par des intuitions fugaces ou troublantes, le nez collé à la carte, le souffle haletant et le regard dérivant sur le pourtour de la mer, elle prend conscience du rocambolesque de sa quête : [...] Un petit rond, tracé au crayon, sur la côte algérienne attire son attention. L'Algérie ? L'Égypte ? Israël ? Elle stoppe là l'énoncé des noms de pays et tressaille.*²

Christiane Achour explique parfaitement comment « *l'angle d'étude du masculin* »³ certifie qu'avec *N'zid* « *il faut passer du désert réel, au désert métaphore de l'écriture possible pour que s'accomplisse le miracle d'une origine reconstruite* »⁴ Le désert pourrait être considéré comme une métaphore de l'imaginaire et devenir essentiel pour retrouver la liberté, en sachant que dans tous les romans de Mokeddem la libération s'est faite dans la douleur : les héroïnes de Malika Mokeddem cherchent ailleurs la tendresse et la protection. La romancière choisit dans ses romans des pères et des mères de substitution ne comblent pas le vide ressenti durant l'enfance.

4.1.1. Les amours contrariées

Après son père et les différents personnages qui incarnent la figure du père, qui comme le signale Christiane Achour sont parfois « *à la hauteur ou pas dans la vie de leurs filles, ils finissent toujours par disparaître*⁵ »⁶. D'autres hommes vont succéder dans la vie de la narratrice, ses nombreuses conquêtes ont réveillé en elle des sentiments et parfois ont accentué le sentiment d'être différente, d'être une étrangère dans son propre pays.

¹ Christiane Chaulet Achour. *Malika Mokeddem, Métissages. Op.cit.* P 125.

² Mokeddem Malika. *N'zid. Op.cit.* Pp 21.22.

³ Christiane Chaulet Achour. *Malika Mokeddem, Métissages. Op.cit.* P 126.

⁴ *Ibid.* P 127.

⁵ Le père de Sultana et le père de Nora qui eux ont joué un rôle plus ou moins bien dans leurs vies.

⁶ Achour Chaulet, Christiane, *Métissages.* P 124.

Malika Mokeddem raconte dans plusieurs de ses romans, comment les hommes de sa tribu l'ont traitée : parfois c'est une romancière désabusée qui met en évidence une image masculine peu reluisante et qui va accélérer son départ vers d'autres cieux, d'autres espaces et c'est précisément lors de son exil forcé qu'elle connaîtra véritablement le grand amour.

4.1.1.1. Jean Louis

Jean- Louis connu à Paris, devient son amoureux, ils ne se quittent plus. Il lui fera découvrir les senteurs, la cuisine, et un engouement pour la mer. Ils resteront ensemble 17 ans : « *J'ignore que nous resterons dix-sept ans* »¹ une anticipation qui suppose une séparation. En effet, ils se séparent²essentiellement à cause de l'écriture.

Dans ses romans, Jean-Louis est celui qui va l'encourager à devenir médecin et écrivaine, cependant, il se sentira rejeté dans son univers livresque. Le succès de ses romans ne parviendra pas à sauver son mariage.

Dans cette partie de cette analyse, il ne faut pas voir seulement dans le genre autobiographique une forme d'exhibitionnisme ou d'indécence à se montrer mais une envie de « *regarder longuement la figure recomposée par l'acte d'écrire* »³. Michel Leiris évoque l'idée d' « *architecturer le moi pour en tirer de nouvelles perspectives* »⁴. Malika Mokeddem, donne une certaine authenticité de ses sentiments intimes, ce qui lui permet également d'approfondir la connaissance de soi. Elle débutera *La Transe des insoumis* par la métaphore du lit, qui fait immédiatement référence à son mari et à la vie qu'elle a partagée avec lui.

Ce n'est pas le vécu que Malika Mokeddem a remanié mais elle a choisi un moment bien particulier celui de la séparation qu'elle a vécue de manière brutale, le champ lexical du médical montre justement que la rupture est vécue comme un dommage plus psychologique que physique. Pour nous, il ne s'agit pas de l'expliquer sur le plan psychanalytique, nous ne saurions le dire avec précision, mais de montrer comment l'écriture autobiographique a rendu compte du sens des sentiments et du moi

¹ Mokeddem Malika, *Mes hommes*, Editions Grasset et Fasquelle, 2005 Col. Le Livre de poche n°30848. P218. Pp73.

² Elle varie la version dans *Mes Hommes*, ils vont se séparer à cause de la sœur de Malika Mokeddem, Elle ne parlera pas de cette liaison dans *La Transe des insoumis*.

³Jean-Philippe, Miraux, *L'Autobiographie, écriture de soi et sincérité*. P36.

⁴*Ibid.* P36

profond de la romancière. Elle parle de membre « amputé, de mutilation, et de douleur », l'absence de douleur physique n'exclut pas la présence de la douleur d'un tout autre ordre. Tout son univers s'effondre, on est dans la fracture où le bonheur est perdu.

Nous sommes bien dans cette catégorie d'écrivains qui sont en quête d'un bonheur perdu, Malika Mokeddem reproduit dans ces romans, avant la séparation l'image d'une « *vie ouverte à tous les possibles* »¹ mais aussi « *certainement des illusions multiples, (qui) constituent des instants regrettés d'allégresse* »², elle va reprendre dans *La Transe des insoumis* ce que Jean-Louis avait été pour elle, malgré quelques épisodes négatifs, elle relate des périodes heureuses : « *alors que le présent de l'énonciation, le présent de l'écriture, se situe dans une période dégradée et malheureuse* »³ de sa vie : « *Le compagnon que je me suis choisi est français. S'il n'a rien du macho, loin s'en faut, c'est parce qu'il s'en est toujours défendu comme d'une forme d'infirmité. Seulement, il panique à me regarder m'éloigner dans l'écriture. [...]* »⁴

La rupture n'a pas empêché la romancière de garder une certaine amertume, parce qu'elle a été aussi dure si ce n'est aussi pénible que sa séparation des siens ; la solitude est son quotidien désormais et elle a conscience du prix de la liberté, c'est l'écriture qui sera son échappatoire. Du moins espérait-elle que Jean-Louis puisse lui apporter son soutien et contredire la pensée générale sur la gent masculine dont parle Marguerite Duras et que la romancière reprend dans son roman, quand elle dit « *Les hommes ne le supportent pas : une femme qui écrit [...]* »⁵

Elle parlera de Jean-Louis en deux endroits du texte, mais dans le chapitre « l'homme des traversées », elle lui consacre une grande part de son roman et dans d'autres romans car son absence et le lit conjugal rappellent sans cesse la douleur de l'absence. Elle restera avec lui, mais son succès désespère son mari : « *dès que tu t'es mise à écrire, j'ai compris que tu partais sans retour en me laissant sur un quai* »⁶

¹Jean-Philippe, Miraux, *L'Autobiographie, écriture de soi et sincérité*. P 38.

²*Ibid.* P. 38.

³*Ibid.* P. 38.

⁴Mokeddem, Malika, *La Transe des insoumis*. Pp 24.25.

⁵*Ibid.* p 25.

⁶Mokeddem Malika, *Mes hommes*, Editions Grasset et Fasquelle, 2005 Col. Le Livre de poche n°30848. P218. P. 135.

Les rencontres avec les hommes qui ont traversé sa vie, ne se sont pas faites par hasard, pour elle, le hasard n'est que « *le fruit, parfois masqué, inconscient de nos aspirations* »¹. Néanmoins, les rencontres rêvées finissent toujours par la faire fuir.

Le trauma subi par les nombreuses ruptures semble être une synthèse de tout ce pour quoi elle croit ; la solitude, l'amour, mais surtout « l'amour d'elle-même », sa solitude n'est pas pesante, mais elle est « *imbriquée* », « *elle (la solitude) s'érige en héroïsme des mal-aimés* »².

4.1.1.2. Le Kabyle³

Parmi les amours contrariées, aussi de la narratrice-personnage qu'elle reprend est son amour pour le Kabyle qu'elle a connu durant ses études de médecine à Oran, et dans *N'zid* elle y fait allusion d'une manière métaphorique. Elle reprend l'histoire d'amour qu'elle avait eue avec un homme, blond, beau aux yeux clairs, qu'elle croyait suffisamment amoureux d'elle pour braver toutes les conventions sociales. Cet homme a cédé aux pressions et ne l'a pas épousée finalement. Dans le roman de *N'zid*, c'est un personnage marin, la méduse qui va représenter les protagonistes féminins :

*Puis elle abandonne ses doigts à la transe des couleurs et peint l'histoire d'une méduse amoureuse d'un oursin. Un sédentaire des plus barricadés qui ne la regarde même pas. Vissé à son rocher, au milieu d'une tribu hérissée, il ignore totalement la subtilité des reflets de sa peau diaphane. Il s'en fallu de peu que son ballet de séduction, autour de lui, ne tourne en danse macabre. Elle a failli se déchiqueter sur les piques de la communauté. Elle s'éloigne à regret. [...]*⁴

Le même événement est relaté dans *La Transe des insoumis* peut-être d'une manière moins poétique ou moins métaphorique. Elle raconte ses amours de jeunesse quand elle était à l'université, le détail de cette relation est raconté dans *Mes hommes* où la narratrice raconte comment ce jeune homme l'avait attirée, et comment elle a fini par succomber à son charme :

¹ Mokeddem Malika, *Mes hommes*. *Op.cit* ; p 198.

² *Ibid.* P 214.

³ Elle a intitulé le chapitre dans le roman *Mes Hommes* qu'elle a consacré à son amour de faculté « *Le goût du blond* » voilà ce qu'elle dira de lui : « Je sors des locaux de la faculté de médecine lorsque je vois Saïd pour la première fois. Il a des cheveux et des yeux clairs [...] j'emporte avec moi l'image de sa blondeur [...] c'est un fils de bourge [...] Saïd est Kabyle, de taille moyenne. Il a des yeux verts et c'est un grand timide. [...] Les parents de Saïd ne veulent pas de moi : je ne suis pas kabyle. Je suis étudiante. De surcroit en médecine. Autant dire les plus dangereuses putains. Deux ans qu'ils ne désarment pas. [...] Saïd a fini par regagner le bercail de ses traditions. Il s'est laissé marier par ses parents. ».

⁴ Mokeddem. Malika. *N'zid*. Pp 34.35.

Depuis quelques temps il en est un ! Un qui ne me conviendrait pas. Forcément. Il arpente les limites de mon champ de vision comme un chat farouche. [...] Il est long, efflanqué. Il a une tignasse en boule, tout en boucles couleur blé rouillé, de grands yeux fauves, ardents. Il se dit qu'il est le fils de sa mère- une mère de Nédroma, l'un des bastions de la tradition- qu'il finira marié par elle [...].¹

Ce personnage est repris dans un de ses autres romans, *Les rêves et les Assassins*², où elle va retrouver la nostalgie de ce bourgeois qu'elle a aimé et qu'il a regretté de ne pas l'avoir épousée.

Les amours contrariées, c'est aussi la partie réservée à « cette rumination successive » qui lui a tant fait mal. C'est l'histoire des amours empêchées en Algérie :

Je me débrouille toujours pour habiter seule à la cité universitaire d'Oran. Les chambres étant aménagées pour deux, il faut payer l'autre part pour s'arroger ce privilège inouï. [...] cependant l'étouffement, les abus, l'arbitraire, l'instinct du danger, la répétition des impossibilités, des faillites de l'amour finiront par me faire détalier.³

La narratrice médite sur l'amour en général puis analyse sa propre situation : son amour « *s'est laissé endormir par l'habitude* »⁴ et ou « *par devoir* »⁵, ainsi, elle regrette que son amour ait pris cette tangente. Dans cette état de méditation, ses nuits sont peuplées de rêves, et elle dévoile un aspect de son intimité ; des rêves érotiques ce qu'elle appelle « *toutes les soifs de (sa) nuit* », elle a la rage au ventre, et l'abstinence est pour elle un malheur. Le rêve offre à la jeune femme la possibilité de fuir sa solitude et son exil intérieur.

¹ Mokeddem Malika. *La transe des Insoumis*. Pp 175. 176.

²Dans *Des rêves et des assassins*, le personnage féminin Kenza vit à peu près la même histoire d'amour contrariée ; étudiante, elle tombe amoureuse d'un jeune homme issu d'une famille bourgeoise très conservatrice et qui refuse d'épouser une universitaire.

³ Mokeddem, Malika, *La Transe des insoumis*, Pp 189.192.

⁴*Ibid.*111.

⁵*Ibid.*111.

Conclusion

Au terme de ce chapitre, nous pouvons dire que la fragmentation « *ne devient pas seulement un mode d'écriture mais le sujet central voire fondateur du roman* »¹. Elle permet à un lecteur-chercheur de rassembler la grande fresque dessinée par la romancière où le pays tente de renaître des affres de la guerre et explore la possibilité d'une évolution, une révolution menée par les femmes à qui on a muselé la voix durant des décennies. L'autofiction telle qu'elle est pratiquée par certaines femmes paraît justement « *rarement sereine* » dit Madeleine Ouellette-Michalska, pour qui cette écriture « *déballe les pertes et les trahisons, cède à des ruminations désabusées sur l'amour perdu et l'illusion enfuie.* »²

A travers les fragments de vie revisités par l'imaginaire, se dessine une trame narrative significative à laquelle l'écriture donne un langage, une structure formelle qui permettra au lecteur de relever les principaux thèmes choisis et de l'importance accordée à l'esthétique de l'œuvre. Assia Djébar tout comme Malika Mokeddem ont écrit des autofictions qui allient à la fois leur biographie et la fabulation de soi que l'on retrouve dans les histoires axées sur l'intime et qui nous renseignent néanmoins sur l'Algérie coloniale, le climat et l'atmosphère des lieux.

Dans les autobiographies de ces deux romancières, même si le dévoilement se fait de manière presque impudique n'exclut pas la connaissance des autres, autrement dit, l'intime n'est pas uniquement une exposition du corps de la femme, mais, il est aussi imposé pour montrer son émancipation. Le corps se prête à des expériences susceptibles de reconstruire l'image de soi rappelée par la mémoire ou suggérée par les espaces identitaires nouveaux. Nous avons vu que l'autofiction transmet une certaine jouissance, douleur de la vie et de la mort, ces aspects de l'autofiction peuvent gêner la bonne conscience et offenser le bon goût.

La vie racontée par Malika Mokeddem est empreinte de tristesse et de solitude qui finit par se replier sur elle-même où elle cherche à s'évader mais rien ne l'empêche de bâtir son autofiction sur des passions amoureuses sans cesse renouvelées : elle ose l'impudeur pour provoquer les critiques et montrer qu'une nouvelle littérature

¹ Amrani Mehana. *Op.cit.* P 68.

²Ouellette-Michalska, Madeleine, *Autofiction et dévoilement de soi* 2017. P 98.

moderniste était en train de naître. Son écriture est loin du jeu de dévoilement chez Assia Djebar où le mythe personnel cède la place au mythe collectif. Le prisme des voix si l'on peut utiliser cette expression, permet à la romancière, Assia Djebar, de cerner un pays, une époque mais aussi une demeure familiale où la vie est décomposée, exposée parfois avec un rythme répétitif. Les interdits sur le protagoniste sont inscrits différemment puisqu'elle parvient à faire de son vécu, une narration qui n'est ni tout à fait réelle ni tout à fait roman. Et à ce niveau d'écriture, les deux romancières se rejoignent dans le genre autofictionnel.

Chapitre 3 : Les romans hybrides et dialogiques ?

Introduction

Nous avons signalé dans les chapitres précédents, que les deux auteures avaient parlé de leur métier d'écrivaines et des différentes activités professionnelles inhérentes à leur métier. Et que c'est la littérature qui anime les deux femmes ; c'est l'univers auquel elles appartiennent. Toutes les deux ont exercé le métier non sans déconvenue. Elles expliquent dans le péri-texte comme dans le texte lui-même, que le métier d'écrivaine a commencé pour toutes les deux après des parcours assez particuliers pour l'une et pour l'autre. Mais toutes les deux s'accordent à dire que les mots étaient nécessaires pour dire les maux qu'elles ont vécus.

Assia Djébar veut parler d'elle-même avec un maximum de lucidité et de sincérité. Elle veut se confesser et mettre en avant d'autres aveux, ceux des autres femmes qui n'ont pas pu le faire seules, notamment celles de sa tribu. Si nous voulons élucider justement les voix en strates dans les romans d'Assia Djébar, pour saisir le sens de son discours, nous verrons qu'elle a non seulement envisagé l'instance narrative mais a multiplié des voix qu'elle a distribué à ses personnages, et qu'elle est elle-même plusieurs voix. C'est pourquoi nous pensons que le mot polyphonie s'applique parfaitement aux textes d'Assia Djébar.

Quant à Malika Mokeddem, l'instance narrative semble moins multiple et plus centrée sur le sujet qui raconte. Cependant, il est intéressant d'analyser cette forme polyphonique également dans ses deux romans. Nous pensons modestement que cette polyphonie révèle une autobiographie sublimée par la fiction. Nous sommes devant un « je » autobiographique intimiste et son double. La voix de la narratrice qui incarne Malika Mokeddem s'entretient avec une autre voix, de la petite fille (elle, petite) dans des discussions avec elle-même, ou alors lorsque des voix se distinguent parfaitement, qui se font face mais dans une sorte de jeu de miroir. Cette instance est interpellée par le pronom personnel « tu », un procédé que Bakhtine appelle « dialogisme intérieur » ?

Une scène est décrite dans une ambiance étrange puisque la voix de la petite fille, en faisant référence à la celle dans *N'zid* devient une jeune femme, et semble venir de nulle part, et ne sait où aller, ni qui elle est ; ce qui pousse la narratrice dans son retranchement le plus profond.

Nous pensons que le personnage de la petite fille dans *Les Hommes qui marchent* se mue en un personnage autofictionnel, et se retrouve un peu dans *La Transe des Insoumis* et son identité où son entité semble se rapprocher de celle de la narratrice dans le roman *N'zid*, les deux deviennent une seule et même personne, en pronom personnel je, voire, tu.

Le dialogue traduit la confusion émotionnelle de la narratrice- personnage et certains aspects de la personnalité de la romancière. Le monologue intérieur est récurrent, elle imagine des scènes et des situations dans sa vie parce qu'elle vivait très mal son enfance : on lui faisait des reproches et on l'avait attaquée durant toute sa vie. Les psychanalystes expliquent ce phénomène de « la phase de miroir » comme une phase au cours de laquelle l'enfant découvre son unité corporelle. Il devient « *un être visiblement complet, comme ceux qu'il voit autour de lui alors qu'il était jusque-là un appendice de sa mère et/ ou un agrégat de membres disparates et assez mal coordonnés.* »¹

La narratrice invente un dispositif assez original pour faire ressortir une charge émotionnelle excessive de son moi ; elle revoit ses rencontres avec son ami Jamil, un des personnages récurrents de ses romans et elle invente des retrouvailles dans « *des bribes de leurs discussions* »² et c'est ce système que Bakhtine appelle dialogisme.

Dans ce travail, nous voulons vérifier si l'« *ambiguïté générique* »³ est vérifiable également dans « *la structure même de la narration* »⁴ ? Pour cela, nous allons nous appuyer sur les travaux de Gérard Genette pour expliquer ce que ce chercheur a appelé la « *grammaire narrative selon deux axes : la personne (je, tu, il) et le temps (passé, présent, futur)* »⁵.

Nous avons expliqué au début de notre travail de recherche, que le « *clivage entre les genres fictionnels et genres référentiels* »⁶ était problématique, dans la mesure où l'on s'est posé la question sur l'histoire racontée dans un roman et celle narrée dans une autobiographie. Et nous avons mis l'accent sur le fait que chaque

¹Bellemin-Noël, Jean. *La psychanalyse du texte littéraire. Introduction aux lectures critiques inspirées de Freud*. Paris: Editions Nathan. 1996. P125. P.18

²*Ibid.* P 161.

³Gasparini, Philippe. *Est-il je ? Op.cit.* p 141.

⁴*Ibid.* p 141.

⁵*Ibid.* P 141.

⁶*Ibid.* P 141.

genre narratif « *se caractérise par un certain usage de la personne* »¹ et que le roman ne peut être écrit de la même manière qu'une autobiographie. Pour rappel, Gasparini stipule que « *l'Histoire est régie par la « focalisation zéro* », et que l'auteur tend vers une objectivité des faits racontés, tant qu'il reste en retrait, pour « *écarter tout soupçon de subjectivité* »², et par conséquent le narrateur est complètement extérieur à son texte, avec une « *voix à la fois extradiégétique et hétérodiégétique* »³. Au contraire, dans une autobiographie, le narrateur adopte une position de « *focalisation interne* »⁴ Et par conséquent, son récit est « *étroitement circonscrit à son champ de conscience* »⁵ donc, il ne peut donner des informations sur ce que pensent les autres. Ainsi, son récit est « *filtré par sa subjectivité* »⁶ et parce qu'il raconte son histoire à la première personne, « *sa position est dite autodiégétique* »⁷.

Nous allons relever des exemples qui montrent que les romancières peuvent mélanger dans leurs écrits « *des deux procédures de narration* »⁸. Ce qui veut dire que les écrivaines ne répondent plus tout à fait à « *la véracité de l'énoncé* »⁹, et elles donnent la responsabilité à un narrateur fictif qui n'est jamais l'auteur lui-même littéralement. Par souci méthodologique, nous voulons d'abord envisager une étude des textes d'Assia Djébar, puis ceux de Malika Mokeddem car nous estimons qu'il y a quelques différences entre les deux auteures surtout lorsqu'il s'agit du « je » autobiographique.

Nous nous appuyerons sur les méthodes employées par Bakhtine et Gérard Genette pour expliquer la notion de polyphonie dans les textes des deux auteures, car nous estimons que nous pourrions apporter, modestement, des explications à la présence des nombreuses voix qui parlent. L'usage de la troisième personne dans les romans d'Assia Djébar comme dans ceux de Malika Mokeddem peut indiquer plusieurs situations, nous allons apporter ici un petit rappel théorique avant d'entamer l'analyse proprement dite. La problématique du roman reste posée, lorsqu'il est

¹Gasparini, Philippe. *Est-il je ? Op.cit.* P 141.

²*Ibid.* P 142.

³ Deux notions développées par Gérard Genette dans son ouvrage intitulé *Discours du récit.*

⁴Gasparini, Philippe. *Est-il je ? Op.cit.* P 142.

⁵*Ibid.* P142.

⁶ *Ibid.* P142.

⁷*Ibid.* p 142.

⁸*Ibid.* P 142.

⁹*Ibid.* Pp 142.143.

raconté à la première personne, « *il reste fictionnel tant que le narrateur et l'auteur sont dissociés* »¹. Et là encore dans le cas des deux auteures, les deux modes d'énonciation se combinent et forment un genre, nous ne dirons pas nouveau, mais assez singulier.

¹Gasparini, Philippe. *Est-il je ? Op.cit.* p 143.

1. Les voix en strate et organisation polyphonique dans les romans d'Assia Djébar

Dans les textes d'Assia Djébar, la figure de la narratrice est mise en scène et la voix qui la représente est multiple. Du moins, nous pensons que les textes sont polyphoniques car en plus de la voix de la narratrice principale, il y a d'autres voix, on peut dire que « *la romancière multiplie les prises de parole* »¹. La voix de la narratrice peut être mise à égalité avec celle de l'auteure grâce à la nomination de prénom Fatima, du prénom du père dans le roman *Nulle part dans la maison de mon père*, et du pacte autobiographique qu'elle a tacitement signé avec les lecteurs à la page 302 du roman *L'Amour, la fantasia* en disant :

L'autobiographie pratiquée dans la langue adverse se tisse comme fiction, [...] Croyant « me parcourir », je ne fais que choisir un autre voile. Voulant, à chaque pas, parvenir à la transparence, je m'engloutis davantage dans l'anonymat des aïeules !²

Dans les romans d'Assia Djébar, le lecteur rencontre une multitude de voix, traduite par la coprésence de la narratrice. Compte tenu de la complexité du concept théorique- polyphonie- il nous semble nécessaire de la définir et de l'appliquer pour toutes les situations mêmes celles qui concernent Malika Mokeddem.

La catégorie de la voix a été développée pour la première fois par M. Bakhtine en 1929, lorsqu'il a réalisé son analyse sur les textes de Dostoïevski. Il définit ainsi le terme :

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 [...]³

Autrement dit, pour Bakhtine, un écrivain possède une capacité de laisser aux personnages non seulement leurs voix propres à eux, mais d'en faire des « *sujets de leur propre discours immédiatement signifiant* » au lieu de créer des objets du discours de

¹Piégay-Gros, Nathalie. Introduction à l'Intertextualité. Paris : DUNOD, 1996. 184. P 27.

² Djébar, Assia. *L'Amour, la fantasia*. Op.cit. P 302

³ Bakhtine M. (1934/1978), *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, Collection Tel. P 158 [EN Ligne] http://www.letras.ufmg.br/padrao_cms/documentos/nucleos/nad/VION%20-%20POLYPHONIE%20%20C3%89NONCIATIVE%20ET%20DIALOGISME.pdf disponible dans Robert VION « POLYPHONIE ÉNONCIATIVE ET DIALOGISME » Colloque international Dialogisme : langue, discours, septembre 2010, Montpellier <http://recherche.univ-montp3.fr/praxiling/spip.php?article264> 1. Consulté le 26/07.2019.

l'auteur. Ce que Bakhtine nomme « *la pluralité des voix et des consciences indépendantes et distinctes, la polyphonie authentique des voix à part entière* »¹ implique une réalisation littéraire et pour lui « *La limite, ce n'est pas moi, mais moi en corrélation avec d'autres personnes, c'est-à-dire : moi et l'autre, moi et toi* »²

En examinant le concept de polyphonie, nous avons constaté que le terme était lié à la notion de dialogisme qui est la capacité de l'énoncé à faire entendre d'autres voix que celles du narrateur.

Alain Rabatel précise, dans ses multiples études, que dialogisme montre des concepts utilisés pour l'analyse des mélanges des voix, des points de vue, d'époques et de conscience dans un roman. Certains de ces concepts seront convoqués pour expliquer la polyphonie dans les romans d'Assia Djébar.

Nous devons également expliquer la notion de « voix » ; selon Gérard Genette, elle est un « *aspect de l'action verbale considérée dans ses rapports avec le sujet* »³, nous comprenons par là que le sujet n'est pas le seul qui accomplit ou subit l'action, mais aussi celui qui la rapporte et éventuellement tous ceux qui participent même passivement à cette activité narrative. Piégay-Gros, Nathalie dit :

*Le roman*⁴ a pour singularité de faire éclater tout discours univoque ; non seulement l'auteur ne parle pas « en nom propre », mais il fait jouer entre eux les différents discours. L'énonciation romanesque est donc foncièrement plurielle. Les personnages, en particulier, introduisent dans le texte du roman des voix multiples.⁵

Nous avons remarqué qu'Assia Djébar fait « *coexister et dialoguer ces différents types de discours sans les démarquer* »⁶ de ses propres propos et « *sans préciser, non plus, les frontières qui les séparent les uns aux autres* »⁷ particulièrement lorsqu'elle fait parler les femmes qui témoignent de ce qu'elles ont vécu durant la

¹Helge Vidar Holm. « Le concept de polyphonie chez Bakhtine » in *Polyphonie – linguistique et littéraire* numéro VII, juillet 2003. PP 95. 110. P 99. [En Ligne] https://www.researchgate.net/profile/Andre_Raspaud/publication/2391362_Membres_du_Groupe/links/00b7d52811fe5c7565000000.pdf#page=99 consulté le 28/07/2019.

²*Ibid.*

³Genette, Gérard, *Figure III*, Paris : Seuil 1975. P279. P 226.

⁴Nous rappelons que pour les deux livres d'Assia Djébar la classification générique est mentionnée sur les couvertures des deux ; nous avons précisé justement que l'ambiguïté générique et ce qui est annoncé par la romancière posaient problème, c'est pourquoi, nous avons opté pour la notion d'autofiction qui à notre sens est plus appropriée que la notion d'autobiographie car nous avons montré justement que ces deux textes étaient très éloignés du modèle canonique.

⁵ Piégay-Gros, Nathalie. *Introduction à l'intertextualité, Op.cit.* P 27.

⁶*Ibid.* P 27.

⁷*Ibid.* P 27.

révolution algérienne. En mélangeant les propos des autres dans son histoire personnelle, elle fera de son texte, ce que Bakhtine appelle un « roman hybride et dialogique »¹

Dans notre travail, nous proposons une typologie simplifiée des voix narratives qui, permettent de classer les différentes voix dans les deux romans d'Assia Djébar.

Nous estimons que mettre en exergue le point de vue du narrateur/ auteur est important par rapport aux autres voix particulièrement celles qui sont nommées explicitement dans le roman *L'Amour, la fantasia*.

La voix qui dit « je » dans les romans d'Assia Djébar est problématique parce que nous avons expliqué dans les chapitres précédents que la narratrice n'est pas la seule à utiliser le « je » autobiographique. Dans *L'Amour, la fantasia* comme dans *Nulle part dans la maison de mon père*, le « je » autobiographique est une voix qui semble discernable aussi bien dans les parties autobiographiques et celles qui ne le sont pas. Lorsque la narratrice retrace les événements historiques, elle fait souvent des incursions pour expliquer, pour apporter une réflexion, dans des soliloques ou simplement dans des autoanalyses qui nous confortent dans l'idée qu'elle fictionnalise.

La voix qui parle est changeante ; nous voulons dire par là qu'elle se trouve parfois au centre de l'histoire racontée et parfois en marge des histoires mais pas trop loin, parce qu'elle raconte « sa situation particulière par rapport aux femmes algériennes de cette époque »².

1.1. « Je » voix narrative autobiographique

Dans les deux romans d'Assia Djébar, le « je » autobiographique est l'instance narratrice. Et nous allons examiner quelques exemples, des parties exclusivement où elle est le principal protagoniste et se trouve dans une position centrale des épisodes qu'elle raconte. La romancière utilise le « je » de manière assez particulière parce que ce pronom peut disparaître dans les anecdotes qui concernent sa vie personnelle, nous le voyons très bien dès l'incipit du roman *L'Amour, la fantasia*, où le pronom « Elle » est plus dominant : « Fillette arabe allant pour la première fois à l'école, un matin

¹Piégay-Gros, Nathalie. *Introduction à l'intertextualité*, Op.cit. P 27.

²KIYOKO Ishikawa. « Traduction en japonais de « L'Amour, la fantasia » : son importance et son retentissement » dans *Lire Assia Djébar*, le Cercle des Amis d'Assia Djébar, La Cheminante, plein champ, 2012. 222P, P92.

d'automne, main dans la main du père. [...] Fillette arabe dans un village du Sahel algérien. »¹

L'histoire commence comme dans un roman puisque la narratrice elle-même place son personnage dans cette configuration romanesque et donc fictive : « *A l'instar d'une héroïne de roman occidental, le défi m'a libérée du cercle que des chuchotements d'aïeules invisibles ont tracé autour de moi et en moi.* »²

La romancière veut commencer son texte comme une fiction, et elle annonce que s'en est une, mais à la page 302, elle le dit, en se mettant dans la même configuration intertextuelle: « *J'écris, dit Michaux, pour me parcourir.* » [...] *croyant « me parcourir », je ne fais que choisir un autre voile. [...] je m'engloutis davantage dans l'anonymat des aïeules.* »³

La romancière pose la problématique épineuse de se dire, de tenter de se réappropriier le moi enfui, le moi enfoui, de chercher à lever des zones d'ombre, elle pose donc la problématique aussi de son désir de « *recomposition de soi* »⁴ avec un entourage qui veille ; qui scrute le moindre fait et geste.

Dans beaucoup de cas, nous pensons que la narratrice utilise le pronom personnel « elle » essentiellement dans les situations trop intimes ou lorsqu'elle témoigne de son historicité propre et de la dimension sociale : prenant pour exemple un passage dans *L'Amour, la fantasia*, Assia Djébar elle-même souligne cette construction singulière de sa narration : « [...] *Les mots une fois éclairés- ceux-là mêmes que le corps dévoilé découvre- j'ai coupé les amarres. Ma fillette me tenant la main, je suis partie à l'aube.* »⁵

La narratrice montre dès son incipit que son discours ne réside pas dans l'affirmation d'une parole absolue, la sienne en l'occurrence, mais dans « *un dialogue entre différentes voix* »⁶. En parlant d'elle-même à la troisième personne, la narratrice est celle qui présente l'existence d'une petite fille, qui évolue et qui a dû affronter le courroux du père à un certain moment de sa vie d'adolescente.

¹Djébar, Assia. *L'Amour, la fantasia*. *Op.cit.* P11.

²*Ibid.* P 12.

³*Ibid.* P 12.

⁴*Ibid.* P 7.

⁵*Ibid.* P 12.

⁶ Piégay-Gros, Nathalie. *Introduction à l'intertextualité*, *Op.cit.* P 27

L'instance qui parle n'est pas l'enfant mais l'adulte qu'elle est devenue, ainsi, la triple identité de l'auteure, de la narratrice et du personnage n'est plus une identité superposable. Mais, c'est une identité où « *le moi est conscient de lui-même* »¹. Miraux pour expliquer la situation du « moi » dit :

*Il est difficile de réussir à écrire le moi qu'à le construire positivement dans l'existence même. Retracer le chemin d'une existence à partir d'un point donné, qu'il soit naissance ou dixième année, temps prénatal ou adolescence- est aussi complexe que de construire le moi réel selon une ligne que l'on s'est tracée.*²

Et la difficulté est dans le fait « *d'affirmer son écriture et s'affirmer par son contenu* »³. Dans cette configuration, l'énonciation dans les récits d'Assia Djébar est ambiguë parce que l'autobiographe, selon la définition canonique du genre, emploie la première personne lorsqu'il raconte sa vie ; or dans le cas d'Assia Djébar, il est question de mélange des deux instances narratives (auteure-narrateur)

Gérard Genette a donné une explication claire lorsqu'il s'agit d'un récit dit « hétérodiégétique ». Cependant, nous sommes confrontée à la complexité envisagée par la romancière elle-même ; elle feint ne pas contrôler la situation, et que son but premier était d'écrire un roman. Or une explication peut-être envisagée puisque « *l'autobiographie, n'ignore pas la troisième personne* »⁴. L'exemple donné est celui d'un récit historique où le personnage est aussi l'auteur- narrateur :

*Les Commentaires ne sont pas hétérodiégétiques au sens strict, puisque leur narrateur est le héros de l'histoire. Leur mode d'énonciation devrait, logiquement, être analysé comme une variété rhétorique du type autodiégétique transposé en troisième personne par "énallage de convention"*⁵

Un peu pour produire un effet de rudesse ou de brouillage assez remarquable, Philippe Lejeune a apporté une autre explication à cette pratique assez singulière de parler de soi, il a considéré que le « *mode d'énonciation hétérodiégétique fonctionne soit comme une marque d'orgueil ou de modestie, soit comme un signe fictionnel* »⁶.

Nous pouvons mettre l'accent sur un fait dans les anecdotes qui relèvent de la vie personnelle de l'auteure, en disant qu'il y a plutôt un signe de modestie et de

¹Miroux, Jean-Philippe, *L'autobiographie, écriture de soi et sincérité*. Op.cit. P 10.

²Ibid. P11.

³Ibid. p 11.

⁴Gasparini, Philippe, *Est-il Je ?* Op.cit. P 145.

⁵Ibid. P145.

⁶Ibid. P145.

pudeur puis le signe fictionnel vient renforcer la première idée qu'elle avait, celle d'écrire un roman.

Nous n'écartons pas l'idée d'un récit à la troisième personne qui partage les mêmes indices d'identité de l'auteur avec le héros, qui parle à la première personne, et respecte la focalisation interne. C'est-à-dire se limiter à ce que sait le héros et ce qu'il ressent, et ce qu'il comprend. Pour rendre compte de sa subjectivité, il ne peut pas se contenter de mettre en avant les pensées du sujet. Il doit fonder un portrait intime sur ce que le personnage lui-même exprime. Souvent Assia Djébar adopte la position de biographe extérieur à l'histoire. Sa voix, distincte de celle de l'héroïne, « *exerce une fonction monitoire d'interprétation et de commentaire de ses faits et gestes.* »¹ Nous pouvons très bien le voir dans le passage suivant :

Ces lettres, je le perçois plus que vingt ans après, voilaient l'amour plus qu'elles ne l'exprimaient, et presque par contrainte allègre : car l'ombre du père se tient là. La jeune fille, à demi affranchie, s'imagine prendre cette présence à témoin : Tu vois, j'écris, et ce n'est pas " pour le mal ", pour " l'indécent " ! Seulement pour dire que j'existe et en palpiter ! Ecrire, n'est-ce pas " me " dire ?²

Lorsque le récit est à la troisième personne : le sujet exprime ses pensées et fait son propre portrait intime par l'usage du style direct ou indirect, tout en maintenant le lien étroit avec le narrateur. Le style direct permet ainsi à l'héroïne de s'exprimer à la première personne et assume son discours en tant que personne, cependant, le discours se mue peu à peu vers la troisième personne, et le lecteur est dérouté par cette incursion du discours à la troisième personne.

Le discours direct où, le personnage semble parler à une autre personne, fait en sorte de fictionnaliser par des commentaires du héros et d'un personnage fictif. La deuxième personne ici pourrait très bien être l'identité du père comme celle du lecteur, car elle le prend à témoin d'une situation conflictuelle. Nous sommes, dans la situation évoquée par Gasparini où le narrateur assure la position du biographe extérieur à l'histoire, dans laquelle elle commente et interprète ses faits et gestes.

Dans le roman *L'Amour, la fantasia*, la romancière se charge elle-même d'attirer l'attention du lecteur sur la personne qui parle, d'abord dans une mise en page

¹Gasparini, Philippe, *Est-il Je ? Op.cit.* P 147.

²Djébar Assia, *L'Amour, la fantasia, Op.cit.* P 87.

particulière et puis comme nous l'avons vu, dans les titres des chapitres qu'elle a choisis, par exemple « Biffures ». C'est sous cette catégorie de la voix que le sujet n'est pas celui qui accomplit ou subit l'action, mais celui qui la rapporte, nous voulons dire par là, que c'est dans cette partie du texte, qu'il y a une sorte d'hésitation au point de nommer ce paragraphe « *biffure*¹ ». Gérard Genette parle « *d'hésitation inconsciente à reconnaître et respecter l'autonomie de cette instance ou même simplement sa spécificité [...]* »², cette page, la narratrice ne l'a pas barrée mais elle l'a au contraire maintenue dans le roman :

[...] Pour lire cet écrit, il me faut renverser mon corps, plonger ma face dans l'ombre, scruter la voûte de rocaïlle ou de craie, laisser les chuchotements immémoriaux remonter, géologie sanguinolente. [...] Hors du puits des siècles d'hier, comment affronter les sons du passé ? [...]³

Gérard Genette dit qu'on « *identifie l'instance narrative à l'instance d'écriture* »⁴ Et la confusion qui semble apparaître dans ce paragraphe, est tout simplement due au fait que la narratrice exprime ses opinions, et puis le lecteur comprend qu'elle est une narratrice-auteure qui connaît la situation du pays, des récits historiques qu'elle retrace et qu'elle raconte une histoire réelle, où son moi est mis à rude épreuve. Tout en imaginant les situations des personnages référentiels qui ont vécu des tragédies dues à la conquête des français, l'instance narrative est celle qui s'est mise à nu.

L'acte d'écriture serait un acte de résilience, et son rapport aux autres, ses aïeules, montre la nécessité de s'exposer à la « *violence inévitable* »⁵ du discours critique des protagonistes. D'ailleurs, « *ses déterminations spatio-temporelles* »⁶ sont étroitement liées à l'acte narratif. En somme, le roman d'Assia Djébar, invite le lecteur à rapprocher le discours de la narratrice avec celui de l'héroïne, qui semble résignée et réservée et subit les événements. Tout en étant l'auteure, elle décrit et explique de l'extérieur son environnement, en revendiquant son ambition d'écrire ses histoires amoureuses, et les histoires des membres de sa tribu.

¹ Texte que l'on barre et ou qu'on efface.

² Genette, Gérard. *Discours du récit*. Editions du Seuil, (1972, 1983), et septembre 2007. 435P. Pp 220.221.

³ Djébar, Assia, *L'Amour, la fantasia*. *Op.cit.* P 68.

⁴ Genette, Gérard. *Discours du récit*. *Op.cit.* P 221.

⁵ *Ibid.* P 221.

⁶ *Ibid.* P 222.

Assia Djébar a utilisé un procédé qui permettrait de confondre l'énoncé du personnage avec celui de la narratrice : c'est « *le discours indirect libre, [...] pour traduire ce que ressent le héros sans lui donner la parole* »¹. La narratrice utilise en onomastique le nom d'autrui pour parler d'elle-même, et finit par livrer la parole à l'héroïne :

[...] l'amour paternel qui vous confère le statut envié de " fille de son père ", de " fille aimée ", à l'image, dans notre culture islamique, du Prophète, qui n'eut que des filles [...] la dernière, seule à lui survivre, se retrouvant dépossédée de l'héritage paternel, en souffrira au point d'en mourir. Je pourrais presque l'entendre soupirer, à mi-voix : " Nulle part, hélas, nulle part dans la maison de mon père"!)²

Nous pensons que « *cette autonomisation progressive du personnage* »³ mènera la romancière à utiliser le monologue intérieur, le soliloque assez fréquent dans ses romans. Le « je » de la narratrice disparaît pour laisser place au personnage qui va transmettre ses sentiments, et ce qu'il pense. La narratrice laisse parler la fille du Prophète puis sans transition, elle passe de la première personne à la troisième dans son texte, lorsqu'il s'agit de retranscrire ses perceptions et ses impressions.

Dans le passage suivant, lorsque la romancière parle d'elle-même, en vérité de la fille du Prophète, le « je » *est un autre*, Fatima Zohra fille de l'instituteur se retire du déroulement de l'histoire, pour prendre une position en marge, voire hors de celle-ci, Assia Djébar tente de maintenir paradoxalement son texte « *dans un registre fictionnel* »⁴ par « *la disjonction des facteurs d'identité* »⁵ où surgit quand-même le « je » de la narratrice :

Appelons ce jeune Saharien Ali, un peu comme le héros Ali, lorsqu'il demanda en mariage Fatima, la fille du Prophète. « Pas moins », me dis-je – autant viser au plus haut pour cette scène que je désirais enrobée par mon romantisme d'alors ! [...] C'est pourquoi je me tourne sans modestie vers les personnages les plus glorieux, les plus purs. [...] Sur ce, je l'appelle Ali, puisque, moi, de nom, je suis Fatima, « la fille de mon père »⁶

Le récit qui avait commencé par une comparaison des identités, a été repoussé « *vers la confidence lyrique* »⁷, qui s'est manifestée par une impression de malaise qui

¹Gasparini, Philippe. *Est-il Je ? Op.cit.* Pp 148.149.

²Djébar Assia, *Nulle part dans la maison de mon père. Op.cit.* P 207.

³Gasparini, Philippe. *Est-il Je ? Op.cit.*P149.

⁴ *Ibid.* P 150.

⁵*Ibid.* P 150.

⁶ Djébar, Assia. *Nulle part dans la maison de mon père, Op.cit.* P 219.

⁷ Gasparini, Philippe. *Op.cit* P 150.

avait saisi la jeune narratrice parce que le personnage prend toute la symbolique du personnage historique d'Ali, gendre du Prophète.

Elle fictionnalise, vu l'analyse des contextes des deux vies des deux personnes, il nous semble qu'Assia Djébar en alternant les deux formes de la diégèse, cherche à perturber les lecteurs à propos de son identité et de sa double identité : elle met l'accent sur sa situation en géméau dans laquelle, elle se retrouve.

Cette oscillation, nous l'interprétons comme une hésitation, non pas à s'identifier en tant que personne unique, aimée de son père, mais par rapport à une double fonction qu'elle occupe dans la vie réelle mais qui est intériorisée comme un dilemme, dans la fiction qu'elle veut raconter :

Mon imagination court, court tandis que le garçon, face à moi, s'arrête. Oui, cet Ali issu d'une oasis lointaine, au visage osseux, si beau à mes yeux et à propos duquel [...] cet Ali [...] avance de quelques pas vers moi, puis ose me demander assez haut, en français, bien sûr :
- *Est-ce que je peux te proposer... de venir faire une promenade avec moi ?*¹

La narratrice prend la voix hétérodiégétique ; elle se démultiplie en plusieurs voix, mais celle qui enjolive l'histoire d'amour naissante avec ce jeune Saharien, qui nomme Ali est la narratrice-personnage. Mais le jeune homme ne semble pas s'appeler ainsi, mais la romancière décide de l'appeler ainsi comme nous le voyons dans cet impératif de lui attribuer un nom « *Appelons ce jeune Saharien Ali, un peu comme le héros Ali, [...]* »²

La romancière adopte dans les anecdotes qu'elle raconte, « *la technique du monologue intérieur* », et en marge de l'histoire qu'elle raconte, elle se pose des questions en tant que romancière : « *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 tentation ? [...]* »³

Le roman que tente d'écrire Assia Djébar est expliqué de l'extérieur par une narratrice qui prend la parole pour montrer ses ambitions littéraires où le personnage-narrateur laisse place à celui du narrateur-écrivain. C'est dans ce cas, que le concept de la mise en abyme prend tout son sens.

¹Djébar, Assia. *Nulle part dans la maison de mon père*, Op.cit. P 219.

² *Ibid.* P219.

³*Ibid.* P221.

1.2. Je et elle, les voix qui l'assiègent

Nous allons dans cette partie de notre analyse, développer un aspect des voix que Gérard Genette a nommé voix homodiégétique ; il est question essentiellement des récits rapportés à la première personne. Il faudra distinguer à l'intérieur du type homodiégétique, deux variétés : *l'une où le narrateur est le héros de son récit, et l'autre où il ne joue qu'un rôle secondaire, qui se trouve être, pour ainsi dire toujours, un rôle d'observateur et de témoin.*¹ De manière plus simple encore, cela dépend du type de narrateur et de son rôle dans l'intrigue, c'est-à-dire si le lecteur se rend compte que l'anecdote racontée est celle vécue par le personnage- narrateur, c'est parce que ce dernier aura mis suffisamment d'indices pour qu'il soit identifié dans l'histoire, si en revanche, le narrateur qui raconte se distingue du romancier, alors le lecteur considère le narrateur comme un observateur, en somme, il adoptera vis-à-vis du héros, « *une attitude de biographe ou de conteur extérieur à l'histoire* »².

Dans le cas d'Assia Djebar, nous constatons que la narratrice devient en quelque sorte biographe des femmes à qui elle donne la parole, les histoires qu'elles vivent sont éloignées de sa vie personnelle mais pas entièrement. Elle l'annonce dans *L'Amour, la fantasia*, qu'elle sera la main³ « *vivante, main de la mutilation et du souvenir* »⁴ à qui elle va tenter de lui faire porter « *le qalam* »⁵

La romancière ne veut pas se distinguer de ces voix qui l'assiègent, elle veut être leur porte-parole. Ces femmes qui lui ont confié des secrets, et ont voulu qu'elle transmette leurs voix ailleurs, pour que le monde sache ce qu'elles ont vécu. C'est une question de reconnaissance envers ses sœurs, toutes les femmes, même celles qui sont très proches, nous entendons par là, sa mère, sa grand-mère, et toutes les cousines qui n'ont pas eu la possibilité d'écrire.

Nous allons donner quelques exemples pour illustrer et surtout pour expliquer cette forme où le personnage-narrateur va choisir dans les histoires de ses héroïnes des

¹ Genette, Gérard, *Figure III*, P 253 cité dans l'ouvrage de Gasparini, Philippe. *Op.cit.* P 158.

² Gasparini, Philippe. *Op.cit.* P 158.

³Une main mutilée trouvée par Fromentin dont elle raconte l'anecdote dans *L'Amour, la fantasia*. Cette main devient une allégorie de la sienne qui va retracer l'Histoire du pays colonisé d'abord puis les histoires des autres femmes de sa tribu.

⁴Djebar, Assia, *L'Amour, la fantasia*. *Op.cit.* P 313.

⁵*Ibid.* P 313.

épisodes significatifs ; que la romancière n'a pas totalement vécu mais qu'elle a imaginé vivre avec ces femmes.

Dans *L'Amour, la fantasia*, c'est dans la deuxième et la troisième partie où vont se condenser les histoires des femmes qui vont raconter leurs histoires à la première personne, et où le « je » autobiographique de la narratrice- romancière fait des incursions qui rendent difficile la frontière entre le je de la narratrice et celui du personnage, qui sera est en définitive le personnage principal de l'anecdote.

1.2.1. Elle et la famille

La première catégorie que nous examinons est celle où la romancière retrace de courtes biographies indépendantes mais qui forment autour de leur narratrice « *des cercles concentriques* »¹. Elle raconte des anecdotes familiales, les histoires des ancêtres ne demandent qu'un art de retranscription, un art à la troisième personne. Mais, dès que ses personnages se rapprochent et, par leur présence ou leur absence, touchent à sa vie, elle ne peut s'empêcher de se nommer, de se situer, de se raconter elle-même.

Elle a évoqué des membres de sa famille dans les chapitres qu'elle a regroupés dans tout le roman *Nulle part dans la maison de mon père*, essentiellement où elle utilise la troisième personne mais finit nécessairement par parler d'elle-même. « Le petit frère » :

*La mort du premier frère, un bébé de six mois : cette perte-là gît dans un noir de ma tendre enfance... Quel âge dois-je avoir, cinq ans déjà ou un peu moins ? Je ne sais. [...] Pourquoi ce souvenir soudain : le second frère est-il déjà dans son berceau ou s'essaie-t-il à ses premiers pas dans l'appartement ?*²

Le petit frère disparu quand elle était petite, montre que son souvenir est vécu d'une manière intense. Elle révèle ses difficultés à comprendre et veut au moment de l'écriture montrer que son récit témoigne de la relation étroite qu'elle n'a pas pu avoir avec son petit frère. La charge émotionnelle a été transmise à travers le dialogue fictif qu'elle avait avec son père. Des émotions qu'elle ne pouvait exprimer qu'à travers un nouveau procédé celui d'imaginer une confession à son père, mort au moment de l'écriture :

¹Djebar, Assia, *L'Amour, la fantasia*. Op.cit. P.162.

²Djebar, Assia, *Nulle part dans la maison de mon père*. Op.cit. P 73.

Voici, père, que tu me prends à témoin dans l'antichambre (ma mère, au fond, doit s'occuper de son nouveau fils, et toi, à brûle-pourpoint, tu te lances, tu me parles en confidence !) [...] Je ne fixe pas mes yeux sur ton visage ; je dois m'étonner que tu me parles soudain comme à une adulte, à moi qui ai à peine cinq ans »¹

La romancière a consacré son récit à la famille, qui est « *conduit à devenir autodiégétique à mesure que l'enfant grandit.* »² Ainsi la narratrice choisit et « *commente les épisodes biographiques en fonction de leur retentissement dans sa vie* »³.

1.2.2. Elle et les autres

Un autre cas de figure dans le récit homodiégétique, c'est celui de l'absence de liens familiaux entre « *le biographe et son objet d'étude, et entraîne une problématique différente* »⁴ parce que le lecteur est confronté à une situation nouvelle, il n'est plus question du narrateur-personnage mais des personnes plus ou moins réelles qui vont « *prendre les allures d'un modèle, d'un guide, d'un héros* »⁵ et qui pourraient « *accéder à un statut fictionnel.* »⁶

Dans *L'Amour, la fantasia* ce sont toutes les personnes qui ont pris la parole à la première personne et qui ne sont pas la romancière. Dans la troisième partie du roman intitulée « Les voix ensevelies », du premier mouvement au cinquième, les voix de femmes s'élèvent pour raconter, des voix de veuves qui ont lutté durant la colonisation française mais qui ont su garder la dignité de femmes fortes et fragiles à la fois. La romancière a ponctué ces récits de commentaires qu'elle marque typographiquement par une écriture en italique.

Nous donnerons un extrait d'une voix, mais, nous allons résumer, d'abord, en terme de répartition, des voix qui ont relaté des faits sur la colonisation française, parfois ces voix s'attardent dans leurs récits sur plusieurs pages, c'est parfois la même femme mais qui n'est pas nommée par la romancière :

Mon frère aîné, Abdelkader, était monté au maquis, cela faisait quelque temps déjà. La France arriva jusqu'à nous, nous habitons à la Zaouïa Sidi M'hamed Aberkane... La France est venue et elle nous brûlés. Nous

¹Djebar, Assia, *Nulle part dans la maison de mon père*. *Op.cit.* P 73.

²Gasparini, Philippe. *Est-il Je ? Op.cit.* P163.

³*Ibid.* P 163.

⁴*Ibid.* P 163.

⁵*Ibid.* P 163.

⁶*Ibid.* P 163.

*sommes restés tels quels, parmi les pierres noircies... [...] Le second de mes frères, Ahmed, partit à son tour. J'avais treize ans. De nouveau les soldats revinrent ; de nouveau, ils nous brûlèrent.*¹

Des pages 167. 174. Puis, 185.199 les chapitres sont intitulés « voix ». Puis dans « corps enlacés » la narratrice- romancière reprend la narration en fait sous forme de commentaires, où elle met un nom sur cette voix qui parle. Puis de la page 209. 215, il s'agit ici de la voix de Lla Zohra, une autre femme², victime d'un harcèlement de la part de l'armée française et du fait qu'elle soit abandonnée à son sort par ses proches et les villageois qui la connaissent très bien.

De la page 225. 232. Récit de Lla Zohra qui poursuit son histoire et surtout mettra l'accent sur la tragédie familiale qui l'a touchée de plein fouet. La narratrice principale se met en retrait pour laisser place à une seconde narratrice voire plusieurs autres narratrices, elle met néanmoins un lien filial avec l'une des héroïnes et elle se fait un devoir de retransmettre à travers sa plume toutes les histoires tragiques:

Lla Zohra de Bou Semmam est âgée de plus de quatre-vingts ans. Je franchis le seuil de sa demeure actuelle ; à la sortie du village de Ménaceur. [...]
 - *Nous étions cousines, ta grand-mère et moi, dit-elle. Je te suis certes plus proche par le père de ta mère ; nous sommes de la même fraction, de la même tribu. Elle, elle m'est liée par une autre alliance, par les femmes !*³

La voix des pages 245. 248. n'est pas connue, on la nomme Lla Hadja, mais la romancière explique dans la narration même, qu'on l'appelait ainsi parce qu'on la croit avoir été en pèlerinage. « Voix de veuves » des pages 262. 266. Les pages 267.269, Corps enlacés, il est question d'une femme, qu'elle nomme aïeule et dont la narration est menée à la première personne et troisième à la fois, qui prête à confusion, car nous ne savons pas si ce « je » est celui d'une des voix ou est-ce tout simplement la voix de la romancière. Et 277. 280 suivies de « Conciliabules », la romancière établit des liens avec une filiation maternelle de certaines voix qui parlent, néanmoins sans vraiment la nommer.

Le dernier chapitre intitulé « Pauline » des pages 307. 309, la romancière reprend la narration à la troisième personne, à priori, cette femme connue, devenue

¹ Djebbar, Assia. *L'Amour, la fantasia. Op.cit.* P 167.

²Cet épisode est suivi de commentaires aussi de la romancière.

³Djebbar, Assia. *L'Amour, la fantasia. Op.cit.* P 233.

mythique semble n'avoir aucun lien direct avec la romancière, le lecteur pourrait même se demander pourquoi la narratrice a inséré cette anecdote, mais l'explication semble venir du fait que la romancière veut se défaire des « *rets narcissiques* »¹ et montrer qu'elle désire écrire une fiction à laquelle elle mélange une écriture neutre et objective.

La narratrice qui a bénéficié de son enseignement se fait un devoir de le retransmettre dans son récit, faire revivre les héros et révéler ses capacités psychiques exceptionnelles pour retrouver ce que ressentait, percevait, comprenait et pénétrer son univers mental donc s'identifier à lui ou plus encore comprendre qui elle était. Mais lorsque le récit est attribué à une personne comme dans le cas des femmes qui prennent tour-à-tour la parole, les spécialistes en narratologie, et notamment Gérard Genette, l'appelle « métarécit »²³.

Nous nous penchons également sur l'analyse des voix d'hommes dans *L'Amour, la fantasia*. Ces voix masculines appartiennent à des colonisateurs s'appropriant autant la terre (dans la 1^{ère} et 2^{ème} partie du roman).

La romancière fait en sorte que le statut de ces voix, est antagoniste par rapport aux voix des femmes, les voix masculines ne parlent pas sans être liées à la voix du « je » autobiographique. Puisque à titre d'exemple le chapitre « FEMMES, ENFANTS, BŒUFS COUCHES DANS LES GROTTES » histoire de l'enfumade des habitants d'un village, menée à la troisième personne, jusqu'au moment où le « je » sans transition apparaît dans le texte.

Dans les récits de guerre, Assia Djebar reprend les voix des français, colonisateurs de l'Algérie qui relatent certaines scènes de guerre, et elle interroge justement ces voix, tout en étant celle qui transcrit l'Histoire :

¹ Gasparini, Philippe. *Est-il Je ? Op.cit.* P 163.

² Métadiscours « au sens segment textuel supporté par un narrateur interne auquel l'auteur ou le narrateur cède temporairement la parole dégageant ainsi leur responsabilité de meneur de récit »

³ Sramek Jiri « Pour une définition du métarécit » dans *Etudes Romanes*, 1990. [En ligne]. URL. <http://www.phil.muni.cz/rom/sramek.90.pdf> consulté le 11. 01.2008.

Je reconstitue, à mon tour, cette nuit- « une scène de cannibales », dira un certain P Christian, un médecin qui a vagabondé du camp français au camp algérien pendant la trêve de 1837 à 1839. Mais je préfère me tourner vers les deux témoins oculaires : un officier espagnol combattant dans l'armée française et qui fait partie de l'avant-garde.¹

En usant d'un discours direct et indirect, elle reprend les paroles d'anonymes et de journaux ayant décrit des scènes d'horreur qu'elle rapporte elle-même comme scribe de l'Histoire de son pays :

L'Espagnol nous parle de la hauteur des flammes- soixante mètres- ceinturant le promontoire d'El Kantara. Le brasier, affirme-t-il, fut entretenu toute la nuit : les soldats poussaient les fagots dans les ouvertures de la caverne, « comme dans un four ». Le soldat anonyme nous transmet sa vision avec une émotion encore plus violente [...] Ce témoin espagnol est-il seul, l'oreille contre la roche en feu, à entendre les convulsions de la mort en marche ?... j'imagine les détails du tableau nocturne² [...]

La romancière met en évidence « la fonction émotive »³ pour montrer qu'elle partage à travers le discours d'autrui l'horreur de la colonisation. Le « nous » est assez ambigu parce que nous ne savons pas si c'est un « nous » collectif dans lequel, elle s'identifie ou est-ce le « nous » des hommes présents lors de cet épisode tragique.

La romancière choisit de communiquer les faits historiques par la transcription supposée de lettres ou tirés d'un écrit d'un anonyme et qui finalement, positionne le personnage masculin dans une fiction, qui sera truffée de faits historiques. « Leur intervention témoigne de l'honnêteté intellectuelle de l'auteure, de ses doutes, de ses scrupules »⁴ ; elle interroge le discours même de cet Espagnol qui à force de détails, dévoile les incertitudes de la mémoire aux prises avec plusieurs versions du passé.

Le discours du narrateur masculin, l'Espagnol, qui reprend les faits de cet épisode, est matérialisé dans le texte par des citations que la romancière met entre guillemet :

*« Horrible spectacle », écrit l'Espagnol :
« Tous les cadavres étaient nus, dans des positions qui indiquaient les convulsions qu'ils avaient dû éprouver avant d'expirer. [...] « Ce drame est affreux, conclut l'Espagnol, et jamais à Sagonte ou à Numance, plus de courage barbare n'a été déployé ! »⁵*

¹ Djebar, Assia, *L'Amour, la fantasia*. Op.cit. P 103.

² Ibid. Pp 103.104.

³ Gasparini, Philippe. *Est-il Je ?* Op.cit. P 177.

⁴ Ibid. P 182.

⁵ Djebar, Assia, *L'Amour, la fantasia*. Pp 105.106.

Dans cette partie de notre analyse, nous avons tenté de montrer, dans les exemples précédents, de quelle façon le « je » autobiographique se sert des voix des occupants européens afin de les insérer dans son propre récit. Elle dit : « *Je ne sais, je conjecture sur les termes des directives : la fiction, ma fiction, serait-ce d'imaginer si vainement la motivation des bourreaux ?* »¹. Elle explique, à travers ce que Jakobson appelle « *une fonction conative* »², sa position de rapporteur pour donner au mieux sa condition pour que le lecteur puisse comprendre les enjeux de reprise des faits historiques à son compte

[...] *Oui, la pulsion me secoue, telle une sourde otalgie : remercier Pélissier pour son rapport qui déclencha à Paris une tempête politique, mais aussi qui me renvoie nos morts vers lesquels j'élève aujourd'hui ma trame de mots français.*³

Prendre à témoin le lecteur dans ces commentaires dénote aussi d'une inquiétude parce qu'elle souhaite rendre compte avec le plus de précision possible des faits historiques, en marge de sa propre vie. Ces événements tragiques sont longuement détaillés et surtout qu'elle tente de corroborer ses propos avec ceux des personnages masculins, qu'elle reprend.

1.2.3. Elle et Mag

Nous pouvons aussi analyser dans les récits où l'absence de liens familiaux ou amoureux, qui existe entre le biographe et son objet d'étude. La romancière va incarner un certain idéal aux yeux de la narratrice. Ses personnages vont devenir des héroïnes à aimer, à suivre.

Dans *Nulle part dans la maison de mon père*, Assia Djebar va retracer le parcours deux personnages qu'elle va particulièrement apprécier, du moins, elle choisit de parler de ses deux amies et chacune aura une spécificité.

Nous allons donner quelques extraits, et voir dans ce cas de figure homodiégétique ; comment en l'absence de liens avec sa famille, ces deux personnages ont influencé son parcours en tant qu'élève et en tant qu'Algérienne vivant des traditions différentes que celles de ses amies. La deuxième partie « Déchirer l'invisible » est la partie où il est question des Autres, hors de l'univers familial.

¹Djebar, Assia, *L'Amour, la fantasia*. P 107.

² Gasparini, Philippe. *Est-il Je ? Op.cit.* P 177.

³ Djebar, Assia. *L'Amour, la fantasia. Op.cit.* P 112.

La narratrice décrit ses camarades de lycée ; une première au chapitre 4 intitulé « La première amie » sans la nommer dans le titre, le lecteur serait perplexe quant à la proximité qu'elle pourrait installer entre elle (la narratrice) et ce personnage de *Mag*, nous allons voir qu'Assia Djébar en fera un portrait plus moral que physique et qu'elle va considérer à un moment de la narration comme son *alter-ego* : « *Mag me parut si souvent comme un double de moi-même, une alter ego dans un domaine, l'imaginaire, qui s'élargit grâce à nos seuls échanges de livres, [...]* »¹

Nous apprenons grâce à cette histoire d'amitié, que la romancière a aimé la lecture et a particulièrement forgé son imagination et son sens critique. Cependant, cette amitié ne va pas durer, les deux jeunes filles vont se séparer à cause des circonstances de la situation de l'Algérie coloniale. Mag « *va prendre des allures d'un modèle, d'un guide* »² :

*Elle avait été, à travers les livres, l'amie première et inégalée. La sœur en littérature, si la littérature est d'abord passion des mots- à lire, à dire, seulement après, à écrire, pour nous repaître de leur lumière...*³

Cette phrase aurait suffi pour décrire l'amie en question, mais la romancière reprend à la page suivante alors que la page du livre n'a pas été entièrement remplie. D'autres aspects de la personnalité de son amie, les trois points de suspension montrent qu'elle marque une pause et non la fin, comme dans une conversation imaginaire avec le lecteur, pour lui rendre compte avec le plus de précision possible qui était Mag pour elle, du moins pour le personnage qui se rapproche le plus d'elle, narratrice-personnage:

*Est-ce que, malgré, la guerre d'Algérie aurait laissé une ombre d'ambiguïté entre nous deux ? [...] Or, après cette rencontre de 1968 où Mag me sembla plus évasive (mais je ne m'en suis rendu compte qu'après coup ; réflexion faite), elle repartit et, je ne sais pourquoi, j'oubliai de lui demander son adresse lyonnaise.*⁴

Qu'il soit référentiel ou pas nous pourrions conférer un statut fictionnel au personnage de Mag, car il éloigne la narratrice du narcissisme que connaissent certains écrivains autobiographiques. Cette jeune fille, devenue femme des années plus tard est restée dans la mémoire de la romancière. Elle a montré qu'elle a été passionnée de

¹Djébar, Assia, *Nulle part dans la maison de mon père*. *Op.cit.* P 135.

² Gasparini, Philippe. *Est-il Je ? Op.cit.* P 163.

³Djébar, Assia, *Nulle part dans la maison de mon père*. *Op.cit.* P 137.

⁴*Ibid.* P 137.

lecture, devenue écrivaine, elle a inséré ses souvenirs de lycée dans un programme de philosophie, avec cette jeune fille, si particulière : « [...] Ainsi notre amitié se révéla être celle de deux lectrices également passionnées, l'émulation, [...] la même boulimie de livres ».¹

Ce qui est intéressant dans la situation homodiégétique c'est justement de voir comment le narrateur met en parallèle « deux projections concurrentes, l'une dans le réel, l'autre dans l'idéal »².

1.2.4. Elle et Jacqueline

Certains autres personnages que choisit Assia Djébar de mettre en scène sont des personnages tous aussi emblématiques que Mag. *Jacqueline* vient d'un autre monde que le sien, inquiétant et déroutant dans le sens où la romancière- narratrice a eu à côtoyer à l'école aussi. Mais dans ce cas de figure, la narratrice met en exergue deux aspects qu'elle a à peine évoqués, la différence culturelle et religieuse, et dont les vies semblent complètement à l'opposé l'une de l'autre :

Pourquoi, à cette entrée hésitante dans l'adolescence si vulnérable, mais inconsciente de cette fragilité, oui, pourquoi me suis-je sentie si à part, à côté des françaises de mon âge, elles que je côtoyais à l'internat, surtout Jacqueline, ma voisine de lit ?

Chaque soir, à la rentrée d'automne, [...] elle ne tarissait pas dans le récit de ses premières amourettes. Elle les appelait des « flirts » [...] Elle dépeignait tout un monde aux mœurs bien étranges !³

Assia Djébar fait en sorte que le personnage féminin tisse « un destin romanesque »⁴, autrement dit, elle raconte une histoire, qui soit ramenée à sa propre expérience. Sauf que la narratrice connaît ses limites, sa lignée et son rang qui ne font qu'augmenter le fossé qui les séparent mais qu'elle tend à réduire par l'altérité, par sa relation bien singulière avec son père et sa culture, bien ancrée dans son discours, comme en son for intérieur, « le récit personnel introduit le dialogisme [...] »⁵

« (Pourquoi, me dis-je, ce mot de « garçon », non un vrai jeune homme, sans doute ; comme si, pour garder Jacqueline comme amie, je devrais m'abstenir de la juger, puisque française- « Chez eux, disaient nos femmes, les Françaises ignorent toute pudeur ! » [...] »⁶

¹Djébar, Assia, *Nulle part dans la maison de mon père*. Op.cit. P 132.

²Gasparini, Philippe, *Est-il Je ?* Op.cit. P 164.

³Ibid. P 176.

⁴Ibid. P 165.

⁵Ibid. P 165.

⁶Djébar, Assia, *Nulle part dans la maison de mon père*. Op.cit. Pp 176.177.

Cette petite biographie de Jacqueline va la renvoyer à « sa propre expérience »¹ avec le jeune Saharien dont elle fera le portrait dans *Nulle part dans la maison de mon père*. Si elle s'identifie à « ses personnages fragmentaires »² c'est pour montrer pourquoi ces personnages l'ont troublée :

*Le narrateur finit par éliminer le héros qu'il avait promu de façon à rétablir son hégémonie sur le récit. Il retrouve alors le type d'énonciation le plus naturel quand on parle de soi, la voix autodiégétique.*³

La problématique de l'autobiographie en tant que récit de vie, se situe au niveau narratif ; il s'agit de déterminer ce que le métadiscours, existant dans un texte autobiographique, signifie. Gérard Genette explique que le recours aux récits secondaires apportés par d'autres personnages éloigne le texte du projet autobiographique classique en disant : « *La présence du récit métadiégétique est un indice assez plausible de fictionnalité* »⁴.

1.3. Je, tu, vous : voix alterdiégétique

1.3.1. Je et tu

Nous reprenons un aspect de l'écriture autobiographique où le « tu » la personne « *non subjective est en face de la personne subjective* »⁵ que le « je » représente. Gasparini en s'appuyant sur les travaux de Benveniste dit que « *la deuxième personne peut désigner soit un interlocuteur déterminé, soit une personne "fictive"* »⁶ et cette situation va ouvrir des perspectives intéressantes pour les stratégies de l'ambiguïté. C'est-à-dire, que « le « tu » va imposer au « je » une forme de dialogue »⁷ et d'un autre côté, « *le lecteur va être interpellé par sa valeur indéfinie* »⁸.

Nous allons nous tenter d'expliquer la fonction habituelle du « tu » dans les exemples que nous avons pris et expliquer la voix alterdiégétique qui désigne le narrateur ou le héros choisi.

¹ Gasparini, Philippe, *Est-il Je ? Op.cit.* P 165.

² *Ibid.* P 165.

³ *Ibid.* 166.

⁴ Genette, Gérard, *Fiction et diction, précédé de l'introduction à l'architexte* [1979]. Editions du Seuil : 2004. (Coll. Point). P 236. P154.

⁵ Gasparini, Philippe. *Est-il je ? Op.cit.* P 173.

⁶ *Ibid.* P 173.

⁷ *Ibid.* P 173.

⁸ *Ibid.* P 173.

Dans *L'Amour, la fantasia*, la narratrice-romancière a raconté une partie des vies des autres. Des fragments de vies qui se sont produits dans l'autre roman *Nulle part dans la maison de mon père* mais dans les deux textes, le « tu » prend le dessus dans son discours :

[...] Je t'imagine, toi, l'inconnue, dont on parle encore de conteuse à conteuse, au cours de ce siècle qui aboutit à mes années d'enfance. Car je prends place à mon tour dans le cercle d'écoute immuable, près des monts Ménacer... Je te retrace, toi, l'invisible, tandis que tu vas voyager avec les autres, jusqu'à l'île Sainte-Marguerite, dans des geôles rendues célèbres par « l'homme au masque de fer ». [...] Je te ressuscite, au cours de cette traversée que n'évoquera nulle lettre de guerrier français... »¹

Assia Djébar utilise le pronom « tu », elle imagine un dialogue qui s'apparente plus à un monologue. Elle fictionnalise en usant même du verbe « imaginer ». Ce procédé va pousser le « lecteur va chercher des liens de causalité permettant de reconstituer l'identité du « je » que l'auteur esquivé. »² et puis si la deuxième personne est utilisée par le narrateur identifiable à l'auteur pour s'adresser au héros de l'histoire, nous avons finalement « affaire à une variante du mode homodiégétique »³.

La romancière retrace l'itinéraire de cette aïeule lors de sa déportation et de son parcours qui la mènera inéluctablement vers une fin tragique :

A Bône, tu montes sur la passerelle, mêlée à la troupe empoussiérée ; les hommes sont enchaînés, avec une même corde ; les femmes suivent, enveloppées de voiles blancs ou gris bleuâtre auxquels s'accrochent les enfants en pleurs, sous lesquels geignent les bébés. A ce départ d'exode, tu te sais femme lourde. Accoucheras-tu d'un orphelin, puisque le père n'a pas été pris ? Tu te vois seule, sans père, sans frère, sans mari, pour te conduire aux rivages des Infidèles. ⁴

Le récit assez court de cette femme, est étalé sur trois pages ; dont l'auteure ne partage que de façon lointaine l'histoire. Le personnage dont il est question est une aïeule lointaine, déportée par les Français vers un autre pays, et dans des conditions déplorables.

Plus tard, quelqu'un te secoue dans le noir. Une voix t'interpelle :
- Fille de ma tribu maternelle, lève-toi ! Tu ne peux garder ainsi, dans tes bras, l'agneau de Dieu plus longtemps ! [...] Le désespoir, à nouveau,

¹ Djébar, Assia, *L'Amour, la fantasia*. Op.cit. P 267.

² Gasparini, Philippe. *Est-il je ?* Op.cit. P 174.

³ *Ibid.* P 175.

⁴ Djébar, Assia, *L'Amour, la fantasia*. Op.cit. P 268.

*t'envahit. [...] Deux femmes voilées franchissent les masses de dormeurs.
Un Moment après, tes bras, par-dessus la rambarde, lancent le paquet [...]*¹

Ce texte est ambigu pour deux raisons, le discours affiché par la romancière, recèle d'une double énonciation, puisque le premier destinataire est cette aïeule avec qui elle n'aurait jamais eu cette discussion, d'abord, à cause de décalage temporel et puis, du fait que les faits racontés ne peuvent être adressés à son interlocuteur qui connaît son histoire, mais à un public qui sera témoin d'une scène que la romancière a mise en place, ainsi, le lecteur est « *spectateur d'une scène de narration* »² :

La romancière a mis l'accent sur la « *la fonction émotive du langage* »³ qui est focalisée sur le destinataire ; elle vise l'attitude du sujet à l'égard de ce dont il parle. Le discours de la narratrice se substitue au récit, pour montrer au lecteur une image assez pathétique de cette femme. Elle met à témoin le lecteur, son discours montre qu'elle est touchée au plus profond de son âme par cette histoire.

La jeune femme est évoquée par « *un procédé oratoire* », et le lecteur assiste au dialogue fictif et « *la communication orale du récit s'inscrit d'emblée dans un cadre plus fictionnel*.⁴ Autrement dit, Assia Djébar tente de « *théâtraliser la narration* »⁵ en mettant en évidence une scène tragique de l'enfant né, dans une calle d'un bateau, mort juste après la naissance, et puis jeté à la mer en guise d'enterrement. Ainsi, la scène du largage du petit enfant accentue cette vision du tragique.

1.3.2. Je-toi-vous

Voici également une situation, qui se présente essentiellement dans *Nulle part dans la maison de mon père* où la voix de la narratrice est « *intradiégétique*⁶ » qui incarne l'entité d'Assia Djébar. Cette dernière s'entretient avec une autre qui semble extérieure mais facilement identifiable à l'écrivaine-narratrice. En fait, ces voix se font face comme une espèce de jeu miroir. Elle tente de parler à la jeune fille qu'elle était en utilisant le pronom « tu ». Mais la romancière par un procédé de dialogue rapporté, dialogue indirect libre, parvient à faire en sorte que le lecteur soit témoin de cette

¹Djébar, Assia, *L'Amour, la fantasia*. *Op.cit.* P269.

²Gasparini, Philippe. *Est-il je ? Op.cit* P 176.

³*Ibid.* P 177.

⁴*Ibid.* P 181.

⁵*Ibid.* P 181.

⁶ Richter Elke. L'écriture du « je » hybride Le Quatuor algérien d'Assia Djébar. Université de Montpellier Paul Valéry en cotutelle avec l'université de Göttingen (Allemagne) soutenance juillet 2004. [En ligne] URL : <http://www.limag.refer.org/theses/RichterFranais.htm> consulté le 23/10/20016

discussion, nous sommes peut-être, face à ce que Bakhtine appelle « *dialogisme intérieur* ».

Le dialogue qu'elle imagine avec la jeune fille est assez remarquable parce qu'il montre que l'écrivaine essaye de plonger profondément dans sa mémoire, pour se rappeler les histoires qui lui ont permis sans doute de cerner le souci identitaire :

Quel âge as-tu dans ce souvenir... disons, si féminin ? Cet adjectif- « nue »- flotte devant moi (ce moi habité par des voix turbulentes), peu à peu il frôle mon corps : mes épaules découvertes, donc, en quelle circonstance et à quel âge ? Secoue ta mémoire, fais-la s'ébrouer ! Tu as oublié ? Il s'agit pourtant de ton corps [...]»¹

Ce qui est intéressant dans cet exemple, est que nous pensons que le personnage en plus du fait fouille dans sa mémoire, il est aussi autofictionnel. Le rapprochement que fait la romancière avec la jeune fille qu'elle était, ne peut être qu'au niveau des voix et encore, il s'apparente plus à un monologue qu'à un dialogue entre deux personnes, ce monologue se mue en une narration puisque la narratrice prend le relais, tout en maintenant ce dialogue avec elle-même, plus jeune:

Des décennies après, je sens encore le raidissement du tissu (de la toile [...] robe avec caraco ajusté- cousue sur les indications précises fournies par toi à la couturière que ta mère a décidé de payer, manière de t'honorer en engageant ces frais pour toi qui te plains que ta mère ne t' « aime-pas-maternellement », dis-tu : tu as détaché cette fin de phrase française dans le récit que tu en fais à Mag, ton amie, et celle-ci a dissimulé son étonnement ; pour une fois que, elle et toi, [...] »²

Dans ce récit rétrospectif, l'histoire de la jeune Fatma zohra est un récit raconté du point de vue de la romancière qui d'interpelle la jeune fille, mais en réalité, elle est silencieuse. Cette réalité embellie par la romancière, donne une image douce de sa mère et montre son côté rebelle qui s'éveille.

L'emploi du pronom personnel « tu » traduit la confusion émotionnelle de la narratrice. Elle tente de faire une introspection minutieuse par la force de quelques détails, pour essayer de comprendre ce qui avait motivé ses choix d'être à ce moment de sa vie, féminine, et de ressembler à, Mag, qui elle, était d'une autre sphère sociale. Cette phase que nous avons appelé « *phase du miroir* », les psychanalystes l'expliquent comme étant « *une phase au cours de laquelle l'enfant découvre son unité*

¹ Djebbar, Assia, *Nulle part dans la maison de mon père*, *Op.cit.* P 185.

²*Ibid.* P 186.

corporelle. Il devient un être visiblement complet, comme ceux qu'il voit autour de lui »¹

Nous pouvons dire que cette phase est importante voire capitale dans le recours à l'imagination au « *corps morcelé* »², autrement dit, l'entité Assia Djébar cherche l'unité du sujet indispensable puisqu'elle conditionne « *la formation du moi* »³ et la reconnaissance de soi. La romancière comme une enfant se reconnaît dans le miroir et cherche son image dans ses souvenirs.

Les stratégies de la fictionnalité apparaissent lorsqu'il s'agit de parler de soi à la première personne puis introduire sans transition la deuxième personne du pluriel. Le pronom « vous » va imposer au « je » une forme de dialogue mais directement avec le lecteur, ou un interlocuteur imaginaire. La narratrice semble muette sur certains événements, sur le corps notamment, lève subitement la censure sur le passé et « *autorise une restauration du narcissisme* »⁴, dans l'exemple suivant, elle passe d'un « je » à un « vous », mais ce dernier qui désigne indirectement ses prouesses, elle veut impliquer le lecteur :

*Il me faut aussi réussir à l'improviste- mon œil jauge déjà la distance jusqu'au panier- l'élan déclencheur ! En une seconde, tandis que vos pieds vont au plus haut, que vos genoux se raidissent avec l'énergie la plus vive, [...] l'espace d'une ou deux secondes, vos poignets et vos mains se projettent, en prière, vers le ciel... Vous lancez le ballon comme à destination d'un autre monde [...]*⁵

Ce qui nous intéresse dans cet exemple, c'est de voir comment la narratrice cherche à faire comprendre au lecteur sa passion pour le sport et surtout le considérer comme le confident qu'elle associe, en l'imaginant comme un interlocuteur direct qui a le même engouement sportif, et connaissant les techniques du jeu, plus encore, elle l'interpelle pour montrer qu'il partage la même expérience étant lui-même, peut-être, passé par le même vécu et ainsi la comprendre lorsqu'elle explique les restrictions exigées par son père : se couvrir le corps la freine dans son élan de liberté. La

¹ Bellemin- Noél, Jean. *La psychanalyse du texte littéraire. Introduction aux lectures critiques inspirées de Freud*. Paris: Editions Nathan, 1996. 125P. P 18.

²*Ibid.* P 18.

³*Ibid.* P 18.

⁴ Gasparini, Philippe. *Est-il Je? Op.cit.* P 181.

⁵ Djébar Assia, *Nulle part dans la maison de mon père. Op.cit.* P183.

narratrice cherche, ainsi à créer « une connivence »¹ entre elle et le lecteur, ce que les chercheurs appellent « *la référence implicite à une vérité commune* »²

2. Les voix en devenir chez Malika Mokeddem

Nous n'allons pas reprendre toutes les explications théoriques que nous avons détaillées dans l'analyse faite sur les textes d'Assia Djebar, nous allons juste poursuivre l'étude et marquer le cas échéant des précisions supplémentaires.

Malika Mokeddem emploie la première personne pour avouer que dans son livre, *La transe des insoumis*, elle « *entreprend d'y fouiller les angoisses, la fantasmagorie, les réminiscences, les luttes, les rebellions, les transgressions dont les nuits blanches sont le creuset* »³. Elle tente de faire passer par écrit ce qui est « *une longue affaire de parole* »⁴, ainsi les méandres de la langue lui ont permis de raconter sa vie : « *Les mots vont être triturés, coupés, décomposés, pour être repris dans d'autres agencements* »⁵ et on retiendra que par « l'avertissement » l'auteure admet indirectement que *La transe des insoumis* relève du « *pacte autobiographique* » indiqué dans la théorie de Philippe Lejeune, et l'identité nominale révèle l'héroïne narratrice et donc l'auteure.

Les fragments de sa vie sont une sorte de « *complainte d'une âme mélancolique, tournée vers le passé, (vers) la terre natale* »⁶. Son récit lui permet sans doute d'extérioriser les tensions dont elle souffrait, « *de leur donner du jeu* »⁷ et de « *se réconcilier avec elle-même* »⁸ ainsi, nous nous demandons si cette forme autobiographique fragmentaire où « *des passages réflexifs qui en cassent le mouvement anecdotique* »⁹ ne seraient pas ce que Régine Robin appelle une forme d'autobiographie « *consciente de son inconscience* » ?

¹ Dentan. M. *Le texte et son lecteur*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1983, chap. 1, « Lire Cécile » P 32 citation reprise par Gasparini Philippe, *Est-il Je ? Op.cit.* P 176.

² Ibid. P 176.

³ Mokeddem Malika, *La transe des insoumis*, Editions Grasset et Fasquelles, 2003 Col. Le Livre de poche n°30437. P254. Pp11.

⁴ Gasparini Philippe. *Autofiction, une aventure du langage poétique*. Seuil, 2008. 339p. Pp35

⁵ Robin Régine. *Garder la maîtrise du roman de soi : la construction autobiographique*. [En ligne] l'Artefact n°9. <http://mapageweb.umontreal.ca/scarfond/T9/9-Robin.pdf> consulté le 12/06/2013

⁶ Gasparini Philippe. *Autofiction, une aventure du langage poétique*. Seuil, 2008. 339p. Pp37

⁷ Ibid. Page 37

⁸ Ibid. page 37

⁹ Robin Régine. *Garder la maîtrise du roman de soi : la construction autobiographique*. [En ligne] l'Artefact n°9. <http://mapageweb.umontreal.ca/scarfond/T9/9-Robin.pdf> consulté le 12/06/2013.

2.1. Personnages et je autodiégétique

Malika Mokeddem contrairement à Assia Djébar emprunte la voix de l'intime même dans les textes les plus éloignés de sa vie, où elle tente de faire en sorte que, l'histoire qu'elle raconte soit celle d'un personnage portant un nom différent du sien, comme dans *N'zid*. Elle libère toute l'intimité à travers un « Je » ou un « il » où elle fait parler ses personnages féminins. Ils racontent des souvenirs familiaux, et le métadiscours se réfère explicitement, elle installe « *l'illusion d'une écriture spontanée, transparente et univoque qui coulerait de source* »¹.

Elle choisit le « je » sans doute pour créer « *l'illusion d'une communication réelle* »² ; et également pour créer cet effet de confiance où « *le narrateur autodiégétique doit respecter la norme constitutive de l'énonciation autobiographique* »³, or à la lecture et à l'analyse des structures narratives faites sur les deux romans, nous avons constaté qu'il est parfois difficile de maintenir le référentiel.

2.2. « Je » est un autre : *Jamil*

Malika Mokeddem a transgressé cette loi de l'écriture autobiographique, elle a usé de signe de fictionnalité : elle a introduit une autre source d'informations, sur sa vie, elle se « *dissociera de son personnage, cassera l'illusion référentielle et récupérera la maîtrise du texte* »⁴, autrement dit, la narratrice ne participe pas à l'action mais adopte le point de vue du héros dont elle reconstitue dans les moindres détails sa vie et ses sentiments.

Dans *N'zid*, elle fait en sorte que *Jamil* devienne son porte parole, où justement sa liberté chèrement payée par la romancière, c'est lui qui en parle : « *Combien de fois Jamil a-t-il ressassé qu'issue de trois terres, elle, elle était au-delà de toute terre, dans une liberté plus grande, celle des mers, des airs et de la création ?* »⁵. Cette liberté indispensable à Malika Mokeddem c'est dans l'écriture qu'elle la retrouve au détriment de la vie de famille : « *Les livres des autres ont habité ma solitude. Ils ont*

¹ Gasparini, Philippe. *Est-il Je ? Op.cit.* P167.

² *Ibid.* P 167.

³ *Ibid.* Pp 167.168.

⁴ *Ibid.* 168.

⁵ Mokeddem Malika, *N'zid*, Paris : Editions du Seuil, mars 2001. P213. Pp 207.

habilité mes luttes. Ils ont transformé ma véhémence en ténacité. En résistance. [...] l'écriture s'impose en ultime liberté de l'infamille¹ »²

Les nombreuses libertés que Malika Mokeddem prend avec le système de focalisation sont faits pour convaincre que *N'zid* obéit effectivement, comme le voulait son auteure, « à une logique plus romanesque qu'autobiographique », il faut dire que les indices qu'elle met dans son texte sont signalés par des formules émanant d'un « discours probabiliste »³ ; elle fait en sorte que la narratrice soit déroutée par le comportement énigmatique des autres personnages notamment Jamil, et celui du français Jean Rolland, quand le « je » se place en position d'observateur, elle transpose sa vision de la société à travers le regard de Jamil qui retrace le parcours de son enfance dans le désert :

A chaque congé scolaire et durant tout l'enfer de l'été, Jamil prend l'habitude de se rallier à ses derniers réfractaires des temps anciens auprès desquels il retrouve un peu de sérénité. Quelques livres dans un sac en toile de jute, son luth en bandoulière, les idées et les cheveux en bataille, il s'en va dialoguer avec son luth face à leurs regards captivés [...]peut-il se retrouver enfin dans cette filiation qui, sautant la génération sclérosée de ses parents, lui restitue l'identité de ses ancêtres.[...].⁴

Le mot est murmuré par une voix d'homme, une voix qui murmure telle une hallucination. Elle associe à ce terme une musique jouée d'un luth qui « hante sa tête »⁵ cette musique qui résonne dans sa tête et, ce son couvre tous les autres bruits qui viennent de la mer :

*Elle se crispe, prie :
Zid ! Zid ! Zid ! continue ! continue ! continue !
Mais le luth s'est tu. Elle balbutie :
N'zid ? C'était qui ?⁶*

La narratrice ne procède pas de la même manière dans les deux romans, on constate qu'elle ne communique ses sentiments les plus secrets, ses opinions, ses craintes, ses fantasmes, en revanche dès qu'elle entre en relation avec d'autres personnages, dont elle rapporte les propos et les attitudes, son discours exprime ses

¹ Mot inventé par Mokeddem qui explique bien que durant sa vie, son seul souhait était de se défaire des liens de la famille, car très tôt elle se sentait étrangère aux siens.

²Mokeddem Malika, *La transe des insoumis*, Editions Grasset et Fasquelles, 2003 Col. Le Livre de poche n°30437. P254. Pp179.

³ Gasparini, Philippe. *Est-il Je? Op.cit.* P 169.

⁴ Mokeddem Malika, *N'zid. Op.cit.* P 205.

⁵*Ibid.* 30.

⁶Mokeddem Malika, *N'zid. Op.cit* 30.

états d'âme à travers leurs pensées intimes, de sorte que le code autobiographique de focalisation interne se mue en un autre code celui de la fiction,

Dans *N'zid*, les bribes de la vie de Malika Mokeddem sont ceux du personnage de Nora, c'est dans ce cas que se noue la difficulté. Nous tenterons d'expliquer comment une fiction peut contenir l'histoire vraie de la romancière. Il s'agit, sans doute, d'une ruse qui permet de « *refiler sa vie réelle sous les espèces plus prestigieuses de l'existence imaginaire* »¹. La mention de roman sur la couverture censée garantir la littéarité du texte, n'empêche pas le lecteur de retrouver les événements référentiels ni de retrouver les pensées profondes de la romancière à travers le discours de son personnage, d'ailleurs, selon Gasparini « *aucun énoncé référentiel n'échapperait à la fictionnalisation* »². Lors d'une interview accordée à Lazhari Labter, Malika Mokeddem dit que son « but était d'explorer toutes les facettes » de sa relation avec les autres:

« [...] *Auparavant, j'aimais m'abandonner à l'ivresse des mots, des descriptions, des métaphores. Une manière à la fois orgueilleuse et ludique, somme toute, [...] pour mieux panser les blessures, apprivoiser la mémoire [...].* »³

Dans *N'zid*, elle a privilégié la fonction poétique du langage. Ce roman tombe sous le coup de la fiction et se distingue des autobiographies précédentes et suivantes ; c'est après son cinquième roman, qu'elle avait dit vouloir plonger au plus profond dans sa mémoire, or nous pouvons dire que même dans son cinquième roman, elle met de manière singulière ses insomnies, ses traumatismes et ses aspirations.

En outre, son vécu transparait dans les personnages de *N'zid*. Leiris estime que « *la fictionnalisation résulte donc bien d'un choix pragmatique* »⁴. Nous pensons que *N'zid* relève de la fiction parce que la narratrice se dédouble et parle d'un « *personnage susceptible de déclencher « des processus de participation, d'identification, d'idéalisation* »⁵ ; d'ailleurs, Robbe-Grillet lance cette expression célèbre « *Je n'ai jamais parlé d'autre chose que de moi* »⁶, dans le cas de *N'zid*, il est

¹ Gasparini, Philippe, *Autofiction, une aventure du langage*, Op.cit. p 48.

² *Ibid.* P 48.

³ Lazhari, Labter. *Entretien avec Malika Mokeddem, Malika Mokeddem à part entière*, Op.cit. P 34.

⁴ Gasparini, Philippe, *Autofiction, une aventure du langage*, Op.cit. p 50.

⁵ *Ibid.* P 50.

⁶ *Ibid.* P 132.

aussi question de Malika Mokeddem, même si elle dit vouloir écrire une fiction, nous pensons qu'elle a « *constamment nourri son œuvre romanesque de sa propre expérience* »¹, elle a toujours décrit des objets et des lieux inscrits de sa mémoire, et elle partage les obsessions de ses personnages féminins très proches de sa personne.

Les thèmes récurrents renvoient à son enfance, à sa relation avec son père et des hommes qu'elle a connus. « *Cette omniprésence de l'autobiographie dans la fiction* »² est celle adoptée par beaucoup de romanciers Nathalie Sarraute, Marguerite Duras, Nina Bouraoui, pour ne parler que de ces romancières, des femmes adeptes du « *nouveau roman* »³. Nous pensons que *N'zid* comme pour *Le Miroir qui revient est* :

*Un travail tantôt délibéré, tantôt inconscient, de fictionnalisation de l'expérience vécue [...] que l'auteur se l'avoue ou non, le texte mémoriel ne peut que construire, tisser, à partir de fragments et de manques, une structure d'invention qui l'apparente étroitement au texte romanesque.*⁴

Quand on écrit son autofiction, c'est la façon dont on imagine soi-même son propre passé et sa propre existence. Il n'était pas question d'abolir l'auteur et le référent, mais il y est « *convoqué pour y être nié, ruiné, déconstruit, et que les romanciers se représentent en tant que personnages pour déconstruire cette image d'eux-mêmes* »⁵. Autrement dit, comme ces nouveaux romanciers, Malika Mokeddem a inventé un nouveau type d'écriture du moi.

2.3. Toi et moi

Nous avons expliqué dans le cas d'Assia Djébar, que le « tu » est la personne non subjective en face de la personne subjective « je ». La deuxième personne représente une altérité, soit en la désignation d'un interlocuteur déterminé soit une personne fictive. Dans le cas du roman de *N'zid*. Nous tenterons aussi d'expliquer que ces stratégies d'écriture maintiennent l'ambiguïté car le « tu » va imposer une forme de dialogue au « je ». Les pronoms, « je » et « tu » se mélangent et créent une connexion entre son histoire personnelle et l'histoire du personnage fictif qui la représente.

¹ Gasparini, Philippe, *Autofiction, une aventure du langage*, Op.cit. P 133.

²Ibid. P 133.

³Ibid. P 133.

⁴Ibid. P 133.

⁵Ibid. P 135.

La voix de la narratrice « intradiégétique » qui est incarnée dans l'entité de Malika Mokeddem discute avec la voix extérieure portant le nom de Nora.

Ces deux voix se font face dans une espèce de jeu de miroir. Malika Mokeddem et Nora sont deux entités complètement différentes en apparence, parce que ce que dit Nora au reflet dans le miroir, est celui de Malika, la ressemblance physique étant le dénominateur commun, le métier contigu exercé par Nora est celui de Malika quand elle était plus jeune, et le dialogue, qu'elle installe entre elles, pourrait s'expliquer par ce que Bakhtine appelle « *dialogisme intérieur* ».

« Toi, tu es forte. Très forte. Nora, quel enfoiré t'a déjà dit ça ? Un ? Une ? Plusieurs, je crois. Toi, tu avais envie de fondre. Te dissoudre. Tellement, tellement tu te sentais faible. Justement. Nora, Pourquoi ce mot, forte, te fend le cœur ? Un adjectif déguisé en objectif ? C'est ça. Une trahison feutrée pour dire : je te quitte ? Je pars loin de toi ? Forte, tu peux rester seule. Toute seule. Le monde s'en fout. Toi, tu te vides tellement tu es forte. Tellement les manques crèvent. Tellement personne. Tellement perdue. Tellement ça dure. Tellement c'est dur. Mais Nora, ta mer, ton dessin, c'est la nique à la mort... »

« Ca suffit ! Qui t'a permis de me tutoyer ? D'imiter mon parler ? Pour qui tu te prends, toi aussi ? J'en ai assez ! »¹

Nous pensons que le personnage de Nora est un personnage autofictionnel ; il n'est pas vrai par le nom mais, il est référentiel par les événements vécus. Les deux personnages se rapprochent même si les statuts identitaires des deux entités semblent différents. Au risque de nous répéter, nous pouvons même dire que ce discours est le même repris dans les pages 122, 123 du roman *Mes Hommes, Je dois tout à ton oubli* aux pages 138, 142 où l'idée d'exil se matérialise. Le personnage de Nora souffre autant que celui de Malika de l'exil intérieur et géographique.

L'emploi du pronom personnel « tu » dans la narration traduit la situation de confusion émotionnelle de la narratrice, qui fait une introspection pour essayer de comprendre son malaise et celui de la doxa. Le monologue intérieur qu'elle effectue, « *apporte des souvenirs confus des sentiments, jusqu'aux sentiments corporels* »².

Un autre exemple indique des fragments susceptibles de montrer la forme autobiographique où les références au moi sont maintenues, de vrais souvenirs qui constituent le moi de l'auteure ou de ce qui fait son moi :

¹ Mokeddem Malika. *N'zid*, Op.cit. P117.

² Tadié Jean-Yves. *Le Roman au XX^{ème} siècle*. Pierre Belfond : 1990 (Coll. Agora) P227.P 54.

La voix de Jamil proteste, envahit la mer, rauque et chaude. Sa voix devient la mer. Elle dit : « Tu n'es pas de nulle part. Tu es de cette mer et tu as trois terres d'ancrage. S'il prenait à l'une la manie de se mutiler, il t'en resterait encore deux. Tu es forte de ce trépied. Il t'équilibre, borde ta mer et te libère. Tu n'es pas de nulle part. Tu es un être de frontière. Le nulle part, non lieu, te condamne au non-être. Une mort à petit rien. Une agonie qui dure toute la vie. Mais les lieux peuvent se transformer en prisons. Longtemps le désert a été pour moi le pire des enfermements. Il ne peut y avoir d'amour, d'identification à une terre sans liberté de mouvement. Celle du corps et de la pensée. Même mon luth en était muet. Chez moi, avant, les nomades disaient qu'ils n'étaient pas des palmiers pour avoir besoin de racines, qu'eux ils avaient des jambes pour marcher et une immense mémoire [...] Ils disaient que les déserts étaient de grands larges au bord desquels l'immobilité était une hérésie¹

Cette situation inconfortable de la romancière dans sa quête constante est assez riche en informations pour le lecteur. Il va s'interroger et va regarder avec lui « *cette trajectoire éclatée, livrées par brisures.* »². Ce paragraphe résume en fait toute la vie de la romancière, des faits que le lecteur retrouve dans son œuvre pratiquement.

¹Mokeddem, Malika. *N'zid. Op.cit.* Pp 161.162.

²*Ibid.*P 402.

Conclusion

L'autofiction permet à l'écrivain cette prouesse : brouiller la distinction entre auteur, narrateur, personnage. Mais utiliser la première personne, paradoxalement, vise à replacer le sujet au centre du discours, et à confirmer son existence, signaler sa pensée et renforcer sa singularité.

Le mélange de la fiction et le réel dans les romans des deux romancières ont suscité nos interrogations sur le plan énonciatif des textes. Nous savons par les confessions des écrivaines elles-mêmes, qu'elles mènent indubitablement vers la vérité factuelle, une idée défendue par Philippe Lejeune et Gérard Genette. Cependant, l'expression du moi reste problématique quand Doubrovsky et Robbe-Grillet considèrent que « *l'homologation du texte s'effectue à l'intérieur du code linguistique lui-même* »¹.

L'étude de l'énonciation a montré que les auteures ont toutes les deux un objectif qu'elles ont tenté d'expliquer à travers leurs interrogations et l'intervention des personnages réels ou fictifs. Il s'avère que l'écriture de soi dans une activité créatrice permet aux auteures d'inscrire leurs noms, certes, mais aussi de faire ressortir leur fragilité, leurs rêves dans un code symbolique qu'elles ont consciemment ou inconsciemment choisi, à travers des voix qu'elles ont voulu faire parler pour retrouver l'atmosphère des lieux, le climat social et intime.

Pour finir, nous pouvons dire que le supplice confessionnel (Assia Djébar) et la fragilité identitaire feinte (Malika Mokeddem) ont consolidé l'individualisation de soi à travers la création de situations et des personnages mi-réels, mi fictifs.

¹ Ouellette-Michalska, Madeleine, *Op.cit* P.145.

Chapitre 4 : L'espace géographique et le Moi

Introduction

L'espace est considéré comme « *le parent pauvre des études littéraires* »¹ et ce n'est que tardivement que les travaux sur la représentation spatiale ont repris de façon accrue. Les chercheurs se sont rendu compte que le domaine de recherches est vaste et important :

*La dimension spatialisante du langage à la métaphore de l'espace littéraire, de l'étendue matérielle de la page à la perception de la lecture comme voyage en passant par le territoire d'origine de l'œuvre ou l'univers imaginaire de l'auteur, les liens qui unissent espace et littérature sont d'une extrême richesse.*²

L'espace romanesque révélera toute la réalité dans laquelle se meuvent les personnages ; mais il est loin de fournir le seul cadre de l'intrigue, il fait partie du cadre fictionnel certes, mais notre problématique est justement de tenter de trouver un sens aux notions d'espace, dans le cadre du roman. Nous essayerons de trouver des réponses dans l'étude de la topographie fictionnelle et comprendre la manière dont la spatialisation conditionne la genericité du texte. Nous pensons modestement qu'une étude géocritique de la fiction et l'introduction de l'herméneutique dans l'étude spatiale, nous permettraient de comprendre les postures des écrivaines engagées dans l'invention de leur monde dans lequel se mêlent le réel et l'imaginaire, les paysages du quotidien, et des univers inventés de toutes pièces. Et puis, sans oublier que la langue est à elle toute seule un espace existentiel, celui des racines qui poussent le romancier à puiser dans le terreau de la vie, l'enfance, le terroir culturel puisque dans le cas deux auteures, il est question d'un entre-deux imposé parfois par l'exil intérieur ou géographique ; un voyage imposé ou une maison perdue mais emplie de tants de souvenirs pour les deux écrivaines.

Dans cette perspective d'étude sur l'espace, la maison parentale chez Assia Djébar apparaît comme emblématique de ce manque et que le désert, chez Malika Mokeddem, représente le vide duquel elle tente de s'extirper. Chez Assia Djébar, les blancs³ apparaissent comme « *le lieu de la fabulation* » et dans cette géographie de l'égarement travaillée par le temps du mythe [...], l'espace devient le générateur de

¹Camus Audrey & Bouvet Rachel. *Topographies romanesques*, Presses de l'université de Rennes, 2011, 250P. P9.

²*Ibid.* P 9.

³Blancs dans l'espace de la page du livre.

l'intrigue »¹. La maison paternelle perdue où les souvenirs de l'enfance surgissent par vagues successives. La chambre parentale secrète et renvoyant à des images de l'intimité des parents projettent la narratrice dans la petite enfance où tout n'est pas très clair. Assia Djebar fait de l'espace urbain de la ville d'Alger une sorte de scénographie où une scène dramatique se joue et où la présence du spectre paternel subsiste. Ainsi la transgression des recommandations paternelles volent en éclats.

Dans les textes de Malika Mokeddem, c'est l'espace intérieur, celui des valeurs morales et de sa passion humaine qui seront « cartographiés » en quelque sorte, nous verrons comment l'auteure s'approprie l'espace de la mer, « *telle une scénographe* »² pour créer des liens entre son « *discours, l'image et le corps* »³, la mer devient pour cette romancière l'espace hybride qui permet à son personnage d'échapper à l'étouffement chronique crée par l'espace du désert, tissé de vides. La « *Barga* » c'est l'espace personnifié devenu omniprésent qui sert à supporter le poids de la « *machinerie sociale* »⁴ dans l'intrigue. Elle sera remplacée par l'immensité de la mer, le lieu de toutes les libertés. L'étude donc de la topographie romanesque et singulière de Malika Mokeddem permet de comprendre que cette oscillation entre « *Ici et là-bas* » retrace l'évolution du dispositif espace-temps, et en même temps, permet de comprendre le cheminement de sa pensée tourmentée par un vécu sans cesse rédimé par la fiction⁵.

¹Camus Audrey & Bouvet Rachel. *Op.cit.* p 10.

²*Ibid.* P 13.

³*Ibid.* P 13.

⁴*Ibid.* P 13.

⁵*N'zid* est le roman qui permet à la romancière de créer l'univers de la méduse, personnage aquatique qui pourrait s'apparenter à la représentation du personnage féminin *Nora*.

1. Problématique de l'espace dans les textes autobiographiques

Avant d'aborder notre étude proprement dite, nous avons jugé utile de mettre en place une assise théorique succincte pour montrer que l'espace dans les recherches littéraires, a repris sa place de choix : « *L'espace – et le monde qui se déploie en lui sont le fruit d'une symbolique, d'une spéculation, qui est aussi miroitement [...] d'un imaginaire* »⁹, Westphal explique que l'imaginaire dans le texte n'est jamais séparé du réel, et que l'un et l'autre s'interprètent selon un principe de « *non exclusion* »¹⁰ et que toutes les choses créées participent à une réalité qui élude les clivages entre réel et fiction autrement dit, le personnage est lié à son environnement spatial qu'il décrit, et affronte. Les critiques littéraires tels que Westphal ont tenté de définir la notion de l'espace et de faire ressortir ainsi l'importance des études faites sur les textes littéraires, voici comment il définit le mot espace :

*A priori, l'espace est un concept qui englobe l'univers, que celui-ci soit orienté vers l'infiniment grand ou réduit à l'infiniment petit, qui lui-même est infini (tésimale) ment vaste.*¹¹

Dans ses recherches, il va s'intéresser à deux approches sur les espaces géographiques perceptibles, qu'il classe en deux catégories : Une approche qui embrasserait l'espace conceptuel et une autre, le lieu factuel. Il explique en disant que :

Le géographe américain Yi-Fu Tuan voyait plutôt dans l'espace une aire de liberté, où la mobilité s'exprime, alors que le lieu serait un espace clos et humanisé : " Comparé à l'espace, le lieu est un centre calme de valeurs établies" ¹²

Devant le flou qui marque la délimitation entre espace et lieu, Westphal a mis en évidence d'autres travaux qui ont plutôt abouti à une notion englobant le contexte qui « *intègre l'aire sociale, culturelle, et organise l'architecture globale d'un lieu habité* »¹³. Dans les dichotomies envisagées par Westphal, il fait le bilan de plusieurs travaux dont ceux qui consistent à dégager « *une typologie des interactions entre l'espace proprement humain, et l'espace qui environne l'homme* »¹⁴.

⁹ Westphal, Bertrand. *La Géocritique. Réel, fiction, espace*. Paris : Les Editions de Minuit, 2007. 278P. P10.

¹⁰*Ibid.* P 10.

¹¹*Ibid.* p 14.

¹²*Ibid.* p 15.

¹³*Ibid.* P15.

¹⁴*Ibid.* P 16.

Dans ses travaux, il explique comment les métaphores du temps tendent à se spatialiser et de quelle façon l'espace a été revalorisé au détriment d'un temps qui jusque là, a toujours eu la suprématie dans les études littéraires. Les études de Westphal se baseront également sur les liens entre le monde et le texte, le référent et sa représentation pour être plus précise, c'est le lien entre le réel et la fiction, entre « *les espaces du monde et les espaces du texte* »¹

Dans cet écheveau des études littéraires sur l'espace romanesque, viennent s'ajouter d'autres complications du point de vue générique et du point de vue corpus issu d'un univers différent de l'occidental. Les études littéraires ont permis du point de vue de la lecture de comprendre comment l'espace se matérialise dans le texte. Autrement dit, comment l'acte de lecture se « *laisse envisager comme un acte topographique* »² et notre difficulté s'accroît lorsque nous voyons que les écrivains algériens ont traité différemment la question de l'identité ; la représentation du moi dans les romans, car l'espace algérien est un apport fécond pour restituer les époques, les cultures et par transivité contribuer à l'architecture de l'Histoire du Maghreb.

Dans les domaines de recherche sur l'autobiographie et l'autofiction, la question de l'espace reste insuffisamment exploitée, dans ce chapitre, nous avons jugé utile de centrer notre réflexion sur les relations entre le *Moi et l'espace*. Ce travail nous a semblé être un angle d'approche assez intéressant pouvant s'appuyer sur plusieurs disciplines de la recherche littéraire.

L'association de l'autobiographie et de l'autofiction nous semble accentuer la difficulté de notre travail, en raison de la proximité de leur problématique, au point que leurs frontières deviennent de plus en plus difficiles à cerner ; et puis, nous voulons montrer que la langue, dans le cas des deux romancières, « *est un espace existentiel, celui des racines qui plongent au plus lointain de l'enfance, comme celui de l'enracinement* »³ et si la langue maternelle a été pour les deux romancières la langue des premiers pas dans leur vie, en littérature, la langue française sera celle des Autres

¹Westphal, Bertrand. *La Géocritique. Réel, fiction, espace*. P 17.

²Camus Audrey & Bouvet Rachel. *Op.cit.* p 11.

³ Mercadier, Guy, « Des brumes anglaises aux rivages andalous imaginaire de l'espace chez Blanco White » in *Le Moi et l'espace ; Autobiographie et autofiction dans les littératures d'Espagne et d'Amérique latine*. Publications de l'université de Saint-Etienne, 2003. Actes de colloque international des 26 et 28 septembre 2002. 455P. pp 13. 26. P 15.

qui ne pourra pas toujours faire ressortir la complexité des sentiments contrastés qu'Assia Djebar éprouve à l'égard de la langue maternelle, et l'entre-deux imposé par l'exil chez Malika Mokeddem.

1.1. *Les éléments de géocritique*

Il nous semble important de faire une légère synthèse des travaux de Bertrand Westphal parce que nous aurons tout le long de ce chapitre, à faire appel à des notions théoriques importantes qui mettront en évidence à la fois le genre littéraire et les analyses spatiales, et qui mettent en avant les auteures et les personnages fictionnels.

Selon Westphal la géocritique est une approche égocentrée parce que « *le discours sur l'espace est destiné à nourrir un discours sur l'écrivain, objet ultime de toutes les attentions* »¹, de ce point de vue, nous pensons que notre étude portera à la fois sur les auteures et sur « *la représentation d'un espace référencé* »² chez nos deux écrivaines. Bien sûr, nous serons amenée dans notre analyse à l'interprétation des œuvres et non celle du lieu.

Selon Daniel-Henri Pageaux, les images qui se dégagent procèdent « *d'une prise de conscience, si minime soit-elle d'un Je par rapport à un Autre, d'un Ici par rapport à un Ailleurs. L'image est donc l'expression, littéraire ou non, d'un écart significatif entre deux ordres de réalité culturelle* »³. L'imagologie examine la manière dont un auteur appréhende son environnement qui ne lui est pas toujours familier. Cette discipline s'attarde sur la représentation de l'espace qui dispose d'une nature propre dans la mesure où il est perçu à travers les yeux d'un tiers. Ainsi, il devient le support d'une altérité, et « *affecté d'un fort indice de stéréotypie* »⁴. En outre, Jean-Marc Moura⁵ affirme pour la question du référent lié à l'espace ceci :

*L'imagologie sans le référent, « travaille selon le postulat d'une imagination productrice (re)créant littérairement l'étranger, et que l'imagologie préfère instaurer un schéma égocentré, articulé autour du point de vue de l'auteur et/ou du personnage ou d'un ensemble d'auteurs et/ou de personnages et de leurs réactions, jugements, etc., face à l'espace autre et à ses ressortissants. »*⁶

¹Westphal, Bertrand. *La Géocritique. Réel, fiction, espace*. Paris : Les Editions de Minuit, 2007. 278P. P183.

²*Ibid.* P 183.

³*Ibid.* PP 183.184.

⁴*Ibid.* p 184.

⁵Jean-Marc Moura cité dans les travaux de Westphal sur l'espace et la référentialité.

⁶Westphal, Bertrand. *La Géocritique. Réel, fiction, espace*. P 184.

Selon Westphal l'imagologue va donc éluder la question de la relation entre l'espace transcrit et l'espace de référence, autrement dit, soit on ne pose pas la question du référent, soit on l'aborde pour mieux l'écartier, ainsi, la géocritique place le lieu au centre des débats par exemple, plutôt que de focaliser son attention sur un auteur écrivant des récits dont les actions se passent dans un lieu référentiel qui existe, le géo-criticien s'attachera à étudier le lieu sous plusieurs angles, et toutes les versions des voyageurs, ou des artistes ayant connu ce lieu, en d'autres termes « *on se mouvra de l'écrivain vers le lieu et non plus du lieu vers l'écrivain, au fil d'une chronologie complexe de points de vues divers, par rapport à l'imagologie, la perspective se trouve donc renversée.*¹

1.1.1. La méthodologie géocritique

Nous avons vu plus haut que la géocritique tend à inscrire l'espace dans une perspective nouvelle et mouvante, c'est-à-dire que le chercheur doit réfléchir au stéréotype et à l'exotisme dans l'environnement que la géocritique cherche à décrire. C'est pourquoi, il est important de retenir les points suivants :

- L'étude imagologique ne pas prend en compte la question du référent par contre, elle centralise essentiellement les travaux sur la manière dont l'écrivain transcrit ce que Westphal appelle « *le réalème*² »³ ; C'est, par ailleurs, ce *réalème* qui oriente les représentations que l'imagologie examine. Celle-ci est intéressante par rapport à l'analyse des espaces littéraires de l'ailleurs à travers l'étude des représentations de l'étranger dans la littérature
- L'espace dit réel étant polyphonique, la géocritique affronte un référent dont la représentation littéraire n'est pas déformante, on dira que le référent et sa représentation sont interdépendants, voire interactifs et cette discipline ne se contente pas de faire une étude de la représentation de l'Autre évoluant dans son milieu, mais l'espace décrit, évolue pour un ensemble d'écrivains.
- L'espace n'étant plus regardé par une seule personne, il se transforme en plan focal, c'est-à-dire, il devient le point le plus important ; il évolue au point de devenir humain.

¹Westphal, Bertrand. *La Géocritique. Réel, fiction, espace*. P185.

² Il est marqueur d'une référentialité extratextuelle dans l'examen des représentations d'un espace donné chez un ou plusieurs auteurs.

³ Westphal, Bertrand. *La Géocritique. Réel, fiction, espace*. P185.

Et donc la géocritique réside dans la confrontation de plusieurs optiques qui apportent des informations des plus enrichissantes sur l'espace regardé. Ainsi, par exemple, la ville d'Alger vue par Assia Djébar n'est pas celle vue par un autre écrivain français tel qu'Eugène Fromentin, dans *L'Amour, la fantasia*. La vision de la ville sous les feux de la guerre n'est pas celle où évoluent les femmes dans leurs appartements :

Aube de ce 13 juin 1830, à l'instant précis et bref où le jour éclate au dessus de la conque profonde. Il est cinq heures du matin. Devant l'imposante flotte qui déchire l'horizon, la Ville Imprenable se dévoile, blancheur fantomatique, à travers un poudrolement de bleus et de gris mêlés. [...] l'homme qui regarde s'appelle Amable Matterer. 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."¹

La ville d'Alger est perçue par les personnages comme une ville impénétrable et le français ne manque pas de faire des comptes rendus en tant qu'état major de la flotte française venue pour envahir la ville ; la romancière reprend ses propos en imaginant ses paroles, et ou se basant sur des documents authentiques mais fictionnalise les réactions des uns et des autres des habitants du palais, tombé entre les mains de l'ennemi :

A mon tour, j'écris dans sa langue, mais plus de cent cinquante ans après. Je me demande, comme se le demande l'état-major de la flotte, si le dey Hussein est monté sur la terrasse de sa Casbah, la lunette à la main. Contemple-t-il en personne l'armada étrangère ? juge-t-il cette menace dérisoire ? Depuis l'empereur Charles V, roi d'Espagne, tant et tant d'assaillants s'en sont retournés après des bombardements symboliques !... [...] Je m'imagine, moi, que la femme d'Hussein a négligé sa prière de l'aube et est montée sur la terrasse. [...] ²

La romancière confronte dans les passages historiques les visions variées sur la guerre d'Algérie, et essentiellement sur les grandes villes du pays qui sont tombées entre les mains des français. Nous voyons bien que l'espace est arraché au regard isolé ; il se transforme en plan focal, et surtout, elle met l'accent sur plusieurs optiques des personnages. Elle montre très bien « *la multifocalisation des regards sur un espace de référence donné* »³ en l'occurrence l'envahissement de la ville d'Alger. Nous sommes bien dans ce Westphal appelle une « *isotopie identitaire* »⁴.

¹ Djébar, Assia. *L'Amour, la fantasia*. *Op.cit.* Pp 4.15.

² *Ibid.* Pp 16.17.

³ Westphal, Bertrand, *Op.cit.* P 188.

⁴*Ibid.* P 188.

Assia Djebar aura peut-être participé à créer une catégorie générique en faisant de sa littérature une nouvelle réélaboration des espaces, l'Algérie comme ancienne colonie, en créant « *une fiction géographique* »¹ où se mêlent à la fois, récit de voyage jusqu'aux tréfonds du pays, l'autobiographie, et le récit fictionnel où « *l'histoire et géographie interagissent équitablement* »²

Ce que nous devons retenir de la géocritique c'est sa spécificité dans l'attention qu'elle accorde au lieu. Ce qui caractérise la géocritique c'est « *la dynamique multifocale* »³, autrement dit, la pluralité des points de vue qui permet « *la perception sensorielle, ou sensuelle, que les auteurs ont de l'espace.* »⁴.

Quand un auteur écrit, il inscrit son texte « *dans un schéma visuel, olfactif, tactile, auditif* »⁵ cette vision de l'espace peut être multiple dans la mesure où d'autres tels que les géographes ou les sémiologues montrent d'autres points de vues. Ainsi la géocritique devra porter un regard nouveau et être à l'écoute « *des vibrations sensorielles du texte et des autres supports de la représentation* »⁶ en gardant à l'idée que l'espace change et évolue dans le temps. Et donc, la géocritique aura pour tâche d'étudier l'espace dans sa variation temporelle, autrement dit, le critique aura pour rôle d'étudier l'espace évoluant dans le temps, un peu comme ferait un « archéologue » qui va étudier les différents strates de l'espace.

Les travaux de Bertrand Westphal nous amènent au problème que pose l'articulation de la littérature au réel, c'est celui de savoir si, dans une perspective géocritique, la création littéraire reproduit le référent spatial tel qu'il est dans le monde des expériences. Nous savons qu'aujourd'hui l'univers de la fiction n'est pas celui du réel. Mais, y a-t-il vraiment une autonomie de l'un par rapport à l'autre ? Selon Paul Ricœur dans *Temps et récit* « *il existe entre l'activité de raconter une histoire et le caractère temporel de l'expérience humaine une corrélation [...] mais présente une forme de nécessité transculturelle* »⁷, il accorde une importance à une herméneutique du temps or ses idées sur le temps peuvent également s'appliquer sur l'espace, ainsi,

¹Westphal, Bertrand, *Op.cit.* P 189.

²*Ibid.* P 190.

³*Ibid.* P199.

⁴*Ibid.* P 199.

⁵*Ibid.* P 199.

⁶*Ibid.* P 199.

⁷ Doyon-Gosselin, Benoit. « Pour une herméneutique des espaces fictionnels ». *Op.cit.* .P 65.

peut-on dire que les écrivaines « racontent des histoires afin d'habiter des espaces et de rendre compte du caractère spatial de leur expérience humaine ? »¹

1.1.2. Herméneutique de l'espace dans les romans

Dans l'étude de notre corpus ce qui nous semble important serait la « compréhension, l'explication et les interprétations se rapportant à l'espace, [...] Cette approche nous permettra de fixer les « bases d'une herméneutique des espaces fictionnels »², telle que la figure de la maison chez Assia Djebar et celle de Malika Mokeddem, où l'espace évolue, change et surtout signifie beaucoup de choses, pour l'une et pour l'autre.

« La géocritique est une poétique qui étudie les interactions entre espaces humains et littérature »³ liée aux « identités culturelles »⁴, en somme cette discipline permet d'investir la dimension littéraire des lieux, de dresser une cartographie fictionnelle des espaces humains, mais cette discipline n'est pas herméneutique et puis les exemples donnés par Westphal s'appuient sur un espace réel qui est transformé par les écrivains. Ce qui complique un peu notre travail est que nous craignons qu'une étude géocritique à travers un seul texte ou un seul auteur ne soit un peu hasardeuse, c'est pourquoi aborder l'herméneutique⁵ des œuvres des deux auteures nous permettraient d'avoir une visions des espaces.

Doyon-Gosselin Benoit estime que l'interprétation des textes littéraires n'est pas forcément « une méthode scientifique qui prétend à la vérité ou à l'art de la subjectivité qui essaierait d'énoncer toutes les vérités possibles, il s'agit d'une attitude réflexive de l'herméneute envers le texte ».⁶ Selon lui, l'herméneutique s'appuie sur trois concepts : « la compréhension, l'explication et l'interprétation. »⁷

¹Doyon-Gosselin, Benoit. « Pour une herméneutique des espaces fictionnels ». *Op.cit.*. P65.

² *Ibid.* P 66.

³ *Ibid.* P66.

⁴ *Ibid.* P 66.

⁵Pour Doyon-Gosselin Benoit l'herméneutique « utilisée au départ autant dans le champ religieux que dans le champ juridique, est une discipline possédant une tradition. Depuis le XVII^e siècle, elle est comprise comme l'art ou la science de l'interprétation »⁵ pour d'autres chercheurs comme Michel Foucault cité par Doyon-Gosselin Benoit dans son article, l'herméneutique est « un ensemble des connaissances et des techniques qui permettent de faire parler les signes et de découvrir leur sens. »

⁶Doyon-Gosselin, Benoit. « Pour une herméneutique des espaces fictionnels ». *Op.cit.* P 68.

⁷ *Ibid.* P 68.

Benoit Doyon-Gosselin pose la problématique suivante : « *Comment les trois volets de l'herméneutique peuvent-ils rendre compte du schéma spatial d'une œuvre et permettre d'actualiser le sens d'une œuvre ?* »¹

Il propose de commencer par la compréhension en définissant des structures spatiales internes de l'œuvre, puis, de s'attarder sur le monde fictionnel pour qu'enfin « *traiter de l'interprétation à partir de l'espace* »², autrement dit, pour lui, la première phase d'une herméneutique de l'espace fictionnel consiste à « *comprendre les différents lieux mis en scène dans l'œuvre* »³, en faisant par exemple une description des lieux. En somme, il suggère l'étude de « *la figure spatiale* »⁴, il estime que la figure spatiale est étroitement liée à un événement ou à un ensemble d'événements qui peut donner l'illusion de réel. Et le sens des mots nous permet de comprendre « *les traits figuratifs de l'espace* »⁵ décrits dans l'œuvre. Il y a cependant une précision à faire, c'est le fait que les figures de l'espace n'ont pas la même valeur, et qu'elles dépendent de leur utilisation dans un roman.

Il serait judicieux de les différencier selon « *le type de lieux proposés par le géographe Mario Bédard.* »⁶, et de distinguer « *les lieux de mémoire des lieux exemplaires et des lieux du cœur* »⁷.

Mario Bédard répertorie les lieux de mémoire comme ceux « *qui jouent un rôle essentiel dans la mémoire collective, pour se remémorer le passé. Les lieux de mémoire indiquent à la société actuelle l'importance du souvenir* »⁸ Par contre les lieux⁹ exemplaires sont les « *endroits que l'humain a modifiés pour explorer les possibles d'un monde autre, d'un destin différent, qui peut se rapprocher de l'utopie en ce sens qu'ils « font partie d'un monde conditionnel* »¹⁰ et enfin, les lieux du cœur

¹Doyon-Gosselin, Benoit. « Pour une herméneutique des espaces fictionnels ». *Op.cit* P.70.

²*Ibid.* P 70.

³ *Ibid.* P 70.

⁴*Ibid.* P 70.

⁵*Ibid.* P 70.

⁶*Ibid.* Pp 70. 71.

⁷*Ibid.* P 71.

⁸*Ibid.* P 71.

⁹Les trois types de lieux cités sont étroitement liés au temps. Le géographe Bédard explique ainsi le rapport des lieux au temps : « *Les lieux de mémoire condensent le temps long dans ce qui est, pendant que les lieux exemplaires condensent l'attente de ce qui pourrait être et que les lieux du cœur en appellent d'une contraction atemporelle qui invalide, jusqu'à un certain point, l'effet du temps qui passe.* »

¹⁰Doyon-Gosselin, Benoit. « Pour une herméneutique des espaces fictionnels ». *Op.cit.*P71.

choisis oscillent entre « *les éléments hérités du passé et de nouvelles constructions signifiantes* »¹.

Il semblerait que les chercheurs qui se sont intéressés à la notion de l'herméneutique de l'espace ont établi de nouvelles façons d'étudier l'espace dans une œuvre littéraire, pour Bédard par exemple, il est important de considérer les lieux comme des espaces possédant « *une hauteur bien plus qualitative que topographique* » en ce sens qu'il estime les « *haut-lieux* »² des espaces à dimension symbolique qui structure le texte comme « *marqueur référentiel* »³ autrement dit, dans une analyse sur une herméneutique des espaces, il est important de porter une attention particulière aux figures spatiales. Pour Bédard, « *les lieux de mémoire, les lieux exemplaires et les lieux du cœur forment des haut-lieux possibles.* »⁴

Cette armada de concepts, nous pousse à nous poser des questions sur l'organisation de l'espace dans les récits de vies parce que nous pensons que cela pourrait nous aider à apporter une interprétation plus ou moins proche du monde des œuvres des deux auteures.

Ce qui nous amène à réfléchir sur ce que le chercheur appelle « *le monde de l'œuvre* », et nous rendre compte que, ce qui est important est l'interprétation que l'on peut donner aux hauts lieux dans les textes. Paul Ricoeur propose d'expliquer les lieux dans une œuvre par « *la métaphore* », une manière selon lui de contourner les difficultés interprétatives que posent certains récits.

2. *Nulle part dans la maison d'Assia Djébar*

Dans ce qui va suivre est une mise en avant de l'importance des territoires mêlés à l'histoire personnelle des écrivains. Gasparini évoque dans ses ouvrages que

*Ces écrivains qui ont tant de fois mêlé leur ville ou leur territoire à leur œuvre qu'on n'imagine pas qu'ils aient pu naître ailleurs. Qu'un de leurs personnages évoque son passé en ces lieux et le lecteur suppose aussitôt que c'est l'auteur qui se souvient et chante son élegie.*⁵

Ainsi Assia Djébar évoque le Césarée dans les deux romans *L'Amour, la fantasia* et *Nulle part dans la maison de mon père*. Et elle n'a presque jamais quitté

¹Doyon-Gosselin, Benoit. « Pour une herméneutique des espaces fictionnels ». *Op.cit.* P 71.

²*Ibid.* P 72.

³*Ibid.* P 71

⁴*Ibid.* P 72.

⁵Gasparini, Philippe. *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction.* *Op.cit.* P49.

vraiment son pays, même si physiquement elle n'est plus en Algérie : « *Circulant depuis mon adolescence hors du harem, je ne parcours qu'un désert des lieux. Les cafés, à Paris ou ailleurs, bourdonnent, des inconnus m'entourent [...]* »¹

Nous procéderons à une analyse contenant des repères spatiaux et du coup une spatialisation significative. Michel Callot, auteur d'une thèse sur *La géographie de Marcel Proust* dira « *la mémoire étant liée aux lieux qui sont des gisements profonds de notre sol mental* »² et la narratrice, à l'évocation de ces lieux a livré son autobiographie. Dans le même ordre d'idée, nous développerons l'idée de Michel Callot qui pense que :

*Les métaphores spatiales qui hantent les discours à tout propos ne sont pas nécessairement le signe de l'impuissance ou de la déchéance des pensées, comme le soutenait Bergson, mais la preuve qu'elle a besoin du support de l'espace pour se déployer et de s'ex- primer.*³

Voilà donc, une idée de piste qui nous permettra d'affirmer que l'espace dans la narration autobiographique de cette auteure lui a permis de s'auto- analyser et donc de s'éloigner du modèle canonique de Philippe Lejeune. Si Assia Djébar nous livre des souvenirs d'enfance, de guerre, des anecdotes presque théâtrales, elle va au-delà de simples autobiographies. Elle voulait se regarder comme s'il s'agissait d'une autre et la figure de la maison devient, à notre sens, lors de la refiguration spatiale une métaphore de son œuvre littéraire.

2.1. La maison paternelle perdue

Nous avons fait une analyse du titre au début de notre travail, et nous avons fait une allusion à la valeur métaphorique du titre *Nulle part dans la maison de mon père*. Ce dernier est porteur d'un fait familial, une rupture avec la maison paternelle. (cf.annexe 7) L'association que fait la narratrice avec l'histoire personnelle montre que l'espace de la maison lui octroie non pas une assurance du cocon familial mais marque une absence de la figure de la maison.

La narratrice est « *dépossédée de l'héritage paternel* »⁴ et fait la souffrir, en tout cas, la jeune fille ne s'identifie plus dans cet espace paternel, et elle se sent perdue.

¹ Djébar Assia. *L'Amour, la fantasia*. Op.cit. p303.

² Michel Callot, « Pour une géographie littéraire » [en ligne] in *Fabula, la recherche en littérature*. <http://www.fabula.org/iht/8/index.php?id=242>. Consulté le 20.09.2017.

³ *Ibid.*

⁴ Djébar, Assia. *Nulle part dans la maison de mon père*. Editions Fayard, 2007. 407, p. 207

Cette négation « *nulle part* » montre bien que cette perte est irréversible, et qu'il est impossible de se retrouver et de retrouver sa place privilégiée de « *fille de son père* ». De ce fait découle un vide oppressant et dramatique.

La narratrice souligne toutes les difficultés associées à la maison familiale et cela, à plusieurs reprises, dans les deux romans. La maison, dans son dernier roman, est associée à la vie de famille et surtout au métier de son père. C'est une maison de fonction qui abrite les souvenirs de son enfance quand elle est plus âgée, il devient difficile de vivre et de se situer dans ce lieu sans son père.

En fait, la plus grande crainte de la narratrice se résume en quelques mots « *nulle part dans la maison de mon père* », n'avoir plus de maison, plus de lieu pour exister, et le lecteur s'attend justement à l'impossibilité de l'être avec la disparition non pas de la maison mais de son principal occupant : le père et par transitivité sa personne. Il semble aussi que cet espace qui indique l'absence de lieu, se soit construit indépendamment de la volonté de la narratrice :

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 libéré où toutes les filles sont impunément déshéritées par les fils de leurs pères. Je suis sans lieu là-bas depuis ce jour d'octobre- un an et quelques jours avant qu'une autre explosion ne soit déclenchée sur cette même terre : en mille morceaux ce territoire où se succéderont expulsion, meurtres, morts héroïques ou barbares, espoirs piétinés et toujours renaissants...¹

A cette perte, elle associe la perte et la mort des individus durant la guerre en 1954, et par ricochet la perte de l'identité. La privation est confondue avec la désolation de sa terre natale. C'est la destruction enclenchée par la guerre.

Assia Djebar porte en elle sa génération qui meurt et le legs paternel se confond avec l'identité collective. La romancière use de tout un champ lexical qui montre qu'il est mis au même pied d'égalité de la désintégration de sa maison paternelle et de l'anéantissement. Ce dernier devient glissement sémantique assez remarquable du fait qu'elle transpose sa peine vers celle des siens.

L'héritage du père s'avère un poids lourd à porter à tel point, qu'au-delà de sa mort, il y a toujours une influence sur son état mental. Elle cesse de parler d'elle parce que la perte de la maison paternelle est inhérente aux souvenirs qu'elle voudrait non

¹ Djebar, Assia. *Nulle part dans la maison de mon père*. P 386.

pas cacher mais faire ressortir, et l'anéantissement qu'il a suscité en elle : « [...] *seule à lui (père) survivre, se retrouvant dépossédée de l'héritage paternel, en souffrira au point d'en mourir. [...]* »¹

Cependant, nous aimerions évoquer une autre utilisation de la figure de la maison dans son roman *Nulle part dans la maison de son père* où le roman s'explique par le biais de certaines figures spatiales dont la chambre parentale qui est un lieu de tous les secrets et mystères pour ses occupants. François Paré, cité par Benoit Doyon-Gosselin dit : « *dans la culture, l'espace naît* »².

2.1.1. L'espace secret de « la chambre parentale »

Le parcours du personnage dans la maison familiale se focalise sur un lieu fixe à savoir la chambre parentale. Cet espace est révélateur de l'état d'esprit du personnage-narrateur, parce qu'il illustre de nouvelles perspectives dans la narration, à savoir l'utilisation de la troisième personne et de l'introspection. L'évocation de la chambre parentale fait intervenir la subjectivité de la mémoire de la romancière. Elle fait en sorte, que chaque détail est enrichi de détails référentiels qui conduisent l'héroïne à « *d'étranges méditations et qui font ressortir la relativité du temps et de l'espace.* »³

*A mes yeux d'enfant, dans le village colonial, la chambre et ses meubles en acajou massif, d'un élégant style 1920, chambre à coucher complète avec un lit large et bas aux hauts encadrements de tête et de pied, aux deux tablettes de nuit et l'imposante armoire aux trois immenses miroirs, faisaient partie intégrante de mes premiers rêves encore informes ; souvent fantastiques, où luisaient indéfiniment les boules de cuivre ornant les quatre coins du lit. [...] Ainsi mon premier souvenir est-il auditif et nocturne.*⁴

En bruissant le lieu romanesque, et pas uniquement cet espace, dans son roman, la narratrice révèle la complexité du réseau sémantique et thématique parce qu'elle enchaîne l'espace à des référents sonores, comme dans l'exemple suivant :

Je dors. Je m'endors chaque soir face aux grands miroirs, dans le noir... Peu après, une demi-heure ou une heure s'étant écoulée, parfois davantage, très régulièrement, je dirais même chaque nuit, [...] un bruit de voix à la fois lointaines et proches me secoue. [...] l'endormissement est régulièrement

¹ Djebar, Assia. *Nulle part dans la maison de mon père*. P 207.

² Doyon-Gosselin, Benoit. *Op.cit.* P 77.

³ Manea Lucia. « Configuration de l'espace renaissant dans le roman historique contemporain (Yourcenar, Rufin, Senges), in *Topographies romanesques*, sous la direction de Camus Audrey et bouvet Rachel. PP 141.153. P 149.

⁴ Djebar, Assia. *Nulle part dans la maison de mon père*. *Op.cit.* P 95.

interrompu par une voix plutôt une double voix, un chuchotement à la fois si proche, venant comme de très haut, et de si loin, qui n'a réaffleuré à ma conscience que des années plus tard. [...] .¹

Les bruits qu'entend la narratrice font rencontrer son lit de bébé et la chambre parentale ; elle fait en sorte de montrer une intériorité angoissée non pas l'angoisse ressentie de l'adulte qu'elle est devenue, mais de l'enfant qu'elle était. Le son indéfinissable est donc lié à l'espace de la chambre : Jean- François Richer dit que « [...] les sons animent bel et bien l'espace du roman. »². Il explique que les référents sonores sont « *spatiographiques* » en ce qu'ils portent aux oreilles du lecteur, toutes les caractéristiques matérielles dans ce cas, de la pièce où se trouve le personnage et donc chaque onde sonore renseigne sur l'environnement physique ressenti par la narratrice, en l'occurrence un trouble ou un malaise indissociable de l'espace nocturne : la chambre parentale, ressentie comme un espace réservé aux parents :

L'étrange n'est pas ce réveil d'un nourrisson de dix, ou douze, ou d'un peu moins de dix-huit mois. L'étrange est comment, bien plus tard, quand à mon tour je suis devenue épouse (vers vingt-deux, vingt-trois ans), devant un bébé (pas encore le mien), j'ai soudain un haut-le-cœur : " Tout bébé, si petit soit-il, me dis-je dans une réminiscence, ne dois pas dormir si près du lit parental ! " ³

Les bruits dessinent *la spatialité du roman* »⁴ autant que les descriptions ou « *l'emploi narratif des référents spatiaux* »⁵, parce qu'Assia Djébar va faire en sorte de lier l'espace aux actions, et aux bruits de la maison paternelle et même celle de la grand-mère au Césarée qui donnent à voir les effets essentiels sur les personnages qui se meuvent dans l'espace « matriciel »⁶ de la maison.

2.1.2. Le Césarée espace acoustique au sein de la filiation et de la culture

Les romans *Nulle part dans la maison de mon père* et *L'Amour, la fantasia* nous permettent d'explorer l'acoustique de la maison de la matriarche ; en effet, la narratrice met en évidence l'espace un peu étrange et la « *palette sonore* »⁷ qui nous

¹Djébar, Assia. *Nulle part dans la maison de mon père*. PP 96.97.

²Richer Jean-François, « L'espace sonore du roman : l'exemple de Sarrasine d'Honoré de Balzac » in *Topographies romanesques*, sous la direction de Camus Audrey et bouvet Rachel. Pp185.195. P 186.187.

³Djébar, Assia. *Nulle part dans la maison de mon père*. *Op.cit.* P 97.

⁴Richer Jean-François, « L'espace sonore du roman : l'exemple de Sarrasine d'Honoré de Balzac » *Op.cit.* P 186.

⁵*Ibid.* P 186.

⁶*Ibid.* P 187.

⁷*Ibid.* P 188.

poussent à chercher « *son noyau herméneutique* »¹, nous avons bien vu que la grand-mère organise chez elle des rencontres festives assez bruyantes. A travers un lexique révélateur d'un récit sonore et les répercussions sur le sens qu'elle donnait à sa vie sont évidentes ; dans la mesure où elle associait dans une autoanalyse l'espace de la maison de son aïeule, à son identité.

Les chapitres « Le monde de la grand-mère maternelle », « L'été des aïeules » sont révélateurs de l'univers sonore dans lequel la narratrice a évolué. Nous allons donner quelques exemples pour montrer que « la sonorité narrativisée » des soirées au Césarée font des romans d'Assia Djebar des récits où la topographie se « *déplie acoustiquement* »²

Durant les fêtes, la narratrice ouvre au lecteur l'univers des femmes de son clan dans la maison de l'aïeule: « *De ces mariages si nombreux, toujours au cours de l'été, persistent en moi des souvenirs mêlés ; constatant avec les chants des chœurs féminins qui fusaient en gerbes joyeuses [...]* »³

La romancière allie avec subtilité le sensoriel sur deux plans, « *entre l'entendu et le vu* »⁴ autrement dit, elle décrit et opte pour une position méditative où les décors de la fête, l'ambiance festive, les rumeurs, tout ce qui est perçu révèle le monde des femmes, où les noces ne sont pas toujours vécues de manière joyeuse du moins termine-t-elle par « *une attitude pensive* »⁵ : « *[...] Je me taisais, le cœur serré, mal à l'aise à voir ce mélange de larmes et de chants soutenus de tbel [...]* »⁶

Pour le lecteur, le tintamarre touche en premier son oreille. Et le tumulte connote le bruit de l'assistance insoumise, soit le propre de la fête qui « *ritualise les comportements des structures sociales.* »⁷, du moins semble-t-elle montrer une société vivant une époque où les femmes partagent les mêmes inquiétudes, les rêves parfois brisés par la dure réalité sociale :

Ces souvenirs mêlés des vacances d'été, dans notre vieille cité, je les esquissais [...], juste afin d'évoquer cet univers féminin clôturé mais aux

¹Richer Jean-François, « L'espace sonore du roman : l'exemple de Sarrasine d'Honoré de Balzac » *Op.cit* P 188.

²*Ibid.* P 188.

³Djebar, Assia, *Nulle part dans la maison de mon père.* *Op.cit.* P 171.

⁴Richer Jean-François, « L'espace sonore du roman : l'exemple de Sarrasine d'Honoré de Balzac », *Op.cit.* P 188.

⁵*Ibid.* P 189.

⁶Djebar, Assia, *Nulle part dans la maison de mon père.* *Op.cit.* P 172.

⁷Richer Jean-François. *Op.cit.* P 189.

images aussi colorées que contrastées : un été où se succédaient les noces, de terrasse en terrasse, et où les clameurs de joie l'emportaient sur les sanglots à demi étouffés de l'une ou de l'autre...¹

Des souvenirs du Césarée, elle garde, ce que Jean-François Richer appelle « *le sonographique qui participe du mémoriel* »², car chaque objet vibrant à temps propre ; la narratrice, se souvient de sons qu'elle décrit au présent pour les rendre plus vivants, sans cesse renouvelés et répétés dans son discours narratif : « *Je n'en conserve désormais que le trésor sonore : les psalmodies déchirées autant que le lancinement des plaintes- héritage fait de joie et de mélancolie à la fois, [...]* »³

Le lieu romanesque de la maison ancestrale révèle son potentiel dramatique⁴, par lequel il s'inscrit au sein de la fiction. La romancière enchaîne l'espace à ce qui se déroule durant les rencontres familiales. Il est lié au son, la romancière montre que ce roman a « *sa géographie comme il a sa généalogie, ses familles, ses lieux et ses choses.* »⁵

L'aïeule et les étés passés rythment les réminiscences de la narratrice-personnage. La maison de cette matriarche devient le lieu qui abrite deux modes topographiques ; la chambre de la grand-mère et le lieu de toute la foule de femmes qui vient célébrer les fêtes organisées par la grand-mère. La narratrice allie la narration et son et images, musique et danse :

[...] les remous de l'adolescence avaient soudain été recouverts par l'image démultipliée ou disloquée de la grand-mère maternelle que, toute petite, je contemplais, fascinée par ses trances de païenne dansante, elle qui, ses musiciennes accroupies à ses pieds, scandant de leurs percussions leurs lancinantes mélodies, cherchait à guérir de je ne sais quoi...⁶

La topographie agitée de la maison, en l'occurrence la cour centrale de la maison, se resserre autour de la narratrice et de la figure de la grand-mère :

Soutenue par cette musique venue des profondeurs de l'Afrique immémoriale, c'est bien de cet halètement sauvage, [...] c'est bien de cette fureur de l'aïeule que le rythme des tambours endiguait autrefois jusque dans sa chute- figure soudaine ni de la défaite ni de l'assouplissement, plutôt

¹Djebar, Assia, *Nulle part dans la maison de mon père*. *Op.cit.* P 172.

² Richer Jean-François, *Op.cit.* P 189.

³Djebar, Assia, *Nulle part dans la maison de mon père*. *Op.cit.* P 173.

⁴Les histoires des jeunes filles qui se marient et qui son déçues lors de la nuit de noces.

⁵ Honoré de Balzac, « Avant-propos » à la Comédie humaine, tome 1, P 7.20, nouvelle édition publiée sous la direction de P.G. CASTEX, Paris, Gallimard, Coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1976-1981, 12 volumes, P. 18-19, cité par Richer Jean-François, P 187.

⁶Djebar, Assia, *Nulle part dans la maison de mon père*. P 241.

*d'une douceur ouverte et qui parfois se livrait, tandis que son corps dégingandé, cabré, semblait sur le point de s'envoler [...]*¹

Le bruit de l'ambiance festive décrit à travers la topographie de la maison de l'aïeule annonce les incantations d'un univers étrange qui marque des traditions algériennes dont elle est la descendante :

*[...] l'orchestre de femmes accroupies à mes pieds [...] je leur demanderais de m'entourer, de m'encercler au besoin, de veiller sur moi si je dors, de s'accrocher à moi [...] d'improviser toutes sortes d'invocations, d'ululer toutes formes d'incantations, mêmes impies, pour m'empêcher d'aller courir vers quelque ailleurs.*²

Dans la maison de la grand-mère, le bruit des femmes et les danses endiablées contrastent avec le caractère d'étrangeté, on invoque on ne sait quel saint qui vient protéger la grand-mère et par ricochet la jeune narratrice.

De la chambre, la grand-mère s'avance vers salon ou la cour qui représente le lieu de référence sonore. La narratrice à travers « *la structure discursive et sensorielle* »³ mêle sons et images. L'héroïne n'est pas seulement la narratrice mais c'est surtout cette vieille qui est poussée par « *un phénomène acoustique* » en l'occurrence celui de la musique et la danse. C'est le même espace, qui est évoqué dans *L'Amour, la fantasia* et dans *Nulle part dans la maison de mon père*, que se manifeste la structure sensorielle :

*Ma grand-mère maternelle dresse en moi son souvenir de halètement sombre [...] tous les deux ou trois mois environ, l'aïeule convoquait les musiciennes de la cité [...] on apportait en hâte les Kanouns emplis de braises. [...] les servantes, les jeunes filles disposaient les braseros dans la pièce obscurcie de ma grand-mère, celle-ci restait invisible depuis l'aube.*⁴

La narratrice plante le décor de ce qui sera la nouba de l'aïeule, elle va alterner dans le récit le « *voir et l'entendre qui se répètera à chaque transition spatio-narrative* »⁵, c'est l'espace de musique :

*« Les doigts bagués des « chikhats » se mettaient à frapper les tambours ; l'insidieuse litanie du chœur montait dans la chambre enveloppée de fumées, tandis que femmes et enfants s'agglutinaient. Ma grand-mère arrivait enfin, en comédienne à l'art consommé. [...] »*⁶

¹Djebar, Assia, *Nulle part dans la maison de mon père..* P 241.

²*Ibid.* P 242.

³Richer Jean-François. *Op.cit.* P191.

⁴Djebar, Assia, *L'Amour, la fantasia.* *Op.cit.* Pp 205-206.

⁵Richer Jean-François. *Op.cit.* P 190.

⁶Djebar, Assia, *L'Amour, la fantasia.* *Op.cit.* P 206.

L'apparition de la grand-mère dans la pièce où les musiciennes se sont installées ne présage pas une fête mais un étrange rituel que la vieille dame semble particulièrement affectionner et qui suscite une certaine confusion dans l'esprit de la jeune narratrice ainsi que tous les enfants présents de la scène. Dans cet espace confiné de la pièce, les marqueurs visuels et acoustiques s'entremêlent comme dans cet exemple:

*Une heure, deux heures, le corps osseux de l'aïeule tanguait, tandis que ses cheveux se dénouaient, que sa voix, par instants, faisait entendre un halètement rauque. Le chant de l'aveugle intervenait pour l'aiguillonner, tandis que le cœur s'interrompait [...] nous devinions que nous assistons à un préambule solennel. Enfin la crise intervenait : ma grand-mère, inconsciente, secouée par les tressaillements de son corps qui se balançait entrainé en transes. [...]*¹

Assia Djébar met en scène des femmes attentives aussi bien à l'intensité acoustique qu'à la rudesse de la vie qu'elles chantent pour exorciser tout le mal qui les entoure, le malheur et la vertu contre les déceptions amoureuses sont reproduites dans ces scènes de danses dans un espace camouflé, à l'abri du regard masculin.

La romancière parvient à mettre en scène les personnages et les repères topographiques à savoir : les femmes, les milieux et les choses. Elle valorise le sens de l'ouïe, ainsi que celui de la vue. Elle place des personnages, en l'occurrence celui de son aïeule qui se meut au son de la musique.

Ainsi, « *le discours référentiel et conatif* »² implique sa mémoire. Elle regarde, elle observe, elle sent, pour rendre le plus réaliste possible et procure « *une liaison sensorielle la plus sûre* »³ au lecteur.

2.2. Alger, un espace et une scénographie

Selon Bertrand Westphal les lieux déploient leur propre éloquence, autrement dit, ils sont des « *puissances parlantes, signifiantes, indépendamment du texte qui les produit voire contre le texte* »⁴.

¹Djébar, Assia, *L'Amour, la fantasia*. *Op.cit.* Pp 206-207.

²Richer Jean-François. *Op.cit.* P194.

³*Ibid.* P 194.

⁴Schmitt Céline, « Le regard en marche : la promenade Rousseauiste ou le passage de la topographie à la scénographie » in Audrey Camus et Rachel Bouvet (Dir.), *Topographies romanesques*, Presses Universitaires de Rennes, 2011, Coll. « Interférences ». Pp 171-182. P171.

Il serait judicieux pour nous d'expliquer de quelle manière un auteur met en place un lieu par l'écriture et d'en faire un milieu dynamique. Nous nous sommes inspirée des travaux de Céline Schmitt qui a repris les travaux Mondzain J.M., pour expliquer qu'un écrivain peut faire de son lieu une scène où se déroulent les actions, en précisant que par scène, on entend non pas l'espace physique du théâtre, « *mais le dynamisme scénique en tant que champ de tension dramaturgique entre le texte et l'image par la médiation de la perception sensible.* »¹.

Nous avons repris sciemment l'expression de *Scénographie* afin de montrer que le romancier partant de son point de vue, peut mettre en place un angle focal comme « *position dans l'espace et d'un contexte temporel et culturel* »²(Cf. annexe 7)

Il s'agit pour nous, d'analyser le texte pour comprendre que l'espace deviendra le lieu du drame, mais aussi comment s'articulent les représentations de l'espace par l'écriture.

Un des lieux scéniques dans le roman d'Assia Djebar est cet étrange endroit, qui est l'intérieur d'un immeuble, à Alger. Nous verrons comment le « *mode de représentation produit par le dynamisme* »³ de la promenade des deux jeunes gens et les enjeux, de cette mise en mouvement, vont conduire le lecteur vers un point culminant du drame qui allait se produire et attirer l'attention du lecteur.

2.2.1. La scène de l'immeuble révélatrice du drame

Schmitt Céline estime que « *toute scène est d'abord quelque chose qui est donné à voir, [...] et le rythme de l'écriture qui vient relayer celui du regard accentue la tension dramaturgique.* »⁴ Et c'est cet aspect là que nous aimerions aborder l'espace de l'entrée d'un immeuble. C'est espace un peu confus, que la narratrice, en scénographe nomme « *le noir vestibule* », il est situé dans une des rues d'Alger, et devient une scène au départ d'un drame, c'est la scène qui approche le héros de sa fin:

Dix minutes ou un peu plus avant l'« acte »... quel acte ? L'acte fou, irraisonné, imprévisible, jailli d'un coup, je ne sais comment, de quelle nuit ou de quel incendie, jusqu'à m'aveugler, sans me dépouiller de cette

¹Schmitt Céline, « Le regard en marche : la promenade Rousseauiste ou le passage de la topographie à la scénographie » *Op.cit.*P 172.

²*Ibid.* P 173.

³*Ibid.* P 173.

⁴*Ibid.* P 173.

*électricité qui m'a fait bondir, fuir ou m'envoler, je ne sais plus, je ne sais où.*¹

La narratrice se souvient de ce lieu juste avant « l'acte », elle a agencé matériellement le lieu, « *chaque élément est chargé de sens* »², répété plusieurs fois, sur plusieurs pages, comme pour rappeler au lecteur que tout s'est déclenché de ce lieu, le vestibule, scène finale de laquelle tout va se précipiter :

*Juste avant l'acte, dix minutes avant : à jamais, ce jour semble suspendu pour moi devant l'orgueilleuse baie d'Alger. Tout au long de cette rue étroite que nous gravissons, nous nous affrontons dans un dialogue heurté, tout en soubresauts, amorcé et relancé part lui ou par moi, je ne sais plus. Mais, je nous vois ensuite l'un et l'autre- le jeune homme et la fiancée- pénétrer dans un hall d'immeuble, sur le palier d'un imposant escalier intérieur, à la rampe de bois luisant, conduisant aux étages.*³

En mettant en place dans cet espace, les principaux protagonistes, Assia Djébar fait en sorte que l'endroit soit la force de la scène. A un espace ouvert de la ville, lieu de la promenade, elle a préféré le restreindre en un lieu fermé, sombre et à l'abri du regard. Elle le veut secret, abritant le couple des regards des curieux.

Ce lieu est à la fois décrit et imprécis car il est le prétexte pour une mise en place d'un drame. Le vestibule sombre ne permet pas à l'œil d'y pénétrer, la porte à peine ouverte, laisse entrevoir au lecteur « à la manière d'un rideau »⁴, une ouverture sur une scène de théâtre.

Nous sommes dans ce que Céline Schmitt appelle le registre de cadrage et de l'orientation du visible: « *Une fois nous deux face à face dans le noir, ne subsiste pour moi de la scène qui va suivre que des échanges de paroles morcelées, hachées. Pas les miennes, les siennes en premier lieu. [...]* »⁵

En pénétrant dans ce lieu, la narratrice va accéder à un nouvel ordre du visible, en pénétrant dans ce vestibule, elle découvre un lieu où elle prend conscience d'une perte bien plus importante: la perte symboliquement la maison familiale. Elle établit un lien étroit entre cette intimité installée dans cet endroit noir et la perte de substance qui est sa filiale.

¹ Djébar, Assia. *Nulle part dans la maison de mon père*. Op.cit. P 341.

² Schmitt Céline, « Le regard en marche : la promenade Rousseauiste ou le passage de la topographie à la scénographie » Op.cit. P 174.

³ Djébar Assia, *Nulle part dans la maison de mon père*. Op.cit. P 343.

⁴ Schmitt Céline, Op.cit. p 174.

⁵ Djébar, Assia, *Nulle part dans la maison de mon père*. Op.cit. P343.

La « *transposition topographique* »¹ permet de déjouer les interdits. Elle devenait spectatrice de ce qui allait lui échapper. Le vestibule la transforme, elle se tient là, debout dans un face-à-face avec un homme qui devient subitement étranger. Le vestibule devient donc la scénographie de « *la genèse du regard* » de la jeune femme face à elle-même.

2.2.2. La scène de la transgression

La scène de dispute dans un vestibule, évoquée par la narratrice, montre que le personnage féminin se rend compte de la transgression des lois fondamentales de la société. Le sombre vestibule où l'inacceptable va se produire. Il rend compte de la liaison entre la narratrice et le jeune homme. Il devient soudain source de conflit intérieur car elle montre ce que nul ne devrait voir : la relation interdite².

Il semblerait que la romancière désire montrer l'image chaste d'une jeune fille qui s'oppose à l'autorité « maritale » de ce jeune homme. Le vestibule est un endroit sombre et oppressant pour la jeune fille, elle est sous l'emprise d'une colère sourde, alors que le jeune homme est tout à fait à son aise, il semble même inconscient du tumulte que suscite ce lieu. La narratrice crée progressivement « *la tension dramaturgique par l'effraction de cet interdit* »³ :

*« Je me rappelle tous les détails de l'endroit, également ce soleil radieux d'automne que je regrette aussitôt de laisser derrière nous-tiède mais pas aveuglant : quelques-uns de ses rayons affaiblis se glissent entre nous, à contre jour. [...] »*⁴

Le couloir de l'immeuble est un lieu où une lumière filtrée produit néanmoins un effet de choc. En effet, de ce faisceau lumineux, « *le regard subit de multiples contorsions où les points de vue se multiplient et face auquel le discours se plie, jusqu'à devenir souffle, cri* »⁵. Autrement dit, ce lieu montré sous plusieurs angles, dans ce jeu clair-obscur, dévoile le sujet imprégné, qui veut biser une certaine fragilité face au dehors étranger mais qui fait ressortir aussi l'image de son absence⁶.

¹Schmitt Céline, *Op.cit.* p175.

² Un aspect vu dans le chapitre : « Le mythe d'Icare »

³Schmitt Céline, *Op.cit.* P 176.

⁴Djebar, Assia, *Nulle part dans la maison de mon père. Op.cit.* p 343.

⁵Schmitt Céline, *Op.cit.* p 176.

⁶Absence de la maison familiale.

La description du lieu est plus ou moins précise, et n'offre pas de point de vue de l'ensemble. L'œil ne parcourt pas l'espace de manière linéaire, il saute et rebondit de détail en détail selon la lumière filtrée par l'interstice de la porte d'entrée de l'immeuble. La romancière veut restituer par le récit, par une certaine théâtralisation l'image de personnages qui sont sous le feu de la rampe mais où le dispositif scénique crée un jeu d'ombres et de lumières, de visible et d'invisible :

Sur ce, une blanche clarté s'est déversée d'en haut, statufiant les deux personnages de la scène : à peine ai-je tenté de comprendre, l'espace d'un éclair, comment cette lumière nous a enveloppés, qu'une sorte d'électricité m'a pénétrée pour m'épargner la pétrification qui menaçait. [...] Soudain la lumière blafarde qui a inondé la scène se change en force de dissolution des lieux, implacablement : des murs qui t'entourent, de la pénombre, au fond, de tout ce qui était bruit, tes mots comme les siens, pareils à des cailloux en petits tas se ressoudant pour protéger leur sens et t'en lapider ! [...] ¹

Le corridor gorgé de lumière devient un espace où se côtoient en fait, plusieurs angles de visions, un lieu où l'ombre de l'autorité du père subsiste comme une menace, et offre au regard une prémisse d'une révolte détachée.

La romancière « instaure une relation symbolique des signes du réel »², le changement du point de vue « devient la condition de vision dans le dispositif scénique [...] »³. La romancière tente de recréer par le discours l'espace. Céline Schmitt explique que la « spatialisation agit comme subversion du récit et la scène est la matérialisation de cette subversion »⁴ et c'est l'écriture qui le permet, ainsi, « la scène naît à travers le langage, elle est un fait du langage, mais elle ouvre aussi une profonde déchirure sémiotique. »⁵ Autrement dit, le langage devient le relai qui donne à voir et à éprouver. Il devient le théâtre des événements et la narratrice est presque spectatrice de « l'avènement de sa propre parole »⁶ : « Voici que je me trouve, me dis-je, dans une pièce que je n'ai pas choisie, du bien mauvais théâtre... Ces mots refluent des décennies après... Tout doit resurgir, de cette durée qui se dissout inexorablement ».⁷

¹ Djébar, Assia, *Nulle part dans la maison de mon père*, *Op.cit.* Pp 349-350.

² Schmitt Céline, *Op.cit.* P 178.

³ *Ibid.* P178.

⁴ *Ibid.* P179.

⁵ *Ibid.* P 179.

⁶ *Ibid.* P179.

⁷ Djébar, Assia, *Nulle part dans la maison de mon père*. *Op.cit.* Pp 351-352.

La narratrice quand elle raconte, c'est un espace de la mémoire qu'elle rapporte, avec un certain détachement, elle restitue un passé à la troisième personne, d'une scène mélodramatique: « [...] Deux êtres face à face : l'homme qui a ordonné, la jeune fille qui regarde, mais à partir d'une prison enfin béante ».¹

Nous avons tenté de montrer dans ce qui précède que l'espace du vestibule devient la scène comme support mémoriel, où le regard permet de mettre en place « *un spectacle d'une scène intime* » qui par un processus de perception, de lumière, de formes, d'émotion, la mémoire acquiesce un retour des effets de sa propre perception, des années passées. « *La verbalisation* »² de cette expérience suscite une certaine souffrance puisqu'elle transpose dans le regard le plus loin dans l'espace-temps.

3. La maison à bâtir chez Malika Mokeddem

Comme pour Assia Djebar, la figure spatiale de la maison dans l'œuvre de Malika Mokeddem possède des caractéristiques propres. La romancière a décrit son architecture et les traits distinctifs qui la rendent assez atypique.

Dans *La Transe des insoumis*, la figure de la maison est dédoublée, il est question de construction voire de reconstruction. Et les deux aspects peuvent être interprétés comme une « *métaphore de l'œuvre littéraire à construire* »³

La figure de la maison dans ce roman est évoquée dans deux moments de la vie de la romancière. Il est question de la maison de la période de l'enfance, et celle de la période de sa vie d'adulte. Dans l'espace-temps, cette figure incarne une vie en construction ou une vie en reconstruction. L'auteure donne les indications dans le roman, lorsqu'elle a décidé de découper ces moments en deux lieux : Ici et Là-bas⁴.

Nous allons voir comment la romancière fera en sorte que la figure de la maison ici et là-bas devienne une « *refiguration spatiale* », d'une vie qui se construit voire qui se réadapte.

¹, Assia, *Nulle part dans la maison de mon père*. *Op.cit.* P 353.

² Schmitt Celine, *Op.cit.* p 181

³ Doyon-Gosselin, Benoit *Op.cit.* P 74.

⁴Nous avons vu que cet adverbe composé, ou locution démonstrative, exprime le flou, l'imprécision de l'espace. Car en principe, on peut dire, les adverbes de lieu *ici* et *là* s'opposent en ce qu'ils indiquent des emplacements différents par rapport à la personne qui parle. *Ici* désigne toujours un espace précis qui contient nécessairement le locuteur lui-même, au point que celui-ci peut montrer l'endroit.

3.1. La maison à construire « Ici et Là-bas »

Dans *La Transe des insoumis*, la figure de la maison est introduite de deux façons différentes et dans les deux cas, il est question de construction, et de reconstruction ; une maison à rénover ou à embellir pour la rendre plus agréable à vivre, pour aider la narratrice à reconstruire ce qui a été détruit ou ce qui a été altéré.

La narratrice souligne toutes les difficultés associées à son projet de maison, nous allons voir comment le projet de construction de sa maison est inhérent à la réalisation de son œuvre littéraire. Comment la construction de sa nouvelle demeure en France, à Montpellier a permis à la romancière d'écrire son œuvre littéraire en parallèle, et peut-être et nous nous hasardons dans notre interprétation à associer la construction de sa maison à « *une métaphore de son œuvre littéraire* »¹ ?

3.1.1. La refiguration spatiale de la maison en France

Dans le roman *La Transe des insoumis*, Malika Mokeddem aspire à une nouvelle vie, ici, et précisément en France, dans sa nouvelle ville Montpellier. La maison n'est plus la même, la chambre est la première pièce qui va subir la transformation.

La chambre conjugale devient un lieu inhospitalier, et elle deviendra le nouveau projet de transformation qui lui tient à cœur : son mari la quitte et ce lieu devient tout à coup « *l'errance entre les lits* »², et la solitude la transpose par la pensée, ailleurs dans son pays lointain.

La narratrice souligne toutes les difficultés associées à cette chambre devenue trop grande pour elle, maintenant qu'elle est séparée de son mari. Il semble ardu pour la narratrice d'évoquer le nom de celui qui a causé tant de chamboulements dans sa vie. Elle quitte sa chambre pour un espace dans la maison qui va lui permettre de panser ses blessures et de plonger dans l'écriture :

*[...] Je m'arrache à l'odeur, au lit, claque la porte, traverse la maison vers l'aile opposée, [...] Une grande mezzanine au-dessus du salon me tient lieu de bureau. C'est là que j'écris. J'ai commencé à écrire là. L'Algérie. J'ai écrit le pays après des années de rupture. Dans l'endroit suspendu de l'écriture.*³

¹Doyon-Gosselin, Benoit *Op.cit.* P 74

²Mokeddem, Malika, *La Transe des insoumis. Op.cit.* P 16.

³ *Ibid.* P 16.

Son éloignement de sa chambre conjugale est une nécessité, cette idée de hauteur est significative, la narratrice prend de la hauteur par rapport à la rupture brutale avec son mari. Depuis, Le lit conjugal devient une obsession. Elle va associer la chambre à « *l'ontologie de l'être et donc l'impossibilité de l'être* »¹ du moins, si la chambre restait en l'état, c'est-à-dire comme l'avait laissée son mari, renfermant son passé avec lui, et toutes les causes qui l'ont poussée à l'exil.

Les chapitres, consacrés aux événements de sa vie d'adulte, d'écrivaine et de femme, reprennent la reconfiguration de sa maison: nous voulons établir une corrélation entre le fait de reconfigurer son espace vital et son désir impérieux d'écrire. Sa maison devient son vivier, duquel elle puise toute sa volonté pour réaliser son objectif et donc poursuivre son entreprise littéraire. Malika Mokeddem veut utiliser sa liberté d'écrivaine et puiser largement dans sa vie sentimentale et artistique.

L'héroïne porte son prénom d'état civil mais ce qui l'anime ce n'est pas seulement le pacte autobiographique mais c'est « la vérité de l'éprouvée »². Le lecteur sait après lecture que l'héroïne « *veut confier au lecteur son désir d'écrire et le rend témoin de l'accueil que les autres réservent à son projet littéraire [...]* »³.

Dans *La Transe des insoumis*, elle relate son talent reconnu. Elle soutient ses débuts d'écrivaine « *deux discours parallèles : l'un intradiégétique, qui s'adresse aux personnages doutant ses capacités du héros, l'autre, extradiégétique, au lecteur qui prévoit son succès* »⁴, ce qui veut dire quand le personnage de Malika confie au lecteur son désir d'écrire, et de publier dans son pays et à l'étranger : « *C'est en novembre 1990. Mon premier roman, Les hommes qui marchent, vient d'être primé par une fondation littéraire qui se crée en Algérie.* »⁵. Malika Mokeddem est « le rêveur incompris » ; elle est celle qui s'est engagée dans le processus de formation, d'apprentissage, et son identité d'écrivaine s'élabore au fil du texte.

Dans *La transe des insoumis*, il y a plusieurs correspondances à son écriture et à son rôle d'écrivain, essentiellement durant la période où elle se trouvait à l'étranger, à Montpellier. Le projet même d'écrire est source de chagrin et de séparations : elle se

¹Doyon-Gosselin, Benoit *Op.cit.* P 74.

²Chemin Anne, *Fils père de l'autofiction*, Œuvres cultes in Le Monde samedi 20 juillet 2013

³ Gasparini. Philippe. *Op.cit.*P58.

⁴*Ibid.* P58

⁵ Mokeddem Malika, *La Transe des insoumis Op.cit.* Pp105

sépare des siens parce qu'elle se sent étouffée puis elle se sépare de l'homme qu'elle a aimé parce que c'est lui qui étouffe de la voir attachée à son projet:

Je me sépare de l'homme que j'aime parce que c'est lui qui suffoque de me voir le corps et le mental chevillés à l'écriture. Il dit que l'écriture m'emporte moi en le laissant sur place. En d'autres temps, ma famille avait bataillé contre ma dévoration des livres, la jugeant prémices de vices plus grands.[...].¹

Le lecteur est témoin de l'accueil que réserve les autres à ses projets littéraires, et ses livres édités ont reçu le succès et son talent est définitivement reconnu : Malika Mokeddem est une auteure à succès et la réception de ses romans vont précipiter sa rupture avec son mari : « Une autre fois, il avait murmuré : « dès que tu t'es mise à écrire, j'ai eu l'impression que tu étais montée dans une locomotive en me laissant sur le quai... ». ²

Malika Mokeddem a confié également au lecteur « l'ancienneté de son désir d'écrire »³ ? Le désir d'écrire a précipité le départ, Jean-Louis était ravi, comme nous le voyons dans cet exemple :

Quatre années de travail acharné pour mon premier livre, Les hommes qui marchent. Quatre années à ausculter l'enfance et l'adolescence. Dans un texte datant de ce temps là, j'écris : [...] ils se sont bousculés, les mots du silence, les mots de toutes les absences. Ils m'ont asséné une brutalité salutaire. J'en suis restée à la fois ivre et désemparée. [...] L'écriture est le nomadisme de mon esprit sur le désert des manques, sur les pistes sans autre issue de la nostalgie⁴

L'auteure tente de « repousser les marques d'incompréhension qui l'accablaient et les doutes qui l'assaillaient, dans un passé romancé »⁵ et le lecteur devient assistant de son parcours créatif. Elle semble vouloir adresser ses tirades au lecteur puis aux autres personnages ⁶ qui n'ont pas cru en ses capacités. Elle retrace sa carrière du moins explicitement dans *La transe des insoumis*, mais rien ne l'empêche de faire référence à ses écrits dans le roman *N'zid*, en notes de bas de page, elle fait référence à ses romans, dans des auto-textualité, à la page 142 du roman, elle fait référence au roman *l'Interdite*, et à la page 162 *Les Hommes qui marchent*. En faisant

¹ Mokeddem Malika, *La Transe des insoumis Op.cit.* P 24.

² *Ibid.* P 33.

³ Gasparini Philippe. *Est-il Je ? Op.cit.* P 58.

⁴ Nous avons gardé l'italique parce que c'est inscrit ainsi dans le texte. Une citation issue du livre de l'auteur.

⁵ Gasparini Philippe. *Est-il Je ?* P 59.

⁶ Essentiellement sa famille qui a voulu museler ses élans.

de son héroïne un écrivain, l'auteure veut créer : « *Un effet miroir¹ que le lecteur perçoit comme un indice d'implication personnelle dans le récit. Il en va de l'identification professionnelle comme l'identification onomastique ou biographique* »²

La maison conjugale, vide sans son mari, devient le moteur qui va l'inciter à poursuivre son rêve. Les changements qu'elle va opérer dans sa chambre et dans les extérieurs de sa maison vont l'amener fatalement vers sa propre transformation. Sa nouvelle maison « *devient un pied à terre pour l'écriture* » c'est dans ce lieu qu'elle va noircir des pages entières autour des thèmes sur sa vie et celle des autres.

3.1.2. La chambre des invités à Kenadsa

Nous cherchons à savoir quel est le rôle possible de l'espace de l'intime dans le roman de Mokeddem, qui est un texte introspectif lié à une expérience malheureuse avec sa mère et toute sa famille. La chambre des invités est l'espace repris dans les chapitres intitulés « là-bas ».

La romancière met en place dans ce récit deux raisonnements de l'intime et du public : d'une part celui de l'écrivaine longuement évoqué dans la période où elle était en exil, et dont la renommée commence à prendre de l'ampleur, et d'autre part, la période de l'enfance et de l'adolescence qui ne lui évite pas d'être, très tôt, tourmentée. Elle vit avec ce sentiment constant d'angoisse et de solitude au milieu d'une société qui ne lui reconnaissent aucun mérite. Elle devient plus tard une écrivaine reconnue, appréciée pour son talent et c'est dans cet état de spleen qu'elle va inlassablement tisser ses récits au point de donner l'impression de se répéter, d'où l'intertextualité évidente.

« Là-bas » c'est le souvenir des grandes chaleurs et des vacances interminables qui lui reviennent en mémoire. La narratrice se rappelle la souffrance qu'elle a endurée durant six mois de « *purgatoire* »³ cependant, elle trouve refuge dans son « *havre*

¹La caractérisation spatiale, temporelle, psychologique ou morale du héros, le genre de littérature qu'il aime et qu'il produit, le degré de vraisemblance des situations, le dosage de l'ironie lui permettent de spécifier à quelle distance il souhaite se tenir de son personnage.

² Gasparini, Philippe. *Est-il Je ? Op.cit.* P 60.

³*Ibid.* P.57

papier, la lecture »¹. Elle lit, la nuit, sa grand-mère à ses côtés, et a souvent les « yeux partis » dans la rêverie. Sa grand-mère nomade n'a jamais supporté sa vie sédentaire, et comme pour la narratrice « *l'immobilité est une hérésie !* »².

La narratrice traduit avec humour une conscience dramatique dans une société rigide et qui impose ses règles qui révoltent la jeune fille. La pièce des invités devient pour elle un havre de paix où elle peut échapper au quotidien qu'elle estime trop dur pour une petite fille. Les travaux de rénovation et d'agrandissement de la maison sont pour la narratrice une aubaine pour fuir sa mère et ses cris. L'insoumise, voilà comment elle se voit, insoumise, insomniaque, seul l'espace de cette nouvelle pièce lui permet s'adonner à sa passion : la lecture

*La pièce des invités s'ouvre à deux pas du seuil de la cour. C'est la plus grande de toutes. Nous disons ça : pièce des invités. Le mot salon, nous ne connaissons pas. En l'absence d'hôte, elle reste fermée à clef. [...] un épais tapis couvre le ciment du sol. Du velours rouge, fauve et brun revêt les mousses des banquettes qui longent tous les murs, offrant autant de couchages possibles. La surface du tapis en multiplie encore les possibilités. Des coussins du même tissu complètent le modeste confort. Un énorme plateau en cuivre trône au milieu. Ce même agencement s'observe chez toutes les familles qui peuvent s'offrir ce luxe.*³

Nous pouvons dire que du point de vue géocritique, la romancière manifeste une perception assez particulière de cette pièce ; elle la présente comme une pièce ordinaire et commune d'abord et après cette description haute en couleur, elle devient sa propriété et surtout seul lieu de liberté par rapport au reste de la maison : « *Mon appropriation de cette chambre donne le coup d'envoi de la guerre, [...] Elle scelle ma détermination à ne pas me laisser transformer en esclave de mes frères.* »⁴

Le sentiment de l'existence que ressent la narratrice est d'abord une sensation physique : le réveil. C'est le réveil du corps qui marque la primauté de l'espace, autrement dit, le corps est le point de repère qui permet à son être de se situer dans l'espace :

*Chaque matin, [...] je me retourne sur la banquette, savoure mon opposition à l'ordre maternel et cette merveille des merveilles : chaparder encore quelque somnolence loin du tapage et des querelles.*⁵

¹ Gasparini, Philippe. *Est-il Je ? Op.cit.* P.58.

² Mokeddem, Malika, *La Transe des insoumis, Op.cit.* P.58.

³ *Ibid.* P 113.

⁴ *Ibid.* P 116.

⁵ *Ibid.* P 116.

Et c'est dans cet espace qu'elle prend conscience de la nécessité de s'exiler, il sera le refuge premier. Nous verrons dans ce qui va suivre que d'autres espaces vont permettre à la narratrice d'échapper au joug familial et qui va être en même temps source de toutes les joies brèves et douloureuses à la fois.

4. La mer et le désert des points d'ancrage

Rachel Bouvet dit dans un article intitulé « Topographie pour comprendre l'espace romanesque » que « *le plus petit élément spatial, le point, se retrouve de manière subreptice dans le point d'ancrage à partir duquel se forme le paysage littéraire.* »¹

Dans cette partie de ce chapitre, nous allons voir que les récits ne font pas que décrire des lieux, la romancière nous présente des espaces qui vont être la source de toutes les transformations qu'elle va subir : « *Le paysage n'est pas un cercle fermé, mais un déploiement [...]* »², (Cf. **annexe 6**) qui va permettre à la narratrice d'échapper et de retrouver sa liberté. Ce qui différencie « *le paysage marin au fil de l'eau* »³ de celui du désert, espace étouffant et en purgatoire, c'est ce qui empêche la jeune femme de s'épanouir et de voler de ses propres ailes. Les deux espaces font naître chez la jeune femme une certaine tension : l'un, l'envie d'aller toujours vers le lointain comme un impérieux besoin de liberté et donc d'ouverture, « *une échappée* »⁴, l'autre, le désert se construit comme un espace fermé, qui englobe l'unique maison loin de la ville, et la Dune qui stimule l'imaginaire de la narratrice, à chaque fois que l'étau se resserre autour d'elle.

Malika Mokeddem évoque le désert et la mer longuement dans pratiquement tous ses romans : ces deux espaces sont liés. Le premier à l'Algérie et le second à la France et plus particulièrement la ville de Montpellier. Selon Gasparini cette remémoration du lieu de l'enfance va souvent de paire avec une thématique de l'exil et du déracinement, le personnage-narrateur se cherche alors dans un va-et-vient incessant : entre l'Algérie et la France.

¹Bouvet Rachel, « Topographie pour comprendre l'espace romanesque » in *Topographies romanesques. Op.cit.* Pp 79-91. P84.

²*Ibid.* P 85.

³*Ibid.* P85.

⁴*Ibid.* P 85.

La romancière est partagée entre son désert et la mer (la navigation). Son récit oscille donc, entre « Ici » et « Là-bas ». Les personnages exilés (la narratrice notamment) qui se déplacent sans cesse entre le passé et le présent, entre l'Algérie et la France, montrent bien la quête de soi (de son identité). Cette dernière met la narratrice dans une situation d'errance incessante où Montpellier sera le lieu de stabilité et qui lui permettra de se consacrer à l'écriture.

Malika Mokeddem ne s'est pas limitée d'un seul lieu dans ses écrits, elle s'est déplacée d'un endroit à un autre et chaque canton a marqué son vécu. Paris, Montpellier, l'Algérie, le désert, la mer seront certainement vus dans notre analyse comme des passerelles entre le réel et le fictif ? Il s'agit des espaces romanesques qui assurent la tranquillité ou l'intranquillité de la narratrice, cela sera même « *la cause cachée de l'absence totale de tranquillité* ». Par souci méthodologique, nous allons d'abord aborder l'impact du désert sur la transformation identitaire de la narratrice-personnage puis nous allons voir le tracé qu'elle a fixé pour considérer la mer comme une frontière ouverte qui permet de maintenir le pont entre les deux cultures européenne et la culture algérienne.

4.1. Le désert espace du silence et de l'enfermement

Nous pourrions poser ces quelques questions pour aborder la notion de l'espace dans les romans de Malika Mokeddem ; quelle dimension donne-t-elle à ce lieu : le désert ? Comment ce vaste espace peut être identifié comme un lieu de toutes les tensions que la romancière a vécues ?

Nous pouvons déjà dire que la romancière aurait pu tracer la carte de son itinéraire géographique et le parcours subjectif des endroits qu'elle a traversés. Le lecteur est appelé à suivre pas à pas le mouvement de la narratrice de l'enfance jusqu'à l'âge adulte. Le désert espace de tous les tourments, est aussi le refuge de la petite fille lorsque l'espace de la maison devient oppressant voire une prison. La carte géographique que le lecteur peut suivre en mettant mentalement le lieu dans son esprit, permettrait de révéler toute la construction du roman. Autrement dit, le lecteur va pouvoir déceler grâce aux différents lieux indiqués, élaborer une carte mentale et retenir un fait important, le désert est une étendue à perte de vue mais où l'univers est mêlé à une dimension spatiale inextricable, accablante, et écrasante.

Le désert, elle l'associe aux *Hommes qui marchent*, à sa grand-mère, celle qui a éveillé son imagination par les histoires, et qui suit par les contes le chemin lent et laborieux des nomades :

*[...] Les récits nomades, leurs départs, leurs arrivées, leur quête d'eau, le travail de la laine, les caravanes du sel, des cotonnades, du thé... Grand-mère n'en finit pas de me ressasser sa mémoire nomade. Mais elle, elle a connu ça avant de se retrouver rivée à la vie sédentaire. Moi, j'ai ouvert les yeux attachée comme une chèvre aux piliers rouillés d'une citerne [...] Je m'absorbe avec avidité dans les histoires, les récits de grand-mère, dans les livres. J'invente leur espace, le parcours à l'envi. L'imagination est ma seule réalité [...]*¹

Durant ce parcours, le lecteur est appelé à suivre la narratrice et enrichir la refiguration du désert, en suivant l'imaginaire de la narratrice, à travers les contes de la grand-mère. Le paysage désertique est d'abord une représentation mentale qui permet l'immersion dans l'univers romanesque et est un espace fantasmé. Cette représentation du désert n'est pas pour déplaire à la narratrice, paradoxalement, parce qu'il sera pour elle source de la vie, un espace à habiter.

Le désert pour la grand-mère n'a pas la même dimension spatiale que celle de la narratrice, mais cette dernière aspire au même espace raconté de façon poétique par son aïeule : comme le signale Rachel Bouvet, en reprenant les propos du philosophe Heidegger, les hommes habitent en poètes, il estime que « *la poésie est de l'ordre du bâtir*² selon lui, les hommes ont des difficultés à trouver le meilleur endroit pour vivre, et que paradoxalement, « *la poésie renvoie l'homme à la terre et lui donne ainsi une manière harmonieuse d'habiter le monde* »³, habiter un lieu est l'élément « *fondamental de l'être* »⁴ et la grand-mère veut habiter dans le grand désert, elle le raconte. Elle fut contrainte de se poser quelque part dans une maison, mais, son regard reste posé sur l'étendu :

[...] Avec des rires attendris, elle me murmure des contes, des récits nomades. Grand-mère est toujours très en verbe la nuit. Peut-être a-t-elle des angoisses elle aussi. Maintenant, je le pense. Exilée de sa vie nomade à un âge tardif, elle n'a plus que les mots pour fuir l'immobilité sédentaire et retrouver ses départs et ses arrivées. Ses mots se mettent à danser dans le noir, à la cadence de ses pas jadis sur les pistes des steppes d'alfa sans

¹Mokeddem, Malika, *La transe des insoumis*. Op.cit. P 89.

²Bouvet Rachel, « Topographie pour comprendre l'espace romanesque » in *Topographies romanesques*. Op.cit. Pp 79-91. P 89.

³*Ibid*. P 89.

⁴*Ibid*. P89.

*limites. Elle raconte. Je vois. Je vois l'étendue gris-bleu de l'alfa. Je vois son froissement de crin quand le vent se déchire et piaule sans trouver où s'arrêter. Je sens son souffle où des noms d'aromates s'égrènent en poème. [...] grand-mère a un répertoire fantastique [...]*¹

Le roman de Malika Mokeddem montre de manière précise, comment la grand-mère désire vivre. La sédentarité imposée est vécue comme un manque, avoir une demeure fixe suscite une intranquillité dans son for intérieur. Cette maison au milieu du désert s'avère totalement inadéquate pour elle, en tant que nomade :

*Grand-mère est assise sur sa couche [...] Je la soupçonne de rêver ou de ruminer ses mots nomades au lieu de prier. Le rêve est-il une prière aussi ? Une prière pour qu'au moins les mots restent nomades ? Elle a souvent les yeux partis, grand-mère. Quand elle a ces yeux- là, je me dis qu'elle s'en est allée plus vite que ses mots Au-delà de leurs limites.[...] m'a dit un jour : « Les pieds peuvent courir, toutes les turbines du monde vrombir, les yeux iront toujours plus loin. »*²

Cette « crise de l'habitation »³ est celle de la narratrice aussi, elle s'identifie à sa grand-mère et par ricochet c'est la maison qui n'est pas son milieu, cette minuscule maison aurait pu réduire la distance avec le monde auquel elle aspire, mais un sentiment d'étouffement prend place et ne la quitte plus. Elle désire quitter cet endroit pour aller ailleurs, et l'image de la mer est déjà dans son champ de vision. Elle accroche une image de la mer dans sa chambre d'internat.

Dans l'immensité du désert, elle y trouve néanmoins un certain refuge, le vent, la dureté du climat ne diminuent pas sa volonté d'en parler dans sa littérature, d'une certaine façon. Elle invente un espace, une nouvelle façon d'habiter le désert : ce que Michel Roux, cité par Rachel Bouvet, appelle : « *Le ré-enchantement de l'espace* »⁴, et explique en disant que les humains « *ont besoin de territoires qui puissent fonctionner comme des extensions de leur être et qui leur permettent de construire des mondes et de les maintenir ouverts* »⁵, alors, Malika Mokeddem a inventé une nouvelle habitation : *La Barga*.

¹ Mokeddem, Malika, *La transe des insoumis*. Op.cit. Pp 21-22.

²Ibid. P 58.

³Bouvet Rachel, « Topographie pour comprendre l'espace romanesque » in *Topographies romanesques*. Op.cit. Pp 79-91. P 90.

⁴Ibid. P 91.

⁵ Roux Michel, *Inventer un nouvel art d'habiter. Le ré-enchantement de l'espace*, cité dans Bouvet Rachel, « Topographie pour comprendre l'espace romanesque » in *Topographies romanesques*. Op.cit. Pp 79-91. P 91.

4.1.1. La Dune appelée *La Barga*¹

Le désir de construire son univers et d'y habiter apparaît dans les histoires que la romancière raconte comme un besoin impératif ; son histoire personnelle où même un personnage de papier se plaît à revisiter les coins et recoins de son enfance, et il se plaît à rêvasser. Son regard contemple au loin l'univers pour échapper à la dure réalité. Malika Mokeddem invente son espace, dans l'immensité du désert, un lieu qui devient sa demeure, son havre de paix, la Dune devient son amie dans ce roman et dans les autres romans autobiographiques :

Au crépuscule, j'escalade la dune. Elle est haute, haute je ne sais pas comment. Elle commence l'erg. Elle est le désert culminant. [...] parvenue enfin au sommet, je m'écrase à plat ventre, me plante comme un chardon dans le sable, [...] je fais corps avec cette dune, la Barga. Elle est le lit, le tremplin de mes rêves. C'est de ce perchoir que partent mes voyages de somnambule immobile mêlant les mots de grand-mère à ceux des lectures²

L'action de se mouvoir détermine le rapport à ce lieu, grimper une dune haute et s'approprier le lieu montre que le mouvement est le premier rapport à l'espace.

La *Barga* est nommée, elle est non seulement un lieu aimé mais devient la propriété de la narratrice. De ce lieu naîtront toutes les rêveries, la dune sera le relai qu'elle va choisir pour s'évader. Cet espace va lui permettre de se raconter des histoires et en même temps, éloigner toutes les peurs, notamment celle de l'insomnie.

Pour la narratrice comme le dit si bien Ipandi Brice: « *le désert quel qu'il soit est une démarche vers la transformation de l'être tout entier.* »³ La dune est haute, elle surplombe l'erg et la narratrice-personnage l'escalade malgré la hauteur. La focalisation est tournée vers sa dune, c'est « *l'aridité sculptée en luxuriance, en volupté* »⁴.

La dune lui permet d'échapper sans aucun remord à la souffrance de la solitude, elle lui permet de rêver, d'inventer un univers différent du sien. La narratrice montre de façon métaphorique comment ce lieu désertique, devient important pour la petite

¹Dans les autres romans de Malika Mokeddem, les adjectifs signalant l'émotion associés au paysage finissent par personnifier la dune, elle devient l'amie, la confidente et celle qui va libérer la narratrice des obligations familiales et sociales.

²Mokeddem, Malika, *La transe des insoumis*. Op.cit. Pp 87.88.

³Ipandi, Brice « La représentation du désert et ses enjeux en littérature francophone contemporaine : lecture de : "Les marches de sable" d'Andrée Chédid, "Marie d'Egypte" de Jacques Lacarrière et de "Macaire Le Copte" de François Weyergans », [2014] thèse de doctorat, mise en ligne 2018. <https://hal.univ-lorraine.fr/tel-01751284/document> consulté le 30 Mai 2018.

⁴*Ibid.*88.

filles qu'elle était, et même pour le personnage féminin dans le roman *Des rêves et des assassins* : « Cette dune, La Barga. Elle est le lit tremplin de mes rêves. C'est de ce perchoir que portent mes voyages de somnambule immobile mêlant les mots de grand-mère à ceux des lectures »¹. Lorsqu'elle en descend, les livres deviennent le refuge sûr pour « ne pas mourir de suffocation les quatre mois durant lesquels même l'école m'abandonne »². La dune ne fait plus qu'une avec elle, ou est-ce l'inverse ? Elle est le lieu qui va la requinquer et lui permettre d'affronter « la vie d'en bas et l'insomnie »³

4.1.2. Le désert une invention du réel

Nous avons vu dans le chapitre consacré à l'intertextualité que la romancière faisait souvent des correspondances avec la littérature d'autres auteurs, et parfois s'auto-citait, là aussi en évoquant le désert, elle a cherché à lier son histoire personnelle et familiale à ses personnages de fiction, ou à sa bibliothèque dans le processus de *ré-enchantement de l'espace* dont parle Michel Roux. La narratrice cherche à s'évader à travers la lecture et retrouver ainsi sa liberté : les personnages réels ou fictifs des auteurs qu'elle a lus, deviennent ses personnages qu'elle transforme et s'approprie aussi :

[...] Monsieur Cruz, le chef d'atelier des HSO, m'a offert *Le petit Prince*. C'est un joli conte. Mais une déclaration à propos des racines nomades m'a chauffé la tête : Où sont passés les hommes ? demande le Petit Prince à la seule fleur à trois pétales, une fleur de rien du tout. - on ne sait jamais où les trouver. Le vent les promène. Ils manquent de racines, ça les gêne beaucoup, répond celle-ci. J'ai bondi, failli jeter le livre. Grand-mère m'a toujours convaincue du contraire : « Nous ne sommes pas des palmiers pour avoir besoin de racines. Nous, nous avons des jambes pour marcher et une immense mémoire ! »⁴

La perception du désert repose sur des ensembles de relations liées aux livres et les sensations ne sont pas uniquement liées à la dureté du cadre. Elle le relie à d'autres univers romanesques pour faire ressortir l'emprise du désert et son envie de s'évader.

Par ailleurs, le roman met en scène des personnages réels presque mythiques. La romancière recrée un univers romanesque qui baigne dans un moment indéterminé de la vie d'une autre romancière : Isabelle Eberhardt. Elle est découverte par la

¹Mokeddem Malika, *La transe des insoumis*, Op.cit. Pp88.

²Ibid. Page 88

³Ibid. page 92.

⁴Ibid. P 101.

narratrice dans les lectures scolaires, et dans son roman, elle reprend la vision d'Isabelle du désert :

*Isabelle, elle, est arrivée à dos de chameau en longeant la dune. Elle ne vient pas des cioux. Elle est arrivée en traversant des regs et des sables avec les mêmes mots que nous. Son désert me paraît une version écrite des récits de grand-mère. Cette voyageuse m'intrigue tant que je me prends souvent à rêver d'elle. Parfois il me semble même apercevoir sa silhouette à l'orée des palmiers. J'ai lu son texte écrit ici, à kénadsa. Elle dit : Le Ksar me semble bâti pour mes yeux. J'en aime la teinte... [...]*¹

La réalité géographique occupe dans le texte une place prépondérante, la romancière revient constamment à la source de sa vie, le désert aimé et détesté à la fois. Il a empêché la jeune femme de s'épanouir, et en mettant ainsi en évidence cette référence historique, elle garantit à la fois la vraisemblance et elle crée dans cette analogie avec la personne d'isabelle, les traits de caractères de ce personnage mythique. Isabelle Eberhardt est une femme libre qui se travestit en homme et sur son chameau ou cheval, va à la conquête des grandes largeurs du désert, un peu le rêve de la jeune narratrice. Ainsi, la région où elle habitait, repose sur un processus créatif singulier « où se croisent imaginaire personnel, observation d'une réalité géographique et sociale et expérience de lecture. »². Cependant, la romancière possède une autre perception du désert, pour elle, il repose sur la soif, et la grande chaleur et surtout sur l'obligation de rester confinée durant les grandes vacances :

*Durant la journée, par plus de cinquante degrés à l'ombre, la lumière foudroie. La fournaise calcine tout, transforme ergs, regs et imagination en brûlis. Les immensités et leur ciel en univers carcéral. En fin d'après-midi, il faut arroser moult fois la terre battue de la cour afin de tenter de rafraichir un peu l'air immobile entre les murs. [...] six mois de purgatoire. L'isolement de notre maison ...et les interdits qui accablent les filles en sont le cadre permanent. Mais, j'ai déjà mon havre de papier, la lecture.*³

Nous voyons bien que le désert est un univers géographique hostile et désespérant pour la narratrice et offre au lecteur une nature inextricable, confuse, et agressive où le seul salut pour elle est la lecture. Cette liberté que désire ce personnage est par ailleurs celle à laquelle aspire la romancière.

¹Mokeddem, Malika, *La transe des insoumis*. Op.cit. P 102.

²Murcia Claude, « Les romans de Juan Benet, un exemple de géopoésie » in *Topographies romanesques*. Op.cit.Pp 114.124. P118.

³Mokeddem, Malika ; *La Transe des insoumis*. Op.cit. Pp 57.58.

4.1.3. Retour vers le désert et le grand pardon

La transe des insoumis s'énonce comme une autobiographie qui transpose les amours tumultueuses de la narratrice, et elle y projette l'image de l'être qu'elle a le plus aimé, qui a fini par la quitter, nous avons vu que le français n'est pas le seul homme dans sa vie qui lui a fait de la peine, l'histoire de ce désamour s'est fait à travers une double rupture entre le mari et le père. Les deux hommes de sa vie ne vont jamais se rencontrer, le père vivant dans le désert, ne veut pas entendre parler du français, qui, pour elle, lui fait découvrir la mer et lui fait aimer cet espace qui sera libérateur.

La romancière montre le contraste des deux univers : l'espace où évolue le père est le désert mais où l'immobilisme devient à la fois symptomatique d'un mal, et vital aussi parce que c'est l'espace où vit sa famille. Et puis, la mer plus tard, l'étendue, à perte de vue qui va lui permettre de vivre son histoire d'amour et son personnage est enfin libre, libre de circuler dans toutes les directions. Cependant, le retour vers sa famille, le désert devient-il une nécessité ?

Elle se retrouve à la limite de ses retranchements, l'espace devant lequel elle se trouve au commencement de son histoire, mais aussi à chaque moment qui la compose, il semble immuable, seuls quelques détails, non tempérés par un semblant de stabilité sont relatés. Elle désire faire de la tranquillité l'objet même de son roman, mais n'y parvient que difficilement :

*Je suis dans l'avion pour Béchar [...] Mais dès que l'avion se met à survoler les hauts plateaux je ne peux plus lire. Le nez collé au hublot, je fixe ces étendues cramoisies. Comme j'aurais aimé les traverser en voiture, les respirer au plus près, me rouler dans cette terre. [...] Les premières palmeraies, les premiers renflements des sables. Ça c'est mon désert ; c'est moi. Mon cœur se met à cogner dans ma poitrine comme un oiseau encagé. J'en tremble, m'en sens ridicule [...]*¹

La remémoration des lieux de passage de la narratrice-personnage suscite des méditations qui font ressortir la relativité de l'espace et du temps qui passe. Le ressassement devient presque un cercle concentrique tant il est immuable pour la narratrice :

Malgré la main de mon père, c'est face à eux que je me sens étrangère. L'exil c'est ça. C'est ici que j'en reprends la mesure. [...] mais les lieux, la

¹Mokeddem, Malika ; *La Transe des insoumis*. Op.cit. Pp 237.238.

*dune, le désert, je m'y reconnais. Ils m'ont forgée aux feux du sable et de la pierre. Ils m'ont insufflé leurs intempérances. Ils restent inscrits dans ma chair et dans mon mental où que je sois.*¹

Le récit de Malika Mokeddem est construit au risque de nous répéter, autour de l'apparente liberté de mouvement du personnage par le voyage « affectif », qu'elle fait pour retrouver son père des années plus tard et cherche une certaine reconnaissance et pourquoi pas un pardon.

En revenant chez son père, la narratrice-personnage fait fonctionner « *sur le devant de la scène narrative, l'historique et le biographique qui s'imbrique étroitement et guide la structuration de la spatialité* »². Comme nous le voyons dans le dernier chapitre du roman :

*Je pénètre dans la maison de la culture sur la place du village, [...] des pupitres vitrés trônent au milieu de la salle. Je m'en approche, vois des photos de moi dans divers articles de presse. L'effroi me cheville la colonne vertébrale : « Je suis sous verre dans un musée de mon vivant. » Mais mon regard est vite attiré par un autre visage que je connais bien : Isabelle Eberhardt ! Sa présence à mes côtés, elle défunte, restitue aussitôt à cette découverte sa véritable signification : l'hommage. Il n'y a rien de morbide. Je fais partie de la mémoire de ce lieu. [...]J'y côtoie Isabelle Eberhardt. Cela me bouleverse.*³

La romancière fait de l'espace de Kenadsa un lieu qu'elle partage avec la jeune auteure française, en donnant des références géographiques et historiques ; cela entraîne des significations : le désert de la jeune Isabelle est le même espace de vie de celui de la narratrice- personnage.

Cette manière implicite de solliciter les mêmes aspects géographiques de son monde, donne un trait spécifique à son récit de vie. Le désert de Kenadsa, espace géographique réel est mis en fiction dans les récits de voyage d'Isabelle Eberhardt, et fiction ou géographie affective pour les deux jeunes femmes.

4.1.4. Cosmologie de soi

La fictionnalisation de soi est parfois la seule voie pour décrire le réel. Malika Mokeddem propose dans son roman *N'zid* un parcours aussi tumultueux et complexe que celui qu'elle propose dans *La Transe des insoumis*. En effet, il s'agit d' « un

¹Mokeddem, Malika ; *La Transe des insoumis*. *Op.cit.* P 244.

² Manea Lucia, « Configurations de l'espace renaissant dans le roman historique contemporain (Yourcenar, Rufin, Senges) » *Op.cit.* P 152.

³Mokeddem, Malika, *La Transe des insoumis*. *Op.cit.* P 253.

parcours dans lequel le sentiment amoureux se décompose en une série de lieux »¹ qui amène le lecteur à déambuler dans les villages, à parcourir en bateau le chemin vers un inconnu où les aspirations de la narratrice-personnage sont celles de la romancière.

A travers un imaginaire déterminant, elle y mêle une apparente précision des cartographes, et des espaces imaginaires qui représentent celui de la Méduse, dans le pays des abysses.

Cet espace de la Méduse est l'espace allégorique, celui qui la rapproche le plus de l'univers réel de l'écrivaine. Louis Van Delft l'explique ainsi : « [...] *le voyageur apprend non seulement à déchiffrer le monde pour savoir s'orienter et y vivre, mais encore à se connaître soi-même* »²

Nous analyserons dans ce qui va suivre, la relation étroite entre l'espace topographique et l'univers intérieur de la romancière ; où le voyage que le personnage de *Nora* a entrepris est aussi celui de la romancière- dans la quête de soi, dans une sorte de « *cosmologie de soi* »³- dans le sens où le texte combine travail métonymique et travail métaphorique dans un récit autobiographique, et qui procède à la fois de l'histoire et la géographie.

Dans le rapport à la Méduse, le sujet qui raconte s'efface pour céder la place à une autre personne, le lecteur justement ne sait pas toujours qui incarne le personnage de la Méduse, et qui de *Nora* ou de la romancière est la plus proche. Nous avons expliqué le chapitre consacré à l'identité de la romancière que l'histoire de la Méduse n'est pas très différente de celle de la romancière :

*Puis, elle abandonne ses doigts à la transe des couleurs et peint l'histoire d'une méduse amoureuse d'un oursin. [...] dans sa fuite éperdue, elle rencontre une baleine à qui elle raconte ses déboires [...] : « Je te vois bien, moi, qui suis un poids lourd. [...] Monte sur mon dos. Je veux te montrer les nomades des surfaces et des profondeurs. Ça va t'ouvrir les horizons »*⁴

La romancière propose dans *N'zid*, un parcours où le sentiment amoureux se décompose en une série de lieux, si bien que la connaissance de l'amour semble se ramener à une topographie, qui mène le personnage d'un lieu à un autre et où la mer

¹ Desjardins Lucie, « Un chemin à parcourir : Voyages imaginaires et topographies morales au XVIIème siècle » in *Topographies romanesques. Op.cit.Pp 155.169. P 156.*

²Desjardins Lucie, « Un chemin à parcourir : Voyages imaginaires et topographies morales au XVIIème siècle » p 158.

³*Ibid.* P 159.

⁴ Mokeddem, Malika, *N'zid. Op.cit.* Pp 34. 35.

devient un refuge certain. La mer finira par la conduire vers sa terre natale, fatalement. Nous anticipons ici certes, mais c'est juste pour mettre en avant un élément important : le roman *N'zid* se présente comme un itinéraire destiné à mener la romancière à bon port, comme nous le voyons à la dernière phrase du livre :

De son lit, Nora peut voir la mer. Elle est d'un bleu lisse, aveuglant. Dans un murmure étouffé, Nora entend les premiers râles d'une tempête de sable et le sanglot d'un luth brisé [...] Je me rendrai au désert lorsque le silence sera revenu là¹

Le procédé de spatialisation, dans le roman de *N'zid*, est ce que Gasparini considère comme une organisation de « *la trame temporelle d'un récit rétrospectif le long d'un itinéraire, (qui) traduit une collusion sur le plan narratif* »² autrement dit, le roman se fait récit de voyage, « *l'histoire et géographie.* »³

5. Le désir de liberté : fondement de l'écriture de Malika Mokeddem

Dans ce sous-chapitre consacré au procédé de la spatialisation dans *N'zid*, nous pouvons dire qu'il consiste à organiser « *la trame temporelle d'un récit* »⁴, qui nous semble aussi rétrospectif même si sur le plan générique, il est classé dans la catégorie fictionnelle. L'histoire est une traversée en mer, c'est donc un récit de voyage mais pas seulement, il est également l'examen introspectif⁵ où la romancière scrute, son fort intérieur trouble, à une époque troublée de son existence ainsi que celle de son pays.

Malika Mokeddem « *juxtapose librement le récit d'un retour sur le site de l'enfance, une longue navigation en Méditerranée* »⁶. Les souvenirs de l'enfance du personnage retracent une existence antérieure et qu'elle lie à quelques villes, en dessinant à coup de crayons, les traits d'un portrait : une méduse qui vit ou a vécu les mêmes avanies, que la romancière avait longuement racontées dans ses romans, publiés avant *N'Zid*. La jeune femme, personnage- narratrice se retrouve donc en aventurière sur un bateau, le même que celui que Malika Mokeddem avait décrit dans son autre roman autobiographique, *Mes Hommes*. Elle se rappelle le bateau (celui qui est nommé *Le Vent de sable* puis *la Tramontane* dans le roman *N'Zid*, durant 17 ans,

¹Mokeddem, Malika, *N'zid. Op.cit. Pp 213.214.*

²Gasparini, Philippe. *Est-il Je ? Op.cit. P 201.*

³*Ibid.* P 201.

⁴*Ibid.* P 201.

⁵Observation, analyse de ses sentiments, de ses motivations par le sujet lui-même.

⁶*Ibid.* P 201.

« elle passe ses étés à bord du bateau à écrire « [...]Le désert sur le lit de la mer[...]»¹ ce bateau lui a durant des années, permis « le nomadisme marin »²

Le voyage dans les eaux de la Méditerranée provoque ce que Gasparini appelle « une crise »³, il entend par là, une crise émotionnelle que le récit doit élucider « en dépliant douloureusement l'espace-temps qui l'a enclenchée. »⁴ Dans une sorte d'immersion dans les profondeurs des abysses, elle tente de retrouver son identité. Elle bouleverse dans sa narration toute la chronologie et balade le lecteur très loin dans son univers habituel, pour lui brouiller les pistes⁵. Elle use de cette stratégie de camouflage pour éloigner le lecteur de l'idée qu'il lit une autobiographie.

Nous rappelons rapidement l'histoire du personnage, il s'agit de Nora, une jeune femme, qui un jour se réveille et constate qu'elle est amnésique, et qui vivrait sur les deux rives, ce parcours rappelle étrangement celui de la romancière, comme nous le voyons dans cet extrait : « [...] le prénom ne lui évoque rien. Il est comme un passe. Il pourrait lui ouvrir n'importe laquelle des identités des deux rives [...] »⁶.

A son réveil, elle est sur un bateau, seule, au milieu de nulle part en mer. Elle ne sait ni qui elle est, ni quelle destination prendre. Etrangement, elle retrouve les gestes d'une femme qui a l'habitude de naviguer un bateau. Cette amnésie la pousse à chercher le lien qui la rattache à un port, ou à une personne ou à une famille. Le personnage, « si sa destination est un lieu investi de souvenirs »⁷, sait que le voyage qu'elle va entreprendre la mettra en danger, celui d'être « embarquée et bousculée dans le toboggan de la mémoire »⁸.

Nous avons vu dans le chapitre consacré aux hommes ou aux amours contrariées qu'elle avait, dans sa quête, cherché un père, un homme qui va l'aimer. Cette quête se solde par une suite d'échecs car même dans le pardon, elle n'obtient pas une satisfaction personnelle, elle va et vient, et revient dans l'espoir d'une petite reconnaissance. Néanmoins, l'espace de la mer est celui qui va donner un peu de sens

¹ Mokeddem Malika, *La transe des insoumis*, Editions Grasset et Fasquelles, 2003 Col. Le Livre de poche n°30437. P254. Pp95.

²*Ibid.* page 95

³*Ibid.* 201.

⁴*Ibid.* P201.

⁵ Seul un lecteur averti peut retrouver les indices qu'elle a mis çà et là dans son récit.

⁶ Mokeddem, Malika *N'zid*. P 16.

⁷Gasparini, Philippe, *Est-il Je ? Op.cit.* P 201.

⁸*Ibid.* P 201.

à sa vie, qui va aussi expliquer sa rupture, cette fracture avec son univers familial. Comment à travers le cheminement spatial, elle parvient à retrouver la paix intérieure.

Se retrouver sur le bateau *La Tramontane*, nous rappelle le vent de Montpellier dont Malika Mokeddem parle dans la *Transe des Insoumis* et *Mes Hommes*. La narratrice tente de retrouver des souvenirs de son enfance et cela relève de « *la fonction mnémonique*¹ »² dont parle Gasparini.

Les épisodes de l'enfance dans le roman *N'zid* sont rapportés par une vieille femme appelée Zana, qui semble être une conteuse et ressemblant à la grand-mère de la romancière, nous l'avons vu dans la reprise intertextuelle de l'expression « *Hagitec Magitec* » expression fétiche de la grand-mère, nomade.

5.1. La mer le lieu de toutes les possibilités

Il faut savoir que pour Malika Mokeddem, le retour du personnage de Nora à l'Algérie, revêt un caractère symbolique affectif et donc nous n'avons plus affaire à des caractéristiques biographiques factuelles et invérifiables, si ce n'est en allant chercher dans l'épitéxte, pour corroborer le lien avec la romancière. Et sinon, nous ne pouvons vérifier l'exactitude des faits et le roman pourrait construire l'image du romancier. Gasparini à ce sujet explique le processus de la narration de cette façon:

*La dynamique de l'identité ne peut se dire qu'à travers la dynamique d'un récit. Et qu'il n'y a pas de récit sans volonté de capter la bienveillance du lecteur au moyen d'outils rhétoriques ; pas de récit non plus sans discours d'accompagnement, sans dessein démonstratif, sans tri et gauchissement des faits ; pas de narration, par conséquent, sans procédés fictionnels.*³

Dans les romans de Mokeddem, le personnage de Malika rêve de retourner dans son pays et à travers ses écrits, le personnage féminin après l'exil revient à la terre natale. La mémoire qui revient progressivement à travers les différentes escales faites par le personnage de Nora, et à mesure qu'elle « *se rapproche du berceau familial* »⁴, la narratrice prend conscience des problèmes qu'elle va affronter. Son voyage s'avère être plus perturbant puisqu'elle ne comprend pas toujours ce qui se passe au fond d'elle-même et autour d'elle. Les arrêts qu'elle effectue en bateau sont jalonnés de

¹ Relatif à la mémoire

² Gasparini, Philippe, *Est-il Je ? Op.cit.* P 202.

³ *Ibid.* P50.

⁴ *Ibid.* P 202.

réminiscences douloureuses, de crises d'angoisse, d'accès de paranoïa, comme nous pouvons le voir dans ce passage :

Debout dans la jupe du bateau, elle ressasse son nom : « Tramontane, Tramontane, Tramontane. » Un tumulte de chênes verts et de pins lui monte à la tête. La tramontane est tiède d'avoir crapahuté des vallées oubliées par les eaux en rocailles où l'été brûle encore [...]. Une voix d'homme se visse dans ses tympanes. C'est une voix rieuse. Assourdie par les rafales, elle l'appelle sans qu'elle puisse distinguer le prénom. Elle ferme les yeux. [...] Elle se torture vainement à chercher la genèse. [...] et dit à la mer :

- *Heureusement tu es là, toi. Mélancolie, peur et colère se disputent ses pensées, vite balayées par la stupeur. Cette humeur labile achève se désorientation.¹*

Le trouble est d'autant plus grand, lorsqu'elle regarde son carnet de bord, elle constate que le bateau est passé par plusieurs pays, qu'elle cite comme si elle traçait au lecteur une carte géographique, et ce périple semble l'intriguer car elle ne sait ni si elle faisait partie de l'expédition, ni pourquoi ce périple :

En feuilletant le livre de bord, elle apprend que le bateau a été emmené en Grèce au printemps dernier. Parti du golf du Lion, de Port- Camargue plus précisément, il a gagné la mer Egée en quelques escales d'une nuit ici et là. Après un séjour de trois jours à Bodrum, il a navigué dans les eaux de l'archipel du Dodécanèse jusqu'à Rhodes. Encore une étape à Chypre, puis il a mis le cap sur l'Égypte pour une relâche de près d'un mois. Ensuite, il est remonté aussi rapidement à travers les Cyclades jusqu'au Golf de Corinthe pour une autre station à Athènes².

Les images l'assaillent où elle retrace le parcours du bateau dans l'absolu, elle ignore si elle en faisait partie, mais des bribes de souvenirs viennent la hanter :

Une image pourchasse l'autre. Elle voit le rivage turc aux calanques profondes. Elle voit s'y entrelacer les ombres et les lumières. Les franges sombres des bois de pins parasols serties par la blancheur des plages. Les fluorescences jade, turquoise et opale des criques. Le cristal de l'atmosphère. Elle voit le saphir des îles grecques dans l'écrin des eaux. Elle voit les couleurs vives des barques. Elle voit les hameaux et villages perchés, suspendus entre ciel et mer. Des odeurs s'en mêlent [...] Cette rétrospective tisse en elle une touffeur animale. Elle éprouve le plus grand mal à s'en ébrouer pour reprendre son investigation sur l'itinéraire du voilier.³

Auteur d'une thèse sur La géographie de Marcel Proust dira « *La mémoire étant liée aux lieux sont des gisements profonds de notre sol mental* »⁴, la narratrice, à

¹ Mokeddem, Malika N'zid. *Op.cit.* P 17.18.

² *Ibid.* P 19.

³ *Ibid.* P20.

⁴ Michel Callot, « Pour une géographie littéraire » [en ligne] *Fabula, la recherche en littérature* <http://www.fabula.org/iht/8/index.php?id=242>. Consulté le 20.09.2013.

l'évocation de ces lieux a livré, peut-être son autobiographie. Dans le même ordre d'idée, nous pourrions développer l'idée que « *les métaphores spatiales qui hantent* »¹ les discours à tout propos ne sont pas nécessairement le signe de l'impuissance ou de la déchéance des pensées, mais la preuve qu'elle a besoin du support de l'espace pour se déployer et de s'exprimer. C'est une idée de piste qui nous permettrait d'affirmer que l'espace dans la narration autobiographique de Mokeddem lui a permis de s'auto-analyser. Le retour donc au lieu de l'enfance est lié symboliquement au voyage effectué dans les lieux référentiels différents de son espace habituel.

5.1.1. Tramontane et ports d'attache

La mer est l'espace miroir, en quelque sorte, du désert. La mer permet à la romancière d'aller d'un lieu à autre comme l'ont fait dans le désert, ses aïeux. La mer va aussi « *participer à ce choix d'écriture [...] elle est emprunte de poésie descriptive* »², elle « *apparaît comme un ensemble de sensations diverses, des parfums [...] on reconnaît sa présence à une odeur d'algues et de sel* »³ dans le roman de *N'zid*, la mer est décrite ainsi :

*Ravie, elle se laisse aller aux vagues et au vent, met la mer entre elle et le monde, entre elle et elle. Ce continent liquide est le sien. La mer est son incantation. Elle est sa sensualité quand elle lèche les recoins les plus intimes des rivages, son sortilège quand elle hante les yeux des guetteurs. Elle est son impudeur quand elle chavire, sans retenue, dans ses orgies et ses fougues, sa colère quand elle explose et s'éclate contre les mémoires fossiles des terres, remplissant d'épouvante les rochers reculés et les cris des cormorans. Elle est sa complice quand elle roule, court et embrasse, dans une même étreinte, Grèce et Turquie, Israël, Palestine et Liban, France et Algérie. Elle est son rêve en dérive entre des bras de terre, à la traverse des détroits et qui va s'unir, dans un concert de vents, au grand océan. Sa Méditerranée est une déesse scabreuse et rebelle que ni les marchands de haine ni les sectaires n'ont réussi à fermer. Elle est le berceau où dorment, au chant de leurs sirènes, les naufragés esseulés, ceux qui des causes perdues, les fuyards de Gibraltar et bien des illusions de vivants.*⁴

La mer est caractérisée autrement dans le roman de *N'zid*, elle est mythique, elle console et concilie à la fois, la liberté et la fuite de tous les dangers. Pour Denise

¹ Michel Callot, « Pour une géographie littéraire » Op.cit.

² Brahim, Denise. « Les écrivains algériens d'expression française et la mer » in *La Méditerranée d'Audisio à Roy* sous la Dir. Guy Dugas. 2007. Pp 245-255.

³*Ibid.* p 246.

⁴ Mokeddem Malika, *N'zid*, Pris : Editions du Seuil, mars 2001. P213. Pp 68-69

Brahimi la mer, dans le roman de *N'zid*, signifie « l'oubli » : Nora l'héroïne souffre d'amnésie et la mer lui permet de faire le deuil de tout ce qu'elle a perdu. Frappée d'amnésie temporaire, elle recouvre petit à petit la mémoire, elle renaît à nouveau d'où le titre qui pourrait signifier continuer.

La jeune fille se retrouve « *dans un moment de flottement, elle flotte non seulement dans l'espace, celui de la mer, mais aussi dans le temps ; celui de son passé* »¹.

La jeune héroïne vit une situation d'instabilité causée par l'amnésie mais cet état de flottement en question représente symboliquement pour Malika Mokeddem la rebelle, un moyen de vivre conformément à son refus de se planter dans un lieu, de se conforter dans le modèle de vie instauré par les siens, d'ailleurs le tribut de cette liberté est très lourd, elle le dit dans beaucoup de ces romans ainsi : « *J'ai définitivement quitté son rang*² » :

*Combien de fois Jamil a-t-il ressassé qu'issue de trois terres, elle, elle était au-delà de toute terre, dans une liberté plus grande, celle des mers, des airs et de la création ?*³

Le récit du périple est assez complexe parce que la narratrice met en scène un personnage qui ne sait pas où a commencé le départ et où est l'arrivée. La narratrice reste au départ avare de détails sur la situation géographique des lieux, puis progressivement, elle donne des noms des lieux, de pays, de régions mais ce qui compte le plus est cette quête intérieure qui revient sans cesse dans le discours :

Les longs périples menés tambour battant entre Port-Camargue, Athènes, Chypre et le Caire l'intriguent. Ils semblent plutôt tenir de la course avec escales que l'allure habituelle de la plaisance :
« *Est-ce que tu étais du voyage ?* » [...] *Le printemps est plus propice à la navigation dans l'Égée... Elle sait tout cela :*
« *Est-ce que tu y étais ?* »⁴

A notre avis, dans le roman *N'zid*, la référentialisation spatiale est juste un prétexte pour ancrer le personnage de Nora dans un univers fictif, nous faisons référence à l'histoire de la méduse, personnage qu'elle peint dans ses moments de

¹Brahimi, Denise. « Les écrivains algériens d'expression française et la mer » *Op.cit.* P 246

² Il s'agit de sa mère mais aussi toute la famille.

³ Mokeddem Malika, *N'zid*, *Op.cit.* P207.

⁴*Ibid.* Pp 19.20.

transe, et qui font ressurgir un passé lointain d'une femme, de deux hommes qu'elle aurait connus.

Nous avons vu que Malika Mokeddem voulait écrire une fiction et donc, elle crée un univers imaginaire qu'elle veut éloigner de sa réalité. Dans cette fiction « *entre la géographie réelle et fictive, cette auteure use d'allégorie* »¹ pour profiter de la liberté dans l'écriture. Lucie Desjardins en reprenant les travaux de l'abbé d'Aubignac dit que : « *Les temps et les lieux de l'allégorie ne sont que les figures de ceux de l'histoire véritable* »² en ce sens que la topographie des villes et régions décrites par la narratrice, est nécessaire et efficace puisqu'elle offre un parcours susceptible de favoriser la découverte du Moi.

Le regard porté sur les personnages et le portrait fait par la narratrice ne donnent pas seulement à voir une personne mais aussi les aspirations qui l'animent, les rêves d'une existence, sollicitant l'approbation peut-être des siens, et là, nous nous engageons dans une interprétation hasardeuse, mais tout porte à croire que le désir de retrouver l'amour de Zana, de son père perdu depuis fort longtemps, de Jamil disparu mystérieusement, les peintures héroïques faites de la méduse montrent un sujet dont « *l'image se confond avec les illusions de l'amour et l'amour-propre.* »³ :

[...] Après un long silence, elle s'accoude à la table, les yeux fulminants, et reprend :

*-Les ruptures d'abord, la mort ensuite ont fauché tous les délires d'Irlande de mon père⁴, un colosse avec le Gulf Stream dans les narines et dans les pensées. L'Irlande, l'Algérie et la France...Trop de terres pour un corps qui n'existait que dans le dessin. Une page me suffisait. [...] Dès l'enfance, le dessin a été ma façon de ne choisir aucune de mes langues... [...]*⁵

Le regard se rapproche de l'effort aussi d'introspection commandée par l'écriture. La romancière scrute la femme- Nora intérieurement où en vérité, elle se dissimule. Nora, en dessinatrice peint sur le bateau des portraits. Le navire devient l'espace où elle adopte le point de vue le plus juste, sur le modèle, c'est-à-dire elle-même. En mobilisant l'espace du bateau et même l'espace topographique des pays, le roman *N'zid* devient l'expression d'un moi qui se cherche.

¹ Desjardins Lucie, « Un chemin à parcourir... ». *Op.cit.* P 162.

²*Ibid.* P 162.

³*Ibid.* p 163.

⁴La romancière a choisi une figure occidentale du père mais d'une figure algérienne de la mère.

⁵ Mokeddem, Malika, *N'zid*. Pp 112-113.

5.1.2. Le luth de Jamil et l'espoir d'un retour

N'zid est un récit d'un voyage initiatique au cours duquel *Nora* en capitaine explore les contrées de la Méditerranée, des ports mystérieux et mythiques où elle y séjourne peu de temps, à la recherche de la vérité. Au cours de son périple, elle se pose de nombreuses questions et elle fait sans cesse allusion à ces voix intérieures qui viennent hanter ses jours comme ses nuits, ce sont les images d'un homme *Jamil*, qui sont le plus insistantes :

Le son du luth a cessé. Nora lève les yeux, scrute la rondeur vide des horizons. Le ciel est taciturne. La mer balance une attente cramoisie et se languit des paupières de la nuit. Le visage de Jamil revient remplir les yeux de Nora. Dans le besoin de son corps reflue l'urgence de la musique encore. [...] sur la peau épaisse et rouille de la mer, roule la narration du luth. Elle raconte des trahisons, des départs, des désespoirs, les tremblements des retours, la face noire de la joie. La mer et le ciel ont pris la couleur du désert. Des quintes de vent de sable déferlent dans les yeux, sur les eaux et montent se froter aux rives du mistral et de la tramontane.¹

Les lieux ont tous un point commun dans le roman de Malika Mokeddem, ils servent à comprendre ce que Lucie Desjardins appelle « *l'espace intérieur* »². La romancière cherche à le représenter de telle sorte qu'au terme de cette introspection, la connaissance de soi, l'examen critique des apparences et la conduite de la vie se trouvent infiniment liés. *Jamil* est un peu le double de *Nora* qui, elle n'est pas très différente de la romancière, comme on le voit dans ce passage :

Nora se tourne dans le lit, étreint le luth, le caresse, écoute la mer, entend le vent de sable. Elle voit cet enfant fou de douleur quitter le douar, courir vers son refuge préféré, le sommet de la dune. Elle voit sa silhouette d'elfe fantomatique dans les tornades de sable.³

Nora tente de retrouver sur les îles ou dans les pays visités des fragments d'une vie oubliée et en retraçant l'itinéraire de lieux très éloignés de son désert, sur les traces de son ami *Jamil*, disparu, elle se retrouve sur les routes du désert d'Algérie. Nous voyons bien que la vision du désert et de la mer témoigne d'espaces familiers pour la romancière. Le désert et la mer seront représentés de son point de vue comme deux univers séparés et liés à la fois :

¹Mokeddem, Malika, *N'zid*. P 163-164.

²Desjardins Lucie, « Un chemin à parcourir... ». *Op.cit.* P169.

³ Mokeddem, Malika, *N'zid*. P 201.

Combien de fois Jamil a-t-il ressassé qu'issue de trois terres, elle, elle était au-delà de toute terre, dans une liberté plus grande, celle des mers, des airs et de la création ? [...] Les paupières lourdes de fatigue et de sommeil, Nora écoute la rumeur de la mer et sourit au souvenir de l'émotion que soulèvent en elle et en Jamil les tempêtes du Sud ici à Cadaqués ou à Montpellier quand l'air est moite et tiède, quand une pellicule de poussière rouge, venue des sables du désert, envahit les rives de la tramontane et bien au-delà.¹

Nous avons vu que la structuration spatiale ne constitue pas en elle-même un signe générique de référentialité ou de fictionnalité mais, elle permet de raccrocher le passé à un territoire connu ne serait-ce qu'à travers sa toponymie.

La romancière désigne la terre où les mots du texte plantent ses racines, elle relie grâce aux indices son nom, sa biographie qui apparaît en filigrane à travers des personnages fictifs, ses livres, indiqués en note de bas de page (p 142), à cette contrée qui est l'Algérie, pays des grands étendus. Cet ancrage référentiel, au risque de nous répéter, est contrecarré par la tendance de la conteuse à enchanter le lecteur « *dès qu'ils sont mis en récit, les lieux de mémoire se parent de valeur métaphorique* »² et tendent donc vers le romanesque.

5.1.3. Le silence : un message dans les deux romans

Dans deux romans de Malika Mokeddem, le silence est représenté de différentes manières. Lorsqu'il n'est pas imposé au personnage, comme c'est le cas notamment pour Jamil puis Nora et donc Malika, le silence reflète une certaine paix intérieure. C'est ce que montre la romancière quand Malika prend sur elle de se taire afin de permettre à son père de parler, aux derniers jours de sa vie, de recouvrer la parole avant de plonger dans le silence éternel, c'est-à-dire la mort :

Au moment des adieux, il se met à pleurer : « je ne sais pas si on se reverra, ma fille, alors Smah, pardon ma fille. Ma bénédiction t'accompagne. » Terrassée, je m'accroupis un peu plus, prends son visage dans mes mains, embrasse ses larmes aux coins des yeux et me précipite dehors. Smah, pardon, ce mot n'a qu'une signification : mon père va bientôt céder à l'ultime sommeil et je ne serai pas là pour lui tenir la main. Pour lui fermer les yeux. »³

Le silence peut aussi être la conséquence d'une existence solitaire absolue comme celle que mène l'héroïne. Même si, dans ce dernier cas, nous pouvons bien

¹ Mokeddem, Malika, *N'zid*. P 207.

² Gasparini, Philippe, *Est-il Je ? Op.cit.* P 204

³ Mokeddem, Malika, *La transe des insoumis. Op.cit.* P 254.

voir dans les soliloques des personnages de Nora et de Jamil, que le désert leur permet de faire ressortir toute la souffrance, et le silence demeure à un moment donné de leurs vies leur lot quotidien. Jamil est tué, réduit au silence, et Nora perd sa mémoire, qu'elle ne retrouve qu'à la fin du roman, à l'annonce de la mort de Jamil :

*[...] L'un des hommes lui prend la tête et la lui cogne comme un œuf contre un winch. L'Algérie lui explose dans le crâne. Un ballotement chaud, visqueux fige son esprit sur ce cauchemar : partout le silence de la mer et du désert, confondus, des tueurs sont sur les traces de Jamil.*¹

Au-delà du constat de la place prépondérante du silence dans cette entreprise de retour vers les origines, Malika Mokeddem tente d'esquisser des réponses à des questions, des mots jamais dits à son père et que ce dernier reste avare de paroles gentilles envers sa fille. Jamil quitte le désert et le silence pour retrouver le tumulte de la mer ? Non, il a fui les paroles acerbes des autres à son égard, il voulait rester dans le giron de la dune et le silence qu'elle lui inspirait. Tout ceci plaide bien en faveur du silence, qui s'impose à l'évidence comme salutaire, pour la narratrice et pour tous les personnages avatars de Malika, elle dit à ce sujet: « *Je me rendrai au désert lorsque le silence sera revenu là. D'une main lasse, elle caresse le tatouage vert de l'hématome qui souligne la racine de ses cheveux* »²

Nous voyons se dessiner dans ces propos une idée d'un retour aux sources. Pour Malika ou Nora, puisque tel est son nom, la liberté d'aller et venir est fondamentale pour reconstruire un monde paisible, un monde où se côtoieraient sans violence toutes les pensées et les opinions humaines. N'est-ce pas la vision des hommes du désert, qui souhaitent voir le monde dans sa simplicité mais aussi et surtout souhaitent que même les pêcheurs connaissent la quiétude ? La simplicité au désert, nous l'avons vu à travers la trajectoire des personnages de ces romans, qui signifie ainsi la fin de la souffrance.

¹ Mokeddem, Malika, *N'zid*. Op.cit. P 213.

² *Ibid*. P 214.

Conclusion

Dans les quatre romans étudiés, la représentation spatiale revêt un caractère singulier, en effet, l'espace a longtemps été négligé dans les recherches littéraires, en raison sans doute à toutes les études qui ont été faites sur l'histoire littéraire et les réflexions sur le temps. Nous avons tenté de montrer que l'espace mérite d'être examiné de plus près. Les études sur l'espace en littérature ont pris un caractère interdisciplinaire puisqu'elles ont mis en évidence les stratégies discursives essentielles dans la représentation des lieux, en instaurant un rapport étroit entre le vécu et l'écriture.

Dans notre étude nous avons d'abord tenté de confronter les différentes théories qui ont traité l'espace comme élément important dans la littérature, notamment les travaux de Westphal et nous avons fait appel également à une approche herméneutique des espaces pour rendre compte du schéma spatial d'un roman, et par conséquent de se rapprocher du sens du texte. Dans une étude de la figure spatiale, comme par exemple de la maison, nous avons tenté de lier cet espace à un événement ou à une série d'événements, où cette figure spatiale possède des caractéristiques propres.

Pour Assia Djébar, la maison familiale est perdue à la mort de son père, quant à Malika Mokeddem, elle ne la perd pas mais c'est elle qui la quitte volontairement, en s'exilant en France. Nous avons fait ressortir les traits distinctifs des deux demeures qui les rendent uniques. Pour Malika Mokeddem, la refiguration spatiale de la maison, connote aussi la construction littéraire, à son évolution en tant qu'écrivaine. Pour Assia Djébar la perte de la maison paternelle devient une obsession parce qu'elle perd le seul lieu qui la rattache à son père. La maison est aussi un espace acoustique : dans les deux romans, la narratrice a une oreille attentive, perçoit les musiques, les chahuts, les chuchotements, où tintent et résonnent les bruits des tamtams jusqu'à la transe. Elle fait entendre tout le panorama acoustique et fait de son récit familial un lieu de rencontres et d'échanges.

Assia Djébar fait de la ville d'Alger une scénographie où un drame allait se produire, une scène se joue comme dans un théâtre où l'héroïne tente de se donner la mort. A ces histoires, dans *L'Amour, la fantasia*, se mêle la grande Histoire du pays et

ce qui fait de ce roman, dans les études littéraires, un roman historique. Sauf que le pacte de lecture peut le montrer à la fois fictionnel et réel.

Dans la dernière partie de notre travail sur l'espace, nous avons montré que le désert se distingue en effet des autres lieux peints dans les romans de Malika Mokeddem, par le fait qu'il engage dans la voie de l'exil, le personnage qui cherche son identité. Dans ses romans, les personnages semblent avoir atteint le but de leur quête en observant le vide qu'offre le désert. Ils se rendent compte que cet espace n'est pas en adéquation avec leurs aspirations. Cette découverte met en évidence la dimension particulière de l'espace, car ce lien porte secrètement en lui une rencontre entre ciel et terre, rencontre qualifiée de vide.

Le lieu relatif au pays, « là-bas », représente paradoxalement une source d'espoir, dans la mesure où il renvoie à la redécouverte de soi et surtout à l'abandon de son passé. Dans ce contexte, le désert apparaît comme un espace doté d'une vertu purgative et littéralement salutaire ; il apparaît comme le lieu par excellence de l'expérience initiatique. En peignant les personnages dans cette disposition de retrait, sur la dune, l'auteure cherche à mettre en évidence l'idée selon laquelle la retraite est la seule réponse possible à la violence qu'elle a subie durant des années. Le désert, il convient d'insister sur ce point, s'oppose de manière inverse à la mer non seulement en raison de son vide et de son aridité, mais aussi, plus particulièrement, en raison du lien qu'il entretient avec la souffrance vécue. Aussi, lorsqu'il traite de la présence de l'héroïne dans le désert, Mokeddem évoque-t-elle les personnages qui, comme elle, ont vécu une expérience similaire dans cet espace incontestablement étouffant.

La mer se révèle être un espace salvateur, en ce sens qu'il permet aux différents protagonistes de ne plus vivre de la même manière la violence, elle sera cet espace qui exhalera ses désirs de liberté, des plaisirs d'une vie simple et paisible. Au cours des aventures des personnages, la romancière explore à la fois les îles, et des lieux lointains, et fait en même temps allusion à son passé à travers des personnages référentiels qu'elle transforme, en personnages fictifs, dans le but de brouiller les pistes au lecteur. Dans le roman *N'zid*, elle fait en sorte de dresser des cartes et d'établir des topographies afin de mieux se retrouver au sein de ces infinies nuances qui montrent les différentes affections, et donc de se livrer.

Les représentations spatiales permettent de comprendre l'espace intérieur et la représentation de soi. Malika Mokeddem est au cœur de cet exil à la fois intérieur et géographique. La mer, permettra à cette auteure de partir toujours plus loin en mer, et en Méditerranée, ni trop loin, ni trop près de l'Algérie et de la France.

Conclusion générale

*Structure de l'écriture de soi et nouvelle
vision de l'autofiction algérienne ?*

1. Le modèle de l'écriture

Le modèle d'écriture autofictionnelle que nous voulons proposer, suit au niveau narratif et thématique un processus bien défini. Nous sommes partie d'un modèle en apparence autobiographique pour aller vers une écriture plus fictionnelle, avec une certaine distanciation de soi pour le cas des deux auteures. Ces dernières se rapprochent d'abord par la présence du pacte autobiographique : elles se servent de leurs noms véritables ou partagent avec le narrateur et le personnage une identité biographique ou professionnelle.

Nous devons préciser que la fiction qui est introduite dans les romans des deux romancières n'est pas une vérité générale à appliquer à toutes les écrivaines algériennes d'expression française parce que pour cela, il faudrait un échantillon très élargi pour pouvoir affirmer une telle chose. Cependant, tenter de comprendre la mise en forme et les enjeux du texte autobiographique à travers la lecture des quatre romans, n'est pas très facile à faire : ce que nous pouvons affirmer c'est que ces deux romancières sont réunies dans un même espace culturel, social et linguistique. Mais pour autant, elles présentent des techniques d'écritures et des stratégies narratives propres aux récits « fictionnels », ce qui par conséquent rend la réception assez problématique. L'écart de génération n'est pas très important entre elles, et toutes les deux ont adopté des stratégies scripturaires, telles que la fragmentation et l'intertextualité que nous avons étudiées dans la première partie à travers le paratexte et des différences sur le plan de la mise en page des textes.

La lecture des romans des deux romancières, nous a permis de lever le voile sur les fragments, de deux vies singulières. Par le dévoilement de réalités subjectives, sans doute, elles nous ont exposé une époque coloniale, des pratiques culturelles, les mutations sociales après l'indépendance, la vie privée et la vie publique de l'une et l'autre. Leurs récits de vie nous permettent de saisir le rapport qu'elles entretenaient avec le corps, la vie intime, l'écriture et l'exploration du monde pour fuir la réalité.

Les travaux faits dans le domaine de l'autobiographie et l'autofiction selon Elk Richter, dans l'œuvre d'Assia Djebar, sont un mélange de discours fictionnel et de discours référentiel. Et dans le cas de notre corpus, nous pouvons dire d'ores et déjà

que ce sont des textes où sont enchevêtrés faits et fiction. Selon Vincent Colonna l'autofiction est une « *affabulation de soi où l'auteur se met en scène et devient le personnage de son livre* »¹

Nous pouvons soutenir la thèse que les fictions introduites par les deux auteures sont loin du modèle européen, et que pour Assia Djébar par exemple, la fiction apparaît souvent dans l'utilisation de verbes tels que « rêver, imaginer » quand elle évoque certains faits dont elle ne se souvient pas trop, ou pour dissimuler une douleur trop profonde, qui plonge le lecteur dans le discours fictionnel propre à elle, tout en gardant l'aspect référentiel. Ce dernier vient brouiller un peu la classification générique de ses textes. Pour Malika Mokeddem, ses personnages sont issus d'un univers complètement imaginaires dans *N'zid* et où le référentiel est dans les réflexions qu'elle ajoute, une sorte de soliloque où la véritable personnalité de la romancière apparaît. Ce qui fait la singularité de l'imagination d'Assia Djébar c'est dans les blancs qui se matérialisent soit par une typographie particulière étudiée dans le chapitre 3, soit dans le chapitre 4, où l'intitulation chapitrale enclenche le processus de l'imagination, ce qui nous a menée vers une étude sur l'identification biographique et professionnelle. Et c'est dans ces moments qu'elle met à témoin le lecteur, qui devient son confident et qu'il est averti du caractère fictionnel de l'événement narré. La fiction est un moyen de se dire, voire une nécessité, comme le dit si bien Assia Djébar, c'est pour combler les béances de la mémoire. Nous avons tout au long de notre travail, tenté de montrer que la fiction et la réalité sont possibles pour parvenir à retrouver l'identité et à se connaître.

2. Autofiction et auto-analyse dans l'écriture, quel questionnement ?

*Outre les caractéristiques de l'autofiction (le doute, l'hésitation, dédoublement de l'instance narrative, la fictionnalisation des expériences vécues...), le " je " de la narratrice est brisé, blessé et fragmenté. Il réfère implicitement à la situation de la femme qui lutte encore pour panser les blessures symboliques et réelles et acquérir le statut convenable.*²

¹ Ouellette-Michalska, Madeleine, *Autofiction et dévoilement de soi*, XYZ éditeur, juillet 2017, Coll. Documents, [en ligne] http://www.mediafire.com/file/3n6f80tlvqc3g6f/Madeleine_Ouellette-Michalska-Autifiction_Jericho.pdf/file?fbclid=IwAR1i64sx4GwtlK3vrUwekezYGykc1IotETRC2FsCyBhQc5RKrfHels99hfU# consulté le 9 mai 2020. 147 p. 69.

² Arnaud Genon, *L'autofiction dans la littérature maghrébine* entretien avec M'hamed Dahi. *Op.cit.*

Conclusion générale : *Structure de l'écriture de soi et nouvelle vision de l'autofiction algérienne*

L'autofiction ne se donne pas pour une histoire entièrement vraie, mais pour un roman qui « démultiplie » les récits possibles de soi, et dans notre étude, nous avons mis en exergue leurs histoires personnelles qu'elles ont racontées de plusieurs façons ; elles ont varié les mots et ont fait des introspections qui leur ont permis de se retrouver. On change les pronoms personnels, le « Je » est changeant, et dans l'autoanalyse, le personnage devient le psychanalyste qui examine le discours de l'auteur et qui donne une autre version des faits ou qui la change pour des raisons parfois expliquées dans les soliloques des auteures. La recherche de l'altérité, qui décentre le héros, est effectivement devenue une des tendances les plus intéressantes de l'écriture du moi. Nous avons vu que les romancières vont démultiplier leurs récits et s'obtient ensuite par le travail de construction, d'invention narrative ce que Doubrovsky nomme « fiction ».

En ce sens, [écrit-il], une autobiographie post-analytique, par rapport à l'autobiographie classique, ne saurait être plus "vraie" que d'être plus riche. Au sens où l'on dit que l'uranium a été par traitement, lui aussi, enrichi.¹

Ainsi, le lecteur aura l'impression d'entrer en contact avec l'inconscient du personnage du roman. Gasparini explique que « *outré le nom et prénom, il y a toute une série d'opérateurs d'identification du héros avec l'auteur* »² leur âge, leur milieu socioculturel, leur profession, leurs aspirations, et dans l'autofiction, ces opérateurs sont utilisés à discrétion pour jouer la disjonction ou la confusion des instances narratives, et c'est à partir de leur degré de fictionnalité que l'on peut différencier les deux stratégies scripturaires.

Dans la deuxième partie de notre travail, nous avons tenté de montrer que les écritures dites autobiographiques chez les deux romancières étaient des écrits de soi surprenants. Elles se sont fixé le projet d'écrire des autobiographies et des fictions à la fois, de façon clairement avouée dans les trois romans *L'Amour, la fantasia, Nulle part dans la maison de mon père et La transe des insoumis*, moins évidente dans *N'zid*. Elles ont révélé leur identité dans certains et pas d'autres, et cela n'est pas sans conséquences : elles ont toutes les deux puisé dans leur vécu mais elles ont adopté une

¹Serge Doubrovsky, « *Autobiographie/vérité/psychanalyse* », Art. Cité, p. 78.

² Gasparini, *Est-il Je ? Op.cit.* P 25.

stylisation qui traduit la charge émotionnelle. Assia Djébar a montré implicitement que sa vie est moins importante à dévoiler, s'est cachée derrière le voile et derrière les autres femmes opprimées. Malika Mokeddem au contraire, révèle tout, d'un coup, traquant ses rêves de petite fille et veut rattraper son destin ; elle se bat contre tout le monde, contre les monstres qui ont traversé son existence. Elles ont toutes les deux conscience de l'(im)possible réalisation de leur personne, et ont cherché dans l'univers de l'écriture une place de choix.

Nous avons voulu montrer dans la continuité de l'écriture intertextuelle, comment le roman *Nulle part dans la maison de mon père* se place entre le factuel et le fictionnel. Assia Djébar a égrené un des événements les plus marquants, dans une configuration singulière, une réécriture, un réinvestissement mythologique plus ou moins avoué ; le mythe d'*Icare*. Dans cet événement, ses personnages, la narratrice et son père se partagent les rôles de deux mythes connus dans la mythologie grecque. L'objectif étant de faire ressortir l'intensité du drame qui a ébranlé le vécu de la narratrice et par ricochet celui de la romancière. Le fait est raconté dans deux de ses romans, de manière explicitement énoncé et dans le roman de notre corpus, il est repris sans y faire référence. Cependant, le mythe change d'atmosphère et évolue dans un environnement arabo-musulman. Cette flexibilité amène la romancière à modifier le sort funeste au mythe, bien plus, elle lui fait chercher la rédemption dans la religion musulmane et dans le verset coranique, elle cherche l'idée de bonté et de pardon. Par allusion à la doctrine soufie, elle montre que le soufisme est une religion où les erreurs sont pardonnées. Dans une généralité qu'elle instaure, elle fait en sorte que son personnage trouve la paix et la sérénité dans les versets coraniques, ceux qui traitent du pardon. A travers le mythe et le mysticisme, elle montre que son autobiographie est rédimée par la fiction.

Nous avons tenté de montrer, dans le deuxième chapitre, que les deux romancières se rejoignent dans une autre thématique de leur autofiction. Nous pouvons déjà parler d'autofiction parce que nous avons essayé de montrer que la thématique relative au corps pourrait en être l'essence même. Nous avons relevé qu'Assia Djébar et Malika Mokeddem se rapprochent dans les révélations intimes et intimistes où la première est toute dans la réserve, elle focalise ses descriptions du corps raffiné et joli

de la femme. La femme est sublimée mais trahie, violée durant la colonisation française. Le corps de la femme devient même un butin de guerre (référence à l'épisode de Badra, la princesse). Le corps est aussi celui de la mère qui se cache du regard masculin. Le corps est drapé d'un haïk immaculé symbole de la bourgeoisie arabo-musulmane. La romancière en « *page* » devient une adolescente révoltée, qui ose révéler son corps au regard désapprobateur du père (événement de la bicyclette, et de la robe au dos nu), mais montre aussi que la femme était capable de s'émanciper même pour une famille vivant dans une société partagée entre le traditionnel et le moderne. Elle a fait de ses parents de personnages hybrides, tout comme la narratrice-personnage.

Malika Mokeddem est dans le dévoilement le plus intimiste, elle parle de son corps et de sa sexualité comme un fait naturel, elle révèle sans garde-fou, les aspects les plus vils de la nature masculine et de la société de manière générale. L'écriture chez Malika Mokeddem devient son arme et son billet de sortie qui lui permet d'échapper au joug familial, et sociétal.

En étudiant, dans le chapitre 3, l'énonciation, nous avons voulu montrer que la polyphonie est un des motifs de l'autofiction. Le « je » n'est jamais tout à fait la romancière. Le « je » est même un autre. Les romancières sont constamment en dialogue avec les autres mais aussi avec elles-mêmes ; le « je » fait face à un « tu » dans une conversation dont le seul sujet est la romancière, mais aussi plonger dans le tréfonds de sa personnalité. Le « je » n'est plus donc une entité immuable, mais il est montré comme expression construite, comme une fictivité. C'est ce qui a rendu complexe notre travail, parce qu'il fallait montrer que *Nora* par exemple, est à la fois un personnage de fiction et référentiel par la pensée, les sensations, le vécu, la profession contiguë, les rêves. Elle incarne aussi l'identité de Malika Mokeddem.

Assia Djébar, qui dit je, apparaît dans les soliloques, les biffures seulement lorsque son vécu est trop difficile à révéler, elle place ça et là des blancs et reprend les histoires des autres. Les facteurs culturels et historiques viennent perturber la définition de Philippe Lejeune et même celle de Doubrovsky où la condition est que l'identité de l'auteure est reconnue comme telle, Chez Assia Djébar, le « Je » biographique est celui des autres femmes.

Nous avons terminé cette seconde partie par une étude consacrée à l'espace géographique lié au moi autobiographique. Après une brève explication des concepts théoriques assez récents dans les études littéraires ; la géocritique, nous avons également pensé que l'herméneutique de l'espace était une approche interprétative qui nous a permis de montrer que l'espace géographique et l'espace plus restreint étaient étroitement liés aux événements de la vie des romancières.

L'espace de la maison représentait pour l'une et l'autre un espace référentiel certes mais aussi symbolise la perte, l'enfermement, et les joies des festivités familiales. Toutes les deux n'ont pas le même rapport à la maison, aux odeurs et aux bruits. La maison perdue à la mort du père d'Assia Djébar, est réduite dans les souvenirs à la chambre des parents, puis la maison de l'aïeule par l'espace acoustique où très jeune, elle développe un sens aigu d'observation, et olfactif. Assia Djébar, fait de l'espace urbain d'Alger le théâtre d'une pièce qu'elle a préparé des chapitres durant, où elle focalise la scène du dénouement du drame dans un vestibule sombre d'un immeuble, telle une scénographe, elle fait en sorte que de ce vestibule, se déclenche le drame, où elle échappe in extremis à la mort.

La maison pour Malika Mokeddem est un espace exigü que même la situation géographique n'arrive pas à atténuer le sentiment de vide. Seule la Dune permet à la romancière l'évasion par le rêve et l'imaginaire à travers les contes qu'elle a retenus de son aïeule. La romancière adulte a pu échapper aux vicissitudes de sa société grâce à la langue française et l'écriture ; son amour pour le français et surtout pour la mer ; espace de toutes les libertés et toutes les promesses lui ont permis d'avoir un autre destin. La maison en construction ou en reconstruction est inhérente à l'écriture. Les multiples ruptures font que son espace géographique trop vaste et trop vide, soient comblés par l'écriture. Aussi, *N'zid* est un roman inachevé parce que la narratrice rêve d'un retour aux sources vers l'Algérie et espère une reconnaissance et le pardon. La mer restera l'espace salvateur qui lui promet un avenir plus clément peut-être.

Dans tous les cas, les représentations spatiales ont permis de comprendre l'espace intérieur et la représentation de soi.

L'espace géographique est à la fois libérateur et castrateur, où les romancières sont partagées entre l'Algérie et la France.

3. Bilan

Nous avons donc, dans ce modeste travail, tenté de montrer que l'autofiction dans le cas des deux auteures se situe à mi-chemin de l'autobiographie et du roman autobiographique. Nous avons, par notre hypothèse, considéré que les romancières avaient mélangé à parts presque égales les signes autobiographiques et de roman. Nous pouvons suivre l'idée que l'autofiction se présente comme « *un cocktail comprenant des doses d'autobiographie* »¹.

Sur la plan thématique, l'autofiction occidentale est taxée d'exhibitionnisme, d'impudeur, cette image est à notre sens faussée parce qu'on n'a pas tenu compte de certains facteurs à savoir : la réserve, le respect de soi et la douceur des particularités que l'on pourrait rajouter dans l'écriture de soi dans la sphère maghrébine et la majorité des romans autobiographiques contemporains algériens. Et puis, il ne faut pas occulter que certaines autobiographies occidentales sont tout aussi exhibitionnistes où les aveux sans fard avaient valu des procès à certains écrivains. Cela dit, l'autofiction est née suite à un désir d'émancipation des années après la Guerre et les désillusions des années 80 que cela soit en Europe ou ailleurs. Si le thème du corps est principal dans l'autofiction, plus qu'en autobiographie classique, s'il n'est plus condamné au non-dit (Malika Mokeddem) et à la culpabilité (Assia Djébar), il s'épanouit non pas dans le plaisir mais dans la honte, le mépris, meurtri par les hommes, nous l'avons vu davantage, chez les deux romancières, évoluant dans les souffrances et non dans les jouissances.

Les thèmes relatifs à la filiation, à la mémoire collective (Assia Djébar) ou au deuil caractérisent bien l'écriture du moi contemporaine, bien plus que la sexualité. Dans cette forme d'écriture, les héros sont, les ancêtres, le père, la mère, les enfants, et non les romanciers, qu'on pourrait taxer de narcissiques. Nous avons fait ressortir, dans notre étude, comment les destins d'une amie, ou d'un ami, des célébrités du pays et du monde littéraire ou de parfaits inconnus montrent qu'ils sont liés à la vie de chacune des romancières. Belarbi Mokhtar parle de l'auto-alterbiographie, un concept

¹Gasparini, Philippe, *Autofiction, une aventure du langage*. Op.cit. P 306.

qui montre que l'autobiographe contemporain ne se met pas en avant seul, il retrouve son identité à travers celle des autres.

Une autre veine de l'écriture du moi où le romancier met en abyme sa condition professionnelle avec une certaine inquiétude et beaucoup de questionnement, nous faisons référence à Assia Djebar dans ce cas. Ainsi, quelque soient les thèmes abordés, la communication du message y est toujours, régie par un impératif rhétorique : l'histoire doit non seulement intéresser le lecteur mais le convaincre de la fiabilité de l'autobiographe, c'est pourquoi, « *l'autofiction d'aujourd'hui retombe sur certains lieux de prédilection du roman autobiographique d'hier* »¹. Les postures de dépression, de culpabilité, de confession, de dénonciation et d'amour restent encore efficaces pour plaire au lecteur et susciter son empathie.

D'autres pratiques scripturaires viennent chambouler le modèle canonique : le temps et l'espace. Si l'écrivain du moi dispose d'un pacte de lecture dans lequel il combine références, fiction, mode d'énonciation « je, tu, il » des personnages, d'intrigues, et de thèmes, il peut comme un metteur en scène créer indéfiniment de nouvelles façons de raconter les histoires. Le temps et l'espace constituent les motifs et les matières, le fond et la forme d'un récit autobiographique, le traitement que leur fait subir le romancier, est plus significatif que ce qu'il en dit explicitement. Cependant, l'autofictionneur se distingue de l'autobiographe traditionnel par son refus de retracer linéairement l'histoire de sa personnalité, il va classer la chronologie de son vécu en utilisant différents procédés. Il dramatise un seul événement de cette vie. Assia Djebar et Malika Mokeddem ont toutes les deux choisi un seul drame, l'une la tentative de suicide, et l'autre sa solitude après la rupture avec sa famille et son mari pour se consacrer à l'écriture. Cette intensité romanesque est ponctuée par des retours en arrière, « *des métadiscours et des citations qui mettent en résonance avec d'autres textes, d'autres récits* »². Cette forme d'écriture est devenue plus « *complexe et contingente* »³

D'autres techniques, nous les avons relevées dans le corpus : le monologue intérieur, la juxtaposition des séquences selon un ordre nous semble-t-il aléatoire, des

¹Gasparini, Philippe, *Autofiction, une aventure du langage*. Op.cit. P 306.

²*Ibid.* P 307.

³*Ibid.* P 308.

visions imaginaires (Assia Djébar), classement des chapitres titrés parfois, des portraits et des biographies d'autrui sans qu'aucune ne suivent un ordre chronologique, certaines viennent du roman comme le monologue intérieur, d'autres des genres référentiels comme l'insertion des documents (Histoire de l'Algérie), tout se mélange, et ajouté aux doutes du romancier, parce qu'il ne peut raconter dans un ordre chronologique sa vie, alors il découpe en séquences (la fragmentation), qu'il rejoue, déjoue, compare, confond sans jamais pouvoir tout expliquer. En somme, « *le terme autofiction retrouve une cohérence sémantique pour désigner les textes appartenant à la catégorie d'auto-narration* »¹, un concept composé de fiction dont le contenu est un récit de vie remanié par l'auteur. L'autofiction « *ne signifie qu'un roman autobiographique contemporain* »² Et à notre sens, Assia Djébar et Malika Mokeddem sont résolument modernes dans leur écriture car elles revendiquent ou suggèrent et avouent l'intervention de l'imaginaire dans « *le processus auto-narratif*. »³

Pour finir, l'autonarration pourrait être un concept qui permettrait de sélectionner dans l'espace autobiographique les textes modernes ou postmodernes en ce qu'ils thématisent par des moyens artistiques originaux. C'est un aspect qui pourrait être examiné dans des études littéraires parce qu'il « *postule une poétique indexant la littérarité de l'écriture du moi* »⁴. Les nouvelles appellations autofiction, autonarration peuvent être examinées avec une attention particulière ; le discours du moi pourrait toujours être lu en fonction de l'engagement de l'auteur dans son énoncé et la critique ne devrait pas faire abstraction de l'aspect testimonial de l'écriture de soi. La fragmentation, les traits d'oralité, le métadiscours, l'intertextualité, l'affirmation de la personnalité à travers la narration, pourrait travailler le texte d'un autofictionneur. L'autofiction tout comme l'autonarration sont en évolution, même en Algérie sans doute, parce qu'elles portent un métadiscours, interne et externe, elles ouvrent « *des espaces intérieurs de rétrospection, de réflexion, de communication et même de silence* »⁵.

¹Gasparini, Philippe, *Autofiction, une aventure du langage*. Op.cit. P 309.

²Ibid. P 310.

³Ibid. P310.

⁴Ibid. P314.

⁵Ibid. P 327.

Bibliographie

1. Œuvres du corpus

DJEBAR (A), *L'Amour, La Fantasia* [1985]. France : Albin Michel, 1995.
(Coll. Le Livre de Poche, 15127)

Nulle part dans la maison de mon père. Fayard, 2007.

MOKEDDEM (M), *N'zid.* Editions du Seuil, mars 2001

La Transe des insoumis. Editions Grasset& Fasquelle,
2003. (Coll. Le Livre de Poche, 30437).

2. Généralités sur l'autobiographie

a) Les romans autobiographiques

BARTHES, (R), *Roland Barthes par Roland Barthes.* Ecrivain de toujours. Paris :
Seuil, octobre 1995. 168p.

DJEBAR (A), *Les Nuits de Strasbourg.* Actes Sud, 1997. (Collection. Babel n ° 584)

KHADRA, (Y) *L'écrivain.* Paris : Julliard, 2001. (Coll. Pocket 11485).

L'Imposture des mots. Paris: Julliard, 2002. (Coll. Pocket, 11743).

MOKEDDEM, (M), *Les hommes qui marchent,* Ramsay, 1990.

Le Siècle des sauterelles. Grasset 1992. (Coll. Le Livre de Poche,
14045).

L'Interdite. Editions Grasset& Fasquelle, 1993. (Coll.
Le Livre de Poche, 13768).

Mes Hommes. Editions Grasset& Fasquelle, 2005.
(Coll. Le Livre de Poche, 30848).

Je dois tout à ton oubli. Paris :Editions Grasset& Fasquelle,2008.

ROUSSEAU, (J.J), *Les Confessions Livres 1-4.*

[www.Lettres.net/confessions/confessions](http://www.Lettres.net/confessions/confessions.htm#L1) htm#L1.

SARTRE, (J.P), *Les mots.* France: Gallimard, 1964. (Coll. Folio, 607).

b) Ouvrages théoriques

ALLEMAND, (R.M.) *Le nouveau Roman*. Collection dirigée par Bernard Valette. France : Ellipses, novembre 1996. (Coll. Thèmes et études).

AMRANI, (M), *La poétique de Kateb Yacine, l'autobiographie au service de l'histoire*. L'Harmattan, 2012. (Coll. Critiques Littéraires).

ARNAUD, (C), *Qui dit je en nous? Une histoire subjective de l'identité*. France : Grasset, Octobre 2006.

BAKHTINE, (M). *Esthétique et théorie du roman* 1978. Paris, Gallimard, Collection, Tel. (1934/1978).

BELLEMIN-NOËL, (J). *La Psychanalyse du texte littéraire. Introduction aux lectures critiques inspirées de Freud*. Paris VIII: Editions Nathan, 1996.

BEN M'SILA (A), BONN, (C) *Anthologie de la littérature algérienne (1950-1987)*, Introduction, choix, notices et commentaires de, Le Livre de Poche, Paris, 1990 ([ISBN 2-253-05309-0](#))

CAMUS (A) & BOUVET (R). *Topographies romanesques*, Presses de l'université de Rennes, 2011

CHAULET ACHOUR, (C). *Malika Mokeddem, Métissages*. Editions du Tell, 2007.

CHIKHI, (B). *Maghreb en Textes Ecriture, histoire savoirs et symboliques*. Paris : L'Harmattan, 1997.

GASPARINI (P). *EST-IL JE ? Roman autobiographique et autofiction*. Paris : Editions du Seuil, 2004. (Coll. Poétique).

Autofiction, une aventure du langage .Paris: Editions Seuil, 2008. (Coll. Poétique)

GENETTE, (G). *Figure III*. Paris : Seuil, 1975.

Fiction et diction précédé de L'Introduction à L'architexte
France : Essais, janvier 2004. (Coll. Points, 511).

HUET- BRICHARD, (M.C.), *Littérature et Mythe*. Paris : Hachette, 2001. (Coll. Contours littéraires).

KHADDA, (N) (dir.). *Etudes littéraires Maghrébines* n°3, Ecrivains Maghrébins & modernité textuelle. Paris : Editions L'Harmattan, 1994.

LEJEUNE, (P). *Le Pacte autobiographique*. Paris : Editions Du Seuil, 1975.

Je est un autre, L'autobiographie de la littérature aux médias.
Paris : Editions Du Seuil, 1980.

Les Brouillons de soi. Editions du Seuil, 1998, (Coll.
Poétique)

MIRAUX, (J-P), *L'autobiographie, écriture de soi et sincérité*. Armand Colin, 1996.

PIEGAY- GROS, (N). *Introduction à l'intertextualité*. Paris, Dunod, 1996.

POUILLON, (J). *Temps et roman* [1946]. Paris, Editions Gallimard, 1993

RAYMONDE, (R) (Dir.). *Texte et Théâtralité*. Nancy : Editeur Raymonde Robert, 2000. (Coll. Le Texte et ses marges, Presses Universitaires de Nancy).

ROBBE-GRILLET, (A). *Pour un Nouveau Roman*. Paris : Editions De Minuit, septembre 1996.

SAMOYAUULT, (T). *L'intertextualité, Mémoire de la littérature*. Ouvrage publié sous la direction de Mitterrand Henri. Paris VIII : Nathan, 2001.

TADIÉ, (J-Y), *Le Roman au XXe Siècle*. France : Pierre BELFOND, 1990.

WESTPHAL, (B), *La Géocritique. Réel, fiction, espace*. Paris : Les Editions de Minuit, 2007.

3. Articles de revues

ARMEL, (A). « Michel Leiris, L'autobiographie en costume d'ethnologue », in *Les écritures du Moi*. Hors- Série N° 11, Autobiographie, journal intime, autofiction, Mars-Avril 2007. Numéro coordonné par Minh Tran Huy. Paris. 99 p. P 84-86.

ARNAUD, (C) « L'aventure de l'autofiction » in *Les écritures du Moi*. Hors-Série N° 11, *Autobiographie, journal intime, autofiction*, Mars-Avril 2007. Numéro coordonné par Minh Tran Huy. Paris. 99 p. P 22-26.

BEDARD (M) « Une typologie du haut-lieu, ou la quadrature d'un géosymbole » in *Cahier de Géographie du Québec*, vol. 46, n°127, avril 2002, Pp 49-74

BENARD (V). « Le roman algérien de langue française : à propos de l'ironie » in *Nouvelles Approches des textes littéraires maghrébins ou migrants*. Vol 27, Université Paris 13 : 1er semestre 1999. L'Harmattan. P137-146.

BERERHI, (A) « L'Amant imaginaire de Taos Amrouche une autofiction par mise en abyme de soi et de l'autre » dans *L'autobiographie en situation d'interculturalité*. Tome 1. Ismail ABDOUN- Amina BEKKAT et all. Alger : Edition du TELL, 2004. 265p.

BRAHIMI, (D). « Les écrivains algériens d'expression française et la mer » in *La Méditerranée d'Audisio à Roy sous la Dir*. Guy Dugas. 2007. Pp 245-255.

BOUVET, (R), « Topographie pour comprendre l'espace romanesque » in *Topographies romanesques*. 2011. Pp 79-91

CASTELLINI, (J-P) « Espace public et espace intime dans *Mortal y rosa de Francisco Umbral* » in *Le Moi et l'Espace, Autobiographie et autofiction dans les littératures d'Espagne et d'Amérique latine*. Publications de l'université de Saint-Etienne. 2003

SARI, (L M). « La parole occultée ou le voile du silence « Oran, langue arabe » in *Ecriture féminine, réception, discours et représentations*, Mohamed Daoud, Faouzia Bendjelid, Christine Detrez (Dir). Editions CRASC, 2010. PP 127.137.

SCHMITT (C), « Le regard en marche : la promenade Rousseauiste ou le passage de la topographie à la scénographie » in Audrey Camus et Rachel Bouvet (Dir.), *Topographies romanesques*, Presses Universitaires de Rennes, 2011, Coll. « Interférences ». Pp 171-182.

DESJARDINS (L), « Un chemin à parcourir : Voyages imaginaires et topographies morales au XVIIème siècle » in *Topographies romanesques*. Pp 155.169.

DOYON-GOSSELIN, (B). « Pour une herméneutique des espaces fictionnels » dans *Topographies romanesques*, Camus Audrey et Bouvet Rachel, (Dir.) Presses de l'université de Rennes, 2011, pp 65-77.

EL MAOUHAL, (M). « Autour de l'autobiographie maghrébine » in *Nouvelles Approches des textes littéraires maghrébins ou migrants*. Vol 27, Université Paris 13 : 1er semestre 1999. L'Harmattan, P 107-117.

KIYOKO (I). « Traduction en japonais de « *L'Amour, la fantasia* » : son importance et son retentissement » dans *Lire Assia Djébar*, le Cercle des Amis d'Assia Djébar, La Cheminante, plein champ, 2012. 222P, Pp91-106.

GAFAITI (H). « Assia Djébar ou l'autobiographie plurielle » in *Nouvelles Approches des textes littéraires maghrébins ou migrants*. Paris : L'Harmattan. 1999, vol. 27. Pp 119- 128.

GODARD, (H). « La crise de la fiction. Chroniques, roman- autobiographie, autofiction », dans DAMBRE Marc et Monique GOSSELIN NOAT (dir.). *Eclatement des genres au XXème siècle*. Paris : Presse de la Sorbonne Nouvelle, 2001. P. 81- 91.

HELM, (Y A). « Malika Mokeddem : Le grain de l'image » in *Expressions Maghrébines*. Vol N°1 *Qu'est-ce qu'un auteur maghrébin ?* Editions du Tell, 2003. 169p.

HIBO (M. A.) « Femmes et transgressions » dans l'œuvre d'Assia Djébar et d'Abdourahman Waberi » in *Lire Assia Djébar ! Le cercle des Amis d'Assia Djébar*. La Cheminante plein champ. 222P. PP 111.129.

LECARME (E- T). « Existe-t-il une autobiographie des femmes ? » in *Les écritures du Moi*. Hors- Série N° 11, *Autobiographie, journal intime, autofiction*, Mars-Avril 2007. Numéro coordonné par Minh Tran Huy. Paris. 99 p. P 18-22.

MANEA, (L). « Configuration de l'espace renaissant dans le roman historique contemporain (Yourcenar, Rufin, Senges), in *Topographies romanesques*, sous la direction de Camus Audrey et bouvet Rachel. PP 141.153.

MERCADIER, (G), « Des brumes anglaises aux rivages andalous imaginaire de l'espace chez Blanco White » in *Le Moi et l'espace ; Autobiographie et autofiction dans les littératures d'Espagne et d'Amérique latine*. Publications de l'université de

Saint-Etienne, 2003. Actes de colloque international des 26 et 28 septembre 2002. 455P. pp 13. 26.

MURCIA (C), « Les romans de Juan Benet, un exemple de géopoésie » in *Topographies romanesques.2011*. Pp 114.124.

RABATEL, (A). « Autobiographie et Auto- citation dans du Sens et La Campagne de France journal 1994) de Renaud Camus », in *Texte revue de critique et de théorie littéraire. 39/ 40, L'autobiographique*, 2006. Université de Toronto, Canada : Les Editions Trintexte. 277p. Pp 81-117.

« La dialogisation au cœur du couple polyphonie/ dialogisme chez Bakhtine » in *Revue Romane* N° 41. 1. 2006 Pp. 55-80.

REGAÏEG, (N). « *L'Amour, La Fantasia* d'Assia Djebbar: de l'autobiographie à la fiction », in *Nouvelles Approches des textes littéraires maghrébins ou migrants*. Vol 27, Université Paris 13 : 1er semestre 1999. L'Harmattan, P.129-133.

RICHER, (J-F), « L'espace sonore du roman : l'exemple de Sarrasine d'Honoré de Balzac » in *Topographies romanesques*, sous la direction de Camus Audrey et bouvet Rachel. Pp185.195.

SANSON, (H), « Cet appel tremblé à l'autre » in *Lire Assia Djebbar. Le cercle des Amis d'Assia Djebbar*, La Cheminante Plein champ, 2012. Pp 19.

SARI, (L- M) « La parole occultée ou le voile du silence « Oran, langue arabe » in *Ecriture féminine, réception, discours et représentations*, Mohamed Daoud, Faouzia Bendjelid, Christine Detrez (Dir). Editions CRASC, 2010. PP 127.137.

SCHMITT, (A). « La perspective de l'autonarration », in *Revue Poétique*. N°149, Paris : Seuil, 2007.

SCHMITT (C), « Le regard en marche : la promenade Rousseauiste ou le passage de la topographie à la scénographie » in Audrey Camus et Rachel Bouvet (Dir.), *Topographies romanesques*, Presses Universitaires de Rennes, 2011, Coll. « Interférences ». Pp 171-182

WAHBI, (H). « La lumière de soi (La figure de l'auteur chez Assia Djebar) » in *L'Algérie : Nouvelles écritures*. Colloque international de l'université York à GLENDON. Toronto. Mai 1999. Pp 243-255.

WILLEMART, Philippe. « Le Moi n'existe pas », in *Texte revue de critique et de théorie littéraire*. 39/ 40, *L'autobiographique*, 2006. Université de Toronto, Canada : Les Editions Trintexte. 277p.P 13-25.

4. Revues périodiques et Sitographie

BEAULIEU, (J). « Pratiques autobiographiques contemporaines des femmes: Marguerite Duras et Agnès Varda », *Equinoxes*, 2004. [En ligne]. Université de Montréal.http://www.brown.edu/Research/Equinoxes/journal/issue3/eqx3_beaulieu.html. consulté le 14. 12. 2007.

CALLOT, (M), « Pour une géographie littéraire » in *Fabula, la recherche en littérature*. <http://www.fabula.org/ihl/8/index.php?id=242>. 2017.

CHESTIER (A). « Le livre brisée ou le jeu de l'écriture tendue en miroir ». novembre 2007 Image & Narrative. URL : <http://www.imageandnarrative.be/autofiction/chestier.htm> consulté le 13. 09.2007.

DE TORO, (A). « La Nouvelle Autobiographie postmoderne ou l'impossibilité d'une histoire à la première personne: Robbe-Grillet, Le Miroir qui revient et de Doubrovsky, Le livre Brisé ». [http://www.uni-leipzig.de/~detoro/sonstiges/La Nouvelle.pdf](http://www.uni-leipzig.de/~detoro/sonstiges/La_Nouvelle.pdf). Consulté le 17.07.2007.

HELGE Vidar (H). « Le concept de polyphonie chez Bakhtine » in *Polyphonie – linguistique et littéraire* numéro VII, juillet 2003. PP 95. 110. P 99. [En Ligne] https://www.researchgate.net/profile/Andre_Raspaud/publication/2391362_Membres_du_Groupe/links/00b7d52811fe5c7565000000.pdf#page=99 consulté le 28/07/2019.

KOUROUPAKIS, (A). et WERLI, (L). « Les écritures de soi ». *Analyse du concept d'autofiction*. [En Ligne] URL : <http://www.uhb.fr/alc/cellam/soi-disant/01question/Analyse/1c.html> consulté le 4/12/2007.

MOURA, (J-M.) *Littératures francophones et théorie postcoloniale*. Paris : Le Seuil, 1999. P. 109-138. Chapitre 5: Poétiques. <http://www.limag.refer.org/Cours/Documents/Moura.htm>. consulté le 4.04.18.

PIEGAY-GROS, (N). « Le palimpseste de l'Histoire », dans *Cahiers de Narratologie, Nouvelles Approches de l'intertextualité*, N° 13, <http://revel.unice.fr/cnarra/document.html?id=344>.

RABATEL, (A) « La dialogisation au cœur du couple polyphonie/dialogisme chez Bakhtine ». *Revue Romane*, John Benjamins Publishing, 2006, 41 (1), pp.55-80. ffhalshs-00367519f <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00367519/document>

RAJOTTE, (P), « mythes, mythocritique et mythanalyse : théorie et parcours » dans *Nuit blanche* magazine littéraire, n°53, 1953. P30. <http://www.espritcritique.fr/publications/2001/esp2001.pdf>.

ROBIN, (R). « Garder la maîtrise du roman de soi : la construction autobiographique ». N°9 L'artefact. <http://www.mapageweb.umontreal.ca/scarond/T9/9-Robin.pdf>

«L'auto-théorisation d'un Romancier Serge Doubrovsky », dans *Etudes françaises* N°33 janvier 1997 <<http://www.etudes-litteraires.com/Forum/sujet-1802-dissertation-biographie-autobiographie-récit-enfance.pdf>>

SELAO, (C). « (Im) possible autobiographie Vers une lecture derridienne de *L'amour, la fantasia* d'Assia Djebar », in *40 études françaises, le corps des mots*, 2004. n° 3 Les presses de l'Université de Montréal. <http://www.erudit.org/revue/etudfr/2004/v40/n3/009740ar.html>.

SRAMEK (J) « Pour une définition du métarécit » dans *Etudes Romanes*, 1990. <http://www.phil.muni.cz/rom/sramek.90.pdf>

VION (R) « POLYPHONIE ÉNONCIATIVE ET DIALOGISME » Colloque international Dialogisme : langue, discours, septembre 2010, Montpellier <http://recherche.univ-montp3.fr/praxiling/spip.php?article264>. 2019.

5. Revues de presse et journaux

BOURICHE Soraya. *Malika Mokeddem, La désirante* in *Au fil des pages*. Nov. Déc. 2011 :L'ivrEscq 1^{er} Magazine littéraire. N°14 pp20.21.

LAZHARI, Labter. *Entretien avec Malika Mokeddem, Malika Mokeddem à part entière*, Edition SEDIA, 2007. (Coll. A BÂTON Rompus)

6. Thèses Magistère, Doctorat

COLONNA (V), « L'autofiction (essai sur la fictionnalisation de soi en Littérature) » Doctorat de l'E. H.E.S.S., 1989 Directeur : Monsieur Gérard Genette. <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00006609>. 29Jul 2004

IPANDI, (B), « La représentation du désert et ses enjeux en littérature francophone contemporaine : lecture de : "Les marches de sable" d'Andrée Chédid, "Marie d'Egypte" de Jacques Lacarrière et de "Macaire Le Copte" de François Weyergans », [2014] Thèse de doctorat, mise en ligne 2018. <https://hal.univ-lorraine.fr/tel-01751284/document>

OUCHERIF, (L), « Poétique de la relation père-fille chez Mohammed Dib, Assia Djebar et Simone de Beauvoir », Thèse de doctorat, Alger, 2010. <http://www.limag.com/Theses/OUCHERIF.pdf>

RICHTER (E). L'écriture du 'je' hybride Le Quatuor Algérien d'Assia Djebar. Université de Montpellier Paul Valéry en cotutelle avec l'Université de Göttingen (Allemagne). Soutenance: juillet 2004. <http://www.limag.refer.org/theses/RichterFranais.htm>.

Dictionnaires

Déjeux Jean, *Dictionnaire des auteurs maghrébins de langue française*, Paris, Editions Karthala, 1984 ([ISBN 2-86537-085-2](https://www.isbn-international.org/number/2-86537-085-2)).

LEJEUNE, Philippe, « Autobiographie » du *Dictionnaire des genres et notions littéraires* (Paris, Albin Michel, 1997, p. 50)

Dictionnaire des symboles : mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres, Paris, Robert Laffont, 1997.

Table des matières

Table de matières

<i>Introduction générale</i>	9
<i>Première partie : Autobiographie autofiction formes convenues et identification</i>	26
<i>Chapitre 1 : Les théories autobiographiques en question ?</i>	27
<i>Introduction</i>	28
1. L'autobiographie, un genre problématique	30
1.1.L'écriture autobiographique investie par la fiction ?.....	33
2. Comment écrire sur soi dans le contexte Maghrébin?	44
2.1.Problématique du genre au Maghreb	44
3. L'écrit de soi des femmes au Maghreb	50
3.1.Autofiction féminine nouvelle perspective ?	54
<i>Conclusion</i>	58
<i>Chapitre 2 : Les stratégies de l'ambiguïté générique</i>	60
<i>Introduction</i>	61
1. Identification onomastique : illusion auto- biographique	63
1.1.Le nom chez Assia Djébar	64
1.2.Le nom chez Malika Mokeddem.....	70
2. Le paratexte au service de l'autobiographie	71
2.1.Composition et titrage	72
2.2.Péritexte auctorial et éditorial	78
3. Organisation du péritexte dans les romans	83
3.1.Péritexte auctorial intertextuel	84
4. L'épitéxte auctorial privé chez les deux romancières	94
4.1.L'épitéxte auctorial privé chez Assia Djébar	95
4.2.L'épitéxte auctorial privé chez Malika Mokeddem	96
4.3.Epitéxte auctorial intertextuel	98
4.4.Epitéxte auctorial ou métaphores obsédantes chez Malika Mokeddem	100
<i>Conclusion</i>	104
<i>Chapitre 3 : Pratique fragmentaire et poétique du ressassement</i>	106
<i>Introduction</i>	107
1. Les intertitres éléments de la fragmentation	108

1.1. Les titres intérieurs du roman L'Amour, la fantasia	109
1.2. Digression- fragmentation dans Nulle part dans la maison de mon père ...	116
2. Fragmentation et personnages	126
2.1. Le blanc ou la rupture chapitrale.....	132
2.2. L'intitulation chapitrale et l'auto-analyse	146
Conclusion	157
Chapitre4 : Identification et biographie des auteures.....	158
Introduction.....	159
1. Identification biographique	160
1.1. Date, lieu, signes particuliers et statut social	160
1.2. Identification professionnelle.....	169
Conclusion	180
Partie 2 : Stratégies d'écriture de soi algériennes: l'autobiographie sublimée par la fiction.....	181
Chapitre 1 : L'apport de l'intratextualité dans l'étude du mythe.....	182
Introduction.....	183
1. Le recyclage du matériau fragmentaire.....	186
1.1. L'intertexte et métadiscours (apport théorique).....	186
2. Icare : du Mythe au mythe littéraire.....	195
2.1. Le Mythe littéraire.....	196
2.2. L'événement au mythe d'Icare.....	197
3. Le mythe et le religieux dans le roman d'Assia Djébar.....	210
Conclusion	218
Chapitre 2 : Le voilement et le dévoilement pour une fictionnalisation de soi	220
Introduction.....	221
1. La retenue chez Assia Djébar.....	224
1.1. Le corps, la quatrième langue	225
2. Le dévoilement intimiste chez Malika Mokeddem.....	248
2.1. Expression de l'intime.....	249
2.2. La vie conjugale	253
3. Récits d'adolescence et genèse d'une personnalité	261
3.1. Frustrations, éducation et société	261

4. Les hommes de sa vie	275
4.1. L'image du père biologique et repères masculins.....	275
Conclusion	285
Chapitre 3 : Les romans hybrides et dialogiques ?	287
Introduction	288
1. Les voix en strate et organisation polyphonique dans les romans d'Assia Djebar 292	
1.1.« Je » voix narrative autobiographique	294
1.2.Je et elle, les voix qui l'assiègent	301
1.3.Je, tu, vous : voix alterdiégétique.....	310
2. Les voix en devenir chez Malika Mokeddem	315
2.1.Personnages et je autodiégétique	316
2.2.« Je » est un autre : Jamil	316
2.3.Toi et moi 319	
Conclusion	322
Chapitre 4 : L'espace géographique et le Moi	323
Introduction	324
1. Problématique de l'espace dans les textes autobiographiques.....	326
1.1.Les éléments de géocritique	328
2. Nulle part dans la maison d'Assia Djebar.....	334
2.1.La maison paternelle perdue	335
2.2.Alger, un espace et une scénographie	342
3. La maison à bâtir chez Malika Mokeddem.....	347
3.1.La maison à construire « Ici et Là-bas »	348
4. La mer et le désert des points d'ancrage	353
4.1.Le désert espace du silence et de l'enfermement.....	354
5. Le désir de liberté : fondement de l'écriture de Malika Mokeddem.....	363
5.1.La mer le lieu de toutes les possibilités.....	365
Conclusion	373
Conclusion générale: Structure de l'écriture de soi et nouvelle vision de l'autofiction algérienne ?	376
1. Le modèle de l'écriture	377
2. Autofiction et auto-analyse dans l'écriture, quel questionnement ?	378

3. Bilan	383
Bibliographie.....	386
1. Œuvres du corpus	387
2. Généralités sur l'autobiographie	387
3. Articles de revues	389
4. Revues périodiques et Sitographie	393
5. Revues de presse et journaux	394
6. Thèses Magistère, Doctorat.....	394
Dictionnaires	395
Annexes	1
Annexe 1 / Assia Djébar au colloque du 8 mars 1990 à Fès intitulé « Femmes en lutte »	2
Annexe 2 interview Assia Djébar.....	3
Annexe 3 Interview D'Assia Djébar par Florida Sedki en 1990.....	4
Annexe 4 « Femmes d'Alger » Kamel Dehane 1992.....	5
Annexe5 La toile qu'Assia Djébar a choisie pour son livre L'Amour, la fantasia	6
Annexe 6 : La couverture du livre La Transe des insoumis.....	7
Annexe 7 Couverture du dernier roman d'Assia Djébar	9

Résumés

Annexes

Transcription des interviews d'Assia Djébar que nous avons analysé dans le chapitre « Epitexte auctorial privé »

Annexe 1 / Assia Djébar au colloque du 8 mars 1990 à Fès intitulé « Femmes en lutte »

« [...] Les écrits des femmes soit enterrés, soit effacés, soit supprimés : « Le texte que j'ai écrit sur Fatima Bent Mohamed, c'est vraiment par hasard que je le lis pour la première fois dans la ville Fatimide par excellence, c'est-à-dire Fès et mon Dieu, j'y vois un symbole de bon augure... Que la langue originelle de ce texte soit le français, je n'ai pas à m'en excuser, c'est un fait de nature contingente, je suis femme arabe et mon écriture est française, en d'autres lieux et en d'autres siècles, mon écriture aurait été peut-être en persan, en bengali, en turc, le sujet aujourd'hui reste le même sera développé de la même façon dans un développement à demi fictionnel sur la fille du Prophète. D'une certaine façon, au fond sur le cœur de l'islam et en tout cas sur son frissonnement, peut-être même pourrais-je remarquer et c'est seulement maintenant que je le fais, que peut-être, j'écris dans une langue sur les marges, que j'écris dans un français qui pour ce sujet là, est une langue neutre qu'après tout, je peux m'en approcher avec une certaine inconscience car en effet, je sens malgré tout que je m'approche du cœur du cyclone et que comme vous le savez depuis quelques temps, toute écriture de fiction de nature islamique est mon Dieu assez dangereuse que l'on soit femme ou que l'on soit homme, est-ce aussi, je devrais dire aussi, avant de terminer de lire ce texte, finalement, je ne sais pas si je l'ai écrit par désespoir ou par espoir, je ne sais pas si en racontant le passé et dans le cas d'aujourd'hui d'un passé connu de presque tous. Je parle plutôt du présent en me voilant, je ne sais pas si je me cache derrière Fatima bent Mohamed parce que ce n'est que comme ça que je peux évoquer toutes les multiples Fatima que j'ai connues, qui m'ont entourée, qui ont été des anonymes, des humbles pour ne pas dire des humiliées qui ont eu sinon un père connu, du moins un père aimant mais quelques fois, qui comme Fatima fille du Prophète ont été dépossédées, qui ont été exclues de leur héritage, celle qui dit non à Médine. Ce fut d'abord le père, le père de la fille aimée, que le salut de Dieu soit sur lui, que sa miséricorde le protège, ce fut lui, qui le premier à Médine a dit non, il

répéta devant tous, non. Ce refus à la fin d'un discours du haut du « Minbar », cette dénégation devant les fidèles, en pleine mosquée. »¹

¹https://www.youtube.com/watch?v=MDDaShQj_C8

Annexe 2 interview Assia Djébar

« J'ai été formée, nourrie par la mémoire en arabe, en berbère d'un pays l'Algérie dont vous connaissez hélas les malheurs et les souffrances du présent »
hommage à Assia Djébar, écrivaine algérienne.

Les souffrances de son pays ont nourri toute l'œuvre d'Assia Djébar de son vrai nom Fatima Zohra Imalayene. Elle est née à Cherchell dans l'ouest de l'Algérie alors sous domination française en 1955. Elle est la première musulmane admise à l'école normale supérieure de Paris. Dans ses romans et nouvelles, Assia Djébar a toujours consacré une part importante aux femmes, à leur rôle primordial dans la société :

« Je suis un écrivain et je suis féministe parce que je suis algérienne, j'ai dit en Algérie, même une pierre devient féministe devant l'oppression donc je ne me sens pas dans une avant-garde »

Pourtant en avance sur son temps, Assia Djébar c'était son premier roman *La soif* paraît en 1957, une dizaine d'autres suivront, les honneurs arriveront près d'un demi siècle plus tard, en 2002, elle obtient le prestigieux prix de la paix des éditions allemands. En 2005, elle est élue à l'académie française, là encore, elle est une pionnière car la coupole accueille alors pour la première fois, un auteur originaire du Maghreb. Assia Djébar utilise sa notoriété pour dénoncer la situation au Maghreb : « Il y a aussi la paix des soumis, quand il y a une soumission totale. Les gens se taisent et de l'extérieur, on dit, ce sont des pays paisibles. Je ne dirais pas qu'il vaut mieux un ferment qui donne la violence qu'on montre ; qu'on est réveillé, mais, d'une certaine façon, il y a des paix qui ne sont que des antichambres des guerres qui vont venir, vous comprenez ? »

Cette déclaration qu'elle fait en 2002, prend un caractère visionnaire quand on pense à l'évolution depuis lors des pays du sud de la méditerranée. Bien qu'elle ait choisi la langue française pour écrire, chacun de ses romans fut comme elle le dit, un pas vers l'identité maghrébine. »¹

¹<https://www.youtube.com/watch?v=9F8vTGXB2i4>

Annexe 3 Interview D'Assia Djebar par Florida Sedki en 1990.

« J'avais une intuition au départ et en fait de découvrir de la langue française me servait à penser, à vivre d'une certaine façon, à être dehors. Mais un jour, je découvre qu'en fait, je n'arrive pas à dire des mots d'amour dans cette langue comme si en réalité tout le langage, toute la communication sentimentale, affectueuse, ... retourne à la langue de l'enfance, et dans mon cas particulier, la langue de la mère, et qu'en même temps, y a par rapport à l'arabe, y a une nostalgie du vocabulaire amoureux, quand je retrouve comment dire, cette chair sonore, bon à ce moment là, je la récupère dans la langue française en images, en rythmes. C'est comme si je ramenaient tout un secret arabe de l'affectivité et que j'essaye finalement en tâtonnant, de redonner au français langue intellectuelle ou conceptuelle, de lui redonner ce que j'ai perdu ailleurs, donc, je pense que c'est ça au fond ma solidarité sur le plan littéraire, c'est ramener les femmes du passé, les ramener dans leur vie, dans leur opposition et dans leur vie, en faisant exister des femmes entières, pas des femmes entravées. C'est redonner confiance aux femmes actuelles, aux jeunes femmes actuelles. J'essaye de me mettre dans le regard des femmes traditionnelles, de multiples femmes des médinas, qui vont et viennent, qui doivent travailler, qui finalement assument à la fois le rôle de l'homme avant puisque tout un tas de femmes travaillent et soutiennent des familles financièrement, en même temps acceptent l'autorité de l'homme qui soit souvent le mari, le fils ou le frère, donc, ce rôle masculin au présent est quand même plein d'ambiguïtés et d'échecs, et plein d'une sorte de fausses valeurs, comme s'il était toujours au devant, mais en réalité, il est un peu vidé. Au fond, tout se passe comme si, il y a un nœud dans ce présent arabe, et que ce nœud est purement masculin, fonctionne au niveau de tout un tas de ruptures et de problèmes, non résolus à l'intérieur de chaque homme arabe. »¹

¹<https://www.youtube.com/watch?v=zlsyp1VwpMw>

Annexe 4 « Femmes d'Alger » Kamel Dehane 1992.

« Dans la culture traditionnelle des femmes, et qui m'a marquée dans mon enfance et qui a fait que dans mon rapport à la littérature, les premières années, j'avais une sorte de grand écart intérieur à faire, et je rentrais dans la littérature un peu, les yeux bandés, fermés et ça, ça vient du fait que dans notre culture, y compris cette culture andalouse, la norme, la valeur, c'est de ne pas parler de soi, c'est de parler en lieux communs. Et brusquement, vous commencez à écrire et vous voyez que vous écrivez sur votre personne et sur votre vie, même celle d'il y a cinq ans ou d'il y a dix ans, alors, c'est comme si j'étais non seulement nue, c'est-à-dire sans voile, mais c'est comme si j'étais nue de l'intérieur, donc j'étais vulnérable. C'est un problème connu de toutes les femmes écrivains, mais que moi, j'avais un peu plus à cause de cette éducation des femmes de chez moi où l'on ne doit pas parler de soi, on ne dit jamais « je » et plus c'est intime et plus on doit prendre des détours et suggérer la confiance ou le rapport personnel, le suggérer par des métaphores, très... très allusives.

Est-ce que toutes ces femmes qui n'ont pas d'écriture, toutes ces femmes qui ne sont souvent que dans une transmission orale, est-ce que ce n'est pas par leurs voix que je vais les ramener, est-ce que ce n'est pas toute cette mémoire et au fond, j'aimerais bien passer inaperçue, j'aimerais bien que dans mon texte ça soit comme si c'était vingt Algériennes qui mêlaient leurs voix, c'est ça ma vraie ambition... [...] Mon père était instituteur de langue française. Donc en fait, c'était lui l'intercesseur, donc c'était le père a dit « ma fille, elle continue, on ne va pas comme on dit en arabe « hedjbouha », c'est-à-dire prendre le voile, prendre le voile même au sens religieux, comme chez les catholiques, donc, à onze ans, mes cousines, elles, elles sont restées à la maison, parce qu'il fallait les préparer au mariage et donc c'était la claustration. Mais en fait, j'ai découvert ce que je n'avais pas pensé, de ne pas avoir pris le voile, c'était grâce à la langue, et c'est grâce au père, peu importe que je sois devenue écrivain de la langue française. Mais grâce à la langue, c'est-à-dire grâce à l'école, mais la langue m'a apporté l'espace. Au moment où j'étais la seule dans ma classe, avec des copines au dortoir, filles d'italiens, de pieds-noirs avec qui j'avais des relations sympathiques, elles, elles ne se rendaient pas compte, elles, elles souffraient d'être internes mais moi, l'internat, ça m'avait apporté un tas de choses que n'aurait

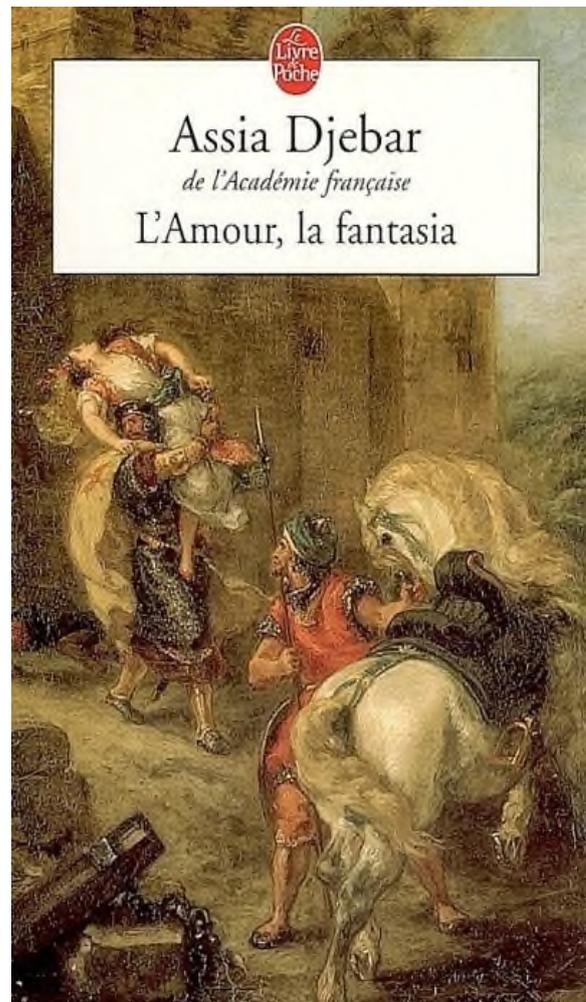
pas apporté la maison. Ça m'avait apporté le stade, le basket-ball, le sport, il y a un tas de chose... et donc en même temps j'avais l'espace mais tout ça pour dire que la claustration ne s'est pas posée. Ma grand-mère, ou bien les dames, parce que cela passait par les femmes, pas ma mère, mais ma grand-mère ou les vieilles tantes me regardaient d'un air suspect, à treize- quatorze ans pour dire, vous n'allez pas en faire un homme, mais il faut qu'elle retourne à la maison, les demandes en mariage vont arriver, y avait le schéma. Et c'est mon père qui disait, non, elle fait ses études, alors on disait, je l'ai dit dans L'Amour, la fantasia, ma mère disait ; ce n'est pas ma faute « teqra » c'est-à-dire, elle lit, c'est-à-dire, elle étudie. Donc, c'était une sorte d'excuses, mais en fait, c'était ça la clé... »¹

¹<https://www.youtube.com/watch?v=zjy8Rk2k4qs>

Annexe5 La toile qu'Assia Djébar a choisie pour son livre *L'Amour, la fantasia*

Assia Djébar refait ces images en utilisant la même langue : sa propre langue de femme algérienne. Les actions violentes sur une femme algérienne qui reçoit au visage un coup mortel. Ses descriptions verbales des tableaux et des histoires réveillent ces images figées qui ont servi comme toile de fond au récit de l'invasion en Algérie. Ses transformations verbales décrivent le mélange des formes d'art, par extension, entre la France et l'Algérie. Par le procédé de l'EKPHRASIS mot grec signifiant description mais cas particulier de description car l'accent ne porte plus tant sur la description précise d'une œuvre d'art picturale, mais davantage sur la spécificité du langage qui sert de support à cette description et sur les réactions ou les sentiments de l'auteure à l'égard de la représentation visuelle qui déclenche le processus d'écriture lui-même.

Cette couverture reprise au compte de la romancière, est la scène, de l'amour furieux d'un guerrier Hadjout que Houa a quitté et qu'il abat. Le tragique de cette fantasia, Fromentin le ressuscite ; Assia Djébar raconte la fiction en langue française, et l'insère dans son roman autobiographique. Dans les chapitres de *L'Amour, la fantasia* qui se sont passés au dix-neuvième siècle, les peintres comme Delacroix (et on le voit dans le roman) et Eugène Fromentin contribuent à l'imagerie du paysage colonial. Les images visuelles de la défaite algérienne, de brutalité, de barbarie font ressortir la ruine causée par la colonisation française. Toile originale Delacroix, *Rebecca enlevée par le templier pendant le sac du château de Frondeboeuf*, exposée au Louvre.

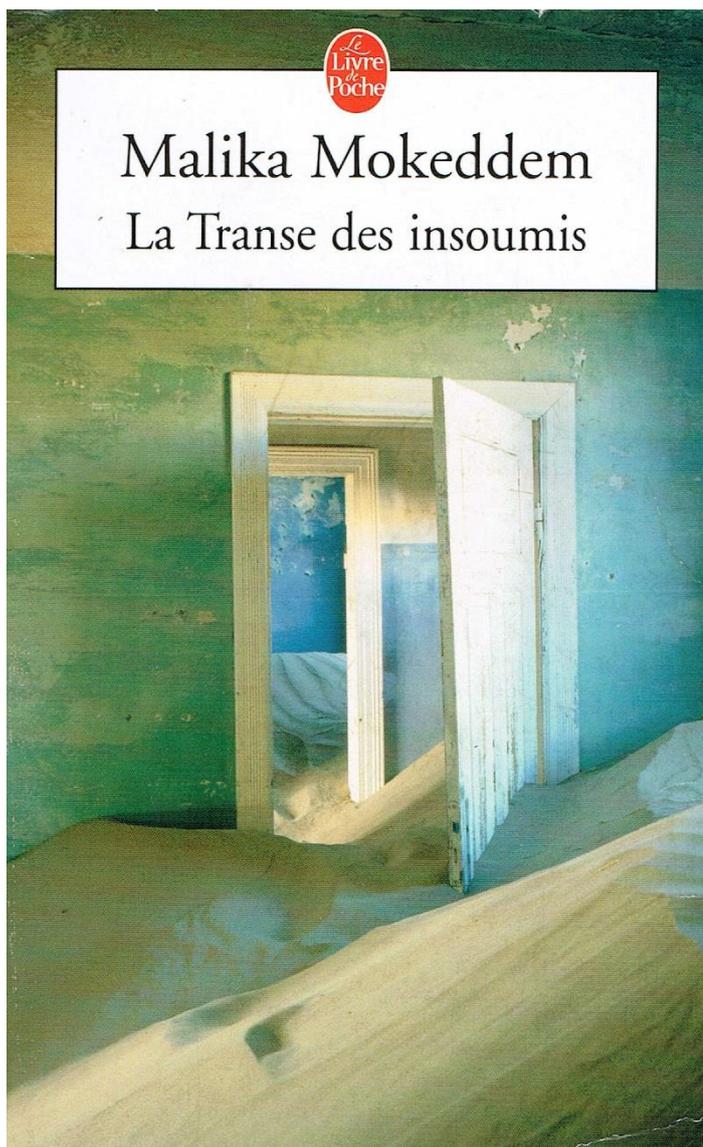


Annexe 6 : La couverture du livre *La Transe des insoumis*

La lithographie représente au centre des portes entrebâillées bloquées par des dunes de sable ocre, et laissent entrevoir à l'horizon le bleu de la mer, sans doute. Le sable est partout, même au loin dans la vision en perspective. On alterne dans l'image entre "ici" et "là-bas" du roman. Dans "là-bas", nous retrouvons des éléments présents dans *Les hommes qui marchent*, « ici » assumés comme des faits de sa vie et non de son personnage.

Couverture David BAKONYI

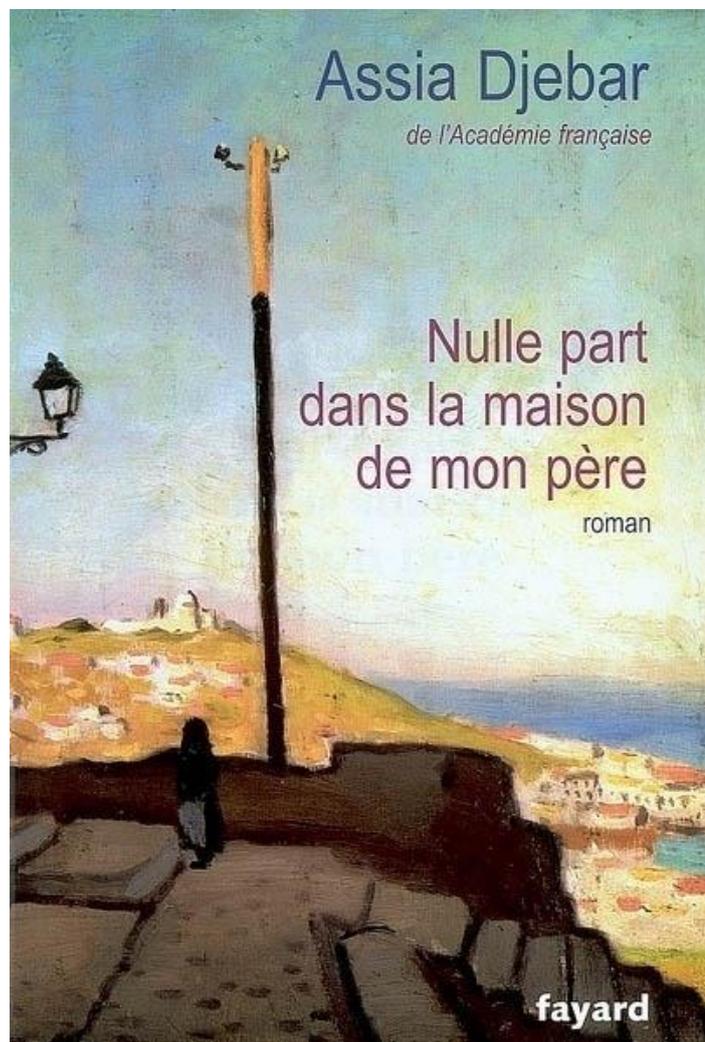
La Transe des insoumis est dans la continuité du premier roman *Les Hommes qui marchent*, Le désert est envahissant, s'introduit jusque dans les maisons au moment des tempêtes. Le sable est partout, dans la vie, dans l'écriture...immuable, étouffant les libertés mais permettant en même temps d'avoir un regard lancé au loin, vers l'horizon bleu de la mer.



Annexe 7 Couverture du dernier roman d'Assia Djébar

Couverture Albert Marquet, Vue de la Casbah 1921.

Une femme est là: elle tourne le dos aux spectateurs ; on ne voit que ses formes floues enveloppées dans un voile ? Femme, rentrant chez elle ? Aux abords des sentiers au crépuscule ? Le corps caché déambule dans les rues d'Alger, et au loin, elle fait face à la mer, au front de mer. Représentation peut-être de la dernière scène du roman, la jeune femme dévalant les escaliers pour voler au loin comme Icare au féminin. Nous voyons que même dans le choix des couvertures, la romancière réécrit, un fragment de son histoire.



Le spectacle de la baie est splendide quand on la contemple des hauteurs. Des escaliers permettent de longer, si on monte à pied jusqu'à ce piémont de la montagne. C'est le regard qu'on jette au loin qui fait perdre la réalité immédiate. Comme le dit Assia Djébar aussi, dans la perspective des artistes européens tout au long des siècles, qui ont pris pour représentation picturale la ville d'Alger.

Résumé

L'autobiographie, est un genre qui depuis son avènement, a suscité de vives critiques sur la scène littéraire. Nous remarquons que la genericité est au cœur des polémiques et des débats des chercheurs en études littéraires. Le modèle générique forgé par Philippe Lejeune, s'il a connu une grande fortune dans les milieux de la critique universitaire, ne semble s'appliquer qu'à un certain type de textes du genre des *Confessions* de Jean Jacques Rousseau. La théorie de Lejeune serait inefficace face à des écritures du moi telles que les écritures de soi chez deux auteures algériennes Assia Djébar et Malika Mokeddem. Elles cherchent le moyen efficace de raconter leur vécu. Notre travail portera sur les écritures qui s'inscrivent dans une double caractérisation générique : autobiographie et autofiction. Les textes, dont il est question, sont des romans formés des fragments d'autobiographies. Le corpus semble inviter le lecteur à suivre un itinéraire sémiotique assez alambiqué au terme duquel, il ne pourra définir précisément le genre, ni se référer à des études faites sur le genre, ou trouver un terme qui fasse l'unanimité pour le désigner, tant les écrivains brouillent les pistes au lecteur.

Mots clés : Autobiographie, autofiction, écriture de soi, Assia Djébar, Malika Mokeddem, fragmentation, intertexte

المخلص

لسيرة الذاتية هو النوع الذي اجتذب منذ نشأته انتقادات شديدة في المشهد الأدبي

نلاحظ أن التعميم يقع في قلب جدالات ومناقشات الباحثين في الدراسات الأدبية. النموذج العام الذي صاغه فيليب ليجون ، إذا كان قد عرف ثروة كبيرة في دوائر النقد الأكاديمي ، يبدو أنه ينطبق فقط على نوع معين من النصوص من نوع اعترافات جان جاك روسو. لن تكون نظرية لوجون فعالة في مواجهة كتابات الأنا مثل الكتابات الذاتية لاثنين من المؤلفين الجزائريين آسيا جبار ومليكة مقدم. إنهم يبحثون عن طريقة فعالة لإخبار قصتهم. سيركز عملنا على الكتابات التي تندرج تحت التوصيف المزدوج العام: السيرة الذاتية والقصة الذاتية. النصوص المعنية هي روايات مكونة من أجزاء من السير الذاتية. يبدو أن مجموعة الكتب تدعو القارئ إلى اتباع مسار سيميائي معقد إلى حد ما ، وفي نهايته ، لن يكون قادرًا على تحديد النوع بدقة ، أو الإشارة إلى الدراسات التي أجريت على هذا النوع ، أو العثور على مصطلح مقبول بالإجماع لتعيينه مادام الكتاب يربكون القارئ.

الكلمات المفتاحية: السيرة الذاتية ، الأدب الذاتي ، الكتابة الذاتية ، آسيا جبار ومليكة مقدم ، التجزئة ، النص البيئي

Abstract

Autobiography is a genre which since its inception has attracted strong criticism in the literary scene. We note that genericity is at the heart of the polemics and debates of researchers in literary studies. The generic model forged by Philippe Lejeune, if it has known a great fortune in the circles of academic criticism, seems to apply only to a certain type of texts of the genre of Jean Jacques Rousseau's *Confessions*. Lejeune's theory would be ineffective in the face of ego writings such as the self-writings of two Algerian authors Assia Djébar and Malika Mokeddem. They are looking for an effective way to tell their story. Our work will focus on the writings that fall under a generic double characterization: autobiography and autofiction. The texts in question are novels formed from fragments of autobiographies. The corpus seems to invite the reader to follow a rather convoluted semiotic itinerary at the end of which, he will not be able to precisely define the genre, nor to refer to studies made on the genre, or to find a term which is unanimously accepted to designate it. writers confuse the reader.

Keywords: Autobiography, autofiction, self-writing, Assia Djébar, Malika Mokeddem, fragmentation, intertext