

REPUBLIQUE ALGERIENNE DEMOCRATIQUE ET POPULAIRE
MINISTRE DE L'ENSEIGNEMENT SUPERIEUR ET DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE
UNIVERSITE HADJ LEKHDAR - BATNA



FACULTE DES LETTRES ET SCIENCES HUMAINES
ECOLE DOCTORALE DE FRANÇAIS
Pôle Est
Antenne de Batna

Thèse de Doctorat

Pour une approche sémiotique subjectale du sujet
d'énonciation dans l'oeuvre d'Assia Djebar :
Être (s) en devenir

Rédigée
Sous la co-direction de :

M^r Foudil DAHOU
M^{me} Zineb ALI BENALI

Professeur Université Kasdi Merbah Ouargla
Professeur Université Paris VIII Saint-Denis

par
M^{me} Aini BETOUCHE

Membres de jury

P ^R Saïd KHEDRAOUI	Président	Université Hadj Lekhdar – Batna, Algérie
P ^R Foudil DAHOU	Rapporteur	Université Kasdi Merbah, Ouargla, Algérie
P ^R Zineb ALI BENALI	Rapporteur	Université Paris VIII, Seine Saint-Denis, France
P ^R Nadia SETTI	Examineur	Université Paris VIII, Seine Saint-Denis, France
P ^R Abdelwahab DAKHIA	Examineur	Université Mohamed Khider, Biskra, Algérie
P ^R Djamel KADIK	Examineur	Centre universitaire Yahia Farés, Médéa, Algérie

Année Universitaire : 2009- 2010.

Dédicaces

A mes enfants

Remerciements

Les heures ou plutôt les jours passés à compléter ce travail furent pénibles et même très pénibles. Elles sont faites de « pannes », de recommencements, souvent de découvertes enrichissantes de nouveaux savoirs à la fois sur la littérature, la sémiotique, mais aussi sur le monde et sur moi-même. Elles furent en tout cas des heures où la confiance de mes deux directeurs de thèse, Foudil DAHOU et Zineb ALI BENALI, n'a cessé d'occuper mes pensées. J'avoue que j'étais terrifiée à l'idée de ne pas être à la hauteur et ne pas aboutir. Mais cette idée me redynamise et me pousse toujours en avant.

J'espère que ce moyen graphique un peu singulier aura su éliminer l'ordre forcément arbitraire des noms sur la page en comptant sur la collaboration de chacun pour reconnaître dans ces quelques lignes ce pourquoi je les remercie. Ainsi, j'évite favorablement les effusions superflues en disant clairement et simplement merci à tous ceux qui ont contribué de près ou de loin à l'aboutissement de cette recherche et Dieu sait qu'ils sont forts nombreux.

« N'oublions pas que les petites émotions
Sont les grandes capitaines de nos vies
Et qu'à celles-là, nous y adhérons sans le savoir »

Vincent Van Gogh,

Extrait d'une lettre à son frère Théo

Avertissement

Nous tenons à avertir le lecteur que pour des soucis de rigueur et pour éviter toutes répétitions, nous utiliserons des initiaux soit pour désigner certaines œuvres de notre corpus ou autres.

<i>L'Amour, la fantasia</i>	A.F.
<i>Ombre sultane</i>	O.S.
<i>Oran, langue morte</i>	O.L. M.
<i>La Fièvre dans les yeux d'enfant</i>	F. Y. E
<i>Le Blanc de l'Algérie</i>	B.A.
<i>La Femme en morceaux</i>	F.M.
L'Organisation Armée Secrète	(OAS)
Front de Libération National	FLN
$\wedge$	conjonction
$\vee$	disjonction
(vps)	combinaison modale vouloir, pouvoir et savoir.
(spv)	combinaison modale savoir, pouvoir et vouloir.
(svp-d)	combinaison modale vouloir, pouvoir, savoir et devoir.
D	Destinateur
R	Relation

INTRODUCTION

Pénétrer le monde de la littérature algérienne d'expression française à travers un de ses auteurs est une entreprise difficile quand nous savons que la romancière en question est très étudiée par la critique et que de nombreuses thèses et travaux de recherche lui ont été consacrés. Il est à croire que tout a déjà été dit sur elle et sur son œuvre et que nous ne saurions plus rien dire qui ne l'ait déjà été. C'est au moment où nous approchons les textes critiques que nous nous apercevons, que finalement, il reste encore des choses à exploiter. Les textes sont, en effet, littéraires et comme tels, ils s'approprient à une infinité de lectures potentielles.¹ Notre travail justement se propose de lire les textes djebariens ou plutôt de les redécouvrir.

L'idée de redécouvrir des textes « absolument immenses » crée en nous une espèce de joie de trouver un domaine où nous avons l'impression d'être la première ou quasiment la première à découvrir. Car, notre lecture des différentes études consacrées à Assia Djébar a montré que la voie thématique² de son œuvre était très sollicitée s'appliquant surtout à l'un de ses romans : *L'Amour, la fantasia*³ avec sa structure tripartite (les témoignages tirés des archives français sur la prise de la ville d'Alger, les témoignages des Algériennes qui ont participé à la lutte contre le colonisateur, le parcours personnel de la narratrice pendant la période coloniale). Certes la veine thématique peut encore offrir de nombreuses directions de travail.

¹ L'OULIPO nous éclaire à ce sujet : « Tout texte littéraire est littéraire par une quantité indéfinie de significations potentielles ». L'OULIPO, *La littérature potentielle*, Gallimard, Paris, 1973, p.31.

² Voir à ce propos entre autres le chapitre 3 de la thèse de Esma Lamia AZZOUZ, *Écritures féminines algériennes de langue française (1980-1997) mémoire, voix resurgies, narrations spécifiques*, Université de Nice- Sophia Antipolis. Faculté des Lettres, Arts et Sciences Humaines, Paris, 1998, disponible sur www.limag.com. Ou encore SARDIER-GOUTTEBROZE A-M., *La Femme et son corps dans l'œuvre d'Assia Djébar*, Paris XIII, Thèse de 3e cycle. 1985 et REGAIEG Najiba, *De l'autobiographie à la fiction ou le je(u) de l'écriture : étude de L'Amour, la fantasia et ombre sultane d'Assia Djébar*, Thèse, S/D de Charles Bonn, Université Paris Nord, Paris, Octobre 1995 et RICHTER Elke, *L'écriture du « je » hybride. Le Quatuor algérien d'Assia*, thèse, Montpellier 3, Paris, 2004, résumé disponibles aussi sur www.limag.com.

³ Nous citons entre autres ce roman car il est une œuvre qui a suscité l'intérêt de nombreux critiques. De plus, elle est la plus connue du large public. De même, qu'elle est l'œuvre que nous avons le plus analysé pourtant, notre projet de départ était d'étudier le maximum d'œuvre d'Assia Djébar. Et au moment où nous avons entamé notre travail, nous ne pouvions nous y détourné tellement elle offre à nous à chaque fois des éléments à exploiter. D'ailleurs, nous ne sommes pas parvenus à approcher tous les sujets énonciatifs que ce soit dans *L'Amour, la fantasia* et moins encore dans les autres romans que nous avons étudié.

Toutefois, il nous a semblé qu'une autre voie d'accès à l'écrivaine⁴ pouvait être davantage exploitée, celle qui consiste à prêter une attention spécifique au langage djebarien. Cette voie privilégie le paradigme sémiotique plus que toute autre approche.

Ainsi, les deux principales préoccupations énoncées dès le titre commencent-elles à se dévoiler peu à peu. Nous traiterons d'abord sommairement⁵ de l'auteur et de son œuvre puis de la méthode et de l'avantage qu'elle présente pour l'analyse des textes littéraires.

Travailler sur l'œuvre d'Assia Djébar (notamment *L'amour, la Fantasia*) obéit à une raison que la raison elle-même ignore. En réalité, l'un des liens qui nous unit à cette œuvre est tellement arbitraire que seule la citation de Guy Scarpetta peut exprimer. « *Il y a dans le commerce des livres quelque chose qui tient un peu des rencontres amoureuses avec leur part obligée de subjectivité, de contingences, de hasard, de chance, d'attirances arbitraires et d'indifférences irraisonnées, qui laissent le jeu infiniment ouvert* »⁶.

Aussi, choisir l'œuvre d'Assia Djébar comme objet d'étude, c'est assurément s'inscrire dans ce courant féministe⁷ qui avait fait connaître l'auteur dès le début de sa carrière littéraire. N'affirme-t-elle pas d'ailleurs qu'elle écrit « *comme tant d'autres femmes écrivains algériennes avec un sentiment d'urgence, contre la régression et la misogynie.* » ? En effet, dès la parution de ses deux premiers romans *La Soif*⁸ et *Les*

⁴ Nous pensons que pour une écrivaine qui est élue à l'Académie Française et qui a été nominée pour l'obtention du Prix Nobel, il est temps qu'elle ait un statut.

⁵ Assia DJEBAR sera évoquée non d'un point de vue bio-bibliographique mais de sorte à justifier notre choix pour son œuvre.

⁶ Cité par Rym KHERIJI dans sa thèse de doctorat, *Boudjedra et Kundera*, Université Lyon II, 1999 /2000. Disponible sur www.limag.com

⁷ Le féminisme ne constitue pas une de nos préoccupations dans l'œuvre à étudier. Chemin faisant, nos sommes amené à l'évoquer implicitement à travers quelques jugements des instances sujets femmes ou à travers le regard que porte l'homme sur la femme.

⁸ DJEBAR Assia, *La Soif*, Julliard, Paris, 1957.

Impatients,⁹ elle traite la thématique du couple et du désir d'un point de vue féminin. Elle va ainsi à l'encontre de la pensée de Denis Diderot qui affirma dans son *Encyclopédie* que « *la femme est la femelle de l'homme* ». Les sujets de ses premières œuvres affirment et affichent leur vie intime et jugent celles des autres instances. Ce qui a valu à l'auteur l'accueil favorable de la part de la critique occidentale qui a vu en elle la Françoise Sagan musulmane et le ressentiment de la critique algérienne qui l'a condamnée pour avoir fait abstraction du contexte socio-politico-historique.

Le contexte qui semble être mis entre parenthèses dans les deux premiers romans est au cœur de sa réflexion littéraire ultérieure notamment dans *L'Amour, la fantasia*,¹⁰ roman grâce auquel elle inaugure le cycle intitulé « Le quatuor d'Alger ». Il est donc question de l'Histoire à travers le regard des officiers qui ont conquis la « Ville Imprenable » auxquels se superpose celui de l'instance d'origine. Les femmes qui ont participé au processus de décolonisation sont aussi à l'honneur dans ce roman. Nous tenterons de montrer qu'elles sont sujets par l'affirmation de leur liberté individuelle envers les leurs et par la confirmation de leur identité nationale en défiant le sujet collectif la France et ses collaborateurs malgré les passions négatives (la peur) qui les animent.

La défense de la femme y est donc exploitée et se fait nettement percevoir à travers la figure de Zoulikha, sujet ressuscitée de *Femme sans sépulture*¹¹ ou de Chérifa Amroune, un des sujets de *L'Amour, la fantasia*. A ce propos, certains critiques résument le programme de l'auteur en ces termes : « *le paradigme féminin constitue l'instance unificatrice de la narration. En tant qu'historienne, Djébar se fonde sur les documents officiels écrits par des officiers militaires français, puis réécrit l'histoire de son pays, du point de vue des Algériennes colonisées. L'auteur fait passer leurs*

⁹ DJEBAR Assia, *Les Impatients*, Julliard, Paris, 1958.

¹⁰ DJEBAR Assia, *L'Amour, la fantasia*, Albin Michel, « livre de poche », Paris, 1995, 1^o édition Lattès, 1985.

¹¹ Djébar Assia, *Femme sans sépulture*, Albin Michel, Paris, 2002.

*témoignages de l'oralité à l'écriture, afin de leur donner une voix et une présence dans l'histoire. ».*¹²

Il ressort de cette réflexion une approche qui demande d'être suivie par quiconque voudrait appliquer à l'œuvre d'Assia Djébar les notions et les outils de l'intertextualité théorique, approche qui dépasse la prise en considération d'une discontinuité des fragments de citations pour leur donner une continuité significative. Cette continuité trouvera son sens dans le labeur de l'instance d'origine qui s'exprime en ces termes dans *Ces voix qui m'assiègent*¹³ : « *Vingt-trois années de conquête, suivies d'une durée au moins égale d'insurrections et de rebellions permanentes, quoique dorénavant dispersées, fractionnées. Dans ce premier acte de l'occupation, je ne m'empare pas de la pioche du fossoyeur pour déterrer ou réenterrer ; je creuse plutôt la langue des vainqueurs, de ceux qui, quelquefois avec des hauts-le-cœur, présidaient à des tueries : leur langue classique sereine, quelquefois hautaine !* ».¹⁴

Or, en insistant sur « la langue » des vainqueurs, l'instance d'origine accorde une importance particulière à la dimension énonciative de leur discours. Ainsi, dans notre recherche, nous nous démarquons de l'approche intertextuelle pour considérer le discours de ces « vainqueurs » comme étant le produit de l'énonciation des sujets en question. De même, la citation est exprimée par un « je » qui sera pour nous l'instance supérieure qui projette toute les autres instances et que nous appellerons « instance d'origine » ou instance narratrice. Rappelons cependant que cette dernière instance projette des femmes ayant participé au processus de décolonisation. Ces femmes seront pour nous des sujets malgré les titres des chapitres qui les réduit, en les énonçant, à une faculté corporelle « Voix », « clameur », « murmures », « chuchotements », etc. Elles seront des sujets parce qu'elles ont affirmé leur vouloir ou plutôt leur méta-vouloir. L'emploi de « seront » eut raison de nous, ces femmes

¹² ROCCA Anna, *Assia Djébar, le corps invisible. Voir sans être vu*, L'Harmattan, Paris, 2004, p.45.

¹³ DJEBAR Assia, *Ces voix qui m'assiègent*, Albin Michel, Paris, 1999. Cet essai est en somme le bilan de la carrière de l'écrivaine.

¹⁴ *Ces voix qui m'assiègent*, p.220.

étaient des non-sujets qui, progressivement, ont pu affirmer leur présence. Leur statut est donc en perpétuel devenir.

A ce propos, il convient de revenir sur les approches critiques concomitantes de Beida Chikhi et de Jeanne-Marie Clerc,¹⁵ qui proposent une lecture consistant essentiellement à écrire des voix. Cette accentuation de cette lecture du statut de non-sujet de ces femmes ne montre pas analytiquement comment ces voix basculent pour laisser place à des êtres de chair qui raisonnent et résonnent pour se dire et dédire. Pour Jeanne-Marie Clerc, dans son essai, l'écriture de l'Histoire est le produit de ces voix, elle met ainsi entre parenthèses comment ces femmes s'approprient la langue pour être des sujets de leur discours. Elle affirme : « *Histoire [...] s'écrit par reprises se renvoyant en ricochets les souvenirs des événements à travers la mémoire de ceux qui les ont vécus ou entendus raconter : les voix se répondent et se complètent selon un système polyphonique qui va devenir constitutif de l'écriture historique d'Assia Djébar.* ».¹⁶ De fait, nous nous démarquons de cette forme critique pour considérer toute instance capable de juger et d'affirmer son méta-vouloir comme étant sujet quoique nous soyons consciente que ce statut n'est pas durable car l'instance d'origine se réapproprie le discours pour juger à son tour.

Toutefois, la critique confirme le rapport de l'écrivaine à l'Histoire. Celle-ci fait partie intégrante de son écriture. D'où notre embarras au départ, lors de l'élaboration des trois premiers chapitres, de la posture à adopter en tant que chercheur : n'étant pas historienne, nous avons le sentiment d'empiéter un autre domaine car, il faut reconnaître que la matière de cette étude, au fond, est une thèse d'Histoire. Il y aurait un autre travail, un autre discours savant et méthodique à tenir sur ce phénomène de l'écriture de l'Histoire. Etant nous même littéraire nous n'allons pas étudier l'Histoire à la manière d'un historien, mais nous tenterons de voir ses rapports à la fiction.

¹⁵ CLERC Jeanne-Marie, *Assia Djébar – Écrire, transgresser, résister*, Paris, L'Harmattan, 1997, et CHIKHI Beida, *Littérature algérienne – Désir d'histoire et esthétique*, Paris, L'Harmattan, 1997, deux essais critiques concomitants puisqu'ils ont paru la même année.

¹⁶ CLERC Jeanne-Marie, *Assia Djébar – Écrire, transgresser, résister*, L'Harmattan, Paris, 1997, p.87.

Par ailleurs, la citation précédente montre du doigt une propriété incontestable de l'écriture djebarienne : la polyphonie. Or, même si le lecteur l'aura d'ores et déjà compris, nous tenterons de lire l'œuvre d'Assia Djebar comme un discours où se mêlent et s'entremêlent plusieurs « je » renvoyant à plusieurs sujets. Nous contournerons ainsi le principe polyphonique puisque nous nous attacherons aux statuts du sujet et à ses passions d'un point de vue sémiotique subjectale. De même, nous pensons que le sens de tout énoncé provient d'un dialogue au sein duquel sont mêlés et confrontés différents « je » énonciateurs¹⁷ et que toute énonciation est autant action du sujet qui énonce que l'écho de ceux qui l'inspirent. En dépit de la pluralité des sujets cependant, nous considérons que l'auteur est le sujet énonciateur ou l'instance d'origine qui projette toutes les autres instances du fait que c'est elle qui produit l'énoncé dans lequel nous décernerons les traces de l'énonciation au travers de son appropriation de « *l'appareil formel de la langue* »¹⁸. Signalons que même si la méthode énonciative servira de base à notre réflexion, c'est plus particulièrement la théorie sémiotique et ses avancées concernant le sujet qui nous paraissent les plus « efficaces » pour rendre compte de nos observations.

Par conséquent, nous envisagerons, dans notre travail, cette énonciation dans une perspective sémiotique et nous la définirons à la lumière des travaux de Krynski comme étant « *l'émission d'une information particulière [...] [renvoyant] au sujet producteur du texte, engagé dans une pratique signifiante.* ».¹⁹ Nous nous démarquons

¹⁷ LEBLANC Julie, « Action ou interaction : l'énonciation littéraire », in *RS/SI : Recherche sémiotique Vol 12, n°3*, automne 1992, pp.73-75. L'auteur, dans cette partie de son article, reprend les positions d'Oswald DUCROT qui prend lui-même comme point de départ à son travail les théories bakhtiniennes. Ce travail sera d'une utilité puisqu'il nous permettra de considérer l'énoncé comme un agencement de plusieurs « je » dont le statut est instable : parfois sujet d'autres fois non-sujet.

¹⁸ BENVENISTE E., *Problèmes de linguistiques générale 2*, Gallimard, Paris, 1974, p.82.

¹⁹ KRYSINSKI Wladimir, « L'énonciation et la question du récit », p.184, in ARRIVEE Michel et COQUET Jean-Claude (S/D), *Sémiotique en jeu. A partir et autour de l'œuvre de A.-J. Greimas*, Hadès-Benamins, Paris/Amsterdam/Philadelphia, 1987, pp.179-193. Cette définition est plus ouverte que celle proposée par Algirdas-Julien GREIMAS et Joseph COURTES dans *Sémiotique. Dictionnaire de la théorie du langage*. Selon ces auteurs, les traces de l'énonciation « *sont destinées à recouvrir le lieu imaginaire de l'énonciation, [lieu] qui confère au sujet le statut illusoire de l'être* » P. 127. Elle sera encore plus englobante que celle proposée par BENVENISTE Emile qui réduit l'énonciation à « *la mise en fonctionnement de la langue par un acte individuel d'utilisation* » puisque l'idée d'individualité de

donc de l'hypothèse qui assimile l'énonciation aux conditions extralinguistiques de production de l'énoncé. En revanche, nous faisons nôtre celle de J.-C. Coquet qui rejoint la définition arrêtée de l'énonciation puisqu'il la conçoit comme une instance proprement linguistique présupposée par l'énoncé qui en contient les traces. Il refuse de fait la définition qui intègre l'oralité et la replace dans le langage-réalité. A ce propos, comme il l'énonce très précisément : *« L'un des mérites de la réflexion sémiotique a été justement de montrer au cours des années que nous n'avions jamais affaire dans l'analyse du langage à des "énonciations" (à des saisies de l'oral), mais à des énonciations énoncées. Autrement dit, non seulement l'énoncé prime sur l'énonciation, contrairement à ce qu'une pratique naïve désirait faire accroire, mais il est notre unique objet d'examen. Dans cette perspective, l'énonciation et son sujet deviennent des effets de sens dont on cherchera les indices dans l'énoncé »*.²⁰

Ainsi, le langage-réalité qui sera analysé dans un premier temps dans notre travail est celui qui inscrit les différents sujets dans les entrailles de la « langue classique » qui sera « creusée » par l'auteur. C'est le langage écrit des documents officiels de l'armée, des journalistes et des lettres ou journaux intimes d'officiers, produits lors de la conquête de l'Algérie en 1830 – en ce qu'elle est devenue à l'époque le matériau d'une inscription, *un monument* du regard des colons-sujets, modalisés par le vouloir conquérir auquel s'adjoint d'autres modalités, sur la réalité historique. Or, le vouloir conquérir s'oppose au vouloir riposter du sujet collectif rival. Par conséquent, le vouloir est une modalité déterminante dans l'ouverture du conflit. Aussi, montrerons-nous qu'il ne suffit pas de vouloir pour aboutir. En effet, si le pouvoir leur fait défaut, ces sujets verront leur programme échouer et ce, en dépit du vouloir qui les anime. Il sera alors question de vouloir négatif. De même, nous tenterons de prouver que l'agencement des modalités sera responsable de la définition des passions, et du coup,

l'acte ne regroupe pas le sujet collectif en sémiotique et que ce théoricien conçoit l'énonciation comme oralité.

²⁰ COQUET J.-C., « L'implicite de l'énonciation », in *langages*, 70, Juin 1983, pp.9-33.

du statut actif ou passif des sujets collectifs rivaux. Ces passions seront en effet décisives dans l'accomplissement des programmes dont sont investis ces sujets.

Si des fragments de textes des colons sont cités à comparaître dans *L'Amour, la Fantasia*, il n'en demeure pas moins que d'autres sources inscrivant leur sujet alimentent, en permanence, le labeur de l'écrivaine. Nous avons déjà parlé des sujets-femmes. Nous montrerons que, grâce à la suite modale vsp (vouloir-savoir-pouvoir), elles parviendront à passer du statut de non-sujet à celui de sujet, de la claustration vers l'affirmation que ce soit chez les dominés ou chez les dominants. Ainsi verrons-nous comment elles ont réussi à surmonter leur passion négative telle que la peur pour faire preuve d'un courage, jugé par l'instance d'origine comme étant exceptionnel en un tel moment de crise.

« Creuser la langue des vainqueurs » signifie aussi aller de l'écriture de l'Histoire d'hier avec ses deux programmes antithétiques (colonisation/décolonisation) vers celle d'aujourd'hui avec l'isotopie de la mort commune aux périodes. Ce programme épistémique dont est investie l'instance d'origine rejoint en réalité l'écriture du témoignage,²¹ du fait même qu'elle exprime l'actualité avec la figure de la mort qui se conjoint à l'espace. Ce programme épistémique donné à lire dans la production d'Assia Djebar de la décennie noire est exprimé dans le poème chapitre qui figure peu avant la fin de *Ces voix qui m'assiègent*, « Raïs, Bentalha...un an après », dédié à Jean Pélegri. Elle conçoit pour ainsi dire « *l'art comme deuil* ».²²

*J'écris la langue des morts ou la mienne qu'importe
J'écris une langue offensée
fusillée
une langue d'orangerie
J'écris français
langue vivante
sans écorchés
J'écris vos voix pour ne pas étouffer*

²¹ Cette forme d'écriture est en rapport direct avec le présent. Assia DJEBAR affirme d'ailleurs, que : « *Mon écriture romanesque est en rapport constant avec le présent, je ne dirai pas toujours de tragédie mais de drame.* », in *Revue Littérature/Action* n° 1 Mai 1996.

²² MOULINIE Georges, *Sémiostylistique. L'effet de l'art*, PUF, Paris, 1998.

vos voix dans ma paume dressées
*Raïs, Bentalha, j'écris l'après.*²³

La présence du terme « l'après » à la fin du poème est un acte permettant de continuer l'histoire d'autant plus qu'il est substantivé. Mais cette continuation se fait dans la mort, sorte de pont servant de lien entre le passé et le présent. En effet, dans *Le Blanc de L'Algérie, Oran, Langue morte, La disparition de la langue française*, différentes instances passant du statut de sujet à celui de non-sujet sont mises en scène. Ces instances sont réduites à des corps qui gisent morts, inertes. L'instance d'origine projette des sujets témoins dignes de confiance notamment des enfants jugeant les actes de mort.

Par ailleurs, la mort est une constante de l'écriture djebarienne à laquelle l'auteur semble vouloir échapper par l'acte d'écrire. Or, celui-ci la renvoie directement à la mort du fait que « *les morts reviennent en cohorte, sans visage particulier* »²⁴ dans son œuvre. Mais, il est d'autres raisons qui font la prédominance de l'isotopie de la mort : celle-ci frappe l'instance d'origine dans sa passion amoureuse. Dans les passages autobiographiques²⁵ de *L'amour, la fantasia*, l'instance narratrice passe de la virtualisation (stade du malaise de la découverte de l'amour chez des actants français lorsqu'elle était encore enfant) à la réalisation (celui-ci la touche personnellement lorsqu'elle était adolescente). En effet, l'amour, objet de valeur auquel veut se joindre l'instance d'origine, est freiné par des convenances sociales, par l'image du père, par sa propre éducation. Il se meut dans le silence, sorte de mort de l'amour. Or, la mort n'est que le stade final d'un processus de transformation sous-tendu par une quête de la passion, objet de valeur. Mais, pour qu'il y ait quête qui ferait courir

²³ *Ces voix qui m'assiègent*, op.cit, p.258.

²⁴ *Ibid*, p.257.

²⁵ Notre recherche n'a pas pour vocation de nous interroger sur l'identité de notre auteur, détail qui concerne surtout des faits de biographie personnelle et civil plus qu'intellectuelle, chose qui a longtemps préoccupée la critique. Nous ne ferons pas non plus ici l'état de tout ce qu'on a pu tenter d'extraire de l'œuvre elle-même. Mais nous partons de cette réalité pour considérer l'instance narratrice comme étant une instance purement linguistique envisageable sémiotiquement. C'est la raison d'ailleurs qui nous a amené à faire un rapprochement entre l'autobiographie et le sujet dans le second chapitre de la deuxième partie.

l'instance après l'objet,²⁶ il faut qu'il y ait tension du sujet vers une valeur incarnée par l'objet passionnel. Reconnue comme valeur par l'instance, la passion amoureuse crée chez elle un vouloir qui ouvre le champ de la quête. Et c'est la valeur qui motive le faire, qui lui donne une orientation et une raison d'être.

Toutefois, nous verrons que la valeur n'est pas assez suffisante pour motiver le faire : l'être du sujet est surdéterminé par un certain nombre de modalités qui inscrivent dans son existence tel ou tel parcours passionnel. A cet égard, nous confronterons le parcours de l'instance narratrice à celui des filles « cloîtrées » qui convoitent le même objet. D'autre part, nous montrerons que tout au cours de son trajet existentiel (constitué d'une suite de transformations), des circonstances particulières la prédisposent à connaître la passion amoureuse mais à en connaître la fin en question. De ce point de vue, la disposition apparaît comme « *une programmation [...] qui résulte de la convocation des dispositifs modaux dynamisés* ».²⁷ C'est ainsi que la modalisation de l'être se traduit par une disposition particulière à connaître tel parcours passionnel plutôt que tel autre. Le rôle de la perception dans la convocation du dispositif modal est nécessaire du fait que c'est l'activité perceptive, supportée par le corps percevant qui détermine le moi intérieur et l'altère.

Tels sont les objectifs et les hypothèses qui nous préoccuperont tout au long de notre recherche. Il reste à définir le corpus qui contient tous les paramètres sus-cités que nous pensons avoir effleuré précédemment.

Le corpus est établi suivant un souci de continuité qui s'affirme dans le changement ou du changement qui ne remet pas en cause la continuité. En d'autres termes, le corpus est constitué avec des textes qui présentent une certaine continuité dans l'écriture

²⁶ L'idée est reprise à A.-J. GREIMAS qui se demande : « [...] *Qu'est-ce qui fait courir ces sujets après les objets ?* ». « *C'est que, dit-il, les valeurs investies dans les objets sont désirables* ». *Du sens II*, Seuil, Paris, 1983.

²⁷ GREIMAS A.-J. & FONTANILLE J., *La sémiotique des passions. Des états des choses aux états d'âmes*, Seuil, Paris, 1991, p.170.

djebarienne formant ainsi le même *espace discursif*.²⁸ *L'amour, la fantasia* présente cet espace. Cette œuvre offre les deux périodes historiques inscrivant des sujets au sein de leur discours : la colonisation/la décolonisation. La continuité qui s'affirme dans le changement a été mise en évidence par notre approche de quelques sujets apparaissant dans des textes de l'écriture de la décennie noire notamment dans *Oran, langue morte*. La continuité est assurée par la mort qui gicle et qui est commune aux périodes en question. Elle a atteint les sujets d'hier et ceux d'aujourd'hui. Quant au changement, il s'affirme par une différence du genre même d'écriture : écriture coloniale avec ses sujets/écriture post-coloniale avec les sujets de cette période. Même si notre analyse se fera sur un nombre de texte restreint, elle fera par ailleurs quelques incursions dans d'autres textes du même auteur, chose qui justifie le choix de toute l'œuvre d'Assia Djébar énoncée dès le titre.

De même, de ce corpus « codé linguistiquement », la manifestation discursive d'un système de signification se doit d'être débusquée. Conséquemment, l'analyse sémiotique a pour tâche de le décoder puisque, selon Coquet, c'est de ce sens linguistique premier que découlent d'autres sens toujours seconds.²⁹ Ainsi, nous partirons du discours djebarien comme étant notre seule réalité et nous tenterons, à travers la démarche sémiotique, de rendre compte de sa *signifiante*.³⁰ A cet effet, un

²⁸ Il faut entendre par espace discursif, ce « sous-ensemble du champ discursif, [qui] lie au moins deux formations discursives dont il est permis de penser qu'elles entretiennent des relations privilégiées, cruciales pour la compréhension des discours concernés », MAINGUENEAU D., *Nouvelles tendances en analyse du discours*, Hachette, Paris, 1984, p.87.

²⁹ A ce propos, nous avons reformulé la citation de J.-C. COQUET qui fait remarquer que « quelque soit l'importance de l'avant et de l'après texte pour l'évaluation correcte d'une œuvre, le descripteur ne peut faire comme si le texte n'était pas codé linguistiquement. Il revient donc au sémioticien de préciser la nature de ce codage et d'analyser le statut du « sens linguistique », primaire, avant de faire miroiter l'infinité des significations, toujours secondes, qu'elles relèvent d'un examen des coordonnées politiques, économiques et sociales, de la recherche sur l'ancrage corporel de l'élément inconscient (S. Leclaire) ou d'appréciations esthétiques et philosophiques. », *Sémiotique littéraire*, Mame, Paris, 1973, p.26.

³⁰ La signifiante sera pour nous un procès de signification qui est à la fois l'œuvre de l'énonciateur-sujet et du lecteur du moment que l'actualisation du texte comme un tout de signification passe par le travail de lecture. Précisons toutefois que ce concept est de J. KRISTEVA qui se réfère à la fois à BENVENISTE et à LACAN : « nous désignons par signifiante ce travail de différenciation, stratification, confrontation qui se pratique dans la langue, et dépose sur la ligne du sujet parlant une chaîne signifiante communicative et grammaticalement structurée. », *Recherche pour une sémanalyse*, Seuil. Paris, 1969, p.9.

travail de déconstruction/construction se doit d'être mené. La déconstruction consiste à décomposer le discours afin de cerner le sujet énonciateur qui en est à chaque fois à l'origine et prétendre ainsi à ce qui fait l'unité de ce discours. La construction est d'autant plus nécessaire qu'« *il n'y a pas de signification qui ne soit à construire. Rien n'est donné ni transparent.* ».³¹ Autrement dit, « [...] *le sens ne se prélève pas à la surface du texte [...] Il se construit [...] il ne peut y avoir de vérité du texte.* ».³²

De ce fait, notre point de départ est le corpus qui est pour nous notre énoncé premier et nous atteindrons à la fin de notre recherche un énoncé second qui relève plutôt de l'ordre du métadiscours. Celui-ci sera en quelque sorte, tel le travail d'un alchimiste, une reconstitution de la formule de fabrication du sens. Ce travail ne serait –en fin de compte- que ce geste déictique, celui par lequel nous désignerons, nous montrerons, ce n'est pas du doigt qu'il faut regarder, il faut élever le regard.³³ Et mieux encore, pour que ce geste « déictique » devienne « un beau geste », encore faut-il être à « *la bonne distance* ».³⁴ Mais pour y parvenir, il faut savoir renoncer à vouloir tout dire et se contenter de déterminer le « niveau optimal de l'analyse »³⁵ ou encore ce que Barthes désigne par la « pertinence »³⁶ du texte.

Or, atteindre le niveau optimal de l'analyse est une entreprise qui suppose le respect d'une problématique. Celle-ci peut être exprimée en une seule phrase que nous tenterons néanmoins d'explicitier en la scindant : « Comment l'univers (H)istorique et passionnel du sujet organise-t-il l'univers du discours ? ». Par l'analyse des procédures d'énonciation, nous approcherons en réalité le système génératif de la signification des textes djebariens qui ne peut se faire sans une réflexion sur le statut du sujet

³¹ COQUET J.-C., *Le discours et son sujet 1*, Klincksieck, Paris, 1989, (1^{re} édition 1984), p.207.

³² COQUET J.-C., « Sémiotique », in *Langage n° 31*, Larousse, Paris, 1973, pp.4-5.

³³ « *Ce qu'il (GREIMAS) nous a appris dans ce splendide isolement ? - questionne Landowski - Une méthode sûrement. Mais aussi, mais d'abord ce geste : Elever le regard* », in « *Hommages à A.-J. Greimas* », *Nouveaux Actes Sémiotiques*, n° 25, 1993, p.3.

³⁴ COQUET J.-C., « La bonne distance », *Actes Sémiotiques*, Documents, VI, 55, 1984.

³⁵ GREIMAS A.-J., *Maupassant. La sémiotique du texte : exercice pratique*, Seuil, Paris, 1976, p.10.

³⁶ BARTHES R., « Sur la lecture », in *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Seuil, Paris, 1984, p.38.

d'énonciation. Celui-ci aura pour fonction non seulement d'assurer le passage de l'état virtuel vers l'état actuel du langage mais il est aussi le lieu où se trouvent les mécanismes de la mise en discours de la langue. Par conséquent, nous nous éloignerons de la définition structurale du « je » benvenistien et nous passerons au sujet d'énonciation qui est « *un agent d'effectuation, un actant énonçant son rapport au monde* ». ³⁷ Ce sujet sera donc pour nous, à la suite des travaux de Coquet, une instance purement sémiotique. Notre recherche permettra de réfléchir sur la sémiotique du sujet en analysant la place qu'il occupe dans le discours et quelle(s) modalité(s) lui est (sont) nécessaire(s) pour l'accomplissement des programmes dont il est investi. De même, nous chercherons à déterminer les passions qui concourent ou qui résultent de l'accomplissement de ses projets. En somme, la lecture que nous nous proposons de mener doit aller au-delà du sens manifeste ; elle doit atteindre l'immanence du texte et dévoiler l'instabilité du sujet qui, vu les transformations dont il est à l'origine, se projette dans l'invention perpétuelle d'un avenir.

Visiblement, le lecteur de notre introduction pourrait nous condamner d'avoir opté de parler dès le départ d'Assia Djebar et de ses textes. Or, nous pensons affirmer seulement par ce choix notre préférence pour la « pratique » plutôt que pour la sémiotique, notre méthode. Et si nous privilégions la pratique, c'est que celle-ci participe, de toute évidence, à l'élaboration d'hypothèses ; tout au moins, elle permet de soulever des questions tant d'un point de vue théorique que méthodologique. « *Le faire sémiotique est ainsi défini comme une praxis scientifique, comme un va-et-vient entre la théorie et la pratique, entre le construit et l'observable*. » ³⁸ Il nous semble plus que jamais indispensable de respecter le texte, tout autant que le respect de la référence, de la pensée d'autrui. « *Il faut savoir qu'un texte, qu'on soit historien, linguiste ou logicien - dit Greimas - est le point de départ et le point d'ancrage de nos vociférations, si l'on peut dire, il les justifie et les fonde. Ensuite, lors de la description,*

³⁷ COQUET J-C., *Le discours et son sujet 1*, op.cit.

³⁸ GREIMAS A.-J., « Pour une théorie du discours poétique », in *Essais de sémiotique poétique*, Larousse, Paris, 1972, p.8.

*on s'éloigne évidemment du texte, mais c'est le seul rapport que nous avons avec notre réel, différent du réel mathématique, du réel naturel, etc. ».*³⁹

Par ailleurs, nous sommes convaincues que les textes djebariens ne peuvent gagner en cohérence et en conviction que s'ils mettent en œuvre une méthode rigoureuse ; la théorie, pour sa part, gagne en efficacité et en crédibilité à se soumettre à des textes concrets. Bien plus que cela : en élargissant constamment son horizon d'analyse, elle étend simultanément ses moyens d'exploration. Vu de cet angle, il n'y a pas opposition mais complémentarité entre un travail de construction théorique et une analyse concrète soucieuse de « *détendre les ressorts secrets* »⁴⁰ des textes. Soulignons, toutefois, que l'analyse n'est sans aucun doute une application systématique de la théorie. Elle vise seulement à retrouver des agencements spécifiques, des codes utilisés pour donner un certain effet de sens. Pour que cela soit possible, nous reprendrons un jeu de mots du Groupe d'Entrevernes : « *afin d'élucider les dessous du sens, elle met les textes sens dessus-dessous* »,⁴¹ et permettre ainsi la connaissance⁴² par la cause.

Notre analyse repose sur un cadre théorique précis susceptible de répondre aux fins que l'étude se fixe. Ce cadre nous est fourni par la **sémiotique** dont l'objectif est justement de rendre compte des conditions de production et de saisie du sens. A ce propos, nous n'avons pas la prétention de donner *le sens vrai* du texte djebarien, ni de trouver un sens nouveau, inédit en dehors duquel il n'y aurait point d'autres sens,⁴³ nous voulons simplement étudier le fonctionnement de quelques textes.

³⁹ « Greimas mis à la question ». IN ARRIVE M. et COQUET J.-C. (S/D), *Sémiotique en jeu : à partir et autour d'A.-J. Greimas*, Hadès-Benamins, Paris, 1987.

⁴⁰ FOUCAULT M., *L'ordre du discours*, Gallimard, Paris, 1972, p.27.

⁴¹ Groupe d'ENTREVERNES, *Analyse sémiotique des textes*, Presse Universitaire de Lyon, Paris, 1979, p.7.

⁴² Notre analyse ne peut que conforter l'aphorisme d'Umberto ECO qui affirme que « *connaître, c'est connaître par la cause* ». ECO U., *Les limites de l'interprétation*, Grasset, Paris, 1990, p.52.

⁴³ Depuis les travaux de BAKHTINE sur le dialogisme, le chercheur ne peut prétendre à une production inédite dans sa recherche. Il doit prendre conscience de la dimension dialogique de tout discours. A ce propos, nous reprendrons l'affirmation de TODOROV qui commente ce principe dialogique bakhtinien : « *intentionnellement ou non, chaque discours entre en dialogue avec les*

Or, s'inscrire dans le cadre sémiotique demande plus de précisions de notre part car même si nous privilégions la sémiotique subjectale telle qu'elle est définie par Jean-Claude Coquet, cela ne nous empêche pas de faire quelques incursions dans d'autres champs sémiotiques développés par d'autres sémioticiens. A ce sujet, nous ne ferons que conforter les dires de Coquet qui affirme : *« Si le chercheur pouvait encore croire au début du XX^{ème} siècle que les sciences devaient être construites sur des concepts clairs et distincts, son assurance est maintenant bien moindre. Face à la diversification des champs du savoir, il ne peut que multiplier les hypothèses de travail. En tout état de cause, il admet que sa connaissance ne sera que partielle et que les explications qu'il fournit, pour satisfaisantes qu'elles lui paraissent, seront rapidement remplacées par d'autres explications plus satisfaisantes encore. Nous ne devons pas nous étonner par conséquent de voir pratiquer concurremment plusieurs linguistiques et plusieurs sémiotiques. »*.⁴⁴

Ainsi, la sémiotique subjectale⁴⁵ est née de la revalorisation par la sémiotique post-structurale de la phénoménologie avec tout son apport sur le rapport médiateur du corps pour le monde (le sentir) et sur la perception. Mais aussi, elle est propulsée sous l'impulsion des recherches de Benveniste sur l'énonciation en ce sens que celle-ci remet en cause la conception du langage marqué du sceau de l'impersonnel et considère le sujet en tant qu'entité de chair et de raison. Elle s'oppose par conséquent à une sémiotique dite objectale, développée notamment par Greimas pendant les années 60 et s'inspirant du formalisme avec le principe d'immanence érigé par Saussure avec l'implication que la langue est un objet abstrait où seules comptent les relations entre les termes. Cet objet (langue) est privé de toute substance, de toute réalité tangible. Il est conceptuel et relationnel car on ne le connaît que par relation. Il est délivré aussi de toute contingence. C'est un système formel sans sujet où seul le « il » domine, sans histoire et sans chose.

discours antérieurs tenus sur le même objet, ainsi qu'avec les discours à venir, dont il pressent et prévient les réactions ». Todorov T., *Le principe dialogique*, Seuil, Paris, 1981, p.8.

⁴⁴ COQUET J.-C., *Sémiotique littéraire*, p.7.

⁴⁵ Remarquons que la notion de « subjectale » contient à la fois le sujet et la subjectivité.

En somme, cette sémiotique dite objectale est attachée à la tradition qui rend compte du monde comme « discontinu », par le biais d'une reformulation du discours en termes d'états et de transformation, contrairement à la sémiotique subjectale qui interroge le sens en tant que « continu ».⁴⁶ Étant donné sa qualité continue présupposant un parcours en devenir, cette sphère énergétique ne peut être effective que par l'intervention de la praxis énonciative dans sa forme langagière. Le sujet du discours gère alors la forme qu'adopte toute la signification particulièrement la signification sensible. Celle-ci interpelle dans notre cas des pratiques littéraires notamment empreintes d'émotivité, fondée sur l'exploitation des univers sensoriels que propose magistralement l'expression (H)historique et autobiographique à laquelle concourt l'œuvre romanesque d'Assia Djebar.

Peu importe les différences entre les deux sémiotiques. Il faut reconnaître que le point de vue objectal est plus que nécessaire à l'aboutissement vers une sémiotique subjectale, développée vers la fin des années soixante dix et quatre vingt. Cette dernière s'inspire de l'absence du sujet dans la langue pour le camper dans un temps et un espace subjectivés et hétérogènes. On parlera alors de « l'ancrage »⁴⁷ du sujet. Cette idée d'ancrage vient de la phénoménologie et fait valoir la signification sur la communication, le discours sur le système. L'analyse du discours obéit donc non au principe d'immanence mais plutôt à celui de réalité. Quant à la signification, pour comprendre sa construction, le langage et notre manière d'être au monde (Dasein) sont des médiateurs. Cette idée est notamment développée par Ricœur en ses

⁴⁶ Pour montrer que les deux sémiotiques sont à l'opposé l'une de l'autre, nous citerons COQUET qui affirme : « Poser le rapport stabilité/instabilité, faire état de la dimension du continu, en appeler au devenir, distinguer le sujet d'un non-sujet, lier la définition de l'actant à un type de relation prédicative, c'est remettre en cause la validité d'une réflexion sémiotique qui a misé, à l'époque structuraliste sur la stabilité, le discontinu, l'aspectualité, l'élimination des références énonciatives. ». COQUET J.-C., « L'être et le passage ou d'une sémiotique à l'autre », in *TLE* n°6, Presses Universitaires de Vincennes, Saint Denis, 1988, p.98.

⁴⁷ L'idée d'« ancrage » est reprise à Jean-Claude COQUET. Elle signifie à titre d'exemple que l'espace est différent selon la position qu'occupe l'instance énonçante à des moments précis. Il affirme que « "ancré" ne veut pas dire immobile, mais qui a son assise dans le réel », COQUET J.-C., « temporalité et phénoménologie du langage », in *Sémiotique* n°5, Didier Erudition, Paris, 1993, p.10, article réédité dans *La Quête du sens*.

termes : « *La compréhension que l'homme prend de lui-même et de son monde s'articule et s'exprime dans le langage.* ».⁴⁸

Notre travail porte sur l'instance sujet. La notion d'« instance », renvoyant à un acte unique, particulier et discret du discours, est empruntée par Coquet à Benveniste qui l'introduit en 1956 dans l'article « L'homme dans la langue ».⁴⁹ Il (Coquet) la définit par rapport aux modalités. Elle entre dans une relation d'autonomie (relation binaire) lorsqu'elle agit d'elle-même et dans une relation d'hétéronomie (relation ternaire) quand elle agit sous l'influence d'une force transcendante qui s'exerce sur elle. Jean-Claude Coquet distingue trois instances : l'instance sujet, l'instance non-sujet et le tiers actant qu'il classe et qu'il définit dans une perspective phénoménologique par leur mode de jonction modale ou prédicative. La notion d'instance englobe donc celle de sujet mais ne lui est pas équivalente.

Le sujet est un être de raison, capable de juger. Il est un centre producteur de discours, à l'origine donc de ce dernier dans lequel il se dit « ego ». Selon Coquet, il ne peut y avoir de discours sans auteur. Cette notion est à distinguer du non-sujet dépourvu de la faculté de jugement mais qui reste l'instance de base de cette activité discursive. Elle est phénoménologiquement associée au corps, notre lien avec le monde, sans lequel il ne peut y avoir de discours. Selon Coquet, « [...] *"les expériences de la chair" sont le médium indispensable pour que se mette en place le champ positionnel du sujet.* ».⁵⁰ Pour être encore plus explicite à propos de l'importance de cette instance non-sujet, nous citerons l'affirmation Madison : « *Il faut voir le corps comme notre lien vivant avec le monde et comme le cordon ombilical qui nous rattache à lui (...) le monde et le sujet se profilent l'un sur l'autre et pour ainsi dire s'échangent.* ».⁵¹ Les deux instances se présupposent par conséquent réciproquement. Le non-sujet est ainsi

⁴⁸ RICŒUR Paul, *Tendances principales de la recherche dans les sciences sociales et humaines*, Mouton/Unesco, Paris, 1970, p.1381.

⁴⁹ L'article en soi est reproduit dans *Problèmes de linguistique générale*.

⁵⁰ COQUET J.-C., « Réalité et principe d'immanence », in *Langage* n° 103, Larousse, Paris, 1991, p.33. Réédité dans *La Quête du sens, Le langage en question*, PUF, Paris, 1997, p.250.

⁵¹ MADISON Gary, *La Phénoménologie de Merleau-Ponty*, Klincksieck, Paris, 1973, p.42.

défini par Coquet comme un actant qui « *n'asserte pas. Il prédique [...] (Quand il est hors structure) il échappe à toute contrainte logique, son comportement est imprévisible et surprend par son étrangeté.* ». ⁵²

Paradoxalement au sujet qui asserte, le non-sujet prédique. Pour Coquet, ces instances nettement distinctes (sujet en tant qu'être de raison et non-sujet en tant qu'être de chair : corps) sont les deux facettes du prime actant. Irène Rosier rejoint la conception de Coquet et affirme : « *Parmi les actions effectuées par l'âme rationnelle, dotée de libre arbitre, certaines sont réalisées sans que la raison et la volonté interviennent, par exemple lorsque l'on rêve ou que l'on devient fou, alors que d'autres impliquent l'usage de la raison et de la volonté.* ». ⁵³

Irène Rosier insiste entre autres sur « la raison » et « la volonté ». Et ces deux facultés sont le propre de l'instance sujet. En effet, celle-ci est déterminée par la modalité du vouloir ou plutôt le méta-vouloir qui est l'acte même d'asserter, de juger et que Coquet exprime par la formule « *J'affirme que je suis je* ». Par cette formule, le sujet affirme être possesseur des actes ⁵⁴ dans lesquels il est engagé. Son domaine est le lieu où l'irréfléchi est compris et conquis par la réflexion ⁵⁵. Selon Fontanille, il est le sujet qui sait, qui croit et qui assume personnellement ce qu'il veut et doit faire. ⁵⁶ Et si ce sujet est animé par le vouloir, il est sujet autonome. Paradoxalement, s'il est déterminé par le devoir, il est sujet hétéronome. Dans notre cas, il est un sujet qui a la maîtrise à la fois de la situation et de ses émotions.

Or, ce sujet est tourné soit vers le passé soit vers le futur. Lorsqu'il accomplit un programme d'appropriation, son identité est en devenir. Mais si celle-ci est déjà établie, il est tourné vers le passé. En revanche, si son identité est négative, il se

⁵² « L'être et le passage ou d'une sémiotique à l'autre », *op.cit.*, p.106.

⁵³ ROSIER I., « Interjection et expression des affects dans la sémantique du XII^e siècle », in *Histoire, Epistémologie, Langage* n° 14/II, Paris, 1992, p.26.

⁵⁴ *La quête du sens. Le langage en question, op.cit.*, p.154.

⁵⁵ *Ibid.*, p.250.

⁵⁶ FONTANILLE J., *Sémiotique du discours*, PUBLIM, coll. « Nouveaux actes sémiotiques », Paris, 1998, p.183.

disjoint forcément des objets de valeur auxquels il veut se conjoindre. En somme, l'actant sujet passe par des périodes de stabilité et des phases de transformations. Coquet précise à cet effet, que « *le sujet se pense avec les choses. Occupant le même champ positionnel et s'adaptant à leur durée, il suit leur mouvement ; il cerne leurs transformations ; il peut se rapprocher d'elles, s'en éloigner, les acquérir ou les perdre.* ».⁵⁷ Vu sous cet angle, la citation revient au fondement conceptuel de « l'instance énonçante » qui prend appui sur la phénoménologie et que Coquet distingue de l'« instance d'énonciation » benvenistien. Il faut penser dès lors que nous n'avons plus affaire à des systèmes clos mais à des centres de discursivité définis les uns par rapport aux autres. Leur univers est par conséquent dynamique du fait que ce n'est plus *l'être* qui est pris en compte mais le *devenir*, le continu, l'instabilité des instances.⁵⁸

Compte tenu de ces paramètres théoriques sus-cités, nous croyons que la sémiotique subjectale est à même de nous permettre une lecture de l'œuvre d'Assia Djebar, caractérisée par une certaine mouvance. De ce point de vue, nous parlerons d'une sémiotique littéraire⁵⁹ qui se fixe pour tâche de « *statuer à la fois sur la spécificité d'un texte et sur les modes de sa participation à l'univers sociolectal des formes [...] discursives.* ».⁶⁰ Elle ne peut toutefois prétendre à « *un minimum d'enrichissement sur le plan théorique* »⁶¹ que si elle parvient à se constituer comme science du particulier.

⁵⁷ « L'être et le passage ou d'une sémiotique à l'autre », *op.cit.*, p.106.

⁵⁸ Ces facteurs sont cités par COQUET pour distinguer la sémiotique subjectale de son aîné la sémiotique objectale. « *Il est clair aujourd'hui que le chercheur "immanentiste" n'était pas armé pour traiter des problèmes posés par le temps et le devenir (l'aspect lui convient mieux), le jugement (c'est le problème du sujet) ou la réalité (le corps propre), lui qui ne parle que de leurre temporel, d'illusion énonciative, d'illusion référentielle.* ». COQUET J.-C., « *Qu'est-ce qu'un objet de recherche ?* », in *Hors-cadre n°10*, Presses Universitaires de Vincennes, Saint-Denis, 1992, p.69.

⁵⁹ La sémiotique littéraire sera voisine de la poétique puisque son objet d'étude est la littérarité. La réflexion est empruntée à FONTAINE dans son affirmation : « *dans le champs des études littéraires, la rhétorique et la sémiotique se présentent comme des disciplines voisines de la poétiques* », FONTAINE D., *La Poétique. Introduction à la théorie générale des formes littéraires*, Nathan, Paris, 1993, p.116. Par ailleurs, il faut insister sur le fait que ce voisinage ne vaut que si et seulement si ces disciplines prennent en charge le même type d'objet.

⁶⁰ GREIMAS A.-J., *Maupassant. La sémiotique du texte : exercices pratiques*, Seuil, Paris, 1976, p.10.

⁶¹ Visiblement cette préoccupation n'est pas le propre de la sémiotique littéraire puisque GREIMAS inclut tout effort d'analyse : « *l'espoir d'un minimum d'enrichissement sur le plan théorique doit être*

Ainsi, pour mener à terme notre analyse sémiotique des textes djebariens, nous scinderons notre travail en deux grandes parties. La première sera consacrée essentiellement à l'instance énonçante sujet. Nous montrerons que celle-ci épouse différentes identités puisque ces dernières seront fonction de l'enchaînement des modalités et que nous verrons que le changement de la position des modalités définit plusieurs types d'identités. Nous confirmerons dès lors l'hypothèse qui consiste à considérer en réalité le sujet comme « *un agencement de sujets* ». ⁶² Nous parlerons alors de sujets poétiques, de sujets épistémiques de sujets de droit, de sujets autonomes, de sujets observateurs, etc. Nous analyserons ainsi le fonctionnement du vouloir pour confirmer son rôle dans l'entreprise des actants, dans l'ouverture des conflits, dans les programmes menés, ... De même, nous insisterons sur le changement de statut de cette instance pour devenir non-sujet, notamment lorsqu'elle est privée de jugements, lorsqu'elle rend compte, lorsqu'elle est sous l'emprise d'une force intérieure ou extérieure et enfin, lorsqu'elle n'est identifiable que par l'événement auquel elle est associée.

En outre, cette partie sera consacrée à des sujets particuliers : des témoins de programmes de mort qu'ils jugent. Dans l'acte même de juger, la perception et le champ positionnel des sujets interviennent pour décider de la fiabilité ou de la non-fiabilité de leurs jugements. Ce qui fait d'eux des sujets dignes de confiance ou non. Plus encore : il sera question de l'art de produire des témoins.

La deuxième partie découle inévitablement de la première. En effet, parler de la mort (peu importe le sujet ou l'objet affecté) que ce soit dans le premier ou le second chapitre suscite des émotions et des passions. Raison pour laquelle nous consacrons deux chapitres à l'univers passionnel des sujets.

une des raisons d'être de tout effort d'analyse. », GREIMAS A.-J. et Landowski E., *Introduction à l'analyse du discours en sciences sociales*, Hachette, Paris, 1979, P.6.

⁶² BERTRAND Denis, « Enonciation passionnelle. Etude de cas », *Actes sémiotique*, Bulletin, vol, XI, n°39, sept 1986, p.45.

Ainsi, le premier chapitre sera consacré à des effets passionnels, résultat du changement modal qui participe à déterminer le statut du sujet. Nous verrons que les effets affectifs s'obtiennent à la suite de la réunion d'au moins deux modalités. La modulation des modalités, qui définit l'identité actantielle, produit aussi des effets affectifs. En fin de compte, lors de notre analyse pour les différents aspects de l'identité actantielle causés par la combinaison modale, nous rencontrerons en même temps des effets affectifs produits par la réunion des modalités. C'est pourquoi nous voyons des passions dans la transformation actantielle. Aussi, nous verrons que certains sujets notamment la femme sera dotée d'une passion pour la liberté (sa propre liberté et celle de son pays). Conséquemment, elle passera du statut du non-sujet à celui de sujet d'abord par la maîtrise de ses émotions mais aussi par son acquisition pour d'autres passions comme le courage.

Le second chapitre abordera l'étude de la passion amoureuse chez le sujet autobiographique. Nous verrons que ce sujet passe par des phases pour atteindre l'amour en tant que passion et objet de valeur auquel il veut se joindre. Par ailleurs, nous verrons que cette passion en tant qu'objet n'est pas vraiment atteinte par cette instance à la fin de la troisième phase durant laquelle elle sera sujet zéro ou plus exactement forme-sujet avec la fonction principale de simuler la conjonction. La passion en question sera donc vouée à la mort.

Enfin, rappelons que notre analyse n'a pas la prétention de donner une explication totalement satisfaisante de l'œuvre d'Assia Djebar, mais qu'elle se veut un aperçu de quelques textes représentatifs de l'itinéraire d'une écrivaine dont la plume est encore dans l'encrier.

PREMIERE PARTIE

Les instances sujets entre (H)histoire(s)
et témoignage(s)

I – Des sujets en quête d’une (H)histoire

L’œuvre d’Assia Djebar a sa propre spécificité. Celle-ci réside dans le fait que plusieurs sujets affirment leur existence sémiotique¹ dans des contextes où le sang et la mort qui ne sèchent pas à travers l’histoire font figure d’actants auxquels il faut impérativement se disjoindre. Pour ce faire, la conjonction avec l’espace entre autre permet de déjouer les stratégies de l’actant collectif rival ainsi que des autres actants avec qui ces sujets entretiennent des relations conflictuelles. Ainsi, dans ce chapitre, la question est de savoir comment la « signification » vient au monde et comment l’existence sémiotique advient aux sujets djebariens. De même, nous tenterons de montrer que les modalisateurs sont tributaires du statut des sujets.

Par ailleurs, si nous considérons que la signification n’est pas dans les choses mais qu’elle réside dans leur mise en forme, il faut envisager la présence d’un observateur, un sujet d’énonciation ayant la capacité de juger, et donc de « *fait être le sens* »². Le sens est à déceler. Pour cela, deux périodes historiques³ importantes à repérer dans les textes seront abordées : la première est celle qui a permis l’installation coloniale en Algérie, la seconde est celle qui a conduit à la décolonisation. Ces périodes ont connu

¹ Voir GREIMAS J.-A. & COURTÉS J., *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Hachette, Paris, 1979, p.138-139. La notion d’« existence sémiotique » est empruntée à la linguistique saussurienne. Elle permet à la sémiotique de délimiter un espace de pertinence analytique basée sur une série de formes sémiotiques –virtualisées, actualisées, potentialisées, réalisées. Selon GREIMAS et FONTANILLE, « *un des enjeux de la sémiotique actuellement - tout comme pour Saussure, autrefois lorsqu’il postulait l’autonomie de l’objet scientifique "langue" - la reconnaissance d’une dimension autonome et homogène, d’un mode d’existence sémiotique, dimension sur laquelle se situent les formes sémiotiques, que l’on peut ensuite hiérarchiser, en distinguant différentes stases : le "potentiel", Le "virtuel", "l’actuel", le "réalisé", qui, par leur ordre et leur interdéfinition, constitueraient les conditions nécessaires de la sémosis* ». GREIMAS A.-J. & FONTANILLE J., *Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d’âme*, Seuil, Paris, 1991, p.10. Nous reprendrons la pensée de ces deux théoriciens mais sans pour autant respecter les quatre étapes énoncées. Nous nous contenterons de nous y inspirer pour analyser les programmes des sujets qui passent aussi par des étapes que nous déterminerons le moment opportun.

² LANDOWSKI Eric, « Simulacre en construction », in *Société réfléchie*, Seuil, Paris, 1989, p.222.

³ En réalité, notre travail passera en revue trois périodes historiques. Le deuxième chapitre de la première partie sera en effet consacré à la période post-coloniale avec les événements qui ensanglantent l’Algérie.

des sujets notamment féminins qui s'affirment à travers une marque d'énonciation et une suite prédicative pour être des instances judiciaires ou autres.

I - 1 - La colonisation : ses méthodes et ses manifestations

*L'Amour, la fantasia*⁴ d'Assia Djebar se compose de trois grandes parties. La première et la deuxième partie, constituant presque la moitié du roman, font référence à tout un ensemble de textes écrits *pendant/sur* la colonisation de la Algérie par la France. En fait, le roman dans sa globalité, débute, pour ce qui est des passages historiques, par des narrations, des témoignages tirés des archives françaises sur la prise d'Alger en 1830 et s'achèvent par des témoignages des Algériennes ayant participé à la lutte contre le colonisateur ou ayant perdu un proche durant cette période.

L'installation coloniale et son expansion sont évoquées dans la première partie du roman dans de courts chapitres portant des sous-titres avec une indication numérale I, II, III, IV et dans la deuxième partie, dans des chapitres portant des sous-titres à indications thématiques :

- « *La razzia du capitaine Bosquet, à partir d'Oran* »⁵,
- « *Femmes, enfants, bœufs couchés dans les grottes* »⁶ ;
- « *La mariée nue de Mazouna* »⁷ ».

Dans la troisième partie, la période est évoquée sommairement grâce aux différents témoignages – ceux de femmes de la tribu de l'auteur et ceux d'Eugène Fromentin. Il est à remarquer qu'entre ces chapitres historiques, il y a une certaine chronologie sélective de la part de l'auteur qui respecte la diachronie des faits. Par ailleurs, ils se

⁴ DJEBAR. A., *L'Amour, la fantasia*, Albin Michel, Coll. Livre de Poche, Paris, 1995. Première édition, Jean-Claude Lattès, Paris, 1985.

⁵ A.F., pp.73 -85.

⁶ A.F., pp.94 -115.

⁷ A.F., pp.119 -144.

partagent, ce que nous appellerons pour le moment, une instance énonçante supérieure commune.

I – 1 – 1 - De l'utilité du vouloir dans l'ouverture du conflit

Notre intérêt pour l'histoire confirmé, et étant donné que notre corpus comprend l'œuvre romanesque d'Assia Djebar, nous commencerons l'analyse par la période de la prise d'Alger par la flotte française en 1830 ainsi que par les vingt années de lutte dominées par la figure de l'émir Abdelkader. La période en soi est d'autant plus intéressante puisqu'elle met en scène deux catégories d'actants en relation conflictuelle. Cette situation est déterminée par la relation que chaque pôle entretient avec les différentes modalités. Ce sont ces modalités qui déterminent le statut actantiel des sujets ainsi que leur(s) transformation(s) puisque, selon Jacques Fontanille, elles « *sont des contenus qui définissent l'identité des actants.* ».⁸

Les modalités vont en effet, nous permettre, dans un premier temps, d'expliquer les statuts actanciels des sujets car toujours d'après Fontanille, leur contenu sémantique est une propriété de l'actant ; elles vont lui permettre la réalisation de l'acte.

Mais elle (modalité) porte aussi sur les actants, en ce sens que le contenu sémantique de la modalité peut être considéré comme une propriété de l'actant lui-même, propriété nécessaire pour qu'il réalise l'acte⁹.

Au début de la conquête, la modalité du *Vouloir* est partagée par les deux groupes d'actants, c'est ce qui crée la situation conflictuelle entre eux étant donné que le « *Roi de France (veut) des excuses extravagantes* » donc **veut** attaquer alors que le dey **veut** sauver son honneur exprimé par la célèbre réplique « *Le Roi de France n'a qu'à me demander ma femme* » (A.F. p.16) et donc **veut** riposter. Précisons, ici, que nous ne

⁸ FONTANILLE J., *Sémiotique du discours*, PULIM, Limoges, Paris, 1998, p.140.

⁹ COQUET J. -C., *Le discours et son sujet 1*, Klincksieck, Paris, 1984 - 1989, p.166-167.

spécifions pas quel type d'actant est mis en scène, nous nous contenterons, dans une dynamique méthodologique allant du général au particulier, de prendre les actants dans leur collectivité puisque même, dans le chapitre I du roman, les actants en quête d'un objet de valeur sont cités sans aucune spécification.

Il s'agit donc de deux sujets collectifs qui s'affrontent du point de vue de la modalité du *Vouloir*. Cet actant collectif repérable grâce au nombre indéfini d'actants, J.-C. Coquet le définit par son opposition à l'actant individuel. « *Opposé à l'actant individuel, ce nouvel actant, disions-nous, se caractérise par le fait qu'il renvoie à un ensemble composé d'un nombre indéfini d'acteurs.* ». ¹⁰ Quant à Algirdas Julien Greimas, il parle de sujets collectifs de type syntagmatique puisque ses composants participent à un « faire » commun. « *Le sujet syntagmatique n'est pas la collection d'hommes concrets, en chair et en os, mais un collectif d'hommes considérés seulement en tant qu'agents d'un faire programmé* ». ¹¹

Premier face à face. La ville, paysage tout en dentelures et en couleurs délicates, surgit dans un rôle d'Orientale immobilisée en son mystère. L'Armada française va lentement glisser devant elle en un ballet fastidieux, [...]. Silence de l'affrontement, instant solennel, suspendu en une apnée d'attente, comme avant l'ouverture d'opéra.

(A.F. p.14, C'est nous qui soulignons).

I – 1 – 2 - Le vouloir, modalité dont dépendent les statuts des sujets

La modalité du *Vouloir* sera expliquée par sa position aux autres modalités qui varient à leur tour en fonction de la variation de la tension. Ainsi, la modulation ouvrante caractérise la modalité du *Vouloir*. En effet, l'adjectif numéral « *premier* » met en scène le début du conflit entre deux sujets collectifs rivaux : « *La ville et son peuple ; l'Armada française avec l'ensemble de ses soldats* ».

¹⁰ *Ibid.*, 1984, p.96.

¹¹ GREIMAS A. J., *Sémiotique et sciences sociales*, Seuil, Paris, 1976, p.171.

L'ouverture est en revanche caractéristique du « vouloir », dans la mesure où elle donne libre cours à d'autres possibles, voire à des bifurcations et à une réorientation du devenir.¹²

Il incombe à cette modalité donc de déclencher ou d'ouvrir le devenir des deux sujets collectifs qui participent à deux « faire » opposés et qui sont programmés en France pour l'un et à la Casbah pour l'autre. Seulement cette modalité est en relation d'interdétermination avec les autres à savoir la modalité du *devoir* à modulation ponctualisante, la modalité du *pouvoir* à modulation cursive, la modalité du *savoir* à modulation clôturante.

Et J.-C. Coquet établit une relation entre la modalité et l'identité actantielle puisque, pour lui, l'actant est le lieu par excellence de la combinatoire modale, définition qui d'ailleurs, rejoint celle de Fontanille. Pour Jean-Claude Coquet, « *le savoir, le pouvoir et le vouloir sont requis pour l'identification de l'actant « autonome »¹³*. Paradoxalement, « *le devoir est une modalité indispensable à l'identification de l'actant « hétéronome »¹⁴* ».

Dans le texte d'Assia Djebar, le *vouloir* n'est pas suffisant pour riposter contre « *la foule des futurs envahisseurs* » (A.F. p.115). Le rapport de force est inégal du fait que ces derniers sont modalisés par le *pouvoir* et le *savoir*. Par conséquent, ils sont des actants *sujets hétéronomes*. De même, la compétence modale n'est pas déterminée par un seul membre de cette collectivité, elle est la somme des compétences de tout le groupe. Dans le roman, l'instance narratrice établit une certaine cohésion entre le sujet collectif des « *envahisseurs* » en les nommant tantôt « *officiers et simples soldats, dressés côte à côte ; la flotte ; envahisseurs ; ...* » contrairement au second sujet

¹² FONTANILLE J. et ZILBERBERG C., *Tension et signification*, Mardaga, Sprimont-Belgique, 1998, p.173.

¹³ *Le discours et son sujet 1*, op. cit. 1984, p.11.

¹⁴ *Ibid.*, p.11. Pour aider à comprendre la notion de l'actant hétéronome, nous citons la phrase suivante de Coquet ; « *Un tel sujet, respectant les normes qui lui sont imposées, nous le dénommerons « déontique » ou « hétéronome »* ».

collectif. Elle rend compte aussi de ce déséquilibre par la description des infrastructures mobilisées pour la conquête et celles utilisées pour la riposte.

*Un premier guetteur se tient, en uniforme de capitaine de frégate, sur la dunette d'un vaisseau de la flotte de réserve qui défilera en avant de l'escadre de bataille, précédant une bonne centaine de voiliers de guerre. [...]
La ville barbaresque ne bouge pas. [...]
A peine si officiers et simples soldats, dressés côte à côte aux rambardes, se heurtent des épées au flanc. [...]*

(A.F. p.15).

L'imposante, l'éblouissante flotte française.

(A.F. p.17. c'est nous qui soulignons).

La relation d'inter- détermination entre *vouloir* et *pouvoir* (je veux → je peux) explique la conjonction à l'objet de valeur (conquérir la ville). « *Le seul critère pour dire que j'ai voulu, c'est de montrer qu'en effet j'ai fait* », nous dirons que le « *je peux* » est impliqué par le « *je veux* »¹⁵. Aussi, la modalité du *savoir* n'est pas énoncée explicitement mais elle se déduit des différents sujets qui sont modalisés par le *pouvoir*. De même, le *vouloir* n'est pas la seule condition pour que l'actant passe à la riposte et devienne actif, il faut qu'il soit modalisé par le *devoir*. Or, même avec le *devoir*, il n'est pas vraiment actif, il *paraît* actif. Et dans le texte, le *devoir* est anéanti par le *pouvoir* du sujet *hétéronome*. C'est du moins, ce que nous lisons dans l'assertion de l'instance narratrice. « *Et le silence de cette matinée souveraine précède le cortège de cris et de meurtres, qui vont emplir les décennies suivantes* ». (A.F. p.17).

Signalons aussi que le sujet *hétéronome* se trouve dans le *devoir* de conquérir puisqu'il agit sous l'emprise de la ville. Cependant, ces modalités peuvent être paraphrasées, à la suite des travaux de J.-C. Coquet, par *je promets de* pour la modalité du *vouloir*, et par *il promet de* pour la modalité du *devoir*. Seulement ce *devoir* est aussi anéanti par le *vouloir* qui s'explique aussi par l'assertion de l'instance narratrice.

¹⁵ *Ibid.*, 1984, p.33.

I – 1 – 3 - L'implication du point de vue

L'anéantissement n'atteint pas uniquement les modalités, il concerne aussi la notion de *point de vue*. Puisque dans le texte d'Assia Djébar, deux rivaux s'affrontent, nous supposons l'existence de deux points de vue contradictoires sur le même événement, supposition qui se confirme théoriquement, puisque Fontanille affirme :

*Notre perspective, celle du discours en acte et de l'énonciation "vivante", nous invite plutôt à considérer le point de vue comme une modalité de la construction du sens. A cet égard, chaque point de vue s'organise autour d'une instance ; la coexistence de plusieurs points de vue dans le discours suppose donc à la fois qu'à chaque point de vue correspond un champ positionnel propre, et que l'ensemble de ces champs particuliers soient compatibles, d'une manière ou d'une autre, à l'intérieur du champ global du discours.*¹⁶

(C'est nous qui soulignons.).

Il est à rappeler que la notion d'événement employée ici n'a aucun lien avec l'acception théorique que lui donne J.-C. Coquet et qu'il distingue de la notion de « faits ». Cette distinction sera développée ultérieurement. Pour le moment, nous développerons cette notion du point de vue, de sa manifestation ou de sa non manifestation dans le texte, afin que nous puissions être orientés éventuellement sur l'existence d'autres types de sujets en relation avec l'objet. Car selon Fontanille, « *Le point de vue n'est pas dans le sujet, mais dans la relation entre sujet et objet. Ce n'est pas le sujet qui parcourt les différentes stratégies possibles, mais bien l'interaction sujet / objet, en bloc.* ».¹⁷

Il aborde la notion à partir de la relation entre la visée et la saisie. Pour lui, « *viser, c'est restreindre, sélectionner, exclure, et, donc c'est aussi "laisser échapper" une part de ce qu'on vise* ».¹⁸

¹⁶ *Tension et signification, op. cit.*, 1998, p.126.

¹⁷ FONTANILLE J., *Sémiotique et littérature*, PUF, Paris, 1999, p.60.

¹⁸ *Ibid.* p.46.

De ces définitions, une vision imparfaite de la cible est mise en évidence. Or, dans le texte, Amable Matterer, se démarquant de ses compagnons, a une visée imparfaite de la ville d'Alger puisqu'il écrit « *j'ai été le premier à voir la ville d'Alger comme un petit triangle blanc couché sur le penchant d'une montagne.* » (A.F. p.15). Il se contente d'une description très superficielle de l'objet. Et, selon l'instance narratrice, « *il décrit cette confrontation, dans la **plate** sobriété du compte rendu.* » (Ibid). Cette imperfection s'explique aussi par l'absence d'un effort à réduire cet écart entre la visée et la saisie ; ce qui fait que ce sujet est subjectif. Cette dernière est accentuée par le jugement porté sur l'objet par le sujet en employant un comparatif « *comme* ».

Etant donné que ce sujet est capable d'accomplir un acte de jugement, il est *sujet*. Seulement son point de vue imparfait fait que sa position va changer puisqu'une autre instance prend le relais. Cette instance est ce que nous avons appelé, dès le début de l'analyse, instance narratrice. Cette dernière intervient aussi pour signifier l'absence de point de vue chez les envahis en se posant plusieurs questions : « *de quel côté se trouve le public ?; qui le dira, qui l'écrira ?; ...* ». (Ibid).

I – 1 – 4 - La narratrice, sujet

Ainsi, toutes les instances dont il est question dans ce chapitre sont projetées par l'instance d'origine, la narratrice. Celle-ci est elle-même projetée par l'auteur qui est la première instance d'origine extratextuelle et phénoménologique. De prime abord, c'est cette instance d'origine extratextuelle qui relate le récit et qui se confond donc avec la narratrice puisqu'elle dit « *A **mon** tour, j'écris dans sa langue, mais plus de cent cinquante ans après* ». (Ibid. p.16). ou encore « ***Je m'**imagine, **moi**, ...* ». (A.F. p.17). Or, nous savons que celle qui écrit et qui appartient au temps de l'écriture est l'auteur du moment aussi que ces chapitres historiques alternent avec des chapitres autobiographiques où l'auteur parle de son projet d'écriture, de sa relation avec la langue de l'Autre, de sa passion.

Ce sujet, nous l'appellerons à la suite des travaux de J. C. Coquet, *prime actant*. Pour lui, ce dernier englobe les deux aspects du sujet en tant qu'être de raison et en tant qu'être de chair : « *les expériences de la chair" sont le médium indispensable pour que se mette en place le champ positionnel du sujet* »¹⁹. Il se scinde en sujet, qui fait preuve de jugement et qui dit « **je** », et non-sujet qui se définit par l'absence du prédicat de jugement.

Ainsi, cette instance est déterminée par la modalité du *vouloir* dénommée par J. C. Coquet le *méta-vouloir*. Elle est repérable par le fait qu'elle s'affirme comme étant *ego*, « j'affirme que je suis-je »²⁰ et qu'elle soit engagée dans l'acte qu'elle accomplit (écriture). Modalisée par le *vouloir*, elle est sujet *autonome* (vouloir écrire qui se manifeste par le pouvoir d'écriture). Modalisée par le *devoir*, elle est sujet *hétéronome* (*devoir* de mémoire et *devoir* de précision puisque les questions posées sont sans réponse historiquement). Précisons que cette instance domine les autres actants à savoir les sujets collectifs et le sujet témoin Amable Matterer.

Cette domination est due à l'imperfection dans la visée de l'objet de valeur et donc à la faiblesse du point de vue. Résultat : l'instance narratrice sujet, avec le recul temporel, juge la période. L'appréciation se lit dans l'emploi de la locution adverbiale « *sans doute* » dans « *des milliers de spectateurs, là-bas, dénombrent **sans doute** les vaisseaux* ». « *Sans doute* » employé au début de la phrase aura pour sens « *probablement* » mais employé dans la phrase, le sens varie pour signifier « *assurément* ». Or, avec *probable*, l'accent est mis sur le *paraître vrai*, alors qu'avec

¹⁹ COQUET J. -C., « Réalité et principe d'immanence », in *La Quête du sens*, PUF, Paris, 1997, p.250.

²⁰ J.-C. COQUET, nuancant la position de BENVENISTE « est ego qui dit ego », insiste sur le fait que non seulement le sujet se constitue « dans et par le langage » mais surtout que tout acte d'énonciation représente l'affirmation d'une relation prédicative entre le « je » et ce que le « je » affirme sur soi-même à travers cet acte d'énoncer *Ibid.*, p.227. Voir aussi *Le Discours et son sujet*, T.1 et T.2, Klincksiek, Paris, 1984, 1985, aussi « Linguistique et sémiologie », « Instances d'énonciation et modalités. Le loup et l'agneau de la Fontaine », In *La Quête du sens*, *Ibid.*

*assurément, c'est l'être vrai qui l'emporte. Et assurément introduit une assertion « qui n'est pas dissociable du jugement, trait définitoire du sujet ».*²¹

I – 1 – 5 - Devise d'un sujet collectif : détruire pour re-construire

Ce premier chapitre constitue une sorte de préambule pour les autres chapitres historiques suivants puisqu'il est annonciateur de la victoire des envahisseurs sur les envahies. En effet, l'un des sujets collectifs va perdre graduellement la modalité du *vouloir*, modalité indispensable pour garder la cohésion de l'actant collectif, alors que l'autre va la renforcer. Cette perte est une destruction de l'identité de l'actant collectif. Et c'est l'instance énonçante sujet qui rendra compte de cela par la convocation de sujets membres de l'actant collectif ou spectateur. Ainsi, nous allons voir comment les modalités interviennent dans la destruction ou la construction de l'identité de l'actant collectif et quelle est la position du sujet énonciateur sur la question.

Dans *Le discours et son sujet*, Jean-Claude Coquet, travaillant sur l'œuvre de Claudel, évoque la folie comme signe d'exclusion des membres de l'actant collectif. Il parle d'un personnage nommé Pasmé qui ne partage plus l'existence collective avec ses camarades puisqu'il possède une caractérisation de l'ennemi : la folie. « *Pasmé le fou. La folie, nous l'avons relevé, est un des attributs ordinaires de l'Ennemi* »²². Si Pasmé manifeste le vœu de vivre avec la collectivité, il est obligé de devoir ne pas être fou ou de *ne pas pouvoir l'être*. Or, le contraire est vrai ; son exclusion est donc justifiée et même nécessaire. Si tel est le cas, le sujet mis en cause se trouvera dans l'obligation de choisir l'une ou l'autre : la modalisation du *devoir* ou celle du *vouloir* s'il a à choisir telle position selon sa volonté.

²¹ *La Quête du sens, Ibid.*, p.226.

²² COQUET J. -C., *Le discours et son sujet 2*, Klincksieck, Paris, 1985, p.140.

Dans l'exemple de Jean-Claude Coquet, les modalités aléthiques s'imposent sur l'identité de Pasmé. Pour qu'il se qualifie comme appartenant à l'actant collectif, il doit assumer ces modalités aléthiques (*devoir ne pas être fou ou ne pas pouvoir être fou*). Ce sujet est exclu puisqu'il n'assume pas les modalités nécessaires à la conservation de l'identité collective.

Transposons maintenant cet exemple d'analyse sur notre corpus. Le premier cas concerné est la modalité du *vouloir*. Quand l'actant collectif dominant afflige une défaite à l'actant collectif dominé, ce dernier perd la combativité et ne subit que l'attaque de l'adversaire. En effet, lors de l'attaque de Staouéli, par exemple, le *vouloir* de certains combattants se trouve troublé. Les conséquences ne se répercutent pas uniquement sur celui qui a été battu mais sur l'ensemble du groupe.

L'affrontement de Staouéli, le 19 juin, avait marqué la défaite de l'agha Ibrahim, surtout, et l'échec de sa stratégie.

(A.F. p.46).

Par conséquent,

Les troupes algériennes ont reculé, certaines jusque sur les bords d'El Harrach. Elles contestent auprès du dey la compétence de son gendre généralissime.

(A.F. p.47).

Dans le roman, un changement de tactique va permettre dans un premier temps de rétablir la cohésion perturbée de l'actant collectif. Ce changement évoqué concerne un seul sujet mais ayant le *devoir de faire* pencher la balance en faveur des siens. Ce changement logistique n'affecte sûrement pas les autres membres de la collectivité. Il exclut cependant, l'agha Ibrahim du poste de commandement.

Le 24 juin, quinze mille combattants regroupés attaquent un détachement français qui s'est aventuré un peu loin ; parmi les blessés graves de cet accrochage se trouve l'un des fils de De Bourmont, Amédée, qui mourra peu après. Le harcèlement algérien reprend, les jours suivants, intensifié.

Les Français comprennent que leurs ennemis se sont donné un nouveau chef : une intelligence méthodique gouverne dorénavant les attaques des Arabes. Il s'agit de Mustapha Boumezrag, bey du Titteri ; ses compétences lui assurent le soutien unanime tant des Janissaires que des troupes auxiliaires. ».

(A.F. p.47).

La compétence modale est donc rétablie par l'exclusion d'un dirigeant et l'élection d'un autre. Parallèlement à la modalité du *vouloir*, d'autres modalités caractérisent ce sujet. A la modalité du *vouloir*, s'ajoutent donc les modalités du *pouvoir* et du *savoir* (*une intelligence méthodique*), modalités qui font de lui un *sujet de droit*. Pour Jean-Claude Coquet, le sujet de droit doit disposer de la suite modale, (vps).²³ Il incombe à cette instance d'exécuter un programme qui n'est pas sans conséquence sur le statut actanciel puisqu'il demeurera sujet de droit dans le cas où il mènerait sa mission à terme, mais changera de statut s'il échoue.

La résistance menée par le sujet de droit dure jusqu'au 4 juillet, date de la capitulation. Parmi les raisons qui ont perturbé la cohésion de la compétence modale, c'est le fait de déroger à une modalité : celle du *pouvoir*. « *La stratégie turque a-t-elle eu besoin de se confirmer dans son infériorité technique, si aisément décelable : décadence de sa marine, vétusté de son artillerie ?* ».

En effet, le manque d'infrastructure - susceptible d'appuyer le pouvoir du sujet de droit - va contribuer au changement de son statut actanciel puisqu'il deviendra sujet de séparation du fait qu'il n'exécutera pas le programme qui lui a été assigné. De même, selon la théorie de la modalité de Jean-Claude Coquet, le sujet de droit doit disposer de la suite modale (vps). Quand il lui manque du *pouvoir*, il n'est qu'un *sujet de séparation*.

Le sujet collectif dynamisé autour de ce sujet va être séparé par lui. Mais d'autres raisons vont aussi agir négativement sur lui et accentuer sa passivité :

²³ La suite modale vps signifie la combinaison du *vouloir*, du *pouvoir* et du *savoir* dans l'ordre.

« *L'imprévisibilité du premier commandant en chef, l'insouciance ou l'isolement néfaste du dey ont éparpillé les énergies qui auraient dû se dynamiser.* ». (A.F. pp.49-50).

L'évaluation du statut du sujet de droit peut être conduite autrement. Il peut en effet, se trouver sur deux dimensions modales. Il est sujet de droit sur le plan du *savoir* puisqu'on lui reconnaît l'intelligence méthodique. Cependant, il est sujet de séparation sur la dimension du *pouvoir*.

Quant au sujet collectif, il perd son statut définitivement puisqu'il est déchu par le fait que le dey Hussein soit exclu et prêt à se rendre. Il faut attendre deux ans plus tard pour la constitution d'un autre sujet collectif.

Pour ce qui est du second sujet collectif, ses rangs se resserrent autour d'un sujet de droit, de Bourmont, mais sans difficultés puisque certains de ses sujets veulent s'exclure par une différence de point de vue sur la visée. Résultat : la victoire est en leur faveur car

4 juillet, 10 heures du matin. Bordj Hassan explose, se détruit sans détruire l'ennemi. Deux heures après, un émissaire du dey Hussein se présente furtivement pour esquisser le premier pas de la reddition.

(A.F. p.50).

Récapitulons, pour conclure sur les manifestations et les méthodes employées par le sujet collectif afin de mener à terme le programme d'installation coloniale en Algérie. Ce programme est lié aux compétences modales de chaque actant collectif en position de rivalité. Ces compétences déterminent aussi les devenir actanciels des sujets.

Quant à la position de l'instance narratrice, nous avons montré qu'elle est sujet du moment qu'elle dit **je** et qu'elle juge la période historique en question. Force est de reconnaître, jusqu'à présent, que nous ne nous sommes pas attardés sur le devenir de son statut actanciel. C'est ce point que nous tenterons d'analyser en le mettant en relation avec l'expansion coloniale.

I – 2 - L'historicisation de la fiction et la fictionalisation de l'Histoire

Dans le roman, l'instance narratrice rend donc compte des massacres qui ont suivi l'installation coloniale. Dirigés par des guides éclairés, un sujet collectif s'en prend à un autre sujet pour le massacrer. Le conflit se généralise progressivement ; l'engagement dans une sorte de spirale meurtrière et de logique destructive emboîte le pas à une entente même sommaire. Notons par ailleurs que la rivalité entre les deux sujets collectifs naît de l'adversité qui oppose pour commencer deux sujets de droit au travers desquels naîtra l'animosité que leurs différents groupes se voueront.

Cette animosité, pour Assia Djébar, n'est pas écrite par des historiens de la période mais par des sujets individuels qui ont participé d'une manière ou d'une autre aux événements. Assia Djébar, de part sa formation d'historienne, réécrit l'Histoire en prenant appui sur les archives de ces sujets. Chemin faisant, elle met à la disposition du lecteur des indices clés qui éveillent sa curiosité en même temps qu'ils voilent et dévoilent l'Histoire qui dirait-on a un arrière goût amer puisque ce conflit va prendre parfois des allures d'une extermination²⁴ dans la vague des passions et des rancœurs.

²⁴ L'atrocité de la guerre se lit surtout dans le chapitre « Femmes, enfants, boeufs, couchés...dans les grottes ». Les tribus des Ouled Riah et des Sbéah ont subi l'extermination ordonnée respectivement par le colonel Pélissier et le colonel Saint-Arnaud. Nous nous contenterons, pour le montrer, de citer ces passages : « *Pélissier ordonne l'envoi d'un émissaire ; selon le rapport, il "revint avec quelques hommes haletants qui nous firent mesurer l'étendue du mal qui avait été fait". 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 entière anéantie par "enfumade" ».* (A.F. p.105).

« *Moins de deux mois après, à vingt lieues de là, le colonel Saint-Arnaud enfume à son tour la tribu des Sbéah. Il bouche toutes les issues et, "le travail fait", ne cherche à déterrer aucun rebelle. N'entre pas*

Par ailleurs, l'instance narratrice comme instance du discours qui englobe à la fois la notion de sujet dans la conception de J.-C. Coquet, prend son assise dans la linguistique phénoménologique puisque la manifestation de toute instance se fait grâce à des éléments de la langue. En disant que « *l'instance est ancrée dans le réel* », J.-C. Coquet nous invite à aller de l'indicateur linguistique, instance formelle, au présent formel, celui de la conjugaison qui renvoie, dans notre cas au moment de l'écriture dans le roman. L'instance narratrice, préfigurant l'auteur, qui est donc sujet, projette d'autres instances pour tenter de trouver une explication logique à l'Histoire : « *hors du puits des siècles d'hier, comment affronter les sons du passé ?* ». (A.F. p.69).

I – 2 – 1 - L'évaluation du sujet poétique

Or la narratrice sujet sait que la vraie histoire étudie le passé. En tant que telle, elle est un jugement rétrospectif sur les faits passés. Quant à l'histoire prospective, celle de l'Algérie d'aujourd'hui ou de demain, elle renferme une très forte dose d'imprévisibilité et se refuse à toute logique préalable (*cf. infra*). Autrement dit, c'est pour notre sujet qui est historienne d'aujourd'hui que les faits historiques passés peuvent être jugés comme ayant obéi à une certaine logique, laquelle logique n'est autre que celle de l'historienne elle-même ; c'est-à-dire celle que l'historienne introduit dans les événements car au moment où les faits se sont passés, aucune logique ne les a guidés. Ce sujet historienne qui évalue les faits, devient irrémédiablement sujet poétique ayant perdu son statut de sujet cartésien au moment où elle s'adonne à des interprétations individuelles.

La condition de l'historien n'est pas si différente de celle de l'homme agissant. Il se transporte en ceux dont l'action a été décisive, reconstitue l'horizon de leurs décisions, refait ce qu'ils ont fait, avec cette différence qu'il connaît mieux le contexte, et sait déjà les conséquences. Il ne s'agit pas de coïncider avec ce qui a été vécu, il s'agit de déchiffrer le sens total de ce qui a été fait. Pour comprendre

dans les grottes. Ne laisse personne faire le décompte. Pas de comptabilité. Pas de conclusion. ». (A.F. p.110).

*une action, il faut restituer l'horizon, c'est-à-dire non seulement la perspective de l'agent, mais le contexte " objectif ". [...]. La compréhension historique qui révèle un intérieur de l'histoire nous laisse pourtant en présence de l'histoire empirique avec son épaisseur et ses hasards, et ne la subordonne à aucune raison cachée*²⁵.

(C'est nous qui soulignons).

Nous avons souligné les parties de la citation précédente pour mieux ressortir l'idée selon laquelle il n'y a pas de logique interne au processus historique. C'est l'historienne qui dans son travail de reconstitution des faits du passé introduit insidieusement une logique. L'historien connaît le contexte et les conséquences des faits historiques et, de cette manière, il est tout à fait indiqué que son récit reflète une certaine logique.

L'entendement de l'historienne parvient donc à affirmer que l'histoire est un objet qui colle au sujet, c'est-à-dire que le sujet n'est pas simple spectateur de l'histoire, et cela parce qu'il est lui-même impliqué dans l'histoire. Le propre de l'histoire est d'engager le sujet, en tant que produit historique, et de s'offrir comme un spectacle devant le même sujet. « *L'histoire est une, qu'on la contemple comme spectacle ou qu'on l'assume comme responsabilité* ». ²⁶

Ainsi, dans *L'Amour, la fantasia*, l'instance narratrice sujet/historienne, restitue une logique de cette histoire en s'appuyant sur de nombreux documents, ceux de colons entre autres, qu'elle a dû lire et relire pour installer une logique propre à elle des faits. Le programme n'est pas du tout simple puisqu'elle prend, inévitablement, position vis-à-vis de ces faits. Dès lors, la narratrice est sujet poétique.

En reconstituant l'Histoire de la conquête coloniale, la narratrice sujet s'introduit dans la période en question et tente de vivre la défaite auprès du sujet collectif dominé, chose que l'écriture rend possible. En effet, elle se mêle aux nombreuses visiteuses qui

²⁵ MERLEAU-PONTY. M., *Les Aventures de la dialectique*, Gallimard, Paris, 1955, pp.19-20 et 28.

²⁶ *Ibid.*, p.19.

regardent l'armada française s'approchant des côtes algériennes et essaye de comprendre leurs sentiments et leur peine.

En cette aurore de la double découverte, que se disent les femmes de la ville, quels rêves d'amour s'allument en elles, ou s'atteignent à jamais, tandis qu'elles contemplent la flotte royale qui dessine les figures d'une chorégraphie mystérieuse ? ...Je rêve à cette brève trêve de tous les commencements ; je m'insinue, visiteuse importune, dans le vestibule de ce proche passé, enlevant mes sandales selon le rite habituel, suspendant mon souffle pour tenter de réentendre...

(A.F. p.17. C'est nous qui soulignons).

Lorsque la narratrice sujet prend part virtuellement au spectacle, elle perd son statut de sujet et devient membre d'un actant énonciatif, figurativisé en visiteuses. Ces dernières ayant une perception imparfaite de la visée, assimilent la confrontation entre l'armée française et les combattants algériens à un acte d'amour, une copulation funèbre. Or, c'est cette narratrice qui, dans l'isotopie du savoir, fera admettre ce nouvel acteur, lié au sang et à la mort qui se répandront par la suite.

Rappelons que la notion d'isotopie a été empruntée par Greimas au domaine de la physico-chimie et l'a transférée dans les analyses sémantiques en lui conférant un sens approprié à ce domaine. Pour lui, isotopie est

un ensemble redondant de catégories sémantiques qui rend possible la lecture uniforme du récit, telle qu'elle résulte des lectures partielles des énoncés et de la résolution de leurs ambiguïtés, qui est guidée par la recherche de la lecture unique.²⁷

Définition qui n'est pas tout à fait loin de l'acception de François Rastier qui conçoit l'isotopie comme l'itérativité d'unités linguistiques (manifeste ou non) appartenant, soit au plan de l'expression, soit à celui du contenu, ou plus largement comme la récurrence d'unités linguistiques.

²⁷ GREIMAS. A. J., *Du sens*, Seuil, Paris, 1970, cité par COURTÈS. J., *Introduction à la sémiotique narrative et discursive*, Hachette, Paris, 1976, p.50.

Dans le roman, à commencer par l'acte d'amour, le sang gicle dans la mort et les blessures. Les combats sont assimilés à une étreinte.

Ce 13 juin, le face à face dure deux trois heures et davantage, jusqu'aux éclats de l'avant-midi. Comme si les envahisseurs allaient être des amants !

(A.F. p.17).

Comme si, en vérité, dès le premier affrontement de cette guerre qui va s'étirer, l'Arabe, sur son cheval court et nerveux, recherchait l'embrasement : la mort, donnée ou reçue mais au galop de la course, semble se sublimer en étreinte figée.

(A.F. p.27).

Premier baiser de la mort...

(A.F. p.26. C'est nous qui soulignons).

L'emploi des majuscules dans « *Ville Imprenable* » renforce cette idée d'étreinte dans le sang et dans la mort car comme dirait J. -P. Richard, la ville est un élément *pénétré* alors que l'envahisseur et son armada sont un élément *pénétrant*. Ces isotopies font présupposer l'idée de consommation du viol que nous retrouverons dans un chapitre de la troisième partie dans la bouche d'un sujet féminin disant « j'ai subi la France ».

La narratrice reprend son statut de sujet et juge cette fois les documents consultés et corrige la version que donnent les colons de l'objet. Pour elle, l'Histoire écrite par les autres est complètement faussée et altérée.

Le Français (Merle) relate l'autre événement significatif : à l'hôpital, un blessé n'a pu être amputé d'une jambe à cause du refus de son père venu en visite ! Mais notre auteur n'avoue pas ce que nous comprenons par ailleurs : la foule d'interprètes militaires moyen-orientaux, que l'armée française a amenés, se révèle incapable de traduire les premiers dialogues –l'arabe dialectal de ces régions serait-il hermétique ?

(A.F. p.52. C'est nous qui soulignons).

Cet état de fait n'est révélateur que de l'impuissance et de l'incapacité de l'envahisseur à soumettre celui qu'il dénommera plus tard l'indigène. Car celui-ci est

connu par sa fierté légendaire et son silence hermétique. Il ne reconnaît d'ailleurs pas sa défaite et ne fait même pas face à son ennemi.

Impossible d'êtreindre l'ennemi dans la bataille. Restent ces échappées : par femmes mutilées, par bœufs et troupeaux dénombrés ou par l'éclat de l'or pillé. Se convaincre que l'Autre glisse, se dérobe, fuit.

*Or l'ennemi revient sur l'arrière. Sa guerre à lui apparaît muette, sans écriture, sans temps de l'écriture. Les femmes par leur hululement funèbre, improvisent, en direction de l'autre sexe, comme une étrange parlerie de la guerre. Inhumanité certes de ces cris, stridulation du chant qui lancine, hiéroglyphes de la voix collective et sauvage : **nos** écrivains sont hantés par cette rumeur.*

(...) L'indigène, même quand il semble soumis, n'est pas vaincu. Ne lève pas les yeux pour regarder son vainqueur. Ne le « reconnaît » pas. Ne le nomme pas. Qu'est ce qu'une victoire si elle n'est pas nommée ?

(A.F. pp.82-83).

Dans sa lancée, la narratrice tente de reconstruire sa propre Histoire en interprétant les « faits ». Ici, nous parlons bien de fait puisque la vérité engagée par ces documents se restreint à ceux qui l'ont énoncée, c'est-à-dire aux colons envahisseurs. Ces derniers, dans leurs écrits, développent une idéologie propre à leur rang et à leur nation. Alors que la narratrice, avec sa propre logique tente de les transformer en « événements » puisqu'elle va aller jusqu'à évoquer le passé de l'Algérie qui ne peut être conquise par les conquérants précédents « Ville Imprenable ». Elle essayera d'en faire d'ailleurs une vérité générale admise par tous. L'emploi itératif de « nous », contrairement à « je » qu'elle utilise lorsqu'elle s'implique individuellement, est un signe du vouloir partager cette vérité avec le lecteur qu'elle veut imprégner de ses idées et de sa pensée.

C'est pourquoi, dans le roman *L'Amour, la fantasia*, le « nous » ayant pour valeur « je+vous », renvoie aussi à l'opinion public de manière générale. Ceci est révélateur de l'installation d'un sujet cognitif dans le texte. Le sujet cognitif est, rappelons-le, celui qui est doté par l'énonciateur d'un savoir partiel ou total et installé par lui dans le discours. Un tel actant sert de médiateur de la communication du savoir entre énonciateur « je » et l'énonciataire. Ce savoir est une vérité historique révisée après la

lecture des versions des faits historiques qui n'obéissent à aucune vérité si ce n'est celle de la vérité de l'élégance du style.

Les lettres de ces capitaines oubliés qui prétendent s'inquiéter de leurs problèmes d'intendance et de carrière, qui exposent parfois leur philosophie personnelle, ces lettres parlent, dans le fond, d'une Algérie- femme impossible à apprivoiser. Fantômes d'une Algérie domptée : chaque combat éloigne encore plus l'épuisement de la révolte.

Ces guerriers qui paradent me deviennent, au milieu des cris que leur style élégant ne peut atténuer, les amants funèbres de mon Algérie.

(A.F. p.84).

I – 2 – 2 - De l'objectivité et de la véridiction

Dans un cas ordinaire, raconter les événements historiques demande de la distanciation de la part de l'historien. C'est ce que nous avons l'impression de lire lorsque la narratrice sujet relate les événements en appelant les différents intertextes possibles. Ces derniers se composant essentiellement de récits de militaires ayant participé à la conquête de la « Ville imprenable » sont, d'une certaine façon, la matière sur laquelle s'appuie le sujet pour répondre au programme entrepris sur la dimension du savoir et du devoir-faire. Ces documents réapparaissant dans les œuvres romanesques peuvent être remis en cause par la communauté d'historiens du fait même du caractère fictif qu'engage le seul mot littérature. Toutefois, selon Lucien Febvre,

L'Histoire se fait avec des documents écrits, sans doute. Quand il y en a. mais elle peut se faire, elle doit se faire, sans documents écrits s'il n'en existe point. Avec tout ce que l'ingéniosité de l'historien peut lui permettre d'utiliser pour fabriquer son miel à défaut des fleurs usuelles. Donc, avec des mots. Des signes, des paysages et des outils (...) des expertises de pierre par des géologues et des analyses d'épées en métal par des chimistes. D'un mot, avec tout ce qui, étant à l'homme, sert l'homme, signifie la présence, l'activité, les goûts, dépend de l'homme, sert l'homme, signifie la présence, l'activité, les goûts et les façons d'être de l'homme. Toute une part de notre travail d'historien ne consiste-t-il pas dans un effort

*constant pour faire parler les choses muettes, leur faire dire ce qu'elles ne disent pas d'elles-mêmes sur les hommes, sur les sociétés qui les ont produites.*²⁸

La citation légitime le recours à toute sorte de documents (citation au sens où l'entend Genette) susceptibles de servir une instance pour aboutir à l'écriture de l'Histoire. L'instance narratrice recourt donc à des textes de militaires qui ont participé à la prise de la ville d'Alger. A ces textes, elle superpose un méta-texte. Celui-ci trouve sa place dans la citation précédente dans l'expression « *leur fait dire ce qu'elles ne disent pas* ».

Ce méta-texte contient ainsi la vision de l'instant qui se veut historienne. Toutefois, malgré sa touche personnelle, l'Histoire racontée est à tendance « vraie ». Il reste à savoir si cette vérité historique est « objective ». Weber dit que oui. Cette objectivité historique consiste dans le fait que nous confronterons le passé à ses propres critères, et non pas aux critères actuels. L'objectivité consiste à restituer le contexte objectif du déroulement des faits dans le passé.

L'objectivité historique connaît quelques limites, et c'est cela que Weber exprime en ces termes: « [...] *la vérité laisse toujours une marge d'ombre* [...] »²⁹. C'est cette marge d'ombre que nous retiendrons puisque la narratrice sujet de *L'Amour, la fantasia* confronte l'Histoire passée aux critères actuels d'évaluation d'une part. D'autre part, elle décontextualise les faits (les replace dans un autre contexte) dans le sens où elle écrit plus de « *cent cinquante ans après* » en prenant position contre l'envahisseur, chose qui se lit dans le méta-texte qui se greffe sur l'intertexte. Aussi, l'Histoire devient-elle histoire contée ; ce que confirme la mention générique « roman ». Par ailleurs, il ne faut tout de même pas négliger la part d'objectivité présumée par l'emploi de nombreuses sources intertextuelles, notamment la *citation*.

²⁸ Lucien FEBVRE, cité par J.-C. GIROUD, in « Apologie pour l'Historien », *Introduction à l'analyse du discours en sciences sociales*, Hachette Université, Paris, 1979, p.133.

²⁹ WEBER cité par MERLEAU-PONTY M., *Les aventures de la dialectique*, Gallimard, Collection Idées, Paris, 1955, p.17.

La tentative de la compréhension historique par le sujet d'énonciation (narratrice), tournée vers le passé, lui permet de déchiffrer le vrai sens de **sa volonté**, de restituer les événements passés dans leurs co-(n)-textes. En ce sens là, elle peut servir de guide pour les actions futures qui se situeront dans le prolongement du passé. Mais si l'objectif est de rompre avec le passé pour construire un avenir tout différent, à quoi peut encore lui servir la compréhension historique qui est tournée vers le passé? Elle ne peut lui servir que de garde-fou pour empêcher de retomber dans ce que nous voulons éviter.

Tenter donc de comprendre l'Histoire ne consiste plus à déterminer ou à sélectionner les éléments positifs pouvant tenir lieu d'héritage destiné à la nouvelle forme de société. La société n'a pas d'exemple dans le passé, elle est la réalisation ou la concrétisation du schéma social idéal que les hommes se sont donnés. Elle peut être meilleure ou pire, elle est imprévisible; mais c'est là le point de vue d'un non combattant. Car, pour le combattant qui aspire à changer son devenir, la société nouvelle doit être meilleure que la présente, et c'est pour cela qu'il s'engage à se battre pour y arriver, voire au risque de sa vie individuelle. Ce qui importe, ce n'est pas la vie de l'individu, mais celle de la collectivité.

A notre sens, c'est pour cette raison que la narratrice sujet essaye de comprendre ce qui semble être ambiguë dans le passé. En revanche, sa quête ne consiste pas à fixer les points positifs inhérents à la défense de la « Ville Imprenable », mais de combler, par l'usage de sa propre objectivité, cette *marge d'ombre* dont Weber parle. De ce fait, elle se construit un monde à l'image de celui qu'elle aimerait qu'il soit en prenant comme modèle celui ayant existé, chose que nous lisons lorsqu'elle raconte l'histoire de Badra, fille du caïd Ben Kadrouma, ayant vécu ses noces juste après la défaite de la ville d'Alger et pendant l'expansion du colonisateur.

La narratrice qui, par des actes de prédications qui présupposent sa présence comme étant sujet « *Aurait-il lu une traduction du texte arabe ou aurait-il eu entre les mains une copie de l'original ? Celui-ci, pour l'instant, est perdu.* » (A.F. p.143), déterre les morts, notamment cette jeune vierge, et raconte son histoire en une vingtaine de pages. Et ce n'est qu'à la fin du chapitre qu'elle cite la source en s'interrogeant sur sa véracité. Elle a donc réécrit intégralement l'histoire de cette femme sans laisser filtrer aucune citation. Son objectif est probablement de symboliser par cette vierge l'Algérie certes conquise mais à défendre.

Nous venons aussi d'asserter que l'histoire ra-contée est à tendance « vraie ». L'emploi de « à tendance » a eu raison de nous puisque la question est longuement débattue notamment par Paul Ricœur dans *Histoire et vérité*. Il affirme que

D'un côté les philosophies défilent, se contre-disent, se détruisent et font paraître la vérité changeante ; l'histoire de la philosophie est alors une leçon de scepticisme ; d'autre part nous aspirons à une vérité dont l'accord des esprits serait, sinon le critère, du moins le signe ; si toute histoire développe un scepticisme minimum, toute prétention à la vérité développe un dogmatisme minimum : à la limite l'histoire ne serait qu'histoire des erreurs et la vérité suspension de l'histoire.³⁰

Il se dégage de cette observation philosophique que l'Histoire est une somme de contradictions que le « *métier d'historien* »,³¹ au sens où l'emploie Pierre Nora, consiste essentiellement à faire ressortir. Ainsi, la prétention à une vérité universelle en Histoire est une utopie. Il y a des vérités en Histoire. Son but est donc de rechercher perpétuellement la vérité.

Le romancier tout comme l'historien est soumis à des contingences de sorte que leurs discours sont filtrés. D'ailleurs, le public cible de leurs discours les infléchit bien souvent à une option, celle qu'il partage. Si le souci de la popularité et/ou de l'enjeu

³⁰ Ricœur P., *Histoire et vérité*, Seuil, Paris, 1955-1964-1967, 2001, p.52.

³¹ NORA Pierre, *La république (les lieux de la mémoire)*, Gallimard, Paris, 1984, p.XXIX.

pécuniaire l'emporte sur l'ambition de retracer avec rigueur et fidélité les faits du passé, le pas à franchir entre l'Histoire et le roman n'existe plus. Cela voudrait dire que l'historien ne se réfèrera plus à l'objectivité et à la rigueur des faits qu'il présente mais il créera ses « vérités ». Car la fiction créatrice et imaginaire sera conforme à cette histoire inventée pour plaire ou pour propager des mythes de dévalorisation ou de surévaluation de tel ou tel peuple ou de tel ou tel fait.

Malgré l'ambiguïté profonde qui régit le discours historique quant à sa véracité, un postulat apparent le qualifie de véridique. C'est probablement ce flou qui pousse certains romanciers à s'inspirer des faits historiques pour écrire leur fiction. Au-delà de cette hypothèse *a priori* trop facile, il se pose le crucial problème de la réécriture de l'Histoire. Il faut réécrire l'Histoire parce que les faits ne se sont pas toujours déroulés comme ils sont racontés par les historiens. Les multiples témoignages aussi différents les uns des autres -rapportant un même fait -sont très éloquents à ce sujet. Les déconvenues et imbroglios se font jour quant à la version à authentifier ou à croire. Le romancier donne lui aussi sa lecture de l'Histoire. Assia Djebar, elle aussi, a donc fait référence à l'Histoire pour extraire le sujet de son écriture. Elle plonge sa plume au cœur des souffrances que les guerres et les conflits ont générées et le sang qui lui sert d'encrier retrace avec sagacité les tourments et les dérives humaines.

Ainsi, l'Histoire est considérée comme toile de fond à la création de la fiction. Cette dernière est donc l'aboutissement, l'Histoire étant le point de départ, l'enjeu de la transformation, l'éveil et l'expression de la conscience identitaire.

Nous pourrions lire, dès lors, l'objectif immédiat de l'auteur de *L'Amour, la fantasia* qui paraît être la vulgarisation de l'Histoire qui est confinée dans les rayons des bibliothèques. Elle s'atèle à débusquer l'Histoire, à se jouer d'elle pour la répandre et la faire en la mêlant à la fiction romanesque.

Ainsi, l'atrocité de la guerre prend un corps de personnage. Ce jeu de conversion mutuellement réversible est remarquable dans le rapport entre l'actant comme l'appréhende Jacques Fontanille dans sa déduction démonstrative, et l'acteur que le lecteur conçoit à deux niveaux.

La notion d'actant est une notion abstraite qui doit être avant toute chose distinguée des notions traditionnelles ou intuitives de personnage, protagoniste, héros, acteur ou rôle. Ces dernières partent toutes de l'idée que certaines entités textuelles représentent des êtres humains et qu'elles ont une fonction dans l'intrigue narrative, ou occupent une place dans (ou sur) une scène ; à partir de cet arrière-plan commun, les différentes notions varient selon l'importance de la place ou de la fonction qu'elles désignent (cf. acteur/héros) selon qu'on met l'accent plutôt sur la fonction de représentation d'un être humain ou sur la participation à l'intrigue (personnage/protagoniste). Mais, quelles que soient les nuances entre ces notions, elles présupposent toute l'existence textuelle indiscutée d'entités représentatives, [...] tout est à construire et notamment l'identité des figures anthropomorphes qui semblent s'y manifester. [...]. L'actant est donc cette entité abstraite dont l'identité fonctionnelle est nécessaire à la prédication narrative.³²

La conception double de l'acteur d'abord en tant que personne, héros ou protagoniste du récit, donc du roman, et ensuite en tant que personne historiquement repérable dans l'extra-texte, dans la société de l'auteur qui a conditionné ses écrits, développe une dialectique entre acteur et actant, dans l'absolu, et entre personnage de papier et personne de chair. Cette composition complexe du système d'écriture d'Assia Djébar qui prend l'Histoire comme substrat de son inspiration inventive pose l'Histoire tour à tour comme un postulat dogmatique sous-jacent à la fiction romanesque et comme simple constat à démontrer.

Le lecteur oscille donc dans ses analyses entre la « *fictionnalisation de l'Histoire* »³³ et « *l'historicisation de la fiction* »³⁴, au sens où l'entend Paul Ricœur, tant le rapport entre

³² FONTANILLE J., *Sémiotique du discours*, Pulim, Limoges, 1998, p.141.

³³ « [...] Il s'agit bien du rôle de l'imaginaire dans la visée du passé tel qu'il fut. D'autre part, s'il ne s'agit aucunement de renier l'absence de symétrie entre passé «réel» et monde «irréel», la question est justement de montrer de quelle façon, unique en son genre, l'imaginaire s'incorpore à la visée de l'avoir-été, sans en affaiblir la visée «réaliste» », RICŒUR P., *Temps et récit, (le temps raconté)*, Tome III, Seuil, Paris, 1985, p.331.

l'Histoire et la fiction romanesque est intime dans les romans d'Assia Djébar, chose qui peut se lire dans le passage suivant : « *Je ne sais, je conjoncture sur les termes des directives : la fiction, ma fiction, serait-ce d'imaginer si vainement la motivation des bourreaux ?* ». (A.F. p.107). Ce que peut confirmer aussi la critique :

*Assia Djébar opte pour un genre d'écriture hybride, qui aurait à voir avec le roman historique, mais n'en est pas vraiment. Elle peut ainsi, par le détournement de la fiction, derrière ses masques, explorer la mémoire et l'histoire. Au passé refoulé ou refusé, l'écriture romanesque propose un double, même et autre. La mise en regard de deux champs, celui de la réflexion sur la mémoire et une mémoire fictionnelle (comme un possible), [...].*³⁵

(C'est nous qui soulignons)

I – 3 - L'(H)histoire à rebours

Ainsi, dans *L'Amour, la fantasia*, histoire et Histoire, le particulier (l'Histoire n'est pas racontée dans sa dynamique paradigmatique en suivant une chronologie particulière mais il y a sélection des faits et interprétation de la part de la narratrice sujet) et le général sont articulés de façon très explicite par un rapport intertextuel et métatextuel dont le vouloir de (ré)création est nettement repérable. Toutefois, cette conjugaison entre ces deux paradigmes n'est pas spécifique à ce roman et à cette période. Le sujet d'énonciation, évoquant l'installation coloniale et son expansion, étale sa référentialité³⁶ à une autre période qui fait écho à celle-ci, celle de la décolonisation connue sous le nom de Guerre de Libération.

C'est en effet, à cette période que nous nous intéresserons dans ce point en l'intitulant (H)histoire à rebours. Ce titre se justifie par le fait que cette partie traitera du

³⁴ « [...] Ici l'hypothèse selon laquelle le récit de fiction imite d'une certaine façon le récit historique. Raconter quoi que ce soit, disais-je, c'est le raconter comme s'il s'était passé. Jusqu'à quel point le comme s'il s'était passé est-il essentiel à la signification-récit ? », Ibid, p.343.

³⁵ ALI BENALI Zineb, *Le discours de l'essai de langue française en Algérie. Mise en crise et possibles devenirs (1833- 1962)*, Aix –Marseille1, 1998, Thèse consultée sur www.limag.com, le 29/12/2004.

³⁶ La référentialité est définie comme « le lien de la littérature avec le réel » ; SAMOYAUULT T., *L'intertextualité, Mémoire de la littérature*, Nathan, Paris, 2001, p.77.

processus de décolonisation vu par les femmes de la tribu de l'auteur s'opposant ainsi au processus de colonisation écrit par les militaires français notamment, commenté et corrigé par la narratrice sujet.

La Guerre de Libération est évoquée par la narratrice qui a accès au *savoir* historique passé. Mais poussée par un *vouloir* ré- écrire, déterre de l'oubli les voix des femmes qui ont participé à la Guerre de Libération en maquisardes. Elle donne aussi la parole, dans son roman, à celles qui ont perdu un des leurs et qui vivent désormais soit en veuves ou orphelines du frère ou du père. L'Histoire de ces femmes est sans doute opposée à l'Histoire officielle racontée essentiellement par des hommes, tel est le cas dans la première et deuxième partie. De ce fait, se superposent plusieurs voix ayant probablement différents statuts sémiotiques. Nous tenterons, de déterminer, le statut de quelques unes parmi elles ainsi que le(s) programme(s) qu'elles ont à accomplir.

I – 3 - 1 - La femme sujet

Dans la troisième partie du roman *L'Amour, la fantasia* donc, plusieurs voix se succèdent. Nous nous intéresserons particulièrement à la première voix dans le premier mouvement. Le récit de cette voix est d'une importance capitale pour nous puisqu'il nous permettra l'analyse sémiotique de l'affirmation de l'identité de la femme à la fois chez les dominés (ses compatriotes) et chez les dominants (le colonisateur). En outre, il nous servira aussi de prétexte, de contexte et de toile de fond à l'analyse du statut de la femme en relation avec le(s) programme(s) à accomplir.

Le texte met en scène plusieurs actants en rapport étroit avec notre sujet d'énonciation qui est enfant/femme que nous désignerons par femme puisque même son frère l'assimile à la matrice maternelle « *quand je te vois, c'est comme si je voyais ma mère* » (A.F. p.170). Ces sujets peuvent être répartis en deux catégories : les

compatriotes de la femme, représentés par ces deux frères ainsi que leurs amis dans le combat, et le colonisateur qui se manifeste par la figure de soldats et par celle des collaborateurs de la France (goumiers). Ces deux actants collectifs accomplissent deux programmes orientés, diamétralement opposés, ou plus encore, sont en situation conflictuelle que nous appellerons, par adoption de l'acception de J.-C Coquet, empruntée à la théorie des catastrophes de R. Thom, **procès**. « *Le lexème "procès" inclut, outre son acception générale d'événement orienté, celle, plus étroite, de conflit.* »³⁷ (Souligné par Coquet lui-même.).

Quant à l'actant femme (nous la nommons femme puisqu'elle n'est pas nommée dans le récit qu'elle raconte), il est bien évident qu'elle se range du côté de ses compatriotes en s'opposant toutefois à eux. Mais le conflit qui l'emporte dans le texte et qui ressort au premier plan, c'est son opposition au colonisateur et ses représentants. Le programme dont elle se dotera se scinde en plusieurs mini-programmes qui peuvent se répartir en deux. Ces derniers sont fonction de l'objet de valeur qu'elle convoitera ou auquel elle s'opposera.

Le premier objet de valeur qu'elle visera sera sa rencontre avec ses frères³⁸ et donc monter, comme eux, au maquis pour se rendre utile. Là, elle affichera une identité féminine spécifique relative à sa combativité. D'ailleurs, le texte s'ouvre sur leur départ « *Mon frère aîné, Abdelkader, était monté au maquis, [...]. Le second de mes frères, Ahmed, partit à son tour.* » (A.F. p.167). De là, découlera l'analyse du premier procès de la femme puisqu'elle se disjoindra d'eux à un certain moment et se conjointra aussi

³⁷ *Le discours et son sujet 1., op. cit.* p.75

³⁸ Dans le texte, nous lisons la rencontre de la narratrice avec son frère ainsi que sa réaction. C'est ce qui nous fait dire que le premier objet convoité est ses frères. « *J'arrivai, après une marche de plusieurs heures avec le guide, chez les maquisards. Mon frère Ahmed se trouvait parmi eux. Il m'enlaça et il me dit exactement ces mots : - ô ma sœur, puisque je te vois, toi, ma sœur, c'est comme si je voyais ma mère ! Je me mis à pleurer, je ne sais pourquoi. Je le touchai, heureuse de le sentir en bonne forme, mais je pleurais...*

Nous sommes dès lors restés ensemble, Ahmed et moi. » (A.F. p.170).

Lors de la mort de celui-ci, elle suivra son autre frère. « *Où va mon frère, je vais !* ». (A.F. p.185).

à eux à un autre moment. Et c'est sa disjonction à ses compatriotes qui donnera lieu à son affirmation chez les dominés.

Le second objet de valeur qu'elle visera sera sa liberté et son identité, chose qu'elle obtiendra par son opposition totale et farouche à l'actant collectif, la France. Ce programme s'étalera dans le texte en partant de l'évocation d'un départ qui débouchera sur la capture. Il se soldera à son tour par un nouveau départ qui sera couronné par une autre capture. Ainsi, pour l'analyse du statut du sujet féminin, nous reprendrons méthodologiquement les différents programmes et nous tenterons de voir comment l'actant féminin accède à son statut de femme ayant non pas une identité mais des identités.

I – 3 – 1 - 1 - L'affirmation de la femme chez les dominés

Pour aborder le fonctionnement transformationnel de la femme d'un état vers un autre état de sujet contestataire, nous tenterons d'abord de rappeler son état initial. Au début du texte, la praxis énonciative figurativisée en femme projette une autre instance : le destinataire. Cette projection n'est pas gratuite puisqu'elle veut insister sur le fait que tous les programmes à venir qu'elle accomplira sont dépendants de ce tiers actant ayant un pouvoir d'autorité sur elle. Par ailleurs, avant de contracter un contrat avec eux et donc entrer dans une relation ternaire, le sujet femme relate le contexte qui va permettre de définir les différents programmes. Elle insiste sur le départ de ses deux frères pour le maquis. Ce départ est annonciateur du sien. Il présupposera la capture de la femme qui dépend aussi de la capture du tiers actant destinataire.

La femme, contactée par « *ceux de la montagne* » part les rejoindre pour se rendre utile. L'expression « *nous avons besoin de toi* » montre bien que la femme n'a pas pris

l'initiative de son départ seule mais qu'elle se soumet joyeusement à l'autorité du destinataire.

De là, se dessinent deux programmes concomitants. Celui qui se lit dans la structure de surface et qui est bien évidemment combattre (quelle que soit sa forme) ; l'autre que la structure souterraine laisse présupposer et qui consiste à déroger à l'ordre séculaire édicté par la conduite traditionnelle de la société qui veut que la femme soit éternellement dépendante de l'homme. Etat d'être qu'une autre instance que nous appellerons pour le moment instance énonciatrice supérieure dénonce « *la première fille des Amroune, elle que les cousins, les voisins, les alliés, les oncles paternels accusent de se prendre pour un quatrième mâle, en fuyant le douar et les soldats français, au lieu de se terrer comme les autres femelles !* ». (A.F. p.175).

En effet, au début de la guerre, seul les hommes, modalisés par le *devoir*, montent au maquis pour être des révolutionnaires. Du moins, c'est ce que nous lisons dans *Sociologie d'une révolution*. Frantz Fanon, dans son texte, écrit : « *Jusqu'en 1955, le combat est mené exclusivement par des hommes.* »³⁹. Et ce n'est que plus tard que la femme a rejoint le maquis.

La raison invoquée par Frantz Fanon à propos de l'engagement de la femme dans la lutte armée telle que le souhaitait le FLN est énoncée en ces termes :

*Mais au fur et à mesure de l'adaptation de l'ennemi aux formes de combat, des difficultés nouvelles apparaissent, qui nécessitent des solutions originales. [...]. Décider d'incorporer la femme comme maillon capital, de faire dépendre la Révolution de sa présence et de son action dans tel ou tel secteur, c'était évidemment une attitude révolutionnaire.*⁴⁰

³⁹ FANON Frantz, *Sociologie d'une révolution*, Edition Maspéro, Paris, 1959 ; *L'an V de la révolution algérienne*, réédité en 1966 sous le titre *Sociologie d'une révolution*, cité par BEY Maïssa, « *Femmes en guerre, femmes pendant la guerre* », in Assia Djebar, *Nomade entre les murs...*, sous la direction de CALLE-GRUBER Mireille, Valencia 3, (Valencia) Espagne, Août 2005, p.232.

⁴⁰ BEY Maïssa, « *Femmes en guerre, femme pendant la guerre* », *ibid.*, p.232.

Maissa Bey lisant Fanon souligne à son tour :

*c'est ainsi que les conduites traditionnelles furent bouleversées, malgré une opposition massive que souligne Frantz Fanon sans préciser si elle venait des responsables de la lutte armée ou de la société civile qui n'était pas engagée directement.*⁴¹.

Or, ce qui n'est pas dit par Fanon se lit dans notre texte à travers la dénonciation de l'instance narratrice supérieure.

Conséquemment, l'objet de la quête est atteint. Se met en place alors un programme de poursuite à l'encontre de la femme et de ses compatriotes. Ce programme est mené par un tiers-actant destinataire D2 (l'ennemi). La femme et les siens adoptent une stratégie : celle de la fuite devant le danger. Cette dernière sera annonciatrice d'une autre fuite du même genre. Cependant, avant de parler de la seconde fuite, signalons que la première s'est soldée par une capture, non celle de la femme mais celle de son frère. Cette capture est un peu particulière puisqu'elle débouche sur la mort vécue dès lors comme une fatalité par la femme. Il en découle de cette épreuve le *savoir* et la conjonction avec l'espace (la forêt et ses alentours) qui vont permettre à cette dernière de se préserver à la fois de l'ennemi et des différents dangers inhérents au lieu.

Cette capture oriente le récit vers d'autres possibles narratifs⁴², vers une autre quête. Le destinataire D1 (les partisans) construit un programme où la femme sujet, modalisée par un *devoir faire*, exécute en fait les tâches qu'il lui dicte. L'une des recommandations de D1, consiste à mettre une kachabia « *qu'elle n'aille pas ainsi avec les soldats* » (A.F. p.185). Car, nonobstant son nouveau statut, celui de combattante, la femme est objet de désir, son paraître est donc problématique. En fait, le texte

⁴¹ *Ibid.*

⁴² BREMOND C., « La logique des possibles narratifs », in *Communication*, 8, Editions du Seuil, collection Points, Paris, 1981, pp.66-82.

confirme, à travers la spontanéité d'une voix, l'image archétypale d'une femme profondément minorisée subissant à la fois la ségrégation sexuelle et sa propre soumission.

Jusqu'à son troisième déplacement, la femme, qui est non seulement modalisée par le *devoir faire*, mais aussi « modalisée » par le *vouloir* et le *savoir faire*, demeure dans la soumission, l'obéissance, l'humilité et la patience, valeurs qui font obstacle à son émancipation. Elle se retrouve dans des situations où elle se doit d'être évaluée. Elle va démontrer, à travers sa performance, qu'elle a acquis les compétences nécessaires pour faire des piqûres. Ces compétences sont modalisées par le *devoir*, le *vouloir* le *savoir faire* et elles sont reconnues par un autre actant en l'occurrence « Ferhat, le médecin ».

Pour la femme, l'objectif est double. D'une part, démontrer à celui qui lui a appris le métier ses compétences d'infirmière. D'autre part, aspirer à une reconnaissance de sa part. Parmi ces objectifs, ce qui intéresse le plus la femme, c'est l'évaluation de la part des autres compatriotes qui est la manifestation d'un actant juge. « *Les autres s'étaient mis à me dire : - [...] personne ne sait aussi bien que toi s'occuper des malades* ». (A.F. p.186).

Elle a parfois un statut de non- sujet, d'un sujet non autonome qui adhère au vouloir du destinateur qui, à son tour, est fermement ancré dans un univers socioculturel traditionnel. Sauf que cette situation de dominé chez les dominés (vis-à-vis de la femme, ce sont des dominants du moins momentanément alors que, pour nous, ce sont des dominés puisque nous les situons par rapport au conflit global du texte) ne va pas durer.

En effet, lors de son troisième déplacement ou plutôt son affectation à *l'hôpital de Mimoun*, le destinateur de la quête globale, instance d'énonciation d'un discours

traditionnel, propose à l'actant femme de se marier. Nous pouvons dire alors que ce destinataire dont la modalité dominante est le pouvoir faire est la projection, sur le plan des actants transformationnels, de l'actant de contrôle. En dépit du pouvoir de celui-ci, la femme refuse et manifeste ainsi son identité de sujet contestataire vis-à-vis du projet sociétal traditionnel alors qu'auparavant, elle avait une identité d'actant engagé, de combattante.

Cet acte réflexif est la preuve que la fillette de treize ans est considérée comme femme, car l'homme la voit ainsi. Elle est d'ors et déjà apte à être mariée donc à changer de statut. Par son refus de ce nouveau statut, la femme devient sujet de droit puisqu'elle peut prétendre maintenant à l'acquisition d'un objet de valeur qui est sa propre liberté. Elle affirme ainsi son identité de femme ayant la suite modale s p v. L'instance femme sujet n'hésite pas d'ailleurs à imposer sa vision des choses à son entourage donc à s'affirmer chez les dominés. Elle s'affirmera aussi, grâce à sa contestation, plus tard chez l'actant polémique dominant.

I – 3 – 1 - 2 - L'affirmation de la femme chez les dominants

La femme, dès son contact avec l'instance dominante, entame une phase de contradiction et d'opposition. C'est ce programme qui permettra l'affirmation de son identité de combattante chez les dominants, laquelle affirmation deviendra nettement perceptible surtout lors de son emprisonnement. Pour faire ressortir cette affirmation de la femme chez les dominants, nous allons tenter, comme dans la procédure ultérieure, de démontrer qu'il y a d'abord un rapport de domination et que la femme en est la dominée.

Or, l'instance dominante est la France. Cet actant collectif destinataire D2 est modalisé par le *pouvoir* et le *devoir*. Le *pouvoir* est relatif aux différentes actions dont

s'acquittent les soldats français pour mener à terme leur quête qui s'oppose bien évidemment à celle de la femme et de ses compatriotes. L'évocation de cet actant par la femme revêt une certaine ambiguïté.

En effet, il est désigné tantôt par « La France, l'ennemi, les soldats,... », tantôt par un pronom qui ne renvoie syntaxiquement parlant à aucun nom pluriel précédent. Tel est le cas dans ce paragraphe : « *Il n'eut pas le temps de revenir et de nous guider. Peu avant l'aube, l'ennemi nous encerclait. Ils proclamèrent [...]* ». (A.F. p.168). Le pronom « ils » renvoi ici à « l'ennemi » qui est au singulier. Selon la critique, cet amalgame entre le singulier et le pluriel ou encore l'emploi de « la France » à la place de « soldats français » est dû au caractère oral du texte réécrit. Par contre nous, nous lisons autre chose que cela. Nous pensons qu'il s'agit d'un nihilisme de l'Autre, elle n'admet pas son autorité. D'ailleurs, elle l'exprime en disant « *je ne reconnais pas la France!* ». (A.F. p.191).

I – 3 - 1 – 2 – 1 - De la claustration vers l'affirmation

Le destinataire D2 utilise son pouvoir pour faire plier la femme et les siens. L'emploi de la force à leur égard est l'une de ses stratégies. Celle-ci aboutit à la deuxième poursuite qui s'est soldée par la capture de la femme. Cette capture est l'expression sociale et judiciaire de la perte et non pas la destruction de l'identité de femme libre.

Car la prison pour la femme sujet est un lieu ambivalent. Elle est à la fois le lieu de la torture donc des sévices à la fois corporels et psychologiques. A ce propos, la femme affirme : « *Ils apportèrent une cravache. Ils me frappèrent. Ils branchèrent l'électricité de leurs appareils. Ils me torturèrent. [...]. J'aurais préféré être morte.* » (A.F. p.193). La torture est le résultat de son opposition à l'actant collectif la France représentée par ses soldats. Pour montrer le rapport de domination momentané qui se transformera

en rapport de contre-dominance, nous exploiterons l'analyse de Fontanille⁴³ sur deux protagonistes de « *A la recherche du temps perdu* », Albertine et Marcel.

Dans notre texte, la femme s'efforce de dissimuler des savoirs contre l'actant soldats qui veut les lui arracher. Elle est « modalisée » par le *vouloir*, plus précisément, le *vouloir ne pas informer*. L'interaction entre les deux actants porte sur la confrontation entre le *vouloir être informé* et le *vouloir ne pas informer*. La modalité du *vouloir* déclenche l'interaction et garantit le statut actantiel d'activité à la fois de la femme et des soldats. Par ailleurs, pour que le conflit persiste et la résistance perdure et se solde par un succès pour l'actant femme, celle-ci doit disposer à la fois des modalités du *savoir* et *pouvoir*. Si ces modalités viennent à lui faire défaut, en dépit de son *vouloir*, elle ne résistera pas à ses adversaires.

Or, la femme, non seulement elle réaffirme incessamment son *vouloir* mais elle fait aussi preuve d'un *savoir* qu'elle ne veut pas partager et d'un *pouvoir* de dissimulation. Ce qui se révèle à travers « *Vous, les Arabes, vous ne savez que dire : "je ne connais pas" !* ». (A.F. p.194). En l'absence de ces modalités, elle perdra son statut de combattante pour celui de traîtresse. Pour ce qui est de l'actant soldats, la compétence modale ne lui permet plus de lui soustraire des informations. D'où son recours dans un premier temps à la torture puis au renoncement, synonyme de la perte du *vouloir*. Ainsi, ce programme d'interaction permettra à la femme d'affirmer son identité de combattante même dans ce lieu supposé être celui de la soumission.

La prison est aussi le lieu qui lui permettra la rencontre avec d'autres militants et la conjonction avec eux ; un lieu de continuité puisque même en prison, la femme affiche son identité de combattante et se sent responsable des siens. Ses dires le confirment : « *Quand arrivaient de nouveaux prisonniers et que commençait leur interrogatoire, j'allais les reconforter, je leur apportais à boire.* » (A.F. p.196).

⁴³ FONTANILLE J., *Le savoir partagé*, Hadès-Benamins, Paris-Amsterdam, 1987, p.74.

La responsabilité (morale et non juridique), dans cet espace, est un paramètre qui ne fera qu'accentuer la détermination de la femme à s'affirmer en tant que sujet mais aussi en tant que **femme responsable de...** . Car, selon Paul Ricoeur, la notion de responsabilité est la désignation de soi-même comme sujet capable d'initiative et comme auteur moralement responsable de ses actes⁴⁴. Cette responsabilité émerge du jeu dialectique des relations complexes entre la *mêmeté*, ou la permanence dans le temps du caractère du sujet, et celle du maintien de soi (ou *l'ipséité*) qui prend sa source dans le processus narratif de construction de l'identité.

En termes sémiotiques, la performance du sujet responsable est modifiée par les modalisations endogènes : le *vouloir* et le *savoir* qui caractérisent le sujet autonome.⁴⁵ Dans cet ordre d'idées et au niveau sémio-narratif, la responsabilité de la femme est sa capacité volontaire et consciente en tant que sujet de prendre une décision sans en référer au préalable à une autorité supérieure qui décide à sa place.

Certes, la responsabilité est limitée puisque son pouvoir l'est aussi, il n'en demeure pas moins qu'elle fait avec ce que la conjoncture lui offre.

Ce lieu de claustration est considéré comme un lieu de rencontre avec les combattants. Elle est aussi le lieu où les clivages sont bannis. Car, dehors, les siens ne sont pas reconnaissants d'une part du statut de combattante de la femme puisqu'ils pensent que celle-ci doit se terrer comme les autres femelles. D'autre part, ils ne sont pas forcément ni disposés ni prêts à prendre part au programme de lutte étant donné que la peur des représailles empêche la manifestation de leur vouloir faire.

Le peuple de là-bas ne nous acceptera pas tous d'abord : -les soldats vont venir nous brûler à notre tour ! Que ceux-ci ne restent pas chez nous ! La zaouïa a brûlé ; notre douar aussi va brûler ! Ils protestèrent longtemps.

(A.F. p.168).

⁴⁴ RICOEUR P., *Soi-même comme un autre*, Seuil, Paris, 1990, pp.193-198.

⁴⁵ *Le discours et son sujet*, 1, op. cit., p.11.

En revanche, en prison, la reconnaissance est réciproque puisqu' elle manifeste son *devoir et vouloir faire* auprès notamment des prisonniers nouvellement venus. Eux, à leur tour, ils le lui rendent bien et la reconnaissent comme étant une combattante. « *Les frères détenus me faisaient parvenir un peu de pain, quelquefois une pomme (qui me durait trois jours) ; par une lucarne, ils faisaient passer un fil de fer avec des petits bouts d'aliments...* ». (A.F. p.198). Elle est aussi un lieu de ralliement puisque les compatriotes de la femme s'attèlent à rallier à leur cause d'autres protagonistes. « *Un soldat originaire d'Oran, qu'ils avaient rallié à nous, ouvrait quelques fois ma porte pour me glisser le pain.* ». (A.F. p.199). Le programme de ralliement se définit comme une consécution de fonctions implicites que présuppose le verbe « rallier ».

La prison, à l'image du maquis, est un lieu de la confrontation avec « la France » et ses collaborateurs. Il est à noter, d'emblée, qu'une forme de hiérarchisation au sein même de cette structure est sous-entendue par la femme. En effet, elle s'en prend farouchement aussi bien aux actants collaborateurs de la France qu'aux soldats français. Le programme de provocation qu'elle mènera contre ces derniers, indépendamment du contre- programme de torture, ne lui vaudra pas beaucoup d'efforts du moment qu'elle arrivera à arracher un objet de valeur convoité depuis le début de son programme dans cet espace de claustration : la liberté.

Finalemment, ils (soldats français) me laissèrent dans ma cellule. De nuit comme de jour, la porte restait fermée sur moi. Un jour, vint le lieutenant Coste. Il me demanda :

- *Tu es bien ?*
 - *Non, je ne suis pas bien ! J'éclate à cause de la chaleur ! ... Nous, quand nous avons les vôtres (vos) prisonniers chez nous, nous ne les enfermions pas ainsi, jour et nuit !... Nous, nous n'agissons pas injustement comme vous !*
- Ils me permirent alors de garder la porte ouverte sur la cour. Si je voulais sortir un moment, je le pouvais. [...]*
Par la suite, je pus circuler dans les cours du camp.

(A.F. pp.195-196).

I – 3 - 1 – 2 – 2 - Le conflit avec l'actant collaborateur

Quant au programme d'opposition et d'interaction qu'elle enclenchera contre l'actant collaborateur, il la conduira irrémédiablement à l'affirmation et au maintien de son identité de combattante mais aussi de Femme en dépit des contraintes et des épreuves de transformation auxquelles « le gommier » veut la soumettre. Pour le montrer, nous tenterons de voir comment la modalité agit sur les deux actants pour déclencher leur interaction oppositive.

L'origine du conflit est le *vouloir* et le *pouvoir* manifestés par l'actant collaborateur de la France de se conjoindre avec un espace qui lui est interdit « *la cellule de la femme* ». Cette interdiction est présumée par un indicateur temporel « *la nuit, le noir* ». La femme, à son tour, lui oppose son *vouloir* se défendre puisqu'elle ressent une menace. Et tous les paramètres cités stipulent un vouloir porter atteinte à sa pudeur. Ce programme se soldera par une capture, celle du gommier évidemment qui a été sanctionné par ses supérieurs et donc à la perte du *pouvoir* et donc du *vouloir* : « *Ils lui infligèrent huit jours de cachot* ». (A.F. p.196). Ce procès débouchera à son tour sur la libération annonciatrice d'un autre programme de représailles. Celui-ci opposera les deux actants qui sont modalisés par le *vouloir*.

Et, si les modalités du pouvoir ou du savoir font défaut, le programme n'aboutira pas. Or, la femme affirme un pouvoir supérieur à celui du gommier étant donné qu'« *il se mirent à trois [...]* » pour la faire entrer dans sa cellule sans même y parvenir. Cette supériorité de la modalité du pouvoir sera couronnée par la perte du pouvoir du second actant qui d'ailleurs subira un procès qui le mettra hors d'atteinte : « *je ne revis plus le gommier* » (A.F. p.199).

De même, du sujet responsable qu'il était au début, il se transforme en sujet qui n'agit pas conformément à son devoir ou qui agit sous la manipulation de l'Autre. La femme lui rappelle ainsi qu'aux autres goumiers d'ailleurs qu'ils sont des vendus de leur foi pour une bouchée de pain « *il(s) n'étai(en)t qu'un (des) vendu(s), pour la gamelle et la soupe* » (A.F. p.191). Ce type de sujet est donc voué à l'échec puisque d'une part, il ne décide pas par lui-même. D'autre part, il n'arrive pas à satisfaire le désir d'autrui, de celui qui le manipule.

En principe, l'irresponsable n'a ni la maturité ni la configuration rationnelle, ou affective, servant à répondre des actes précis. D'où la domination de la femme et le retrait de ce dernier de la seine sémio-narrative.

Ce résultat final du conflit entre les deux actants est une bonne indication pour comprendre les différents aspects de la domination. Ensuite, atteindre le statut de dominant ne peut se concevoir hors du champ modal ; et Fontanille affirme que la domination peut s'exprimer non seulement en termes de modalités de la présence, mais aussi en termes de modalités de la compétence.

La modalité de la présence fait que la femme soit le vainqueur alors que le goumier est repoussé à la périphérie puisque celle-ci n'a plus de nouvelles de lui. Ainsi, Fontanille affirme : « [...] *le vainqueur est celui qui a la présence la plus forte ; il prend place au centre du champ de référence ; et le vaincu, celui qui a la présence la plus faible ; il est repoussé à la périphérie, dans une profondeur humiliante, ou hors du champ* ». ⁴⁶ En termes de la modalité de la compétence, la domination s'exprime par « [...] *le pouvoir faire de l'un (qui) l'emporte sur le pouvoir faire de l'autre. Mais le pouvoir faire du vaincu n'est pas obligatoirement nul (ne pas pouvoir faire) : la victoire, en effet, a d'autant plus de prix que la résistance est forte* ». ⁴⁷

⁴⁶ FONTANILLE J., *Sémiotique du discours*, Pulim, Limoges, 1998, p.111.

⁴⁷ *Ibid.*, p.111.

Ce qui ressort de cette analyse, c'est que la femme s'en prend aux soldats et aux collaborateurs de la France en signifiant leur injustice pour les uns et en rappelant leur trahison pour les siens. Par ce fait, et en s'opposant à eux, elle affirme non seulement son identité de combattante mais celle de femme qui ne peut être séduite ou violée. Elle devient dès lors un sujet hétéronome qui doit assumer un devoir vis-à-vis des siens, celui de résistance et de mise hors d'état de nuire des collaborateurs en disputant leur espace et en l'acquérant.

Par conséquent, la femme devient celle qui détient un pouvoir et dicte sa loi (dans la mesure de ses possibilités). La relation intersubjective est renversée en la faveur de la femme dominante. De l'actant dominé donc, elle devient actant dominant, de la contestation à l'acquisition, bon présage pour son devenir.

I – 3 – 1 – 2 – 3 - Le croire, une modalité promotrice

Cet état de fait s'explique par la modalité du *vouloir* mais aussi par celle du *croire*. Et « *le croire s'analyse alors comme "un acte de confiance (en un dieu) impliquant restitution (sous forme de faveur divine accordée au fidèle)"* »⁴⁸. La femme, en effet, tendant vers la domination, est aidée par sa croyance en un Dieu. Et pendant qu'elle est confrontée à son incompréhension et incompetence à expliquer certains actes humains, elle s'en remet à Dieu, seul responsable de l'homme. Elle expose alors une argumentation à caractère religieux pour montrer que la croyance est très importante lors de la construction des valeurs morales.

1. *Je me suis fiée à la protection de Dieu !*

(A.F. p.172).

2. *Dieu voulut que je me repère aussitôt et que je trouve l'endroit la première.*

(A.F. p.173).

3. *J'ai commencé à l'asperger, comme pour des ablutions [...].*

(A.F. p.174).

⁴⁸ *Le discours et son sujet 2, op. cit., p.167.*

4. *La seule raison, [...] c'est Dieu ! C'est comme s'il m'avait mis soudain de l'ombre sur cet endroit !*

(A.F. p.186).

5. *J'ai fait mes ablutions.*

(A.F. p.190).

6. *Je remercie Dieu !*

(A.F. p.194).

7. *Sans rien voir à la clémence de Dieu !*

(A.F. p.197).

La religion exerce une influence considérable à la fois sur la femme mais aussi sur toute sa société. Ce fait est jugé tant de façon positive que négative. Sur le plan de la valorisation positive, elle affirme que la foi permet de préserver certaines valeurs comme le courage, l'endurance, l'espoir (1, 2, 3), certaines traditions (4, 5), le sens de l'union, de la solidarité avec les siens (2, 6), Elle explique que la faiblesse morale est la conséquence d'un fléchissement de la foi, tel est le cas du gommier (6). Elle mentionne Dieu comme guide de ses actes (2, 4) et elle le remercie d'avoir accès à sa nourriture terrestre (5). Elle signale aussi que la réussite d'un projet dépend de la volonté divine (2).

Cette croyance religieuse, par conséquent, détermine la compréhension de l'identité de soi et donc sa compréhension du monde qui l'entoure. La croyance et la foi en Dieu ont ainsi contribué à l'affirmation de l'identité de la femme et à sa domination. Quant au plan de la valorisation négative, nous la développerons dans le chapitre 2.

I – 3 - 2- La narratrice : sujet épistémique

Le récit de la femme que nous venons d'analyser est recueilli par une narratrice qui s'efface dans un premier temps pour céder la place à une voix qui raconte, vingt ans après les faits. Elle projette donc la voix avant de l'interrompre par deux fois. La première fois, en s'énonçant grâce à l'expression « *Et ma voix chavira* » (A.F. p.174) et par la marque stylistique qui est l'italique. La seconde fois, par l'emploi des trois points

de suspension. Ces marques sont annonciatrices de son vouloir faire parti d'une chaîne de transmission historique spécifiquement orale, longtemps asphyxiée par la tradition, et qui demeure, le seul mécanisme permettant la préservation de la mémoire collective. A ce propos, Beida Chikhi affirme :

Témoins oubliés et voix ensevelies vont tenter une vitale et douloureuse percée à travers les couches sédimentées de la mémoire ; voix, murmures, chuchotements, soliloques, conciliabules, voix à la recherche d'un corps, voix prenant corps dans l'espace, s'érigent en principe constructif et base thématique de toute la troisième partie. Celle-ci met en jeu un nouveau type de discours historique émanant d'instances exclusivement féminines. Le savoir historique féminin produit son mode d'expression avec ses propres procédés d'articulation, sortes de relais spécifiques à la transmission orale.⁴⁹

Dès lors, l'instance narratrice, ayant accès au savoir historique de la femme, réactualise ses identités à travers un projet d'écriture, faisant partie ainsi d'une chaîne répétant le même programme ou plutôt le surpassant. Les propos suivants le confirment : « Dire à mon tour. Transmettre ce qui a été dit, puis écrit. Propos d'il y a plus d'un siècle, comme ceux que nous échangeons aujourd'hui, nous, femmes de la même tribu. Tessons de sons qui résonnent dans la halte de l'apaisement ». (A.F. pp.234-235).

D'ailleurs, dans la troisième partie du roman *L'Amour, La Fantasia*, ce procédé est récurrent et la narratrice laissant libre cours à des voix-mémoires qui s'expriment à travers une chaîne de transmission dont la narratrice sujet détient le secret.

Certes, le récit est recueilli par la narratrice à l'oral. Mais nous, lors de l'analyse, nous travaillons sur des énonciations énoncées, répondant ainsi aux soucis méthodologiques qui nous inscrivent dans l'approche sémiotique. Ainsi, comme l'énonce très précisément J.-C. Coquet :

⁴⁹ CHIKHI B., *Les romans d'Assia Djebar*, O. P. U., Alger, 1990, p.22.

L'un des mérites de la réflexion sémiotique a été justement de montrer au cours des années que nous n'avions jamais affaire dans l'analyse du langage à des "énonciations" (à des saisies de l'oral), mais à des énonciations énoncées. Autrement dit, non seulement l'énoncé prime sur l'énonciation, contrairement à ce qu'une pratique naïve désirait faire accroire, mais il est notre unique objet d'examen. Dans cette perspective, l'énonciation et son sujet deviennent des effets de sens dont on cherchera les indices dans l'énoncé.⁵⁰

La narratrice, en tentant de réécrire l'Histoire de la femme et donc un épisode de l'Histoire, devient sujet épistémique entamant sa quête dans la dimension du savoir mais aussi du devoir. Force est de constater que c'est le devoir qui mènera au savoir au terme d'un programme épistémique que la narratrice enclenchera.

Dans la dimension du savoir, la narratrice sujet reprend le récit de la femme dans un autre chapitre intitulé « *clameur* » (A.F. pp.175-178). Par ailleurs, elle ne se contente pas de reproduire intégralement son récit mais elle tentera de le développer et d'élucider certaines zones d'ombre. Elle se permettra dès lors quelques commentaires.

En effet, dans un souci de réécrire l'Histoire, la narratrice tentera de comprendre afin de parvenir au savoir historique car selon Coquet « *on devient nécessairement le sujet conscient de l'acte de comprendre* »⁵¹. C'est pour cette raison d'ailleurs qu'elle écoutera avec attention le récit des femmes.

Ayant donc accès au savoir, elle tentera un programme épistémique qui consiste à renseigner le lecteur sur certaines omissions notamment le nom de la femme. Celle-ci, ayant été marquée par une éducation traditionnelle qui veut que la femme n'existe que parce qu'elle est épouse, mère, sœur ou fille de ..., ne se nommera à aucun moment dans son récit. Et lorsque les hommes de sa famille la nommeront, ils diront « *la première fille des Amroune* ». Ce n'est que lorsque la narratrice reprend les propos recueillis que nous découvrons son identité. « *Elle s'appelle Chérifa. Quand elle*

⁵⁰ COQUET J.-C., «L'implicite de l'énonciation». in *Langages*, 70, Paris, juin 1983, pp.9-33.

⁵¹ COQUET J.-C., *La Quête du sens*, PUF, Paris, 1997, p.119.

entame le récit, vingt ans après, elle n'évoque ni inhumation, ni un autre ensevelissement pour le frère gisant dans la rivière. ». (A.F. p.178).

La narratrice a certes le savoir du nom propre mais elle a aussi le non savoir par rapport à d'autres programmes présupposés par la mort des deux frères : l'inhumation ou même les conditions dont lesquelles le second frère est mort. Or, ce programme fait parti d'un autre encore plus vaste qui englobe le projet d'écriture et cinématographique de l'auteur. Dans *Nouba des femmes du Mont Chenoua*⁵², Lila, personnage du film, tentera de reprendre une enquête qu'elle avait commencée il y a dix ans auprès des femmes de la région, pour savoir dans quelles conditions est mort son frère. Ceci dit, nous voulons, pour notre part, mettre le point sur le fait que les programmes des actants djebariens sont imbriqués puisqu'un projet épistémique entrepris par l'un et laissé inachevé sera repris par un autre.

Pour construire son programme épistémique, celui de transmettre les détails de l'Histoire de 1954 à 1962 à la manière d'un documentariste en faisant intervenir les témoins et celui donc d'atteindre l'histoire tribale, la narratrice se doit d'écouter, d'analyser afin de commenter. Dans cette perspective, elle accomplit donc un programme épistémique qui consiste en une quête effrénée d'un savoir sur l'identité des femmes de sa tribu. Ainsi, elle ne se contentera pas uniquement de mener une activité cognitive de sujet épistémique, mais elle surpassera ce programme pour réaliser un projet scientifique qui fera de l'histoire recueillie un épisode de l'Histoire. Sa réalisation, selon J. -C. Coquet, « implique un chemin à parcourir, un effort de construction, un effort de synthèse à produire. »⁵³.

La citation de Coquet peut être renforcée par celle de Paul Veyne.

⁵² DJEBAR A., *Nouba des femmes du Mont Chenoua*, 1978, Film.

⁵³ *Quête du sens*, op. cit. p.123.

Disons qu'on peut distinguer trois moments dans le travail historique : la lecture des documents, la critique et la rétrodiction. 1) Je peux entreprendre un travail sur l'histoire de la Chine sans être sinologue : si les sources sont traduites, je peux les lire et les comprendre aussi bien qu'un autre et, à la simple lecture de ces sources, la « synthèse » des événements se fera aussitôt dans mon esprit, comme lorsque j'ouvre mon quotidien habituel. 2) Mais il me faudra apprendre, de la critique, si les inscriptions sur écailles de tortue sont authentiques et si les œuvres mises sous le nom de Confucius sont bien de lui ; il me faudra aussi - et c'est la partie délicate de la critique - apprendre à distinguer, dans les textes chinois, les propositions qui sont à prendre au pied de la lettre de celles qui sont métaphoriques, conventionnelles ou issues d'illusions que la société chinoise se faisait sur elle-même. 3) Les événements étant toujours connus par tekmeria partiels et indirects, il y aura beaucoup de lacunes que je boucherai en faisant de la rétrodiction ; tel empereur a abdiqué pour se retirer sur une montagne, dans un ermitage taoïste mais pourquoi l'a-t-il fait ? Est-ce la manière chinoise de dire qu'il a été enfermé dans un couvent par quelque maire du palais ? Ou bien arrivait-il vraiment qu'à la fin de sa vie un lettré, fût-il empereur, désignerait la retraite pour préparer son âme à la philosophie, comme à Rome ? Seule la rétrodiction, fondée sur une « mise en série » de cas semblables et sur la probabilité des différentes causes, me permettra de répondre. La synthèse consiste en réalité à boucher les trous de la compréhension immédiate. Il en résulte que la distinction entre grande histoire et « disciplines auxiliaires » est trompeuse⁵⁴.

Paul Veyne propose les étapes qui permettent la constitution d'un programme épistémique de nature historique. Il s'agit de la lecture des documents, de la critique et de la rétrodiction. Pour cet auteur, tout programme engageant ces trois critères ferait que le produit (énoncé) sera éligible au rang de programme épistémiquement historique.

Quant à nous, nous pensons que l'effort de synthèse dont parle Coquet réside dans le fait que la narratrice reprenne le récit de chacune des femmes en lui donnant plus de texture et plus de poésie. Et l'effort de construction qui fait appel à la synthèse est le plus important du moment qu'elle doit construire son surobject⁵⁵, chose qui l'éloignerait de son programme épistémique qui est l'écriture de l'Histoire pour flirter avec la fiction. Nous parlons de surobject car la narratrice a des préoccupations doublement orientées : des préoccupations d'historienne et d'autres plus personnelles qui

⁵⁴ VEYNE P., *Comment on écrit l'histoire*, Seuil, Paris, 1971, p.24.

⁵⁵ Nous empruntons le concept à J.-C. COQUET, dans *La Quête du sens*, qu'il emprunte à son tour à Gaston BACHELARD, dans *La Philosophie du non*, PUF, Paris, 1940, p.139. Voir aussi *Le Discours et son sujet I*, op. cit., pp.139-140.

prennent le dessus à savoir des préoccupations plus féministes émanant de la critique de la tradition ou du régime post- colonial.

L'instance narratrice qui s'efface derrière un sujet d'énonciation « une voix de veuve »⁵⁶, tente de dénoncer l'inadaptation de certains systèmes de gestion proposés par certains responsables, représentants du gouvernement, aux populations. En effet, la veuve dont il est question a perdu tous « *les hommes, qui (lui) servaient d'épaules* » (A.F. p.280) pendant la guerre. Après l'indépendance, elle demande son droit c'est-à-dire une maison du fait que la sienne a été brûlée par le colonisateur. Elle le fait auprès d'un tiers actant, une de ses connaissances qu'elle avait cachée pendant la guerre. Cependant, celui-ci l'avait sous-estimée et n'avait pas d'égard pour elle à cause de l'absence, comme elle l'asserte, d'un appui masculin.

Sa réponse, par ailleurs, permet de dénoncer les faux combattants qui ne se sont jamais exposés aux dangers durant la période coloniale. Après l'indépendance, ils occupent des postes clés au sein des institutions nationales et réussissent à maintenir contre vents et marées un pouvoir qui fait d'eux des éternels « chefs de guerre ».

- *O Allal, où est mon droit ? [...]. Mes fils ont combattu de là jusqu'à la frontière tunisienne, pendant que toi, tu restais caché dans les grottes et les trous !*

(A.F. p.279).

Par ce fait, l'instance narratrice critique l'inadéquation entre le système de vie sociale et les appareils étatiques qui les gèrent. Cette affirmation sera justifiée par l'emploi de « Ils » à la place de « Allal », actant qui a failli au devoir faire. Cette inadéquation passe entre autre par une forme de ségrégation sociale qui se manifeste dans notre texte à travers la langue. Celle-ci est, pour les responsables de ces appareils, un facteur qui permet de distinguer les campagnards (pour eux actants de second rang) des citoyens

⁵⁶ *L'Amour, La fantasia, op. cit.*, pp.277-280.

(gens civilisés). Nous pourrions le constater à travers les propos du sujet d'énonciation derrière lequel s'efface l'instance narratrice :

*Voilà que, devant tous ces citadins, il se mit à me parler en berbère ! Pour bien souligner que j'étais une campagnarde ! Je répétais, en arabe et avec cet accent que tu me connais :
-Donne-moi mon droit !
Ils ne m'ont rien donné... [...]*

(A. F p.279).

Jusque là, nous venons de voir un actant sujet qui s'acharne à manifester son vouloir à travers la déception et la contestation. L'instance narratrice, dans la dimension du savoir, tente une reduplication de l'Histoire ou plutôt conversion du genre historique en roman donc en fiction. Aussi, la frontière entre Histoire et histoire se trouve-t-elle une fois encore brouillée.

Quant à la critique de la tradition, l'instance narratrice considère que la femme a du mal à briser ses propres chaînes et à s'affranchir de sa condition de soumise du fait que celle-ci pense que si elle n'a pas réussi à faire valoir son droit au logement c'est parce que les hommes qui lui servaient d'épaules sont tous morts.

Ainsi, l'instance narratrice après écoute des femmes de sa tribu ou dépouillement des documents historiques prend du recul pour créer un savoir nouveau. C'est ce qui fait aussi d'elle un sujet épistémique. Son statut est issu des commentaires et des critiques qu'elle porte. Selon Coquet, le sujet épistémique

ne se contente pas de pratiquer et de magnifier l'effort de pensée. Il faut aussi qu'il évalue toute activité scientifique. En règle ordinaire, [...] "une refonte de la connaissance, une refonte de l'être connaissant" ne se jugent qu'après coup. Un certain recul est donc nécessaire pour apprécier correctement cette refonte.⁵⁷

⁵⁷ La Quête du sens, op. cit. p.121.

Par ailleurs, toujours dans la dimension du savoir, l'instance narratrice qui porte une critique acerbe, doublement orientée à la fois vers la tradition ou vers l'appréciation du système, n'écrit-elle pas elle-même l'Histoire ? Même si dans ce cas, elle s'appuie sur l'oralité des femmes de sa tribu, n'est-elle donc pas à l'origine d'un programme scientifique ? Car même s'il est difficile de définir l'histoire, elle aurait tout de même un aspect de scientificité puisqu'elle peut se concevoir comme la science de la connaissance du passé. La difficulté définitionnelle n'est pas relative à son statut mais à son objet. « *Le difficile est d'arriver à une définition précise ; l'histoire est-elle la science des faits collectifs qui ne se ramèraient pas à des à une poussière de faits individuels ? La science des sociétés humaines ?* ».⁵⁸

Quoi que Veyne tente une définition selon laquelle « *L'histoire est la description de ce qui est spécifique, c'est-à-dire compréhensible dans les événements humains* »⁵⁹. Le mot *spécifique* est à prendre avec une certaine réserve puisqu'il faut y voir ce qui décrit de manière claire et précise les relations de causalité(s) entre les différents moments des événements humains. En d'autres termes, ce qui est compréhensible d'un point de vue logique. Pour notre sujet épistémique, la connaissance du passé passe par les femmes qui constituent un réservoir d'événements relatifs à sa région.

Si nous considérons le *Dictionnaire universel*, l'Histoire « *est un récit d'action, d'événements relatifs à une époque, une nation, à une branche de l'esprit humain qui sont jugés digne de mémoire* »⁶⁰. Cette définition ne correspond-elle pas au savoir dont le sujet épistémique nous fait état ? Ne juge-t-elle pas nécessaire de sortir de leur mutisme les voix de femmes pour préserver l'histoire collective ou individuelle du peuple ?

⁵⁸ *Comment on écrit l'Histoire ?*, op. cit., p.83.

⁵⁹ *Comment on écrit l'histoire*, Ibid., p.84.

⁶⁰ GUILLOU M., MOINGEON M., *Dictionnaire Universel*, Hachette, IIème Ed, Paris, 1988, p.572.

Là, nous avons l'impression de nous contredire par rapport à ce que nous avons affirmé précédemment, que l'œuvre d'Assia Djébar est loin d'être une œuvre historique. Certes, nous le confirmons. Toutefois, il faut reconnaître que l'instance narratrice puise dans le répertoire historique (documents ou oralité) pour faire l'histoire romanesque. D'ailleurs, l'histoire franchit souvent les frontières de l'Histoire. Il est donc à remarquer que le sujet épistémique s'approprie la mémoire de l'Histoire et que les récits de *L'Amour*, *La Fantasia* ne sauraient être des récits non référentiels d'autant plus que nous pourrions les considérer comme des témoignages fictionnalisés (transformés en fictions) d'une époque donnée.

Le résultat de l'analyse de cette partie nous a conduits à nous demander encore sur le rapport de l'instance narratrice à la mort car nous pensons que, dans la dimension du savoir, elle aurait pu accéder à une diversité de documents et à un choix dans les discours des femmes de sa tribu. Seulement, le discours qui en résulte est là. L'installation coloniale et son expansion se sont faites dans le sang et par le sang. Les récits des femmes de sa région font entendre la blessure de la mort et de la perte d'un être cher. Même lorsqu'elle évoque le mot « *dommage* » qui signifie le viol dans l'arabe de ces femmes, celui-ci présuppose le sang, la blessure, la mort. Et nous avons l'impression que la mort est une figure anthropomorphe ou un actant fictif qui vient pour perturber la quiétude de l'être.

En tout état de cause, la lecture des documents ou celle de l'oralité comme un requiem est la peinture d'un réel vécu où « puent » la mort et les horreurs dont celles relatées dans « *Femmes, enfants, bœufs couchés dans les grottes...* » (A.F. p.94) nous ont particulièrement choquées. C'est d'ailleurs la mort d'hier qui interpellera celle d'aujourd'hui, évoquée dans les œuvres écrites pendant la décennie noire.

II - Des sujets à l'origine d'une (H)histoire

Pourquoi l'Histoire semble se répéter ? Pourquoi le sang d'hier n'arrive-t-il pas à sécher ? Le régime des indépendances, parti unique qui a conduit l'Algérie à la victoire contre l'occupant d'hier, était-il en mesure de répondre aux impératifs du moment ? Ou aurait-il fallu qu'il cède la place à un autre régime capable de mener l'Algérie à bon port ? L'Histoire a prouvé son échec, le socialisme est dénoncé et contesté.

Moustafa Lacheraf, établissant les lignes d'une continuité historique, dénonce les dérives de ce système dans une œuvre dont le titre est d'autant plus explicite que significatif : *Des noms et des lieux. Mémoires d'une Algérie oubliée*¹. Il apporte « *des précisions sur le mouvement nationaliste (qui) viennent contester la vision colorée et glorifiante d'une histoire faite de clichés autour des héros finalement caricaturaux.* »². Étant ministre de l'éducation nationale en 1977, il ne réussit à imposer sa refonte du système éducatif, pilier qui soutiendrait tout projet de société dans n'importe quel Etat qui aspire à de meilleurs auspices. Et « *une fois encore, c'est en acteur engagé dans le champ politique, en témoin de son temps, en penseur de sa société, que Moustafa Lacheraf fustige les dérives* »³.

Les dérives du régime, l'échec du système éducatif entre autre n'ont contribué qu'à légitimer l'intégrisme qui, continûment, plonge l'Algérie dans un bain de sang en faisant régner la mort à outrance.

L'écrivain algérien, faute d'un autre moyen, ne peut que témoigner du marasme à travers la fiction en mettant en place des sujets du discours. C'est à ce paradigme du

¹ LACHERAF M., *Des noms et des lieux. Mémoires d'une Algérie oubliée*, Casbah éditions, Alger, 1998.

² *Où va l'Algérie ?*, Sous la direction de MAHIOU Ahmed et de HENRY Jean-Robert, éditions Karthala, Paris, SDE., p.343.

³ *Ibid.*

sujet témoin que nous nous intéresserons. Toutefois, il est à remarquer que le sujet témoin doit être considéré dans une perspective sémiotique telle qu'elle est conçue par J.-C. Coquet. Celui-ci apportant des nuances à la position de Benveniste « *est égo qui dit égo* », insiste sur le fait que non seulement le sujet se constitue "dans et **par** le langage", mais surtout que tout acte d'énonciation représente l'affirmation d'une relation prédicative entre le "**je**" et ce que le "**je**" affirme sur soi même à travers cet **acte** d'énoncer. En d'autres termes, l'actant témoin, dans les récits n'asserte pas, il prédique. Il est donc non- sujet contrairement au sujet qui juge. « *Le non-sujet n'asserte pas. Il prédique (...) (Quand il est hors structure) il échappe à toute contrainte logique, son comportement est imprévisible et surprend par son étrangeté* ». ⁴.

II – 1 - La guerre civile : réflexion sur la littérature des années 90

Contrairement à la littérature qui faisait valoir la femme à travers son témoignage sur la guerre et à celle où prédomine le spectre de la guerre, les années 90 annoncent une ère nouvelle dans le champ littéraire et la production djebarienne qui est indissolublement liée à la vie. Comme tout intellectuel algérien, Assia Djebar s'engage sur les sillons de la dénonciation. Elle dira dans *Le Blanc de l'Algérie* : « *Je ne suis pourtant mue que par cette exigence-là d'une parole devant l'imminence du désastre. L'écriture et son urgence* » ⁵. Elle affirmera encore : « *mon écriture romanesque est en rapport constant avec un présent, je ne dirais pas toujours de tragédie mais de drame* » ⁶.

Ecriture d'urgence, parole devant l'imminence du désastre, ... autant d'expressions employées pour parler de la littérature des années 90. Quoique nous pensions que la littérature algérienne a toujours été une littérature d'urgence. D'ailleurs, pendant les

⁴ COQUET J-C, « L'être et le passage ou d'une sémiotique à l'autre », in *TLE* n° 6, Presses Universitaires de Vincennes, Saint Denis, Paris, 1988, p.106.

⁵ DJEBAR A., *Le Blanc de l'Algérie*, Albin Michel, Paris, 1995, p.272.

⁶ In revue *Algérie Littérature/ Action*, n°1, mai 1996.

années 50, les œuvres qui ne traitent pas de la guerre ou qui se sont engagées indirectement sont condamnées par les nationalistes algériens. Les événements qui ensanglantent l'Algérie depuis presque deux décennies (le cauchemar continue même de nos jours en redoublant de férocité avec des attentats suicides perpétrés par des « Islamikazes » contre des civils, le palais du gouvernement, les postes de gendarmeries, ...stratégies copiées chez les irakiens et adoptées depuis que les troupes armées ont rejoint la Quaïda et se font appelés « Quaïda du Maghreb ») alimentent la fiction. Ils ont une incidence certaine sur le développement thématique et discursif par la mise en place de nouveaux actants sujets : actants actifs et responsables du désastre et actants témoins de ce désastre.

La critique littéraire la qualifie alors d'une littérature de témoignage puisque l'écrivain a le vouloir d'écrire l'Algérie en deuil. Assia Djébar « *rend compte du sang [...] rend compte de la violence* »⁷. Dans toute son œuvre, « *il pleut du sang* »⁸. Le sang interpelle le deuil qui ne se porte pas uniquement lorsqu'il y a mort mais aussi lorsque les enfants de la nation dérogent aux normes de la paix civile et qu'ils sont combattus ou reniés par les siens.

Nous rencontrons alors, dans l'œuvre des années 90 particulièrement, la présence de la mort qui hante l'auteur. L'idée du maléfique y est exprimée. Elle appelle la mort vécue sous le mode du vouloir fatal. L'être et son corps deviennent une proie ou des ennemis à abattre et à combattre. L'œuvre de l'auteur devient à son tour un espace et un support de la mort. Son expression est aussi une raison de la vie de l'œuvre et de son existence.

Pour Bouba Mohammedi-Tabti, de l'université d'Alger, la dimension tragique des textes littéraires algériens des années quatre-vingt-dix vient de ce que « *nourris d'un*

⁷ In revue *Littérature* n° 101, Larousse, Paris, fév. 1996.

⁸ BERLIOZ, « La Damnation de Faust », in GUIOMAR M., *Principes d'une esthétique de la mort*, Librairie José Corti, Paris, 1967, p.465.

réfèrent qui est celui de l'Algérie d'aujourd'hui, [ils] sont en grande partie constitués de ce que J-M Domenach⁹ a appelé "le matériau ordinaire de la tragédie (...), la souffrance, le deuil, les larmes" »¹⁰.

Les points de vue sont unanimes sur la question puisque même pour Beida Chikhi « *la vision tragique impose un face à face avec la mort que seules la création, l'histoire et la philosophie peuvent assumer et conduire jusqu'à sa limite, là où les effets s'inversent pour affirmer la vie par delà la mort.* »¹¹.

Ainsi le témoignage domine le champ littéraire. Il est une sorte de thérapie pour l'écrivain qui, grâce à la fiction et au recours à ce que Barthes appelle « *effet du réel* »¹², tente de nommer l'innommable. Parfois, il se trouve devant l'interdit de la parole étant donné que « *celle-ci jouxte "les territoires" de la violence, de la cruauté, de la mort, quel que soit le visage qu'elles prennent* »¹³. Le discours ainsi déployé pullule en *expressions de l'indicible*¹⁴ puisque le langage commun est incapable de rendre compte de la barbarie, du désastre, du cahot. D'où le recours à des images poétiques qui seront soumises à une infinité d'interprétations. D'ailleurs, sur ce point, nous pensons que c'est le recours à ce langage imagé qui garantira la revivification du témoignage du fait que la sensibilité des générations se modifie et le regard que l'on y portera ne sera plus le même.

Ouvrir une brèche sur la littérature de témoignage et la violence qui en est générée a failli nous faire oublier la sémiotique et l'analyse des sujets témoins dans l'œuvre d'Assia Djebar. Nous avons voulu seulement mettre le doigt à la fois sur le nouveau

⁹ In « résurrection de la tragédie », *Esprit*, numéro spécial, mai 1965, p.998.

¹⁰ In *Paysages littéraires algériens des années 90 : témoigner d'une tragédie ?*, ouvrage collectif sous la direction de BONN Charles et BOUALIT Farida, L'Harmattan, Paris, 1999, p.98.

¹¹ CHIKHI B., *Littérature algérienne, désir d'histoire et esthétique*, L'Harmattan, Paris, 1997 p.222.

¹² BARTHES R., « l'effet de réel », in *Communications* n° 11, Seuil, Paris, 1968.

¹³ HARAOUÏ-GHEBALOU Yamilé, « litanies mortuaires et parcours d'identités » in *Paysages littéraires algériens des années 90 : témoigner d'une tragédie ?*, op. cit. p.53.

¹⁴ Voir à ce propos COMPAGNON Antoine, *Les cinq paradoxes de la modernité*, Seuil, Paris, 1990. avec l'affirmation de la notion de l'autoréférentialité d'une œuvre d'art.

discours qui est tenu par cette forme de littérature mais aussi sur la continuité épistémologique et éthique de la littérature algérienne qui participe par la fiction à l'écriture de l'Histoire au quotidien. Les textes d'Assia Djebar ne dérogent pas à la règle puisqu'elle est l'un des auteurs qui a produit sur la guerre d'hier et continue à le faire sur « la guerre civile » d'aujourd'hui. De même, il est question d'apporter des éclaircissements sur la place ainsi que le statut accordé par la critique aux récits de la dernière décennie du siècle passé en Algérie.

II – 2 - Le témoin en sémiotique.

Après la mise au point critique qui consiste à légitimer le statut de la littérature dominant le champ littéraire de l'Algérie de la dernière décennie du siècle passé, nous tenterons, avant d'entamer le travail pratique sur les œuvres de cette période, un rapprochement entre la sémiotique et l'analyse qu'elle véhicule et le statut du sujet témoin. Ce rapprochement est en mesure de nous éclairer théoriquement sur le statut du témoin en sémiotique ainsi que son possible devenir dans la fiction. Nous avons affirmé précédemment que le témoin, à la lumière de la conception de Jean-Claude Coquet, n'asserte pas, il prédique, acte qui fait de lui un non-sujet. Force est de constater que son statut est en devenir c'est-à-dire qu'il peut, dans le processus discursif, être un sujet ou le contraire.

II – 2 – 1 - Du témoin juridique au témoin social

La figure du témoin est une instance qui relève du domaine juridique. Elle est une tierce personne qui assume un rôle institutionnel, celui de faire une déposition qui sera prise en ligne de compte au moment de l'établissement du jugement. Pour ce faire, le témoin doit répondre à un contrat de vérité, condition sine qua non qui assurerait l'authenticité de sa déposition. Son corps lui assure une certaine identité,

laquelle identité permet aux membres de l'institution juridique d'avoir des préjugés favorables à son égard, ce qui contribue à la véracité de sa déposition. Dans le cas contraire, il aura du mal à se faire entendre.

Il est à signaler que le corps est la première chose qui attire l'attention d'autrui. Donc, le témoin se donne par le biais de son corps au regard d'autrui et vice versa. Aidé par la présentation de son corps, il dira « j'étais là, j'ai vu de mes propres yeux ». Il assurera, au moins partiellement, le croire de l'autre. La notion du regard est, par conséquent, importante pour le témoin mais aussi pour celui qui est vu. Dans le cadre d'une enquête, par exemple, la reconstitution des faits engage un témoin oculaire qui se manifestera par le « je » d'énonciation qui l'engage face aux preuves qu'il apporte.

Historiquement parlant, le témoin peut se concevoir comme trace du passé. Ces traces sont des preuves que le témoin fournit sous forme de documents. Dans *L'Amour, la Fantasia*, les textes auxquels l'actant sujet (narratrice) a accédé sont à considérer comme des témoins qui permettent la reconstitution « objective » et « scientifique » du passé. Gageons que d'ici quelques années ou quelques siècles, l'œuvre d'Assia Djebar qui traite de la violence en Algérie sera un témoin de la période en question, même si cela se fera de manière informelle

II – 2 – 2 - Du témoin social au témoin fictionnel

Cette acception juridique se transposera en littérature surtout après la deuxième guerre mondiale avec Sartre qui mettra dans ses œuvres des sujets témoins de l'horreur de la guerre même s'il le fait tardivement puisqu'il ne s'était pas engagé à temps auprès de la résistance. Camus manifestera son engagement en mettant en place des témoins allégoriques dans *la Peste*¹⁵. Il a représenté en effet le fléau humain

¹⁵ CAMUS A., *La Peste*, Gallimard, coll. « Folio plus classique », Paris, 2008, (1^{re} édition 1947).

par un fléau naturel (la peste). Il mettra en scène tout ce qu'un témoin attentif de l'histoire pouvait savoir sur la déportation de la deuxième guerre mondiale (enfermement, mort en masse, fosses communes, wagons plombés, fours crématoires).

Quoiqu'une lecture présente¹⁶ de *La Peste* voie un présage de la guerre civile algérienne avec les maux sociaux qu'elle engendre. Par ailleurs, en littérature, contrairement au monde juridique où prédomine l'oral, le « je » du témoin, « *sujet d'énonciation* » pour Benveniste¹⁷, sera appelé par Coquet « actant énonçant »¹⁸. C'est à cet actant énonçant témoin que nous nous intéresserons en tentant de déterminer son statut ou ses statuts dans les textes djebariens.

Sur le plan théorique, une construction d'un appareil conceptuel a vu le jour notamment avec Riffaterre qui définit le témoin par rapport au regard qu'il porte sur l'objet. Pour lui, le témoin doit pouvoir se porter garant d'une altérité vécue, il faut qu'il

*Ait observé de près. Mieux encore, il faut que sa propre expérience soit un exemple, parmi d'autres plus grands, de la catastrophe qu'il raconte : le témoin doit avoir couru des risques, ou même être l'une des victimes du bouleversement dont il se fait l'historien. En lui, s'incarnent simultanément un récit, une interprétation et surtout l'expérience vécue qui prouve le bien-fondé de cette interprétation.*¹⁹

Cette définition, hormis le sens explicite qu'elle véhicule, présuppose deux types de témoins : un témoin direct et un témoin indirect. L'expression « *ait observé de près* » renvoie au témoin oculaire. En revanche, si Riffaterre apporte cette précision qui se résume à la condition qui élirait une personne au rang de témoin, c'est qu'il avance

¹⁶ CHAULET-ACHOUR C., « Il y a cinquante... Oran dans la Peste de Camus », Université de Cergy-Pontoise.

¹⁷ BENVENISTE. E., *Problèmes de linguistique générale 2*, Gallimard, Paris, 1974.

¹⁸ *La Quête du sens*, op. cit., p.35.

¹⁹ RIFFATERRE M., « Le témoignage littéraire », *Les cahiers de la Villa Gillet*, 3, nov. 1995, p.35.

sans le vouloir un autre type : le témoin non oculaire qui peut être un témoin auditif. Peut-on alors parler d'un témoin de seconde main ou un témoin indirect ?

Starobinski, analysant le rôle du chœur dans la tragédie antique, définit le témoin indirect ou témoin littéraire comme suite :

Mais lié d'autre part à l'accident, à un présent fait d'angoisse, il (le chœur) est engagé dans une participation douloureuse, qui est le véritable rôle du témoin. C'est ici qu'on aperçoit dans son ampleur tout ce que signifie le mot témoignage, le témoignage poétique. Il y a un témoignage qui est l'aveu, la déposition sincère d'une aventure singulière et personnelle, mais qui ne développe pas le sens entier du mot ; [...]. Je verrais une image plus totale du témoignage dans l'acte de celui qui a les yeux ouverts en face de l'histoire et se fonde en éternité pour élever, tout à la fois à travers son moi singulier et l'événement collectif, un chant qui tente de restituer l'homme au-delà de son malheur²⁰.

Le chœur est une figure qui représente un témoin de l'histoire puisqu'il assiste aux déroulements des faits historiques. C'est pourquoi, il s'engage, à travers la poésie, à restituer à l'homme, face à son altérité, sa dignité bafouée au nom de la souffrance endurée. La « *nouvelle poésie née de l'événement* »²¹ ancre la parole de celui qui la prend dans l'acte d'avoir « des yeux ouverts en face de l'histoire ». Cet exemple de chœur qui manifeste son engagement dans la poésie peut être extrapolé vers d'autres genres à savoir le romanesque. Ce dernier met en scène non des chœurs mais des actants donc témoins de l'histoire. Certains sujets énonçants djebariens ont les yeux grands ouverts sur les événements qui ensanglantent l'Algérie de nos jours. Ce sont des témoins indirects.

Force est donc de constater que le témoin qu'il soit direct ou indirect est fonction de son regard. De même, la figure du témoin depuis l'antiquité, est liée au malheur, à la dysphorie. Enfin, le témoin introduit par Starobinski n'est autre qu'une figure de la littérature qui tente une représentation par la conciliation entre le *Vrai*, le *Vécu* et le

²⁰ STAROBINSKI J., « Introduction à la poésie de l'événement », *Lettres 1*, Paris, janvier 1943, p.12.

²¹ *Ibid.*, p.14.

plaisir esthétique, interpellant le lecteur donc un *contrat* de lecture ou plutôt un *pacte*. Ainsi, s'annonce une distinction de taille entre témoignage littéraire et témoignage tout court.

Le témoignage est l'acte de se porter garant de l'authenticité de ce que l'on observe et qu'on croit digne d'être rapporté. Tandis que le témoignage littéraire est la représentation de cet acte authentique. [...]»²².

Le témoignage fictionnel est donc une *représentation*. Le caractère d'authenticité doit être un trait spécifique annonciateur d'un *contrat de vérité* qui produit sur le lecteur un effet de croyance, lequel effet le mettra dans le devoir pouvoir se dire. Toutefois, il faut être prudent quant à l'emploi de cette notion de contrat car depuis le XVIII^es, elle est prise en compte par d'autres genres purement fictifs et qui n'ont pas d'assises dans le réel.

Le témoignage résulte donc, comme texte, d'un contrat de vérité en vertu duquel même l'invraisemblable, même l'inimaginable, même l'indicible, sont présentés comme des faits d'expérience, de sorte que le lecteur doit pouvoir se dire à chaque page que le narrateur a bien vu, qu'il était sur place, et parfois acteur autant qu'auteur²³.

Quoi que nous disions, le contrat de vérité doit être assuré par un certain effet du réel c'est-à-dire que le lecteur doit pouvoir identifier le référent extralittéraire mis en jeu dans le texte. Ainsi, il pourra vivre la littérature comme l'expérience d'une altérité lui permettant de souffrir dans et par elle.

Il ne suffit pas que (le témoignage) ait l'air vrai, il faut encore qu'il contrôle notre attention et notre interprétation, qu'il nous émeuve, et le cas échéant que la cause qu'il sert fasse du lecteur un converti ou un sympathisant. Il ne suffit pas qu'il intéresse, il faut encore qu'il fasse plaisir, offrant au lecteur sous l'apparence du vrai les émotions sans risque qu'il trouve d'habitude dans la fiction ou la poésie²⁴.

²² « Le témoignage littéraire », *op. cit.*, p.33.

²³ *Ibid.*, p.139.

²⁴ *Ibid.*, p.38.

La citation met en relief l'émotion suscitée par le témoignage. Celle-ci doit être « sans risque » sur le lecteur puisqu'elle ne l'affligera pas pour autant, du moins pas plus que celle provoquée par un autre texte dit de fiction pure. L'implicite de la citation anticipe sur une autre catégorie de lecteur, celui qui sera malmené par le témoignage du fait que l'expérience de l'altérité qu'il met en scène est forte. Nous citerons à titre d'exemple une nouvelle, qui à notre sens ne laisse pas indifférent son lecteur : *L'Attentat*²⁵. Ce dernier se transformera en témoin *affecté*²⁶ et s'inscrira dans les textes à travers des signes stylistiques : l'italique, des points de suspension, les mis dires, ... autant d'indices qui assigneront à ce type de texte une fonction sensibilisatrice.

Et nous parlerons dès lors de la littérature de sensibilisation, nouveau rôle qui permettra au lecteur de se prémunir et de s'immuniser contre d'éventuelles tentations. Car il ne faut pas ignorer, qu'après les catastrophes naturelles ou humaines en Algérie, il y a un regain du terrain de la religion, chose que nous trouvons positive à condition qu'il y ait pratiques conformes aux préceptes de l'Islam.

Traiter des notions de témoin et de témoignage est d'une importance capitale pour nous puisqu'elles nous permettent de confirmer à la fois l'esprit de continuité dont s'inscrit la littérature algérienne, celui d'engagement, de la sensibilisation, de la contribution à l'écriture de l'Histoire, autant de causes nobles qui contrecarrent le matérialisme et l'individualisme qui sévissent dans son univers mais aussi l'esprit de rupture qui se résume dans l'émergence de nouveaux thèmes et de nouveaux sujets. Ainsi, par notre recours à la sémiotique, nous tenterons d'examiner le statut du sujet (témoin) en recourant à l'un de ses paradigmes le *paraître* et *l'être* qui nous offrira la perspective de distinguer le vrai témoin du faux témoin qui seront désormais pour nous des instances de discours.

²⁵ DJEBAR A., *L'Attentat* (Nouvelle), parue dans *Oran, Langue morte*, Acte Sud, Paris, 1997.

²⁶ Voir à ce propos le chapitre « Monde du texte et monde du lecteur » dans *Temps et récit III*, de RICŒUR Paul.

De même, en disant que « l'instance est ancrée dans le réel », Coquet nous invite à aller de l'instance formelle (déictique ou schifter) vers le présent formel, celui de la conjugaison du moment qu'il peut expliquer le présent inhérent à l'énonciation. Dans l'œuvre d'Assia Djébar (ceux traitant des événements de la décennie noire), il est possible de montrer que le corps est un acte non réflexif qui détermine le jugement du sujet, chose rendue possible depuis le relancement du débat sur les « objets réels » par Coquet et qui a permis de dépasser la vision immanentiste en situant les objets dans une perspective phénoménologique. La notion du corps interpelle celle du regard, notion phénoménologiquement fondamentale étant donné qu'elle nous rappelle que la réalité est du côté des objets du monde mais aussi du côté du locuteur (sujet énonçant) et de son allocutaire (même présumé) ainsi que ce qui les lie (actes de prédication et d'assertion).

II – 3 - Le champ positionnel des Sujets : le Voir du Corps.

Trois œuvres d'Assia Djébar ont les yeux grands ouverts sur l'Histoire événementielle de l'Algérie d'aujourd'hui. Ce sont *Le Blanc de l'Algérie*²⁷ ; *Oran, langue morte*²⁸ ; *La Disparition de la langue française*²⁹. La stratégie déployée pour répondre à l'urgence de la situation est fort subtile. Tantôt des actants sont projetés pour créer l'illusion référentielle, tantôt la narratrice, instance d'origine qui peut s'identifier à l'auteur, prend la parole et juge la situation à travers des biographies de ses amis qui ont succombé aux mains de la barbarie. Il est une fois encore question de la mort. Soumya Ammar Khodja, universitaire algérienne, présentant l'œuvre des années 90 de notre auteur voit en la mort une sorte de continuité qui a commencé à tisser ses fils depuis la conquête.

²⁷ DJEBAR A., *Le Blanc de l'Algérie*, Albin Michel, Paris, 1995, 280 pages.

²⁸ DJEBAR A., *Oran, Langue morte*, Acte Sud, Paris, 1997, 380 pages.

²⁹ DJEBAR A., *La Disparition de la langue française*, Albin Michel, Paris, 2003, 294 pages.

Or, nous pensons que la mort est une fatalité qui a atteint la région depuis la nuit des temps, depuis la mort de l'écriture de la stèle de Dougga évoquée par l'auteur et même avant.

La mort se répète d'une période à une autre. Le passé et le présent se hèlent, se répondent (comme un serpent qui se mord la queue). C'est une chaîne continue qui se tend de la conquête française, à la guerre d'indépendance à celle d'aujourd'hui³⁰.

Oran, langue morte ouvrage composé de cinq nouvelles, un récit, un conte est ancré dans le réel à travers le champ positionnel des sujets. Les instances énonçantes sont diverses et ont des statuts différents. L'instance non- sujet est dépourvue de la faculté de juger contrairement au sujet qui juge. Dans le cadre du témoignage, nous tenterons dès lors de distinguer entre les différents sujets témoins. Dans un premier temps, notre analyse se focalisera sur la figure du sujet témoin projeté par l'instance d'origine. En d'autres termes dans cette partie du travail, nous essayerons de distinguer l'engagement de deux catégories d'instances : des sujets témoin dans le texte (instance non-sujet) et le sujet inscrit dans le texte mais ayant son assise dans le hors texte (instance sujet). Toutefois, il faut y voir un éventuel devenir et un changement de statut.

Dans *La femme en morceaux* (conte)³¹, la narratrice a un statut d'un actant sujet du moment qu'elle juge ce que les autres instances ont vu. Pour dénoncer l'ampleur de la barbarie, elle projette des actants non-sujets figurativisés en élèves dans un lycée, donc des adolescents, des enfants. Ces derniers sont témoins d'une scène d'horreur perpétrée à l'encontre de leur enseignante.

Cependant, un seul élève est actant témoin à qui la narratrice accorde le droit du regard. Son témoignage peut être confirmé par d'autres témoignages dans le hors

³⁰ In *Etudes littéraires maghrébines* n° 15, 2^e trimestre 1997, p.33.

³¹ In *Oran, langue morte*, op. cit., pp.163–215.

texte puisque les enseignantes de langue française sont particulièrement ciblées par les armes des « fous de Dieu ». Il est à remarquer que la notion du regard est un acte de base pour le non-sujet qui accède au savoir et au pouvoir lui permettant la construction d'un programme. Ce dernier consiste à rendre compte de l'objet/fait regardé. Le sujet donc, dans la dimension du devoir, jugera les témoignages et s'assignera un devoir de mémoire.

II – 3 - 1 – Le regard et le voir, facultés déterminant le statut du sujet.

A ce stade de notre travail, il est important pour nous d'explicitier davantage la discrimination entre actants tels qu'ils sont présentés par Coquet. Accordant une importance capitale dans sa théorie de la signification au discours en acte amorcé par Benveniste, ce dernier postule l'existence de trois actants. Ceux-ci sont définis, à partir d'une perspective phénoménologique, par leur mode de jonction modale ou prédicative. Le premier actant sur lequel nous nous focaliserons est *le prime actant*. Nous avons traité l'une de ses figures, le sujet mais nous n'avons pas encore abordé le second qui est le non-sujet bien que les *Voix* des femmes que nous avons analysées soient à considérer comme tel. Cependant, notre analyse s'est intéressée à leur discours à travers les jugements qu'elles émettent contre ceux qui veulent les dominer.

Ainsi, le *non-sujet* est un actant purement fonctionnel qui n'est pas capable d'assumer son acte de prédication, mais qui subit l'expérience passionnelle et la dissolution du temps dans le présent sans l'intervention ponctuelle de l'acte de jugement³². Comme l'enfant qui est fonction du regard et qui agit en relation de détermination au tiers actant ayant un pouvoir transcendant.

³² À propos du jugement qui est postérieur au moment de l'expérience passionnelle du sujet caractérisé par l'absence de contrôle, COQUET J.-C. cite Antonio R. DAMASIO : « *Notre conscience est irrémédiablement en retard* ». *La Quête du sens*, op. cit., p.14.

Le sujet ou actant personnel est le sujet possesseur de son acte³³, le sujet est caractérisé par son activité d'assertion et de jugement ; son domaine est le lieu où l'irréfléchi est compris et conquis par la réflexion³⁴. « L'actant personnel est un sujet ; l'actant fonctionnel, un non-sujet. »³⁵. Selon Fontanille, c'est le sujet qui sait, qui croit et qui assume personnellement ce qu'il veut et doit faire³⁶. Dans notre exemple, c'est l'instance d'origine qui se confond avec l'instance narratrice et qui est à identifier avec l'auteur.

Pour récapituler, l'actant témoin dans la théorie de Coquet est non-sujet. La citation suivante insistera explicitement sur son statut :

[...] Le témoin, par exemple, [...] sait par connaissance acquise. Ce qu'il a vu, il l'a vu, à ce moment-là, en cet endroit-là : « Moi, j'ai vu » Benveniste note que le grec fait appel à une autre racine [...], pour un agent « voué par destination, aptitude ou nécessité » à l'observation, c'est le guetteur, l'espion. Ce qui est mis en cause, ce n'est pas tel acte objectivé (il a vu), mais une fonction, une activité en quelque sorte professionnelle³⁷.

II – 3 – 1 - 1 - Le regard mutilé, le voir réprimé.

Dans *La Femme en morceaux*, Atyka, une enseignante de français dans l'Algérois, est décapitée devant ses élèves en 1994. L'actant non-sujet nommé Omar (enfant) assiste à son tour à l'événement. Il est la seule instance à qui l'instance d'origine réserve le droit du regard de toute la scène qui a suivi l'acte immonde. D'ailleurs le verbe « regarder » est répété plusieurs fois dans le texte. Mais, il ne se rapporte pas uniquement à l'enfant qui a vu mais aussi aux autres actants.

³³ *Ibid*, p.154.

³⁴ *Ibid*, p.250.

³⁵ *Ibid*, p.41.

³⁶ FONTANILLE J., *Sémiotique du discours*, op. cit., p.183.

³⁷ *La Quête du sens*, op. cit., pp.40-41.

La première qui a été projetée et qui a eu le droit du regard du moins dans la chronologie du discours est Atyka « *elle les a **dévisagés*** ». (F.M. p.208). Celle-ci dévisage autrui (quatre hommes) qu'elle n'arrive pas à identifier. D'où l'absence de la modalité du pouvoir. En effet, la description qui en est faite des êtres regardés n'offre pas le pouvoir d'identification. Ce qui a suscité sa question : « *Qui êtes-vous et que voulez-vous ?* » (F.M. p.208).

S'efforçant de voir autrui pour cette instance non-sujet Atyka (elle a le statut de non-sujet étant donné qu'elle est réduite à « une voix énergique »), c'est vouloir contribuer efficacement à l'identification d'autrui. La modalité du vouloir qu'elle acquiert dans le discours contribue au changement de son statut. Elle devient sujet. Ainsi en s'efforçant de voir, elle décide de participer que de rester spectatrice. C'est aussi vouloir vérifier l'identité de l'Autre puisque la confusion s'installe dans la salle de cours car l'un des élèves fait remarquer qu'il s'agissait des services d'ordre ou de gendarmes.

Merleau-Ponty dit que « *voir, c'est entrer dans un univers d'êtres qui se montrent. [...] Regarder un objet, c'est venir l'habiter et de là saisir toutes les choses selon la face qu'elles tournent vers lui* »³⁸. Or, les choses qu'elles présentent ne permettent pas l'identification. Cependant, une chose est certaine, la notion du regard engage celle du corps. Car, phénoménologiquement parlant, c'est le corps qui regarde autrui situé dans l'entourage. Et c'est à partir du corps de l'actant en question que celui-ci voit et regarde autrui. Le corps est la source des idées parce qu'il est impensable de s'imaginer des idées qui ne sont pas liées à un corps. Ces idées relèvent de la sensibilité pure. Et le corps donc est le siège de la sensibilité (universelle) qui n'est pas à confondre avec la sensation (individuelle). Le regard donc, est un style, un langage.

Atyka qui se voit regardée fixement par les hommes qui ont fait irruption dans son univers spatio-temporel, ne se sent pas en sécurité. L'adjectif « *raidie* » le confirme.

³⁸ MERLEAU PONTY M., *La Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris, 1945, p.96.

Cette situation d'insécurité suscite des questions itératives « *Qui êtes-vous ?* » (F.M. p.209).

L'actant sujet, n'ayant pas accès au savoir de l'autre, du moins à ses sentiments à son égard, elle le devance par l'agressivité ; elle réagit en lui adressant des propos qui vont conduire au dévoilement et donc l'accès au savoir. Elle lui renvoie aussi la balle en le fixant « *ils se sont approchés tous les quatre du bureau ; ils l'ont encerclée tous les quatre, elle toujours debout, les **dévisageant**, le **regard** ferme* ». (F.M. p.209).

Seulement avant l'accès au savoir, elle passe de vie à trépas. Pendant l'exécution du procès par les actants regardés devenus actants regardants, l'un d'eux ayant le pouvoir (celui-ci renforcé par la possession des armes) réprime le regard des enfants. Il leur enlève le voir et le regard qui sont des existentiels humains par lesquels l'homme ordinaire se sent complet. Par l'interdiction de voir et du regard par le bossu, actant destinataire au pouvoir irréversible, il a voulu diminuer leur capacité de plus de la moitié. Car leur interdire de voir, c'est tuer en eux le pouvoir d'appréciation, le pouvoir de jugement par lesquels ils sont sujets.

Pire encore, interdire aux enfants de voir, c'est vouloir leur imposer son propre regard, c'est vouloir empêcher les enfants d'être des témoins oculaires et par là les empêcher de raconter leurs méfaits pour les générations à venir. Signalons que le regard du bossu est celui d'un fondamentaliste, d'un terroriste qui légitime son pouvoir par une mauvaise interprétation de la voix divine.

Allons, allons, les poussins, les mauviettes, fermez les yeux ou couchez-vous sous les tables ! Disparaissez de ma vue !... Vous n'avez pas besoin de regarder : c'est elle, elle « la professeur » (il dit ce seul mot en français déformé), elle, la condamnée !

(F.M. p. 209, C'est nous qui soulignons).

Toutefois, au vouloir du bossu et de ses compagnons s'oppose l'obstination d'un enfant au statut de non-sujet au départ.

II – 3 – 1 – 2 - L'enfant regardant aux facultés cognitives en devenir

Omar, c'est le nom de l'enfant qui, à la dernière balle tirée, se relève. Il manifeste le vouloir voir qu'il exprime dans l'expression suivante : « *je ne resterai pas couché.* ». En manifestant son désir de voir ou le méta-vouloir, il devient sujet. La description qui en est faite de lui par l'instance narratrice s'attarde sur un qualificatif qui met l'accent sur son *paraître* : « *frêle* ». Selon le dictionnaire, celui-ci signifie « *qui semble manquer de force, de résistance ou de vitalité* »³⁹. Or, le *paraître* n'est pas toujours à l'image de l'être, puisque celui « *qui semble manquer de force, de résistance ou de vitalité* » s'oppose à toute la conception idéologique des intégristes et des fanatiques. S'obstiner à regarder ce qui se passe c'est se situer dans une dynamique de contestation, de refus de la vision que veut imposer l'autre. Il opposera dès lors son propre regard au regard de l'autre, sa propre vision à la vision des intégristes.

Ainsi, Omar vu par l'instance narratrice comme étant un enfant frêle, est réconforté par le fait que son *paraître* puisse échapper au regard de l'autre donc à la menace. En effet, il est petit de taille, par conséquent, il se dit qu'il ne sera pas vu par les intrus. En s'obstinant à voir, l'enfant accède au procès d'autrui. Le regard est donc le seul programme par lequel l'enfant accède au monde qui l'entoure, à la compréhension de ce monde, au savoir sur ce monde. D'ailleurs, Merleau-Ponty dit que l' « *œil est la fenêtre de l'âme* »⁴⁰. Le regard est une ouverture, il se réalise comme un oubli momentané de soi-même. En effet l'enfant dirige toute son attention vers les autres : Atyka son enseignante et ses bourreaux.

³⁹ Dictionnaire *Le Littré*, CD rom.

⁴⁰ MERLEAU-PONTY M., *L'Œil et l'Esprit*, Gallimard, Paris, 1964, p.94.

Pour avoir une bonne visée, l'actant enfant (qui devient non-sujet puisque son programme dépend d'un actant destinataire qui lui offre une perspective de voir une exécution en direct) est situé en un lieu de l'espace « *Omar a fait l'effort de s'asseoir. Il est installé au dernier rang sur le côté.* ». (F.M. p.210). Il ne peut regarder qu'en perspective. Toute son attention est posée sur la figure de l'horreur mais aussi sur tout ce qui fait partie de son champ visuel et qui constitue l'environnement de ce qui est regardé. Il se contente donc de voir. D'ailleurs, l'acte de « regarder » se rapportant à l'enfant est répété sept fois en l'espace de deux pages (pp.210-211). Il est conjugué au passé et au présent. Il est à se demander pourquoi accorder tant d'importance au regard.

Le regard doit être compris ici dans sa dynamique phénoménologique c'est-à-dire en tant que ce qu'on voit vient s'offrir lui-même au sujet. D'où son statut de non-sujet. La scène d'horreur vient se faire voir, s'offrir, se donner, se dévoiler au regard du sujet regardant. Elle se manifeste au regard avec tout le sens qu'elle véhicule. Merleau-Ponty, parlant d'une manière générale, d'un objet regardé affirme que

[...] l'objet n'a rien d'enveloppé, il est tout entier étalé, ses parties coexistent pendant que notre regard les parcourt tour à tour, son présent n'efface pas son passé, son avenir n'effacera pas son présent. La position de l'objet nous fait donc passer les limites de notre expérience effective qui s'écroule en un être étranger, de sorte que pour finir, elle croît tirer de lui tout ce qu'elle nous enseigne. C'est cette extase de l'expérience qui fait que toute perception est perception de quelque chose⁴¹.

Ainsi, grâce à son regard, l'enfant fait l'expérience de l'horreur, chose qui lui permettra de passer à l'idée, de raconter plus tard son expérience, d'être témoin dans l'écriture objective de l'Histoire. L'expression « *il dira plus tard* » (F.M. p.213) le confirme. Et sa jeunesse n'est qu'un atout qui garantit l'innocence de ses propos futurs immédiats et donc leur objectivité.

⁴¹ *La phénoménologie de la perception*, pp.98-99.

Comme l'objet, l'idée prétend être pour tous, valable pour tous les temps et pour tous les lieux. Je ne m'occupe plus de mon corps, ni du temps, ni du monde, tels que je les vis dans le savoir antéprédicatif, dans la communication intérieure que j'ai avec eux. Je ne parle que de mon corps en idée, de l'univers en idée, de l'idée d'espace et de l'idée de temps. Ainsi se forme une pensée "objective" (au sens de Kierkegaard), - celle du sens commun, celle de la science, - qui finalement nous fait perdre le contact avec l'expérience perceptive dont elle est cependant le résultat et la suite naturelle⁴².

L'enfant avec son regard est témoin de la mutilation d'une femme qui n'a transgressé aucune loi sinon celle d'être enseignante de langue française, fonction qui suscite la colère des intégristes qui réagissent par leur pouvoir d'ôter la vie que Dieu a donnée. N'est-ce pas là le véritable pêché ?

Résultat, l'enfant a un statut en perpétuel devenir. Il est sujet lorsqu'il manifeste son vouloir voir ce qui se passait dans son entourage. Il perd son statut pour devenir non-sujet étant donné qu'il s'assigne pour fonction de regarder sans aucun jugement. Seulement en regardant, deux images se donnent à lui : celle des bourreaux et celle d'Atyka. Lors qu'il regarde les hommes en armes quitter le lieu de leur crime, il se permet de juger l'un deux : « *Il rit, **le fou**, comme sorti d'un cauchemar, se dit Omar qui regarde.* » (F.M. p.211). Il est sujet. Mais lors qu'il assiste au programme d'autrui, il se contente de voir et de bien voir sans juger. Il est non-sujet. La distinction entre sujet et non-sujet permet aussi d'anticiper sur le dire **vrai** de l'enfant.

Ainsi, le voir de l'enfant est soumis à la conscience naïve de son âge. Son voir est un regard ordinaire (c'est-à-dire celui de tous ceux qui ont des yeux normaux) qui se réalise au niveau de l'attitude naturelle dans la conception de Merleau-Ponty. Ce regard correspond au « *voir assertorique* »⁴³ dans la philosophie phénoménologique

⁴² *Ibid.*, pp.99-100.

⁴³ HUSSERL, *Ideen I, Idées directrices pour une phénoménologie et une philosophie phénoménologique pure*, trad. de IDEEN ZU EINER REINEN PHÄNOMENOLOGIE UND PHÄNOMENOLOGISCHEN PHILOSOPHIE tome I: *Introduction générale à la phénoménologie pure*, traduit par RICŒUR Paul, Edition Gallimard, Paris, 1950 (tome I publié en allemand en 1913). pp.451-462.

de Husserl. Il le distingue du « *voir apodictique* »⁴⁴ qui est plus importante chez lui. Si nous ajoutons au voir ordinaire de l'enfant l'attention particulière accordée à la décapitation observée, nous aboutirons conformément à la théorie du voir de Husserl au « *voir apodictique* », l'isotopie du voir nous le permet. Celui-ci est un voir vrai ou un voir évident; c'est un effectif qui n'est pas un faux semblant. Ce n'est pas « un je croyais voir », mais « un j'ai vu, réellement vu de mes propres yeux ».

Le moi qui voit doit être pur et transcendantal, c'est-à-dire un « spectateur impartial », un témoin capable de voir la chose telle qu'elle est en elle-même. Est-ce possible ? Est-ce que le sujet témoin peut garantir l'authenticité de ses dires sans l'infiltration de son individualité ? Comment peut-il voir la chose sans la marquer, même partiellement, du coefficient de son individualité (de sa singularité en tant que son corps est différent des autres corps humains spécifiques) ?

Nous arrivons ici au problème des rapports entre subjectivité et objectivité. Selon certains phénoménologues, l'objectivité est fondée sur la subjectivité transcendantale. Ainsi, chez Husserl, la subjectivité transcendantale atteint la chose elle-même telle qu'elle existe. Or, que signifie « atteindre la chose elle-même » pour notre sujet témoin ? C'est exclure tout intermédiaire entre le sujet et l'objet, c'est viser l'objet, c'est la saisie directe. C'est pour cela que l'enfant s'obstine à voir.

Par ailleurs, si nous faisons référence à Merleau-Ponty et sa théorie du regard, nous pourrions dire que l'objet convoité ne se donne jamais entièrement au sujet. Pour lui, le sujet fait toujours des inductions pour parler de l'objet. Cette induction se réalise intuitivement et la spontanéité de l'intuition qui donne l'illusion d'atteindre sans intermédiaire l'objet.

⁴⁴ *Ibid.*

Ainsi, la connaissance et le programme épistémique que construit l'enfant sujet restent inachevés, toujours ouverts. D'ailleurs, le texte ne nous dit à aucun moment les motivations implicites de ces terroristes en commettant de pareils actes. Même dans notre société de tous les jours, nous avons du mal à comprendre ce qu'ils veulent. Car vouloir instaurer un état islamique ne justifie pas pour autant ces crimes insensés que la religion et le bon sens combattent. Et si c'est prendre le pouvoir par la force et l'effusion du sang pour assouvir un désir latent, nous ne voyons pas ce qui différencie ces fanatiques de la fraîche date des anciens comme les généraux français responsables des tombes collectives décrites dans la première partie.

Si le sujet atteignait la « chose même », la connaissance sera achevée et absolue. Mais la connaissance parfaite est ce que nous visons. Le savoir apodictique n'est pas l'idée de voir de Descartes, mais c'est un « voir plein », un « voir effectif », un « voir avec évidence ». Avec la phénoménologie, nous sommes en plein réalisme. Nous voyons des phénomènes non pas la chose en soi ; la chose est toute entière dans les phénomènes auxquels l'homme peut accéder.

Par conséquent, le voir de l'enfant est similaire à celui d'un objectif d'un appareil photo. Il ne voit que ce qui est dans son champ visuel. Cela est largement suffisant pour garder des séquelles.

L'instance narratrice en projetant l'actant enfant, tantôt sujet tantôt non-sujet, a voulu dénoncer les conséquences de l'intégrisme sur toute une société qui comprend plus de 75% de jeunes. Quand à la véracité et à l'authenticité des faits qui feront d'Omar un témoin, nous pensons l'avoir suffisamment montré dans l'analyse du regard. Toutefois, nous pourrions aussi le faire par notre recours la postface, élément du paratexte, qui clôture *Oran, Langue morte*.

Fiction, tête éclatée. Telle Mina, à Alger. Ces nouvelles, présentées ici, sont-elles vraiment nouvelles ; ou simplement des shorts story, fragments d'imaginaire ? Sous couvert de tourner le dos à la tragédie et à l'odeur fétide de ses culs-de-sac, me faudrait-il ne rêver qu'au passé où, par-delà les siècles, la violence et les combats représentés ne risquent plus de faire gicler le sang sur mes doigts, sur mes mots ?

(O.L.M. p.373. C'est nous qui soulignons).

Quant au recours au conte comme mention générique et mise en écho, l'instance narratrice n'a voulu qu'ajouter à la réalité cette part d'imagination. Car celle-ci est tellement invraisemblable que seul l'imagination permet de dire l'indicible. Mais, il faut être clair que cette part d'imagination n'enlève en rien au contrat de vérité. Il suffit, à notre sens, de faire un tour dans les différents hôpitaux du pays pour s'en apercevoir. Des centaines d'enfants sont témoins de la mort. Les séquelles qu'ils en gardent sont parfois physiques.

Pourtant, les séquelles physiques sont un moindre mal face aux séquelles psychologiques. Nous pouvons nous référer à Omar, l'actant à la fois sujet et non-sujet. Il est hanté par le blanc, couleur du linceul ainsi que par la recherche de la voix d'Atyka qui l'emportera loin du réel algérien pour le transporter dans la réalité du conte. Il est devenu comme un fou qui veut échapper à la réalité mais aussi la préserver. La folie est une échappatoire car la raison et le corps ne peuvent saisir ce que furent les horreurs, les corps éventrés, les têtes coupées après avoir été criblées de balles, ...

Et la folie assurera donc le dire de l'indicible, le dire vrai et fera donc du petit Omar un actant témoin. Or, pour Coquet, la raison assure le dire vrai. Pour le confirmer, il cite J. Bouveresse : « La seule notion de vérité utilisable est celle qui identifie la vérité d'une phrase avec l'existence de raisons que nous considérons normalement comme justifiant son affirmation »⁴⁵. L'absence de raison dans le cas de la folie peut-il assurer le vrai ?

⁴⁵ *Le Discours et son sujet 1, op. cit.*, p.174.

Nous pensons que oui et nous rejoignons les différentes thèses critiques notamment en littérature maghrébine qui stipulent que le fou est le détenteur de la vérité.

II – 3 - 2 - Le témoin auditif : écouter/ dire

Du témoin oculaire inscrit dans le texte par des instances de discours, un autre témoin y figure. Il est un témoin auditif, un témoin indirect, un intermédiaire grâce à qui l'instance narratrice accède au savoir. « IL » est le pronom qui désigne ce témoin indirect. L'instance narratrice a besoin de référence pour construire à son tour son programme épistémique. Elle fait la différence entre les moyens par lesquels elle accède au savoir. Elle identifie deux catégories de source : celles qu'elle peut identifier et celles qui renvoient à un « on ». Ce sujet est appelé par Coquet sujet cognitif. Celui-ci est, rappelons-le, est celui qui est doté par l'énonciateur d'un savoir partiel ou total et installé par lui dans le discours.

Ainsi, nous tenterons de montrer que lorsque la référence est identifiable, le savoir est total, cependant lorsque la référence est limitée à un « on », le savoir est partiel. Quant au degré de vérité entre ses deux références, Nous pensons qu'il n'est pas aussi le même puisque selon J.-C. Coquet,

Avec le discours véridictoire fondé sur le IL, le sujet énonçant entrait dans l'univers du destinataire (relation ternaire) ; avec le discours fondé sur le ON, il se place dans la sphère du contrat (relation binaire).⁴⁶

De ce fait, dans l'analyse des textes d'Assia Djebar, nous essayerons de savoir jusqu'à quel point le discours du sujet énonçant peut-il être en connexion avec la vérité. Ainsi, nous tenterons de savoir si le discours tenu par IL (témoin identifiable) est vrai et tend vers l'universel vu ses caractéristiques à déterminer. De même, nous essayerons de

⁴⁶ *Ibid.*, p.177.

savoir si le point de vue de « on » tel qu'il est repris par l'instance énonçante pourra répondre du discours quasi-certain au sens où l'entend Coquet. Pour vérifier cela, nous le citerons :

Le P est IL vrai⁴⁷ présupposait une réalité distincte et une assimilation de la réalité à « l'objet » : [...]. La compétence du sujet était « forte », puisqu'il pouvait faire état, disait-il, du certain. Nous dirons que cette position modale tenue par le sujet cartésien relève de l'un des modes du savoir. Par contre, le P est ON vrai⁴⁸ présuppose une réalité indécise et un rejet de l'assimilation de la réalité à « l'objet » : [...]. La compétence cognitive de l'actant sujet est « faible », car il ne s'appuie que sur le quasi-certain. Nous dirons que cette seconde position modale tenue par le sujet cartésien relève de l'un des modes du croire.⁴⁹

Signalons toutefois que nous entendons par témoin auditif, cet actant inscrit dans le discours et qui construit son savoir en s'appuyant sur le savoir des autres.

II – 3 – 2 – 1 - La relation ternaire : référence au témoin identifiable.

Dans *La Fièvre dans les yeux d'enfant* (nouvelle), l'instance narratrice nommée Isma raconte ou plutôt écrit son quotidien. Dans une Algérie où règne la terreur, la peur au ventre, l'instance narratrice évoque le besoin de se cacher, de se camoufler pour rester en vie. Mais jusqu'à quand ? En réalité, son récit est celui de tant d'algériennes et d'algériens qui ont soit quitter le pays pour demeurer en vie ou qui sont obligés de se cacher. Or, se cacher ou se terrer n'a jamais été une solution puisque ceux qui se cachent finissent par être tués. Du moins c'est ce que nous lisons dans *Oran, Langue morte*. Dans la nouvelle F. Y. E., l'instance narratrice va finir par être trucidée et dans *L'Attentat* (nouvelle), le journaliste qui s'est longtemps caché à se croire être oublié, va finir par être tué aussi.

⁴⁷ Nous pourrions lire l'expression : la proposition P est vraie du point de vue de IL. IL étant le symbole de l'universel.

⁴⁸ La proposition P est vraie du point de vue de « on ». « On » symbole limité à un groupe.

⁴⁹ *Le Discours et son sujet I, op. cit.*, p.177.

L'instance narratrice, évoquant l'année 1993, n'est pas témoin direct de certains événements qu'elle rapporte dans une sorte de journal (un cahier). Elle en est témoin auditif. Elle affirme :

En ce temps-là, chaque jour m'apportait sa nouvelle luisante de suie (par la radio, le journal ou le plus souvent par une voix familière, au téléphone, qui me secouait à l'aube ou quelque fois tard, juste avant la nuit), sa nouvelle de mort : assassinat d'un ami, d'un vieux professeur perdu de vue...Egalement annonce d'une mort anonyme –celle d'une étudiante, d'un syndicaliste, ou d'un ancien résistant de la guerre d'hier-, mort survenue dans un lieu traversé la veille, sur un marché fréquenté quotidiennement, une mort en somme si proche qui giclait, en un éclair, ses hideux détails, sa violence invraisemblable.

(F. Y. E. p.71. C'est nous qui soulignons)

Ainsi, l'instance narratrice accède au savoir par l'intermédiaire des médias ou un ami. Son parcours sémiotique passe de l'actant dépourvu de savoir vers celui qui l'acquiert. Son programme donc est en construction et en devenir. Pendant le déroulement de ce programme, elle est rattrapée par l'événementiel. Elle n'a d'ailleurs pas eu le temps d'écrire sur les morts que les médias en annoncent d'autres. La perte d'une amie d'enfance lui a été annoncée par un autre intermédiaire.

Elle serait patiente, elle sourirait, elle attendrait devant mes soudains silences, elle... Je parle d'elle au conditionnel déjà : il y a six mois, son corps a été déchiqueté par une bombe placée dans sa voiture. Je me cachais déjà. Prévenue, je ne pus aller à ses funérailles, le surlendemain. « Heureusement pour toi, me dit un ami au téléphone : personne n'a pu voir son corps, ni son visage... On l'a ramassé en multiples morceaux ! ».

(F. Y. E. p.76. C'est nous qui soulignons).

II – 3 – 2 – 1 – 1 - La relation ternaire.

Sujet d'une relation binaire, l'instance narratrice se trouve projetée dans une relation ternaire. Du programme qui consiste à se *cache*r, elle se trouve engagé dans un autre programme déterminé par le destinataire (un ami) : celui d'écrire les événements. Ce programme est exprimé par l'instance narratrice en ces propos : « *Pourquoi l'évoquer*

et pourquoi prendre la plume : désespoir de vivre, dégoût de parler ou de dire ? ... Mais d'écrire ? » (F. Y. E. pp.71-72).

Donc témoin auditif, l'instance narratrice sujet accède à l'écriture non dans les moments qui ont suivi les événements mais six mois plus tard puisque ce projet est retardé par l'autre programme « se cacher ». Rester six mois pour dire présuppose aussi la souffrance de la perte. Cette période est toutefois relativement courte pour que la mémoire oublie. Donc, le savoir communiqué est un savoir vrai authentique, qui n'a pas subi l'effacement du temps. D'où, du témoin indirect qu'elle était, elle devient témoin direct et cette mention temporelle lui permet dès lors de vérifier l'authenticité des faits, donc dire vrai.

Comme l'instance narratrice est dans une relation ternaire puisqu'elle n'agit pas d'elle-même (d'autres l'en informent), son savoir et son pouvoir ainsi que son vouloir (« *je veux écrire* » *ibid.*, p.77.) sont surdéterminés par le *devoir*. Ce devoir consiste à s'engager par l'écriture à sauver de l'oubli les événements qui lui sont rapportés et qui relève de l'expérience vécue dans un espace donné. Elle s'assigne alors un devoir de mémoire supporté dans la nouvelle par l'isotopie de l'écriture ou plutôt de la communication du savoir :

*Oui, j'écris, et cette trace d'histoire au moins restera, dans ce cahier qui traînera...
Je le rangerai. [...].*

Moi, je ne serai plus là –en fuite, en exil ou finalement abattue ; dissipée tel un rêve ! Ces quelques pages sur une histoire d'amour réapparaîtront, peut-être sous le regard d'un ami, d'un voisin, d'une jeune inconnue qui aura à ranger le petit appartement, qui ouvrira par hasard un tiroir, ou une caisse longtemps cadénassée... Mes dernières lignes ; mon récit.

(F. Y. E. p.78).

Par ailleurs, être ligoté par le devoir ne donne pas pour autant la liberté d'expression à l'instance narratrice. C'est pour cette raison qu'elle projette un autre actant. Celui-ci est d'une nature quelque peu particulière puisqu'il s'agit de son amie d'enfance morte

dans l'attentat à la bombe posée dans sa voiture. S'enclenche alors un monologue ou plutôt un dialogue à sens unique entre les instances. L'instance projetée a un statut de tiers-actant qui va permettre à l'instance énonçante de délier sa langue et d'écrire. Elle est une âme qui l'aidera à dire ce que parfois les mots ont du mal à exprimer. D'où le recours à la fiction. « *(Je) reprends le discours avec toi : ma si proche, aide-moi par ton amitié, par ton souffle près de moi, aide-moi à rendre compte de ces jours bousculés !* » (F. Y. E. p.106).

II – 3 – 2 – 1 – 2 - Le mode de la conversation et la fiction.

Le procédé qui consiste à convoquer les morts est récurrent dans le cadre du témoignage. En effet, le dialogue/monologue est une pièce maîtresse qui permettra à l'instance d'être guidée. Ce mode de la conversation permet aussi le passage informel, par analogie, d'un souvenir à l'autre : souvenir de la mort de sa belle-mère et son absence à l'enterrement puisqu'elle s'est rendu à la marche des femmes démocrates (marche jugée de très importante par le mari « *si tu vas à la manifestation, dis-toi que ces aussi important que si tu étais venue là (enterrement)* »). (F. Y. E., pp.104-105), souvenir d'une conversation entre elle et son amie du temps de son vivante où elle lui annonce la violence perpétrée contre une femme à Ouargla et le danger qui guète le pays tout entier, ... Recourir à la conversation est au-delà du sens manifeste du fait qu'il est, à notre sens, un artifice nécessaire pour ne pas succomber asphyxié par la mémoire.

Le souvenir est aussi un moyen pour l'instance narratrice d'identifier la source de ses informations. A propos de la femme violentée à Ouargla, elle rappelle au lecteur que l'information lui a été communiquée directement par son amie morte. L'existence de « tu » renforce ce mode conversationnel qui présuppose un « je ».

Elle dira :

[...]. Puis tu expliques :

- *Une femme a été violentée à Ouargla. Un complot ourdi par son ex-mari : des islamistes sont mêlés à cela. Conclusion : on a brûlé sa maison. Son garçon y est mort.*

(F. Y. E. p.102).

Le mode de la conversation est aussi un moyen de recourir aux souvenirs d'une vie individuelle, ordinaire parsemée de moments de bonheurs et de malheurs. Alternier ainsi entre l'individuel et l'Histoire qui s'écrit est le procédé qui fait appel à la fiction. Inventer c'est aussi une manière de construire un savoir vrai, un discours de vérité tout court.

Vers la fin de la nouvelle, effectivement, c'est une autre instance projetée qui assumera le rôle du lecteur. « *Isma et Nawal, dans ce cahier, entre les mains d'Ali* ». (F. Y. E. p.135). Mais il assumera, à son tour, la divulgation d'un savoir auquel la narratrice maintenant morte n'a pas accédé. La modalité du vouloir est ici conjuguée au conditionnel « *il aurait désiré lui dire* ». Cela présuppose qu'il ne lui a pas dit. Donc l'acte de « *dire* » n'est pas accompli d'où le vouloir est inutile, insuffisant pour accomplir un programme. Ce programme n'a pas abouti puisque la modalité du *pouvoir* dire n'est pas satisfaite.

En effet, selon l'instance d'origine omnisciente, l'actant non-sujet (cet actant a un statut de non-sujet puisqu'il est conjoint à la lâcheté de dire) est face à l'indicible. La femme morte, objet du dire, est tellement dans une situation de défiguration et de déchiquètement que même le médecin habitué à côtoyer la mort ne peut le dire. Le paraître de l'être ne peut être décrit. La mort, ici, est vécue sous le mode d'une fatalité. Elle est une grande faucheuse qui vient arracher l'être sans se faire annoncer au préalable. Jugeons par nous même :

« Oui, j'ai vu les yeux ouverts de Nawal dans la salle de la morgue : sa tête à demi inclinée sur ce qui restait d'un bras, d'une épaule, d'une partie du torse ; les cheveux plaqués, mais courts, bouclés, teints au henné et, en dessous, cet œil grand ouvert !... » - « moi, le médecin : c'est moi qu'ils ont laissé entrer le premier, le

corps en entier ne pouvant être reconstitué ; non, mais cette moitié de visage, cet œil, et les cheveux teints au henné !... Œil sans regard, Nawal vraiment absente, ou torturée par la mort elle-même !

Dans le couloir, la mère de Nawal, une sage-femme pourtant expérimentée mais qu'ils empêchaient d'entrer, hurlait dans le couloir, se débattait. Je n'eus pas le courage, Isma : leur dire, moi, que la mère aille reconnaître l'œil ouvert de sa seule fille, que, ... ! Lâchement, Isma, j'ai fui par une autre porte. ».

(F. Y. E. pp.135-136).

Ce qui semble choquer l'instance non-sujet c'est le fait qu'il soit bouleversé par l'image du corps qui s'offre malgré lui. Le corps, dans une situation ordinaire, est le pivot du monde. Il est un corps vécu, un corps conscient, un corps sujet. Le corps n'est pas un ensemble décomposable, mais un tout ordonné et organisé. Il n'est pas un assemblage d'organes juxtaposés dans l'espace, mais il est un tout indivisible dont les parties sont enveloppées les unes dans les autres à tel point qu'on ne peut rien enlever sans nuire au bon fonctionnement du reste.

Or, le corps, dans le texte est objet, chosifié. Pire encore, il est un ensemble d'organes non ordonné et non organisé. De même, le corps déchiqueté n'est pas le reflet de l'image que l'actant se faisait déjà de la femme, objet du dire. Son schéma corporel n'est pas du tout conforme au schéma qui est d'abord le sien. Car si la femme est en morceau, lui, il ne l'est pas d'où le déséquilibre.

Selon Merleau-Ponty,

le schéma corporel est une prise de conscience globale de ma posture dans le monde intersensoriel, une forme, c'est-à-dire un phénomène dans lequel le tout est antérieur aux parties, [...]. Le schéma corporel est finalement une manière d'exprimer que mon corps est au monde⁵⁰.

Et « être au monde » se manifeste par les sens notamment le regard. Dans le texte, il y a absence de regard. La femme est réduite à un œil, « un œil ouvert » certes mais « œil sans regard ». Privé l'œil de sa fonction, c'est réduire tout le corps à l'anéantissement.

⁵⁰ La Phénoménologie de la perception, op. cit., pp.129-130.

De même, le corps est aussi défini par rapport à son âme et à son existence. A ce propos, Merleau-Ponty dira :

L'union de l'âme et du corps n'est pas scellée par un décret arbitraire entre deux termes extérieurs, l'un objet, l'autre sujet. Elle s'accomplit à chaque instant dans le mouvement de l'existence. C'est l'existence que nous avons trouvée dans le corps en l'approchant par une première voie d'accès, celle de la physiologie⁵¹

Mais l'existence n'y est pas, « Nawal (est) vraiment absente, ou torturée par la mort elle-même ! ». La mort est personnifiée ; elle prend le visage d'un tortionnaire qui malmène le corps de l'être pour l'achever. Est-ce une manière de dire que la mort est l'intégriste qui tue ?

La mort de Nawal s'oppose à la mort d'Isma, instance narratrice. En effet, la première est défigurée au point où même le raconter à d'autre devient quasiment impossible. Isma est morte de trois balles dans le cœur mais elle n'est pas défigurée ou déchiquetée. Cependant, elles ont en commun la manière violente avec laquelle elles sont mortes. Pour l'instance projeté, cette mort est certes une perte⁵² mais vécue sous le mode du réconfort puisqu'elle aura la possibilité de voir son visage.

L'instance narratrice et l'instance d'origine (auteur) ne peuvent coïncider, ne peuvent être une seule personne malgré l'existence de certaines similitudes entre les deux (notamment le nom Isma analysé par Nadjiba Regaieg⁵³ dans *Ombre Sultane*⁵⁴. Pour elle, Isma et Hadjila sont les deux faces de l'auteur). On assiste alors à la fictionnalisation des témoins et de leur témoignage.

⁵¹ *Ibid.*, p.118.

⁵² La mort est « ressentie partout comme un bouleversement, une perte, une souffrance. », PONT-HUMBERT C., *Dictionnaire des symboles, des rites et des croyances*, Jean-Claude Lattès, Paris, 1995, p.294.

⁵³ REGAIEG N., *De l'autobiographie à la fiction ou le Je(u) de l'écriture : Etude de L'Amour, la fantasia et d'Ombre sultane d'Assia Djebar*, Thèse de doctorat de littérature française, sous la direction de BONN Charles, Université Paris Nord, octobre 1995.

⁵⁴ DJEBAR A., *Ombre sultane*, Jean-Claude Lattès, Paris, 1987.

Par ailleurs, l'instance narratrice se déclare concernée par les événements qui se déroulent dans le pays. Et son témoignage, par le recours à l'origine du savoir, n'est qu'une manière de prouver son authenticité et sa crédibilité. Son témoignage, effectivement, peut être confirmé non seulement par les médias qui consacrent chaque jour des pages et des pages pour dénoncer le terrorisme mais aussi par des milliers de documents écrits ou même oraux.

Or, les médias ne traitent pas uniquement du terrorisme en Algérie. Ce dernier est un phénomène planétaire ; chaque pays est concerné à sa manière. Evoquer cette source c'est évoquer aussi la dimension internationale du phénomène. Cette dimension se lit dans *Le Blanc de l'Algérie* : « - Mais l'internationale intégriste, ne soyez pas naïve, madame, elle existe ! Je peux vous présenter plusieurs cas expérimentés par moi, ici et en Allemagne ! » (B.A. p.37).

II – 3 – 2 – 2 - La relation binaire : référence au témoin non identifiable.

Une autre source auquel la narratrice de *Oran, langue morte* (nouvelle) accède a un statut indéfini. Cette source est désignée par un « on ». En effet, lors de l'enterrement de sa tante maternelle qui l'avait élevée, elle apprend la mort d'un professeur d'université. Cette nouvelle est alors prétexte pour se remémorer les morts d'hier, les morts de la période juste après l'indépendance que l'Organisation Armée Secrète (OAS) avait occasionnée. S'établit un parallèle entre les morts d'hier et les morts d'aujourd'hui. Un certain fatalisme se lit dans l'attitude de la narratrice qui évoque le retour cyclique de la mort et exprime son incompréhension de la situation. Le spectre de la mort plane toujours sur le ciel algérien.

- *La mort revient par cercles, Olivia ! Elle revient en danseuse hagarde...
Dernière des nouvelles de cette semaine : un musicien de rai a été abattu ! Tu vois,
on fusille même le rossignol !... Que faire surtout que comprendre ?*

(O.L.M. p.13).

Ainsi, le jour de l'enterrement de sa tante « on », actant anonyme, lui annonce une autre mort. L'isotopie du verbe « dire » présuppose la communication d'un savoir. « m'a-t-on dit ; on m'a rapporté ; on m'a décrit ». Ce tiers-actant, contrairement au précédent, il n'est pas nommé, il est impersonnel. Nous supposons dans un premier temps qu'il s'agit d'un vouloir camoufler sa source par peur de représailles. Toutefois, cette explication est très simpliste si nous considérons le discours de l'instance narratrice qui clôture la nouvelle.

L'instance narratrice, d'emblée, semble engagée dans une relation ternaire R(Destinateur, sujet, objet). Le destinateur D indéfini met à sa disposition un savoir. Elle, elle est sujet et exprime son vouloir écrire et surtout son vouloir partir loin. « *Je pars car je ne veux plus rien voir, Olivia. Ne plus rien dire : seulement écrire.* ». (O.L.M. p.48).

Vouloir partir, « *je partirai demain ou après-demain* », disjoindra l'instance narratrice du savoir, et donc de la source de son savoir. Elle se conjointra avec un autre programme, celui d'écrire. Donc, de la relation ternaire, elle se propulsera à une relation binaire. La disjonction avec le savoir et la source du savoir est exprimée par l'instance narratrice en ces termes :

*Qu'on ne me dise plus rien du présent de cette ville. Qu'on me cache la haine, la folie, les victimes ! [...].
Qu'on ne me dise plus rien.*

(O.L.M. pp.47-48).

L'instance narratrice aura alors un statut de quasi-sujet ; elle assume son acte. Son vouloir est présent pendant que « *le monde des étudiants et de jeunes collègues* » vit la douleur de la perte. Son vouloir rompre avec le savoir n'est que l'expression de la douleur occasionnée par la perte du professeur. D'où le programme présupposé, celui de la fuite. La fuite est à définir comme une forme de disjonction de l'« Ici-maintenant ». Cette fuite aboutira au savoir amputé, partiel, au non-savoir. Cette fuite

est annonciatrice d'autres morts dans le futurs et l'instance narratrice manifeste son vouloir ne plus savoir.

Etre loin des événements laissera planer de ce fait une zone de fertilité littéraire que seule l'écriture rendra possible. Aussi, l'excès du dire vrai tue la vérité. D'où le recours à l'esthétique littéraire. Ainsi, ce programme d'écriture loin de la réalité vécue, comme le signifie Coquet, sera la source de « *La compétence cognitive « faible », de l'actant sujet car il ne s'appuie que sur le quasi-certain* ».

La fuite est une thématique qui est développée dans l'œuvre djebarienne. Les raisons invoquées sont les mêmes que celles que nous venons de développer. Ainsi, dans *Le Blanc de l'Algérie*, l'instance narratrice qui se confond avec l'auteur, comme les actants projetés, manifeste son vouloir fuir.

(Cela voudrait dire que j'aspire à retrouver, là-bas, au milieu du sang qui gicle, faces de jeunes tueurs surgissant, une seconde, dans l'œil de l'orage, je ne pourrais que me dépendre de vivre là-bas, sur votre sillage m'enfuir !)

(B.A. p.21).

L'instance narratrice, à défaut de ne pouvoir dire, entamera alors un programme d'écriture. Ecrire en témoin à son tour, de ce qu'on lui a dit mais aussi de ce qu'elle a vu. En effet, lors de la mort du professeur d'Université, elle a vu la douleur dans les yeux d'un enfant. Elle est témoin de cette douleur. Ecrire cette douleur en la fuyant, c'est être témoin non indirecte mais direct. Certes, elle n'a pas assisté à l'acte de mort, mais elle est témoin de ses conséquences.

Ecrire la mort d'aujourd'hui en convoquant celle d'hier c'est s'adonner à la fictionnalisation de la mort car celle-ci ne peut être exprimée par la bouche. L'écriture est le seul moyen pour dire la mort. Le procédé de la conversation rencontré dans la précédente nouvelle analysée se retrouve de ce fait dans cette nouvelle aussi et se lit dans une autre nouvelle intitulée (*L'Attentat*). La fiction prendra le relais puisque la

réalité, telle qu'elle est vue, est difficile à comprendre. Nous parlerons alors non du vrai mais du vraisemblable. Il incombe au lecteur de faire la part des choses entre le dire vrai et le vraisemblable. Le recours à la fiction donc est un moyen qui permettra le croire d'autrui puisque la réalité relève de l'irréel, l'horreur est si atroce qu'elle ne peut être dite à l'état brut.

Signalons, pour finir que l'instance narratrice se dit elle-même sujet témoin même si elle n'a pas assisté directement aux événements d'hier et qu'elle les détient d'une autre source. Ne peut-il pas être de même pour les événements d'aujourd'hui qu'elle détient aussi par une autre chaîne de transmission du savoir ? N'est-elle pas historienne entrain d'écrire l'Histoire actuelle de l'Algérie malade de ses morts ?

Mais la scène de leur mort dans la chambre de la clinique, c'est à Paris qu'elle m'a habitée. Des années après.

Si bien que je la vois, je la revis. Je me crois témoin invisible, omniprésente, alors que ce fut Mme Darmon, l'amie la plus proche de Maman les derniers temps qui, qui, assistant au drame, le raconte ensuite : [...].

(O.L.M. p.42).

II – 3 - 3 - Dire pour dédire

Les instances narratrices conçoivent l'écriture comme moyen de témoigner de la réalité algérienne. L'écriture est aussi un facteur d'engagement, lequel engagement met ces instances face à un devoir de dénonciation des pratiques religieuses qui ont généré tant de morts. Les pratiques religieuses émanent à la fois d'une valorisation positive (*voir in supra*) mais aussi d'une valorisation négative des sujets. Et c'est à cette dernière que nous nous intéresserons dans cette partie de notre travail.

Ainsi, nous avons retrouvé dans les textes objet de notre analyse, des perspectives critiques qui considèrent la foi religieuse⁵⁵ de certains actants comme une forme d'atteinte irresponsable propre à un non-sujet susceptible d'être manipulé et défini par un tiers-actant.

Dans la nouvelle *L'Attentat*, l'instance narratrice tourne en dérision ce tiers-actant qui se veut détenteur d'un savoir irréversible. Ce tiers-actant est figurativisé en *chouyoukhs*. Rappelons que le mot « Cheikh » désigne certains maîtres spirituels dans la culture arabo-musulmane. Ils ont pour fonctions essentielles de dispenser le savoir et de guider les disciples dans leur apprentissage. En revanche, selon l'instance narratrice dans la nouvelle, le mot lui-même a perdu son *sens*.

Chaque leader intégriste s'appelle « cheikh » chez nous, en ces temps présents ! Il se veut ainsi, par ce vocable (que les véritables maîtres autrefois n'osaient se donner), le père des jeunes chefs de bande qui se sont, quant à eux, autoproclamés « émirs », autant dire « princes » !

(L'Attentat, p.143).

L'emploi de l'indicateur spatio-temporel « *chez-nous, en ces temps présents* » présuppose la conjonction de ces actants avec cet espace et ce temps. Car, la variation d'espace et du temps donnera lieu, selon l'instance à d'autres actants, eux, les seuls détenteurs des valeurs véhiculées par le vocable qui les nomme.

L'emploi de « nous » à la place de « je » est une marque de la transformation du sujet. En effet, elle passe du sujet individuel ver un sujet collectif subsumant le « je ». L'instance énonçante, par ce changement de dimension, ne s'insurge pas uniquement contre l'appellation elle-même mais contre toutes les idées que véhicule cette nouvelle appellation. Pour cette raison, elle opère une généralisation qui implique la prise de position individuelle mais aussi nationale.

⁵⁵ La foi religieuse relève du domaine de la pratique coranique et non de l'essence même du Coran.

L'idée de guide présupposé par le mot « cheikh » est présente aussi chez ce tiers-actant. Ce dernier aura un statut de destinataire puisqu'il aura pour fonction de guider négativement ceux qui sont présents dans les mosquées lors de leurs prêches. Jugeons par ces propos :

Ces mêmes chouyoukhs (pluriel de « cheikh ») étaient encore, au cours de l'effervescence d'il y a deux ans, des imams de mosquée aux prêches enflammés, déployant une éloquence à la Savonarole... pour fustiger un pouvoir central de plus en plus impopulaire.

(Ibid. p.143).

Ainsi, le non-sujet présupposé par le nom « prêches » se conjoindra à des actes barbares puisqu'il semble être guidé non pas par la parole divine mais par ce qui est autorisé ou proscrit par ce destinataire. L'adjectif « *enflammés* » qui accompagne le nom suggère l'intensité de l'endoctrinement qui empêchera ce non-sujet d'accéder au statut de sujet, capable donc de juger.

Ainsi, l'un des actants auquel le non-sujet présupposé (ce non-sujet se lit plus loin dans la nouvelle. Il est représenté par un jeune garçon) adhère correspond à un faux discours religieux qui fait du non-sujet une présence modalement hétéronome, car il adhère ou justifie son faire à partir d'un pouvoir transcendantal. L'instance narratrice sujet, du coup, désavoue aussi le pouvoir en place. L'emploi de « impopulaire » présuppose que c'est lui qui est à l'origine des maux sociaux qui ont déclenché la machine à tuer.

Les gens ciblés par les adeptes des chouyoukhs, désignés dans le texte par des « émirs » ironisés et parodiés à leur tours par l'emploi du mot « prince », sont particulièrement les femmes enseignantes, les journalistes, les professeurs d'université, les étudiantes, ... En d'autres termes, tous les illuminés du pays. Par leur mort, l'instance narratrice dénonce le vouloir d'autrui de tuer le savoir. Sachant qu'une

société sans savoir est une société en proie à l'ignorance, à la domination, à la servitude.

Le savoir, selon un actant sujet (Mourad) dans la nouvelle *L'Attentat*, s'acquiert à l'école. Il annonce dans les articles qu'il écrit le rôle que celle-ci doit assumer et la vision qu'il se fait d'elle. Dans la même nouvelle, nous avons un exemple d'enseignement que doit dispenser l'école. Dans les pages 155-156, une interprétation d'un Hadith qui s'appuie sur « *le verset 95 de la sourate IV, celle des femmes* » a été enseigné à des jeunes étudiants. Pourquoi évoquer et le hadith et la sourate si ce n'est de sensibiliser les enfants à la pratique religieuse au lieu de les laisser en proie à des *chouyoukhs* qui s'approprient la parole divine pour devenir eux même des dieux adulés ? En d'autres termes, l'instance narratrice veut en faire des sujets autonomes capables de juger.

Par ce discours tenu par l'instance narratrice, n'y a-il pas un contre discours qui se lit non dans la structure de surface mais dans la structure immanente ?

Vouloir dénoncer est un fait. Mais dénoncer pourquoi ? A notre sens, l'instance narratrice veut sensibiliser le lecteur contre des éventuels dérives. Nous parlerons de ce fait de l'écriture sensibilisatrice. L'écriture est aussi conçue comme une thérapie qui permet de vivre le présent et d'assumer l'avenir. La citation suivante confirme nos dires.

Dans ces nouvelles (y compris un récit et un conte), qu'ai-je cherché entre deux espaces, entre Algérie et France, ou dans la seule Algérie, tandis qu'elle est de plus en plus écartelée entre désir et mort ? Qu'est-ce qui a guidé ma pulsion de continuer, si gratuitement, si inutilement, le récit- des peurs, des effrois saisi sur les lèvres de tant de mes sœurs alarmées, expatriées ou en constant danger ? Rien d'autres que le désir d'atteindre ce « lecteur absolu » -c'est-à-dire celui qui, par sa lecture de silence et de solidarité, permet que l'écriture de la pourchasse ou du meurtre libère au moins son ombre qui palpiterait jusqu'à l'horizon...

(O.L.M. p.377).

L'expression « *saisi sur les lèvres de..* » suppose le recours à la source du savoir. L'instance narratrice qui n'est autre, dans la citation précédente, que l'auteur veut être témoin. Ce programme a été mis dans la bouche d'un des personnages projetés. (Voir *in supra*).

Ainsi, dans le cadre du témoignage, la position actuelle du témoin innove : à l'expérience personnelle mise en forme et rapportée par l'auteur s'ajoute le récit des événements, ou des traces des événements, tels qu'observés par un tiers attentif et concerné par les récits des témoins ; le lecteur, sollicité par les structures narratives et par le style, et par ailleurs lui-même appelé à témoins.

L'écriture de témoignage est donc le lieu par excellence pour désavouer, dénoncer la fatalité algérienne.

II – 4 Le témoin fictionnel et/ou factuel ? ou l'art de produire un témoin.

Les médias, source fiable et dénonciatrice, est la cible des terroristes. Combien de journalistes ont payé de leur vie leur prise de position. Une nouvelle *L'Attentat* (4^e nouvelle d'*Oran, langue morte*) fait état de ce fait sous le mode de la conversation. En effet, l'instance d'origine projette une instance narratrice qui s'assigne pour programme de raconter la période avant et après la mort de son mari, journaliste. L'instance narratrice qui dit « je » est appelée Naima. Celle-ci projette une autre instance figurativisée en l'image de son époux avec qui elle converse. Le mode de la conversation est une technique utilisée pour faire vrai et rendre la réalité ra-contée réelle (*voir in supra*).

La nouvelle débute par le programme du retour du mari après s'être caché plus d'un an. Il croyait fuir ainsi la mort. Or, celle-ci était à ses trousses. Car après ce programme,

un autre programme s'enclenche jusqu'à aboutir à la capture qui se solde par la mort. En effet, lors de son retour chez lui, poussé par la pratique professionnelle, il écrit un article dénonciateur des dépassements des intégristes. Il le lit à sa femme qui lui demande de ne pas le signer par son nom et donc de prendre un pseudonyme. Le pseudonyme, selon l'instance sujet (Naima est sujet puisqu'elle juge et l'article de son mari et la situation qui en résulte) est conçu comme un moyen de se cacher du tiers-actant menaçant, un moyen de dire sans être reconnu. Cependant l'actant projeté refuse de le faire. Il manifeste son vouloir de signer son article par son nom patronymique.

II – 4 – 1 - Le pseudonyme refusé, ...

Un pseudonyme est un nom d'emprunt. Il est différent du nom patronymique dont un sujet se sert pour publier ses articles ou ses œuvres. Il est un nom de plume, un nom qui laisse planer l'incertitude sur la personne qui se cache derrière. Il demeure toutefois un nom d'auteur, un nom pas tout à fait faux. Philippe Lejeune le définit comme suite :

Un pseudonyme, c'est un nom différent de celui de l'état civil, dont une personne réelle se sert pour publier tout ou partie de ses écrits. Le pseudonyme est un nom d'auteur. Ce n'est pas exactement un faux nom, mais un nom de plume, un second nom. [...] Le pseudonyme est simplement une différenciation, un dédoublement du nom, qui ne change rien à l'identité.⁵⁶

Or, l'actant ne le conçoit pas de la sorte puisqu'il refuse le pseudonyme et que la réalité est tout autre pour lui. Philippe Lejeune voit que le pseudonyme ne change rien à l'identité de la personne qui écrit. Contrairement à l'actant qui pense qu'en adoptant un nom d'emprunt, il perdrait son identité. La perte de l'identité équivaut à la perte de son statut de sujet qui lui permettrait de juger et de critiquer la situation actuelle de l'Algérie.

⁵⁶ LEJEUNE P., *Le pacte autobiographique*, édition du Seuil, collection Poétique, Paris, 1975, p.24.

Quant à l'instance narratrice (Naima), elle a proposé le pseudonyme pour préserver son époux de l'exécution d'un contrat que le destinataire présupposé au début de la nouvelle avait promis d'accomplir car selon Monique Houssin et Elisabeth Marsault-Loi « *le pseudonyme peut représenter l'écran, protecteur parce que factice, d'un masque.* »⁵⁷. Mais, elle sait impertinemment que son époux figure sur la liste des hommes à abattre même s'il prend un pseudonyme. Toutefois, elle veut se reconforter en se cachant derrière cette idée car que dire si celui-ci ose exposer son nom, celui de sa famille ? D'ailleurs en l'exposant, sa femme a failli être tuée au même temps que lui.

En choisissant de signer ses écrits par son propre nom, il affirme son identité de sujet qui entreprend une quête dans la dimension du savoir, du vouloir et du devoir. Il affirme : « *-Mais il faut bien que quelqu'un dise les choses bien haut, clairement, très fort ! ... Cette fois, c'est moi, Naima, ne m'en veux pas, ce sera ensuite un autre, et un autre !...* » (L'Attentat, p.146).

Le devoir de dire passe par le vouloir imprimer son nom à la fin de son article, donc le vouloir s'énoncer, le vouloir dire sans masque, le vouloir être identifier comme étant sujet de l'article, le vouloir être responsable de son énonciation, ... En refusant le masque⁵⁸, c'est refuser d'être une figurine, un actant d'une pièce de théâtre qui se joue sans acteur réel. En d'autres termes, c'est vouloir dire sans lâcheté. Philippe Lejeune, étudiant les œuvres autobiographiques, évoque la responsabilité de l'écrivain en affirmant que

⁵⁷ *Ecrits de femmes*, Messidor, Paris, 1986, pp.8-9.

⁵⁸ Le masque est considéré comme un accessoire de conversion de l'acteur en personnage de théâtre qui présuppose le jeu. Gérard Genette d'ailleurs le confirme lors de l'analyse du pseudonyme dans le cadre d'une œuvre littéraire. Il dit « *Je comptais rappeler aussi que son domaine d'exercice, parmi les arts, est essentiellement circonscrit à deux activités : la littérature et, loin derrière, le théâtre (les noms d'acteurs), élargi aujourd'hui au champ plus vaste du show business. [...]. Je comptais encore m'en étonner, et chercher les raisons de ce privilège : pourquoi si peu de musiciens, de peintres, d'architectes ? Mais au point où nous en sommes, cet étonnement serait par trop factice : le goût du masque et du miroir, l'exhibitionnisme détourné, l'histrionisme contrôlé, tout cela se joint dans le pseudonyme au plaisir de l'invention, de l'emprunt, de la métamorphose verbale, du fétichisme onomastique.* », *Seuil*, éditions du Seuil, Paris, 1987, p.57. L'adoption d'un pseudonyme engage un jeu ou une fictionnalisation. Or, l'actant n'éprouve pas le vouloir jouer mais celui de dire vrai donc être témoin direct et fiable.

Dans les textes imprimés, toute l'énonciation est prise en charge par une personne qui a coutume de placer son nom sur la couverture du livre, et sur la page de garde, au-dessus ou au-dessous du titre du volume. C'est dans ce nom que se résume toute l'existence de ce qu'on appelle l'auteur: seule marque dans le texte d'un indubitable hors-texte, renvoyant à une personne réelle, qui demande ainsi qu'on lui attribue, en dernier ressort, la responsabilité de l'énonciation de tout le texte écrit.⁵⁹

Le nom donc permet l'identification de l'auteur de l'article. Pour Roland Barthes, le nom propre véhicule des connotations qui, dans notre cas, sont synonymes de tout un processus dénonciateur. « *Un nom propre doit toujours être interrogé soigneusement, car le nom propre est, si l'on peut dire, le prince des signifiants; ses connotations sont riches, sociales et symboliques.* »⁶⁰. Interroger le nom propre par le destinataire, c'est comprendre le danger que celui-ci représente pour lui car le nom véhicule la dénonciation, la critique, l'exposition d'un point de vue, ... En signant son article donc, l'instance signe sa propre mort, la mort de tout ce que son nom véhicule comme valeur. Par sa mort, le destinataire lui refuse alors le statut du sujet.

Ainsi, par cette argumentation, nous venons de montrer que, contrairement aux analyses théoriques qui ont pour champ d'investigation essentiellement les œuvres romanesques, notre cas est différent puisque le pseudonyme, dans l'écriture d'un article de presse, est considéré par l'actant comme une perte de l'identité. En d'autres termes, et sémiotiquement parlant, prendre un pseudonyme équivaut, pour notre actant, à ne pas dire « Je ». Dire « je » engage logiquement le corps propre de celui qui dit « je » ; le pseudonyme renvoie normalement au même corps. Mais le sujet ne l'entend pas de cette manière puisqu'il pense se trahir.

Donc, seule l'écriture à « *visage découvert* ». (*L'Attentat*, p.142) et la signature par le nom propre revêt une importance capitale et engage un système de valeur ancré dans la réalité algérienne. N'est-ce pas là un artifice qui permet de dire vrai d'autant plus

⁵⁹ *Le Pacte autobiographique*, op. cit., pp.22-23.

⁶⁰ BARTHES R., « Analyse textuelle d'un conte d'E. Poe », paru dans l'ouvrage collectif *Sémiotique narrative et Textuelle*, Larousse, Paris, 1974, p.34.

que nous savons que nombreux sont les journalistes qui ont préféré mourir que quitter le pays ou adopter un pseudonyme ? L'instance narratrice n'est-elle pas digne de confiance ? L'instance d'origine ne semble pas écrire une biographie parmi tant d'autres pour nous faire vivre à nous lecteur les malheurs de la femme d'un journaliste ? Ne pouvons-nous pas nous même identifier ces actants textuels aux acteurs du monde ? Oh ! que si. Le journaliste en question pourrait être un Mekbel, un Djaout, ... et la liste est très longue pour pouvoir les nommer tous. Toutefois, il n'est question ni de témoin oculaire, ni de témoin auditif qui pourraient attester la fiabilité des programmes entamés.

Pour cette raison, nous ferons appel à la notion de *digne de confiance*. P. Ricœur, reprenant la conception de Wayne Booth, la conçoit comme suite : « *j'ai appelé digne de confiance (reliable) un narrateur qui parle ou agit en accord avec les normes de l'œuvre* »⁶¹. La projection d'une instance narratrice digne de confiance est une stratégie qui permet la persuasion. Les instances identifiables ne se soustraient pas à l'attente suscitée chez le lecteur d'autant plus que sur la période en question planent des interrogations qui le laissent assoiffer du savoir. Selon Ricœur,

*la notion connexe de narrateur digne de confiance (reliable) ou non digne de confiance (unreliable), [...] introduit dans le pacte de lecture une note qui corrige la violence dissimulée en toute stratégie de persuasion. La question de « reliability » est un récit de fiction ce que la preuve documentaire est à l'historiographie. C'est précisément parce que le romancier n'a pas de preuve matérielle à fournir qu'il demande au lecteur de lui accorder, non seulement le droit de savoir ce qu'il raconte ou montre, mais de suggérer une appréciation, une estimation, une évaluation de ses personnages principaux*⁶².

En revanche, pour reprendre la notion de « *preuve matérielle* », nous pensons que le lecteur a suffisamment de preuves qu'une simple enquête pourrait être menée pour vérifier certains faits. La seule chose peut-être que nous ne pourrions pas reconnaître, ce sont les actants projetés. Et même ceux-là, nous venons de le dire, la mort a

⁶¹ *Temps et récit III, Le temps raconté*, Seuil, COLL. Points Essais, Paris, 1991, p.293.

⁶² *Ibid.*, p.293.

tellement frappée cette couche sociale qu'il serait une entreprise obsolète que de tenter de vérifier qui se cache derrière les actants projetés (Naima et Mourad). Nous nous contenterons de citer un seul exemple parmi tant d'autres qui se lisent dans la nouvelle et qui pourrait, même s'il y a fictionnalisation au niveau des autres événements, lever l'ambiguïté dans l'esprit du lecteur.

[...] le président est démis, l'armée intervient dans le champ politique et persuade un héros d'hier –homme intègre mais inconnu de la jeunesse des quartiers chauds- de diriger l'exécutif. Six mois après, un "fou" abat le nouveau président quasiment en direct, devant la télévision. Depuis la machine folle s'est emballée : jour après jour, la violence, les meurtres, la répression, cycle fatal !

(L'Attentat, pp.143-144).

Dans cet extrait, quel lecteur ne reconnaîtrait pas l'arrêt du processus électoral et l'arrivée de la figure de Boudiaf, tué en direct à la télévision, acte dont le monde entier est témoin ? Rappelons que cet événement historique est raconté par l'instance narratrice, chose qui ferait d'elle une instance digne de confiance.

Quant au « cas du narrateur non digne de confiance est particulièrement intéressante du point de vue de l'appel à la liberté et à la responsabilité du lecteur »⁶³

A la différence du narrateur digne de confiance, qui assure son lecteur qu'il n'entreprend pas le voyage de la lecture avec de vains espoirs et de fausses craintes concernant non seulement les faits rapportés, mais les évaluations explicites ou implicites des personnages, le narrateur indigne de confiance dérègle ses attentes, en laissant le lecteur dans l'incertitude sur le point de savoir où il veut finalement en venir⁶⁴.

Toutefois, nous ne pouvons dire que l'instance dérouté le lecteur. Des indications lui sont données pour suivre le cours des événements depuis la mort de l'actant jusqu'au retour à la « normale ». Cette dernière situation se réalise par la conjonction avec un autre espace, loin du lieu du drame : l'Algérie. Le retour à la « normale » présuppose la

⁶³ *Ibid.*, p.294.

⁶⁴ *Ibid.*, p.295.

vie qui s'oppose à la mort dont nous avons tant parlé. La vie se manifeste à plusieurs niveaux dans le texte. Par la publication de l'article après la mort de l'actant est un signe prémonitoire de la vie, qui renaît des décombres de la mort.

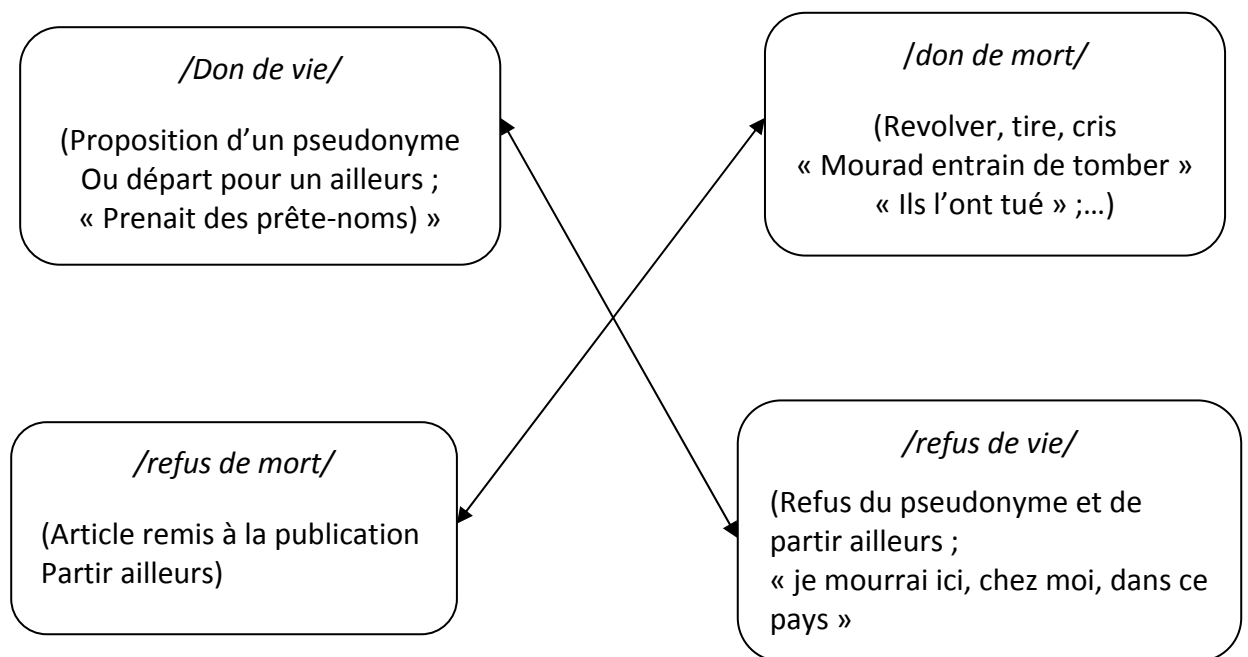
Quoi qu'il en soit, que nous ayons affaire à une instance narratrice digne de confiance ou non, la perception de la lecture des textes djebariens de la décennie noire est un acte, une expérience qui *affecte* le lecteur. L'affliction est générée par les images de la mort. Toutefois, ne soyons pas trop fataliste car la mort donne naissance à la vie symbolisée par différentes images du texte.

Pour nous résumer, nous emprunterons le carré sémiotique développé par Anne Hénault. L'avantage du carré sémiotique est qu'il

*pouvait être appliqué à l'analyse macroscopique des textes ayant la dimension de plusieurs pages ou même de plusieurs volumes [...] dès lors qu'il manifeste une unité de signification à deux pôles antinomiques.*⁶⁵

Notre texte est une nouvelle et les deux unités antinomiques dont il est question sont « *la mort* » et « *la vie* ». En effet, dans notre texte, la mort est omniprésente. La vie l'est aussi. Et c'est la relation de l'instance narratrice à ces deux unités qui fait d'elle une instance digne de confiance.

⁶⁵ HÉNAULT A., *Les enjeux de la sémiotique*, PUF, Paris, 1979, p.139.



Comprendre ce carré sémiotique demande le développement de la manière par laquelle l'actant a été tué. C'est la raison pour laquelle nous avons scindé le sous-titre en deux parties : celui que nous venons de développer et celui qui va suivre.

II – 4 – 2 - ...La Mort récoltée.

L'instance narratrice semble penser que son époux a été tué parce qu'il n'a pas pris de pseudonyme pour signer ses articles. Toutefois, elle lui a suggéré de partir ailleurs (hors du pays) pour dénoncer à son aise sans encourir de danger. Même cette proposition a été refusée.

- *Et si tu partais ? Juste un moment ? Comme pour des vacances !... En écrivant à partir d'ailleurs, en voyant la situation d'une façon peut-être plus sereine ?...Si tu partais un mois ou deux : nous, ici, nous serions plus rassurés !*
- *Laisse donc ! N'as-tu pas compris : je vivrai, je mourrai ici, chez moi, dans le pays !*

(*L'Attentat*, pp.142-143).

Son vouloir mourir chez lui est exaucé. Seulement, sa mort n'est pas naturelle. Il a été assassiné. L'instance narratrice a failli être tuée aussi. Elle insiste sur les actants qui sont venus exécuter le programme ; ce sont des enfants « *quinze seize ans tout au plus* ». Ces derniers, semble- il, sont recrutés dans les couches les plus vulnérable de la société.

Ainsi, écrire à visage découvert a coûté la vie à l'actant. L'instance narratrice, au moment de la mort de son époux, le lâche ; elle ne l'accompagne pas dans sa mort car au moment où elle s'est approchée de lui, il avait déjà rendu l'âme. Alors que l'enfant, témoin oculaire dans le conte de *Oran, langue morte* accompagne Atyka dans sa mort. Cet état est dû au fait que cette instance soit rattrapée par l'événementiel.

Ainsi, l'instance d'origine semble s'effacer dans la nouvelle. Ce n'est qu'à la fin qu'elle se manifeste par un indicateur spatio-temporel « *Paris, octobre 1996.* », signe de la fin de son programme épistémique qui se résume à la quête historique qui passe par la « *connaissance par trace* »⁶⁶.

Ce programme est, selon Coquet, « *fixé dans l'année* »⁶⁷ rendant compte de « *l'origine du devenir intellectuel* » mais aussi dans l'espace. Ces deux indicateurs sont d'une importance capitale puisqu'ils permettent de déceler une forme de distanciation de la part de cette instance d'origine qui écrit quatre ou cinq années après certains faits évoqués et d'un lieu autre que celui où se déroulent les événements.

Par conséquent, elle sera modalisée à la fois par le vouloir et le savoir qui lui permettront la confrontation des traces du passé pour aboutir à une connaissance sémiotique tendant vers l'objectivation. Celle-ci est renforcée par la démarche d'observation impartiale qui prévaut du fait que le « je » de l'instance d'origine

⁶⁶ *Ibid.*, p.254, note 2.

⁶⁷ *La Quête du sens, op. cit.*, p.120.

présupposé est mis à distance. D'où, les objectifs de la recherche historique seront *probablement* atteints.

III - L'isotopie de la mort

Ce qui semble être une constante dans notre analyse, c'est l'itérativité de l'isotopie relative à la mort. Dans la première partie, l'Histoire est génératrice de mort, la mort relative à l'invasion et à l'expansion coloniale. Elle est aussi omniprésente dans les récits et les voix de femmes de la tribu de l'instance d'origine qui se confond avec l'auteur. Ces femmes ont un statut, au début (titres), de non-sujet puisqu'elles sont disjointes de leur corps. Elles sont réduites donc à des « *clameur, murmures, chuchotements, cri, soliloques...* ». La mort domine les sens des actants. Chaque période évoquée apporte son lourd tribut de morts.

La mort est ainsi vécue par les actants qui se conjoignent à elle d'abord dans son acception théologique orthodoxe orientale. En effet, dans cette forme de croyance, la mort est l'un des trois ennemis de l'homme ou plutôt de la femme, avec le péché et le diable. La mort, pour les femmes évoquées dans *L'Amour, la fantasia*, n'est pas une mort corporelle. Leur parcours sémiotique sera révélé par un parcours spatial. Elle passe de l'espace ouvert, forêt par exemple, lieu côtoyé pendant la guerre dans le cas de Chérifa Amroune, vers un autre plus fermé : la maison, lieu d'enfermement où « *elle élève les cinq enfants de l'homme* » (A.F. p.202). Dans les passages autobiographiques, cette dichotomie spatiale est signifiée par les propos de l'instance narratrice. « *le dehors et le risque, au lieu de la prison de mes semblables* » (A.F. p.261). L'enfermement de la femme est synonyme de sa mort. D'où la quête de l'instance narratrice à la fois dans la dimension du pouvoir et du vouloir.

Quête de l'instance narratrice qui se confond avec l'instance d'origine. ... <i>me voici à éclairer ses chrysanthèmes !</i> (A.F. p.256).	Dimension du pouvoir.
<i>Et les aurores se rallument parce que j'écris.</i> (A.F. p.303).	Dimension du vouloir.

Ainsi, dans l'œuvre d'Assia Djébar, se réalise une double quête. Ce que l'instance narratrice réclame, c'est successivement la quête *d'éclairer* toutes les zones d'ombres relatives à la fois à l'Histoire et à l'histoire, qu'elles soient collectives ou individuelles. Puis, la quête qui ne l'est pas vraiment puisqu'il est un programme *d'écriture* que l'instance narratrice veut entamer à des fins collectives et individuelles. Ce programme est déterminé par un *savoir* à court ou long terme.

Nous sommes ainsi tentées de dire qu'un programme portant sur l'identité des femmes prend appui logiquement sur le couple /vouloir/, /pouvoir/. Faire revivre les femmes, c'est empêcher leur mort dans l'écriture puisque le paysage réel offre une autre image.

La seconde acception de la mort que nous lisons dans l'œuvre djébarienne est celle qui est développée notamment par les religions monothéistes. Dans le discours de ces dernières, la mort est présentée comme une libération des biens illusoires du monde ; elle ne condamne pas le temps intermédiaire de la vie, mais le relativise, si bien que cette perception de la mort n'entraîne pas de conscience angoissée de la perte. Dans ce discours, la mort n'est pas considérée uniquement pour ce qu'elle inaugure- le temps du salut- mais aussi pour ce qu'elle invalide : toute la vie. La mort est un évènement individuel, où l'on perd tout.

Certes, on perd tout mais on gagne quelque chose puisque la mort renvoie à ce que nous appelons communément *mort naturelle*. Cette mort évoquée est une délivrance ; elle s'oppose à une autre mort qui est vécue sur le mode de la fatalité. Mourir de vieillesse ou d'une mort naturelle est une bénédiction dans un pays où la mort se trouve dans chaque coin de rue. Or, comment nommer cette mort qui est vécue sur le mode de l'arrachement, de la fatalité ?

Les actants dans les textes djebariens, font justement la différence entre la mort bénédiction et la grande faucheuse. « *Qu'on ne me dise plus rien. « Mma » -Khalti-s'est éteinte, paisible. Dans une rue, tout à côté, la mort, gueule ouverte, a découvert ses crocs. » (O.L.M. p.48).*

Cette provocation/convocation de la mort chez les instances du discours djebariens n'est qu'un moyen d'accès au savoir lequel savoir se construit sur la base des périodes historiques : la colonisation, la décolonisation, l'enfermement de la femme par la tradition et qui réfère à une période précise, la guerre civile, ...Par l'image de la mort devenue actorielle à son tour, nous accédons à des similitudes historiques. La mort de petites gens, d'intellectuels, de femmes,...aujourd'hui est semblable à la mort provoquée par les agents de l'O. A. S. ou les colons. La stratégie adoptée est la même. Comment toutefois nommer la mort et les morts à travers l'histoire d'un pays morcelé par la tragédie ?

Les morts qu'on croit absents se muent en témoins qui, à travers nous, désirent écrire!

Ecrire comment!

Non en quelle langue, ni en quel alphabet - celui, double, de Dougga ou celui des pierres de Césarée, celui des amulettes d'enfant ou celui de mes poètes français et allemands familiers?

Ni avec litanies pieuses ni avec chants patriotiques, ni même dans l'encerclement de vibratos du tzarlrît!

Sur quelle planche coranique, avec quel roseau qui renâcle à nager dans la couleur vermeille?

[...]

*Je ne te nomme pas mère, Algérie amère*⁶⁸

De ce fait, les instances narratrices, dans les textes djebariens sont des historiennes. Si leur poste d'écoute privilégiée est le tombeau avec ses différentes figures, il est important d'en saisir la cause qui va au-delà des obsessions de l'auteur.

C'est l'historicité même qui porte en elle comme une nécessité de recourir à la connaissance par la mort. Ce qui revient sans cesse dans les textes djebariens, c'est la figure du deuil quelle que soit la mort évoquée. Comment alors se donner à une interprétation des œuvres d'Assia Djébar sans faire appel à la psychanalyse puisque l'auteur jongle aisément avec le refoulé, décrit d'une parole indéfiniment déliée la lutte de l'Eros (Dieu grec de l'amour) et du Thanatos (Dieu grec de la mort) ?

D'après Roland Barthes, l'historien doit s'approcher au plus près de la mort. Il doit vivre la mort, c'est-à-dire qu'il doit l'aimer. C'est à ce prix seulement qu'étant entré dans une sorte de communion primitive, avec les morts, il pourra échanger avec eux les signes de la vie.

Les instances sujets du discours se trouvent tiraillé entre un passé et un avenir et les unités de significations relatives à la mort dominant. La finalité intime dessine tout le passé djebarien comme nourriture littéraire. L'avenir lui permet de témoigner de la tragédie algérienne. Et la mort n'est ni paradis, ni tombeau, elle est l'instance même du mort, mais elle est rêvée, conciliant en elle les traits familiers touchant à la vie et à la connaissance solennelle de la mort.

Toutefois, dans la mort se trouve la figure du non-mort, la vie. Parler avec insistance de la mort c'est lui redonner une forme de vie via l'écriture. Dans *Le Blanc de l'Algérie*, « ces chers disparus » parlent à l'instance d'origine, façon de les rendre vivants. Dans

⁶⁸ DJEBAR A., *Vaste est la prison*, Albin Michel, Paris, 1995, p.346-347.

L'Attentat, la vie est présente à travers le désir de l'instance d'origine qui, modalisé par le vouloir, se conjoindra à un autre espace. De même, la vie se manifeste par la publication du dernier article du non-sujet (Mourad est non-sujet, il est réduit à un corps sans âme). Ne dit-on pas communément que l'écrivain et l'artiste ne meurent jamais puisqu'ils laissent derrière eux leurs productions, expression de leur *moi profond* au sens où l'entend Proust dans *Le Contre Sainte-Beuve* ?

Nous ne pouvons mettre fin à ce chapitre sans évoquer une autre mort qui est présumée par la présence d'actants tueurs dans la figure des enfants. Cette mort est invisible ; elle engage l'Au-delà. Elle se lit dans le verset coranique suivant : « *Quiconque tuera volontairement un croyant aura la géhénne pour châtement.* ». (*L'Attentat*, p.156). Par ailleurs, ces actants mandatés par le destinataire conçoivent cette mort sous le mode « *fantastique* ». Nous parlons de « *fantastique* », car nous ne pensons pas que celui qui enlève la vie à autrui, peu importe sa religion ou sa doctrine, puisse être récompensé positivement par l'instance divine, ou même avoir la paix de l'âme. En d'autres termes, nous adhérons totalement au verset coranique qui énonce clairement le châtement réservé à celui qui tue volontairement : la géhenne. De même que la géhenne peut avoir la conception que lui donne le dictionnaire des symboles mais pour nous, géhenne signifie aussi la torture que peu subir une personne une fois qu'il se rend compte de son acte ignoble. Ainsi, dans le *dictionnaire des symboles*⁶⁹, nous lisons une acception de cette dernière.

La géhenne (jahannam), où seront jetés « tous les soldats d'Iblîs », les « clients de Satan », est équivalente au « feu », à l'« incendie », à la « fournaise », à l'endroit « enflammé », autant de termes transformés en noms propres et servent à designer l'enfer. Si le feu correspond au châtement infligé aux incroyants, aux « criminels enchaînés par deux, recouverts de goudron, le visage en feu », l'image de l'« eau bouillante, extrêmement brûlante » s'y substitue parfois.⁷⁰

⁶⁹ PONT-HUMBERT C., *Dictionnaire des symboles, des rites et des croyances*, Jean-Claude Lattès, Paris, 1995.

⁷⁰ *Ibid.*, p.177.

Or, ces actants voient la mort comme le seuil du Paradis. Il faut noter qu'il s'agit là de leur conception à eux que nous sommes loin de partager. La mort dont ils sont à l'origine leur permet, selon eux, une représentation antinomique de la géhenne. Le paradis est vécu alors sous le mode fantastique. Le paradis,

appelé al-djenna, c'est-à-dire le « jardin », dans lequel, selon la formule stéréotypée du Coran, « coulent des rivières vives ». S'y ajoutent : ombre, nourriture (fruits surtout), vin sans ivresse, bijoux, femmes (épouses ou non) perpétuellement vierges. « Vrai, les compagnons du paradis passeront leur jour à s'amuser, eux et leurs épouses, à l'ombre, accoudés sur des trônes ; à eux les fruits et tout ce dont ils ont besoin. » (Coran, 36, 55-57.) Ce jardin paradisiaque porte également des noms propres variés, évoquant l'éternité, les délices ; parfois il est appelé l'« Eden » où ils entreront, munis de bracelets d'or et de perles, revêtus d'habits de soie ». (Coran, 35,33).⁷¹

Comment ne pas être tenté par le paradis quand il est promis par des chouyoukhs à travers leurs prêches enflammés dans des mosquées, lieux où on est supposé diffuser la voix de Dieu ? D'autant plus que les actants qui sont dépeints dans les textes djebariens sont des enfants vulnérables pour qui l'école a failli à son devoir d'instruction.

Enfin, pour finir notre analyse de la mort, il est impératif de se demander sur son statut actantiel. La mort est en effet, personnifiée, elle occupe le statut du *second actant*, l'objet convoité par les actants. Certains actants veulent se conjoindre à elle en tuant « don de mort ». D'autres veulent se disjoindre d'elle pour vivre « refus de mort ». (Voir *in supra*).

Comment conclure et mettre le point de la fin à une partie que nous avons de mal à terminer ? L'émotion qu'il a suscité en nous est forte, nous l'admettons car parler de la mort au passé ne nous a pas vraiment affecté, probablement parce que nous ne l'avons pas côtoyée. Mais parler de la mort aujourd'hui nous a vraiment « achevées » au point de la ressasser pour nous y accoutumer et amoindrir son effet.

⁷¹ *Ibid.*, p.177.

Ainsi, l'émotion ressentie n'est que le résultat de celle qui émane des textes. D'ailleurs, nous nous attèlerons dans la partie qui va suivre à l'analyse sémiotique des émotions des sujets, analyse susceptible de nous conduire à percevoir le sens des textes djebariens.

PARTIE II
L'UNIVERS PASSIONNEL DES SUJETS

I - De l'utilité d'une sémiotique des passions dans le texte djebarien

Dans l'œuvre d'Assia Djebar, le référent historique est présent à travers un double regard : celui du colonisateur mais aussi celui de l'instance d'origine. Cette dernière superpose un métatexte sur les textes des généraux français et elle projette, par endroits, des actants femmes de sa tribu et les fait participer à leur tour à l'écriture de l'(H)histoire. Ceux dont il est question ont des statuts différents : tantôt sujet, tantôt non sujet.

Tout au long du premier chapitre, nous avons tenté d'analyser le statut actanciel des instances du discours afin de donner un sens aux textes djebariens. Au début de notre analyse, nous avons essayé de montrer comment a eu lieu la conjonction de l'actant collectif figurativisé par La France pour l'espace algérien en 1830. Nous avons clos l'analyse par l'Histoire actuelle de l'Algérie noyée dans un bain de sang fratricide. Les périodes en question sont très riches en émotions et en passions.

L'analyse proposée dans cette partie du travail prend appui sur un ensemble d'ouvrages entre autre ceux de Coquet¹, de Greimas et Fontanille² qui donne au sentir toute la place qu'il doit occuper dans une théorie qui vise à décrire les conditions de production et de saisie de la signification. La nécessité de l'élaboration d'une *sémiotique des passions*³ s'est imposée dès lors que nous avons manifesté un intérêt pour le rôle des affects, des passions, des émotions dans l'émergence de sens. L'hypothèse selon laquelle le monde extérieur agit sur le monde intérieur et que le corps en est le médiateur nous a orientés vers une possible équivalence formelle entre les états de choses et les états d'âme.

¹ COQUET J.-C., *La Quête du sens*, PUF, Paris, 1997.

² GREIMAS A.-J. et FONTANILLE J., *Sémiotique des passions. Des états de chose aux états d'âme*, Seuil, Paris, 1991.

³ Voir HÉNAULT A., *Histoire de la sémiotique*, PUF, Paris, 1992. Dans son ouvrage, Anne Hénault s'applique à retracer les différentes étapes du projet sémiotique qui a permis le passage des catégories établies à partir d'une analyse des actions vers une sémiotique des passions.

Dans ce chapitre, nous serons donc en quête⁴ d'un sens en analysant les émotions et les passions qui sont exprimées dans le discours des instances : celles notamment abordées dans la première partie. Toutefois, nous dépasserons les textes à dimension historiques pour nous consacrer à ceux ayant un caractère autobiographique. Car l'histoire des attitudes devant la mort d'hier ou celle d'aujourd'hui nous a permis de comprendre la genèse de ce nouveau discours de la mort, étant donné que l'expression de la dysphorie, de la sensation de la perte a pour corollaire le sentiment des instances face à la mort. Or, cette mort concerne aussi les passions comme l'amour qui se dit dans le silence à force de le taire pour des considérations qui trouvent leur sens dans les états des choses et dans les états d'âme.

Eventuellement, les textes autobiographiques soulèveraient d'autres passions et d'autres émotions qui nous permettraient d'étudier le statut du sujet d'énonciation et de voir son statut phénoménologique qui est souvent situé dans un devenir. Son analyse est à même de nous amener à trancher sur le statut des actants : sujet lorsqu'il y a maîtrise des passions, non-sujet lorsque l'actant est submergé par sa passion.

I – 1 - Autour des concepts d'émotion et de passion

Les textes djebariens, à travers les thèmes traités comme la colonisation, l'histoire, la relation dans le couple, l'assassinat d'intellectuels, la mort, etc, suscitent une grande émotion. Peut-on alors la caractériser d'une écriture de l'émotion ? Car même si « *la littérature a toujours étudié les émotions* »⁵, le phénomène se présente avec une

⁴ Dans cette partie du travail, nous nous situerons entre autre dans la perspective méthodologique de J.-C. Coquet qui propose une méthode à même de nous permettre de lire les textes djebariens. Il le signifie en affirmant que « [...] le discours, rapporté aux instances énonçantes, comporte toutes les instructions dont l'analyste a besoin pour mener autrement la quête du sens. Chacun a pu s'en convaincre : le sens, "cette tête de Méduse", posée, pour ainsi dire, "au centre de la langue", continue à "fasciner ceux qui la contemplent" », *La Quête du sens*, op. cit., p.18.

⁵ LAMBARDO et MULLINGAN ont souligné, dans l'Avant propos de la revue critique 625-626 consacrée aux émotions, que depuis l'Antiquité toutes formes d'expressions qu'elles soient rhétoriques, logiques ou philosophiques, se sont- approchés des émotions et les ont étudiées.

acuité particulière dans les textes djebariens. Il est partout dans son œuvre. Il se lit dans les passages autobiographiques, dans les textes historiques, dans les témoignages des actants que nous avons analysés dans la première partie. Les émotions/passions sont manifestes aussi chez l'auteur. Dans *Le Blanc de l'Algérie*⁶, elle paraît très affligée par la mort de trois de ses amis dont l'un n'est autre que son beau frère Abdelkader Alloula.

Autrement dit, les œuvres djebariennes, à tous les niveaux, sont des textes de l'émotion. Celle-ci nous permettra donc de pénétrer cet univers pour analyser les statuts des actants qui parlent de leur affect et qui, à travers leur discours, témoignent de leur émotion jusqu'à affecter le lecteur que veut inscrire l'instance d'origine dans ces textes.

I – 1 – 1 - Une mise au point théorique

Etudier l'émotion dans l'œuvre d'Assia Djebbar n'est pas pour nous une tentative de suivre une certaine mode qui subsiste depuis le XX^e siècle et qui analyse les émotions à travers une prolifération⁷ de méthodes sur la question. Cependant, nous tenterons de rendre compte de l'une des spécificités de l'écriture djebarienne par l'analyse du statut des actants. Par ailleurs, avant d'entamer l'analyse proprement dite, nous essayerons de faire une mise au point théorique sur la prolifération de méthodes qui

⁶ DJEBAR A., *Le Blanc de l'Algérie*, Albin Michel, Paris, 1995, 280 pages.

⁷ Toutes les sciences humaines depuis la fin du XX^e siècle se sont réintéressées à ce sujet. Du côté de la psychologie, nous pourrions citer l'étude de LELORD et de ANDRE, *La force des émotions* (2001), l'étude de GOLEMAN, *L'intelligence émotionnelle* (1997), celle de BRACONNIER, *Le sexe des émotions* (2000), celle de COSNIER *Psychologie des émotions et des sentiments* (1994) ; du côté de la sociologie, celle de LA FLAMME, *Communication et émotion* (1995) ; du côté de l'anthropologie, celle de LE BRETON, *Les passions ordinaires* (1998) ; du côté de la philosophie et de la sémiotique, celle de PARRET, *Les passions* (1986) ; du côté de la sémiotique pure, celle de GREIMAS et FONTANILLE, *Sémiotique des passions* (1993). La linguistique s'est aussi intéressée au domaine, des revues comme *Langue française*, ou comme *CNRS éditions* ont consacré des numéros entiers respectivement à « la grammaire des sentiments » et aux « verbes de sentiment ». Des ouvrages collectifs regroupant les différents domaines ont vu le jour comme celui publié sous la direction de PLANTIN, DOURY et TRAVERSO : *Les émotions dans les interactions* (2000) ou l'ouvrage publié sous la direction de RIME et de SCHERER, et appelé tout simplement *Les émotions* (1993).

ont approché les émotions. Cette mise au point est d'une importance capitale pour nous puisqu'elle nous permettra de situer, dans ce vaste champ d'investigation, l'acception de J.-C. Coquet ainsi que celle des autres sémioticiens. Ceci dit, notre parti pris pour la conception de Coquet en particulier et celles des sémioticiens en générale, ne nous empêchera pas d'aller glaner dans ces théories sus-citées, des compléments d'informations théoriques susceptibles de contribuer à la lecture des textes djebariens.

Ainsi, les émotions ont été étudiées depuis la nuit des temps, depuis que l'homme est confronté à la fois à la mort et à la joie et à tous les affects qui s'en suivent. Ces dernières années, les émotions sont exprimées ouvertement contrairement aux années et même les siècles antérieurs où réprimer et cacher ses émotions était de tendance. Nous nous appuyons, pour cette affirmation, sur un article paru dans *Le Point*⁸ ayant pour titre « Pleurez, c'est tendance ! ». Celui-ci est annonciateur du changement et du renversement de la donne sur la question de la manifestation émotionnelle dans la mesure où la plupart des traités de savoir-vivre du XIX^e et début du XX^e siècle prônent la maîtrise des émotions et même de tous les affects. Lacroix affirme, à ce sujet, que « *l'homme poli est le contraire de l'homme pathétique* »⁹.

Pour Kerbrat-Orecchioni, linguiste, manifester ses émotions est un phénomène à la mode de nos jours et elle le signifie en disant qu'« *Incontestablement, les émotions sont aujourd'hui à la mode : elles envahissent nos médias, sont reconnues comme constituant un facteur fondamental de la rationalité et de l'adaptation au monde environnant [...].* »¹⁰. En revanche, Herman Parret¹¹, linguiste aussi, voit que le sujet est

⁸ « Pleurez, c'est tendance ! », la revue *Le Point*, 9 février 2001. Cet article comporte un chapeau où nous lisons « *Verser des larmes au cinéma ou en direct sur un plateau télé. Confesser ses émotions : les hommes aussi montrent leur sensibilité. La dureté des années 90, c'est bien fini* ».

⁹ Voir à ce sujet LACROIX M., *De la politesse*, Julliard, Paris, 1990, pp.278-285, chapitre intitulé « La réserve ».

¹⁰ KERBRAT-ORECCHIONI C., « Quelle place pour les émotions dans la linguistique du XX^e siècle ? Remarques et aperçus » pp.33-74, in & al, *Les émotions dans les interactions*, PUL, Paris (Lyon), 2000, p.62.

¹¹ PARRET H., *Les passions. Essai sur la mise en discours de la subjectivité*, Pierre Mardaga, Bruxelles, 1986, 200 pages.

peu à la mode et met l'accent sur son ancienneté. Il évoque le fait que les émotions soient étudiées par des philosophes, à différentes périodes de l'histoire de l'humanité. Selon lui, le sujet est traité par Platon, Aristote, Thomas d'Aquin, Descartes, Pascal, Leibniz, Kant, Spinoza, Locke, Hume, Malebranche, Condillac, Furetière et plus récemment par Sartre. Il insiste aussi sur le fait que les émotions ont toujours fait l'objet de condamnations¹².

En effet, selon Parret, la condamnation repose d'abord sur « *la base classématique pathique versus logique* »¹³ introduite par Platon et reprise par Aristote. Sachant que *pathique* est employé par Parret pour signifier *pathétique* puisqu'il le dit clairement en ces termes : « [...] *mais les raisons énonciatives ne sont pas logiques mais pathétiques, ou, pour employer le terme qui sera utilisé bien souvent dans cet ouvrage, pathiques.* »¹⁴.

Ensuite, la condamnation repose sur une acception introduite par Pascal à savoir « *la vanité* » des passions, leur caractère *asocial*¹⁵ et leur association au *péché*, idée qui trouve son fondement dans la scolastique. De même, une autre conception est très répandue quant à la condamnation des passions. Elle s'appuie sur le fait que ces dernières ne permettent pas la connaissance du monde réel parce que l'univers affectif n'est pas un mode de réalité et d'expérience. Enfin, « *un autre type de condamnation du passionnel est motivé par le caractère antinaturel des passions* »¹⁶.

¹² Voir à ce sujet l'œuvre de PARRET H., *ibid.*, pp.12-15.

¹³ *Les passions. Essai sur la mise en discours de la subjectivité*, *Ibid*, p.13.

¹⁴ *Ibid*, p.7.

¹⁵ A ce propos, PARRET affirme : « *La passion, pour Pascal, est antisociale [...]. En plus, elle est contraire aux intérêts de l'individu : le passionnel est le bourreau de lui-même. Cette accusation de Pascal qui reflète l'identification scolastique de la passion et du péché, s'inscrit en faux contre l'image antique de la passion puisque Pascal affirme que "tout le malheur des hommes vient d'une seule chose qui est ne savoir pas demeurer en repos dans une chambre", identifiant ainsi le pathique avec le dramatique qu'il condamne ensemble dans un seul et même geste.* », *Ibid.*, p.13.

¹⁶ *Ibid.*, p.13.

Quel que soit l'argumentaire sur lequel s'appuient les philosophes (le caractère illogique, asocial et antinaturel des passions), ils sont toutefois unanimes dans leur condamnation. Ce n'est qu'avec une autre forme de pensée philosophique qui repose sur la phénoménologie¹⁷ que nous verrons une réhabilitation des passions. Cette forme de pensée est celle développée notamment par Heidegger, Husserl et Sartre.

Il est par ailleurs important de souligner qu'avant ces philosophes, et dès le XIX^e siècle, les émotions ont été matière d'analyse de plusieurs méthodes. Nous citerons, en guise d'arguments, le rôle du biologiste Darwin dans le débat sur le caractère inné ou acquis des passions en général ainsi que son impact sur les psychologues évolutionnistes.

Au XX^e siècle, Margaret Mead, anthropologue de profession, a entrepris des expériences sur le mode de vie de plusieurs tribus d'Océanie et a mis au point le courant « culturaliste » qui stipule que les émotions relèvent du culturel et non de l'universel. Elle rejoint pour ainsi dire, la position darwinienne, à la différence que celle-ci se base sur l'observation.

La linguistique, à son tour, dès son apparition, s'est intéressée aux émotions. Kerbrat-Orecchioni fait le point dans un article¹⁸ et elle cite certains linguistes qui se sont intéressés au problème dont Sapir, Bally et le « cercle linguistique de Prague » avec la célèbre fonction *expressive* du langage de Jakobson. Par la suite, Kerbrat-Orecchioni parle de la « *période intermédiaire* »¹⁹ à travers laquelle la problématique du langage affectif a investi d'autres domaines de la linguistique à savoir la stylistique, la

¹⁷ Nous citerons entre autre le livre de SARTRE J.-P. *Esquisse d'une théorie de l'émotion*. Il pose dans son introduction « Psychologie, phénoménologie et psychologie phénoménologique » la possibilité de fonder une théorie de l'émotion en se basant essentiellement sur la phénoménologie. Cette dernière considère l'émotion comme « un véritable phénomène de conscience » p.16. Force est, pour Sartre, de déclarer que « *dés lors, il est impossible de considérer l'émotion comme un désordre psycho-physiologique* », réédition Hermann, Paris, 1995, p.16, (1^o édition 1938).

¹⁸ « Quelle place pour les émotions dans la linguistique du XX^e siècle ? Remarques et aperçus », *op. cit.*

¹⁹ *Ibid.*, p.39.

sémantique et la sémiotique. Et dans cette linguistique dite contemporaine, la priorité est accordée « *moins sur l'expression des émotions que sur leur communication* »²⁰.

Or, ce champ de recherche est à l'image du monde réel. Nous pensons que s'il n'y a pas expression d'émotions, leur communication s'avère quasiment impossible. Dans les romans d'Assia Djebar à caractère autobiographique, les émotions même si elles sont manifestées par l'instance d'origine, leur communication est pratiquement impossible même dans la langue française, la seule langue écrite qu'elle possède, d'où l'expression de « *l'aphasie amoureuse* » (A.F. p.179). Nous tenterons, de ce point de vue de montrer comment les émotions entravent le programme sémiotique de l'instance et surtout, à travers un point de vue critique, de déterminer les causes de cette aphasie.

Nous venons ainsi de montrer, à travers ce bref aperçu, que les émotions sont étudiées par différents domaines de recherche. Cette diversité de champ d'étude peut constituer une entrave pour l'analyste qui tenterait d'analyser les émotions puisqu'il pourra ne pas circonscrire son analyse dans un champ précis et donc sera amené à empiéter sur d'autres champs. Telle n'est pas la seule difficulté que nous pourrions rencontrer.

En effet, d'autres entraves peuvent surgir. Nous évoquerons d'abord l'ambiguïté qui sévit quant au statut de l'émotion : l'émotion est-elle innée ou acquise ? Culturelle ou universelle ? A ce propos, quatre grands courants s'affrontent. Le Lord et André²¹, étudiant les émotions, évoquent les divergences entre les courants suivants :

²⁰ *Ibid.*, p.44.

²¹ LELORD F. & ANDRE CH., *La force des émotions*, éditions O. Jacob, Paris, 2001, pp.14-23.

- les « **évolutionnistes** », s'inscrivant dans la lignée de Darwin, voient que les émotions sont innées ; ils étudient essentiellement la fonction adaptative des émotions.
- les « **physiologistes** » qui accordent l'importance au corps et affirment que si l'être est ému, c'est parce que son corps l'est,
- les « **cognitivistes** » qui pensent que si l'individu est ému, c'est parce qu'il pense ; ils se concentrent sur l'aspect conscient des émotions ainsi que sur la notion d'évaluation.
- enfin, les « **culturalistes** » qui introduisent le rôle de la culture dans les émotions.

Quant à nous, nous opterons pour une position qui n'exclue aucun point de vue mais qui les réunit tous puisque nous rejoignons l'idée avancée par Kerbrat-Orecchioni et qui distingue entre les « *éprouvés* » et leur « *manifestation* »²². Selon la linguiste, si les « *éprouvés* » sont innés et universels, leurs « *manifestations* » sont sans conteste culturelles. Elle affirme que « *L'observation de toutes ces variations met en évidence le caractère éminemment culturel, donc conventionnel (en partie au moins), de l'expression des émotions* »²³.

D'autre part, il est à signaler la limite d'ordre sémantique et qui relève de la difficulté à distinguer entre certaines notions très proches comme « *émotions, affect, éprouvé, humeur, sentiment, disposition, état d'âme, ...* », pour reprendre la liste qui figure dans la présentation de l'ouvrage collectif *Les émotions dans les interactions* de Plantin et Traverso. A titre d'exemple, pour une émotion comme la « joie », nous pouvons aussi parler de « sentiment de joie ».

²² « Quelle place pour les émotions dans la linguistique du XX^e siècle ? Remarques et aperçus », *op. cit.*, p.53.

²³ *Ibid.*, p.56.

En dépit de cette difficulté, il existe des critères qui permettent la distinction des émotions des autres affects. Nous en citerons trois qui sont à notre sens déterminants : le critère temporel, le critère physiologique et le critère réactif. Toutefois, selon Lombardo et Mulligan, le critère temporel est le plus important. Ils affirment :

[...] les émotions occupent une place beaucoup plus grande dans la gamme des phénomènes affectifs que les émotions vulgairement entendues ; elles sont néanmoins loin de recouvrir la totalité de la vie affective. On distinguera des émotions, par exemple, les sensations de douleur et de bien-être, les humeurs, les accès de jubilation, d'angoisse ou de désespoir, ainsi que les habitudes et les dispositions affectives telles que les passions (l'amour-passion, la jalousie) ; ainsi parle-t-on de la « disposition » d'une personne pour désigner sa sensibilité et utilise-t-on le concept de sentiment tantôt dans l'une, tantôt dans l'autre de ces acceptions. De telles distinctions sont souvent pensées en termes temporels : les passions, dont parlait déjà la philosophie classique, sont des phénomènes affectifs de longue durée, comme les dispositions, alors que nos humeurs sont brèves et nos émotions plus brèves encore, même si elles peuvent se répéter²⁴.

(C'est nous qui soulignons).

Ainsi, l'un des critères de définition de l'émotion est son extrême brièveté. Il en existe d'autres critères comme la réaction physiologique suite à une situation qui présente un enjeu vital. Ce dernier critère se lit notamment dans la définition proposée par le *Dictionnaire Universel*.

Émotion, subst. fém. Mouvement extraordinaire qui agite le corps ou l'esprit, et qui en trouble le tempérament ou l'assiette. La fièvre commence et finit par une petite émotion du pouls. Quand on a fait quelque exercice violent, on sent de l'émotion dans le corps. Un amant de l'émotion à la vue de sa maîtresse ; un brave à la vue de son ennemi²⁵

Le *Petit Robert* retient aussi cette composante physiologique dans la définition des émotions.

Réaction affective, en général intense, se manifestant par divers troubles, surtout d'ordre neuro-végétatif (pâleur ou rougissement, accélération du pouls,

²⁴ LOMBARDO P. & MULLIGAN K., « Avant propos », *Critiques* 652-626, 1999, pp.481-482.

²⁵ BRENOT P., « Les Emotions », in *Dictionnaire Universel* de Furetière, 1998. p.21.

palpitations, sensations de malaise, tremblements, incapacité de bouger ou agitation).²⁶

Lelord et André confirme le fait que la plupart des « *des dictionnaires modernes retiennent surtout cette composante physiologique des émotions* »²⁷. D'ailleurs, dans les œuvres littéraires, il y a une représentation des émotions et l'accent est mis surtout sur leur manifestation physiologique symptomatique en réaction à des situations-déclencheurs de ces émotions. Lelord et André citent un exemple qui relève plutôt de l'universel : la perte d'un être cher et qui est à l'origine de la tristesse.

Cet exemple cité soulève une autre catégorisation au sein même des émotions. La tristesse est plutôt à classer dans les émotions négatives présupposant l'existence d'émotions positives. Hermann Parret reprend la même catégorisation en employant une autre terminologie : « *euphorie (plaisir) versus dysphorie (déplaisir / douleur)* »²⁸.

On parle aussi d'émotions fondamentales et d'émotions non-fondamentales. La distinction entre les deux se fait sur la base de critères et Lelord et André propose la liste²⁹ suivante : débiter soudainement, durer peu, se distinguer des autres émotions, apparaître chez le bébé, agiter le corps à sa manière, avoir une expression faciale universelle chez tous les humains, être déclenchée par des situations universelles, être observable chez nos cousins primates.

Toutefois, des divergences dans les critères de définition peuvent se lire même chez les chercheurs appartenant à un même courant. Nous comprenons alors les divergences chez les chercheurs appartenant à des domaines ou courants différents. La citation suivante confirme cette différence.

²⁶ *Le Petit Robert*, 1998.

²⁷ *La force des émotions*, op. cit., p.14.

²⁸ *Les passions*, op. cit., p.17.

²⁹ *La force des émotions*, op. cit., p.25.

Darwin considère comme fondamentales : la joie, la surprise, la tristesse, la peur, le dégoût, la colère, appelés parfois les big six de Darwin (à ne pas confondre avec les « six passions simples et primitives » de Descartes : admiration, amour, haine, désir, joie, tristesse). Paul Ekman propose d'étendre la liste à seize émotions : amusement, mépris, contentement, embarras, excitation, culpabilité, fierté, satisfaction, plaisir sensoriel, honte³⁰.

En fait, les variations ne touchent pas seulement les listes proposées mais aussi les termes employés. Jugeons-en par cette citation :

À la suite de Tomkins, Ekman (1992) en compte 6 (colère, peur, tristesse, joie, dégoût, surprise) ; Plutchnik (1980) 8 (acceptation, colère, anticipation, dégoût, joie, peur, tristesse, surprise) ; Schwarz et Scharer (1987) 5 (peur, surprise, joie, colère, tristesse). Kemper propose la peur, la colère, la dépression et la satisfaction (1987). Izard (1977) en énumère 11 (joie, surprise, colère, peur, tristesse, mépris, détresse, intérêt, culpabilité, honte, amour). Frijda (1986) en propose 17 (parmi lesquelles l'arrogance, la confiance, la peine, l'effort, etc.). [...] Les définitions diffèrent d'un auteur à l'autre, les principes d'explicitation, le vocabulaire laissent place à des divergences sensibles (Ortony et Turner 1990). Les uns parlent de « peur » là où d'autres manifestement évoquent plutôt l'« anxiété » ; les uns parlent de « colère » et les autres de « rage ». La « joie » devient « bonheur » ou « élation » sous d'autres plumes³¹.

Kemper propose une autre liste d'émotions fondamentales à savoir la peur, la colère, la tristesse et la joie. Pour notre part, nous n'écarterons aucune liste pourvue que l'émotion en soi soit présente dans les textes djebariens. En outre, l'idée de classer les émotions a fait oublier les chercheurs l'existence de l'« émotion brute » c'est-à-dire « le choc émotionnel proprement dit »³² que Sartre oppose à l'émotion qualifiée.

L'idée du *choc émotionnel* provoquée par des situations particulières se retrouve chez l'instance d'origine des textes d'Assia Djebar surtout les textes de la décennie noire. Nous tenterons ainsi de l'étudier pour voir ces conséquences sur l'être et le paraître. Dans d'autres textes du même auteur, se retrouvent des émotions suscitées par la violation et la transgression des normes parentales ou sociales, idée que nous lisons en

³⁰ *Ibid.*, p.26.

³¹ LE BRETON D., *Les passions ordinaires. Anthropologie des émotions*, Armand Colin, Paris, 1998, p.166-167.

³² *Esquisse d'une théorie de l'émotion*, op. cit., p.26.

théorie chez Kerbrat-Orecchioni sous l'expression de « *violation d'attente* »³³. Pour elle, cette « *violation d'attente* » est liée à la notion de politesse et que cette dernière « *et les émotions sont généralement considérées comme antinomiques* »³⁴ puisque « *les faces sont "investie émotionnellement"* »³⁵.

Il est à constater une autre complexité que peut rencontrer l'analyste au sein d'un même champ d'analyse comme la linguistique. Les émotions sont en effet, étudiées par l'énonciation via la distinction entre *modus* et le *dictum*, la syntaxe en instaurant une grammaire des sentiments, la sémantique comme en témoignent les travaux de Kerbrat-Orecchioni notamment *La connotation*³⁶ et la sémiotique comme le prouvent les ouvrages de Greimas & Fontanille et Parret.

Il ne faut cependant pas négliger les efforts déployés par la pragmatique des actes de langage dans le domaine d'analyse des émotions à travers l'étude de la force perlocutoire à même d'agir sur l'allocutaire ainsi que les « *actes expressifs* »³⁷ de Searle qui témoignent de la capacité du locuteur à exprimer une émotion. Force est de constater que ce domaine prend en charge différentes formes d'expression d'émotions qu'elles soient verbales ou non verbales.

Une autre difficulté se doit d'être gérée à savoir l'émotion exprimée dans le texte par différentes instances du discours et l'émotion suscitée par le texte. Car, il ne faut surtout pas oublier l'émotion suscitée en nous en tant qu'instance lectrice par les textes djebariens traitant de la mort. A notre sens, il ne faut donc pas confondre les émotions exprimées dans le texte par les instances du discours et les émotions

³³ « Quelle place pour les émotions dans la linguistique du XX^e siècle ? Remarques et aperçus », *op. cit.*, p.52.

³⁴ *Ibid.*, p.51.

³⁵ Souligné par BROWN et LEVINSON à la suite de GOFFMAN in *Ibid.*, p.51.

³⁶ KERBRAT-ORECCHIONI C., *La Connotation*, PUL, Paris, 1977.

³⁷ SEARLES J.R., *Les actes de langage*, Hermann, Paris, 1972, p.63.

suscitées par le texte et qui touchent essentiellement une autre instance : le lecteur inscrit dans le texte.

La critique littéraire, à son tour, a tenté une théorie des émotions fictionnelle à travers les analyses de Richards cités par Macdonald³⁸ dans un article où il remet en cause ses principaux fondements.

Une solution alternative est proposée par la théorie bien connue de la fonction émotive des expressions fictionnelles. Elle est surtout associée au nom de I.A. Richards. Je ne pourrai l'exposer que brièvement : les phrases qui figurent dans une œuvre de fiction, comme toutes celles qui se trouvent dans des contextes non informatifs, expriment un état émotif de l'auteur et tentent de le faire partager au public. Une œuvre se juge selon qu'elle réussit plus ou moins bien à accorder les émotions dont elle procède et celles qu'elle produit. [...] Il est difficile d'évaluer cette thèse, parce qu'elle utilise le terme « exprimer » dans un sens vague. Elle tend à suggérer que les expressions fictionnelles sont des exclamations masquées telles que « Hourrah » ou « Hélas » ou que ces dernières pourraient les remplacer. Bien sûr, cela est impossible. Personne ne saurait raconter l'histoire d'Emma à l'aide d'une série de sourires, de soupirs, de larmes et de cris, ou à l'aide du vocabulaire limité qui traduit de telles expressions émotionnelles. La plupart des récits, il faut le répéter, sont racontés à l'aide de phrases normales qui sont communes aux assertions factuelles et à la fiction et qui sont comprises de manière appropriée »³⁹.

La citation, outre son exposition de la théorie de Richards qui associe l'expression des émotions à la célèbre fonction émotive de Jakobson⁴⁰ et aux moyens linguistiques qui permettent son expression, expose les arguments sur lesquels se base Macdonald pour remettre en cause cette théorie. Pour celui-ci, le texte littéraire contient un au-delà du langage qui permet l'expression des émotions. A ce sujet, Kerbrat-Orecchioni préconise le recours à la connotation affective⁴¹ lors de l'expression des émotions ou comme l'énonce Jakobson à la notion de rythme par la présence de la fonction poétique⁴² du langage.

³⁸ MACDONALD M., « Le langage de la fiction », in *Poétique* n° 78, 1989, pp.219-235.

³⁹ *Ibid.*, p.225.

⁴⁰ JAKOBSON R., *Essais de linguistique générale*, Seuil, Paris, 1963, pp.214-215.

⁴¹ *La connotation*, 1977, *op. cit.*, pp.105-110.

⁴² *Essais de linguistique générale*, 1963, *op. cit.*, pp.220-244.

De façon générale, les émotions ont été largement étudiées en psychologie, en sociologie, en philosophie et récemment en linguistique mais, paradoxalement, le champ des analyses littéraires leur a consacré très peu d'études. Nous citerons, à titre d'arguments, les actes du colloque ayant pour titre global *Les émotions dans les interactions* qui, sur cinquante-huit, seul quatre articles se sont approchés du domaine des études littéraires.

Si nous considérons la critique des œuvres djebariennes, nombreuses sont les analyses qui traitent particulièrement de l'« aphasie amoureuse », de l'impossibilité surtout à dire l'amour en langue française, et de leurs conséquences sur l'instance d'origine, conséquences qui ont même affecté son corps de malaise physique : la paralysie.

L'écriture en français, que la narratrice de L'amour, la fantasia rapproche de la mobilité du corps, révèle la face cachée de l'amour : la paralysie du corps. Cette paralysie vient de l'idée que le public, une fois le livre lu, c'est-à-dire une fois l'auteur dévoilé, pourra épier son intimité et le condamner d'un point de vue moral.

La paralysie n'est pas une métaphore littéraire. L'auteur fait ici référence à un malaise physique, une tendinite, qui a frappé son bras au moment où L'amour, la fantasia a été publié⁴³.

Toutefois, à aucun moment, qu'il soit article ou travail de recherche, nous n'avons lu une analyse critique traitant à proprement parler des émotions et de l'univers passionnel dans les textes djebariens. Pourtant la critique est unanime à ce sujet : les textes djebariens abondent en émotions, émotions exprimées ou émotions suscitées.

En fait, faire l'étude des émotions dans les textes littéraires d'Assia Djébar ne consiste pas uniquement à étudier les émotions exprimées par les instances du discours (niveau qui concerne la représentation des émotions) mais aussi, il ne faut pas ignorer la problématique de l'émotion exprimée par l'instance d'origine dans certains textes.

⁴³ ROCCA A., *Assia Djébar, le corps invisible. Voir sans être vue*, Harmattan, Paris, 2004, p.60.

Il est important donc de distinguer entre émotions représentées et émotions visées. Car le fait de représenter une émotion ne garantit pas celui de la susciter chez l'instance lectrice. Des exemples similaires relevant de la représentation théâtrale ont droit d'être cités. Molière dans *l'Avare*, présente Harpagon dans la scène de la perte de sa cassette, le public est supposé être angoissé. Or, tel n'est pas le cas puisque celui-ci rit de cette situation. Pour Roland Barthes, ce genre de problème dans la désignation de l'émotion est inhérent au langage lui-même.

Ce qui bloque l'écriture amoureuse, c'est l'illusion d'expressivité : écrivain, ou me pensant tel, je continue à me tromper sur les effets du langage : je ne sais pas que le mot « souffrance » n'exprime aucune souffrance et que, par conséquent, l'employer, non seulement c'est ne rien communiquer, mais encore, très vite, c'est agacer (sans parler du ridicule)⁴⁴.

Un autre exemple pris du texte d'Assia Djébar *La femme en morceau*, conte du recueil de nouvelles portant le titre d'Oran, *langue morte* peut aussi être cité pour conforter nos propos. Rihan, instance projetée, par sa vantardise, est supposé provoquer de l'admiration chez ses interlocuteurs. Or, il n'a fait que susciter la jalousie du mari qui a conduit ce dernier à commettre l'irréparable.

Cette situation inhérente aux émotions représentées ou suscitées est résumée par Charaudeau en ces termes :

On peut exprimer une émotion sans chercher à émouvoir et pourtant émouvoir, on peut chercher à émouvoir et ne pas y parvenir. On peut décrire des scènes que l'on pense émouvantes et ne pas provoquer d'émotion, on peut décrire des scènes que l'on croit neutres du point de vue émotionnel et cependant provoquer chez le destinataire du récit un état d'émotion⁴⁵.

Cependant selon ce théoricien, l'analyse du discours n'est pas dotée d'une méthodologie à même de conduire les études des émotions éprouvées par n'importe

⁴⁴ BARTHES R., *Fragments d'un discours amoureux*, Seuil, Paris, 1977, p.114-115.

⁴⁵ CHARAUDEAU P., « Une problématique discursive de l'émotion », 125-155, in Plantin & al, *op. cit.*, 2000, p.135.

quelle instance d'origine ou l'émotion produite chez l'instance lectrice. Cependant, en parlant de « *l'effet visé* », il entend l'analyse des unités de significations qui permettent d'inscrire les deux instances dans le discours.

*L'analyse du discours ne peut s'intéresser à l'émotion comme réalité manifeste, éprouvée par un sujet. Elle n'en a pas les moyens méthodologiques. En revanche, elle peut tenter d'étudier le processus discursif par lequel l'émotion peut être mise en place, c'est-à-dire traiter celle-ci comme un effet visé (ou supposé), sans jamais avoir de garantie sur l'effet produit*⁴⁶.

Par ailleurs, si pour Charaudeau l'analyse du discours n'est pas dotée d'une méthodologie qui permet l'analyse des émotions chez certaines instances, nous pensons que d'autres linguistes proposent un appareil conceptuel qui peut être élargi à n'importe quelle instance. Nous visons essentiellement les recherches de Greimas & Fontanille⁴⁷, de Jean-Claude Coquet⁴⁸ et d'Anne Hénault⁴⁹.

I – -1 - 2 - Sémiotique du passionnel et le sujet énonçant

Notons que jusqu'à présent, nous avons plutôt utilisé la notion d'« *émotion* » que celle de « *passion* ». Y a-t-il une distinction quant à son emploi par les sémioticiens ? Pour Jean-Claude Coquet, les deux concepts sont sémantiquement identiques puisque, lui, il utilise la notion de « *passion* » mais sans omettre de signaler que ce sont les Anglo-saxons qui *préfèrent* employer « *émotions* »⁵⁰. Dans notre chapitre, nous opterons, comme Coquet, pour la non distinction entre les deux notions quoique nous pensions qu'il existe parfois une différence entre elles. Et là, nous évoquerons, entre autre, les trois critères qui permettent l'identification de l'émotion des autres affects : ce sont

⁴⁶ *Ibid.*, p.136.

⁴⁷ GREIMAS A. J. & FONTANILLE J., *Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d'âmes*, Seuil, Paris, 1991, 336 pages.

⁴⁸ COQUET J.-C., « Avant-propos – Le pouvoir de la phénoménologie- », in *La quête du sens*, PUF, Paris, 1997. 21 pages.

⁴⁹ HÉNAULT A., *Le pouvoir comme passion*, PUF, Paris, 1994, 223 pages

⁵⁰ *La Quête du sens*, op. cit., p.7, « Nous voici conduits à esquisser une structure de la passion (de l'« *émotion* », comme préfèrent dire les Anglo-saxons). ».

les trois critères dont parlent Lombardo & Mulligan (voir *in supra*). Mais aussi, nous reprendrons là une distinction que nous devons à Parret reprise par Fontanille.

*On renvoie souvent à la distinction entre la passion et l'émotion de l'Anthropologie de Kant : l'émotion agit comme une eau qui rompt sa digue, la passion comme un torrent qui creuse de plus en plus profondément son lit. L'émotion est comme une ivresse qu'on cuve ; la passion, comme une maladie qui résulte d'une constitution viciée ou d'un poison absorbé.*⁵¹

Les distinctions entre passions et émotions dans les deux acceptions sus-citées (celle de Lombardo et Mulligan et celle de Fontanille et Zilberberg) mettent l'accent notamment sur un trait distinctif : la durativité de la passion contrairement à la brièveté de l'émotion. Cependant, l'émotion « *se transforme en passion dès lors qu'elle infléchit le parcours du sujet dans son ensemble* ». ⁵²

Tout compte fait, quelle que soit la définition accolée aux deux concepts, leur théorisation est élaborée à partir des années 80 par Fontanille et Greimas. Ces derniers conceptualisent ces notions lors de l'élaboration d'une théorie des passions ou de l'émotion susceptible d'interroger le sens en tant que « continu » contrairement aux travaux antérieurs où ils sont attachés à une tradition qui consiste à rendre compte du monde comme « discontinu » par le biais d'une reformulation du discours en termes d'états et de transformation. Ouvrant ainsi la voie à la discursivisation de l'affect de même que sur ses avatars du côté de la perception et de l'esthesis, les développements engendrés en vue de l'explication de la dimension thymique du langage interpellent des pratiques littéraires empruntées d'émotivité, fondées sur l'exploitation des univers sensoriels que propose magistralement surtout l'expression autobiographique à laquelle concourt l'œuvre romanesque d'Assia Djebar.

⁵¹ FONTANILLE J. et ZILBERBERG C., *Tension et signification*, Mardaga, Paris, 1998, p.211, Voir aussi, *Les passions- essai sur la mise en discours de la subjectivité*, op. cit., pp.124-125.

⁵² *Tension et signification*, Ibid, p.211.

Il est à signaler que d'autres travaux sur les passions ont vu le jour en sémiotique. Cependant, le fruit d'une dizaine d'années de recherche (les années 80) dans le domaine sera couronné par la publication de l'ouvrage rédigé conjointement par Fontanille et Greimas –*Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d'âmes*– et sera un aboutissement synthétique permettant de donner plus de cohésion et d'unité épistémologique aux développements demeurés jusque-là éparés.

En effet, de nombreux concepts ayant été développés dans des travaux antérieurs se voient réexportés dans *Sémiotique des passions*. Nous ne tenterons pas un bilan exhaustif de tous ces ouvrages, nous nous réserverons le soin de les citer en bibliographie, néanmoins nous en donnerons quelques uns où sont développés bon nombre de concepts repris dans *Du sens II*⁵³ ; *Le parcours passionnel de l'indifférence*⁵⁴ ; *Les passions. Exploration sémiotique*⁵⁵ ; *Les passions Essai sur la mise en discours de la subjectivité*⁵⁶ ; *Les passions de l'asthme*⁵⁷.

Le travail de ces deux théoriciens se démarque des recherches antérieures par leur prise de position affirmée au regard de l'autonomie du dispositif thymique dans l'économie générale de la théorie et de l'hypothèse centrale posant « *la passion comme fondement de toute signification* »⁵⁸, rejoignant pour ainsi dire la conception de J. C. Coquet qui établit une structure des passions qui guidera(ait) l'analyste dans la « *quête du sens* »⁵⁹.

Cependant, cet apport majeur à la sémiotisation du passionnel soulève maintes interrogations quant aux procédures de sa mise en discours. C'est dire que l'ouverture

⁵³ GREIMAS A. J., *Du sens II*, « De la colère », Seuil, Paris, 1983, p.232.

⁵⁴ MARSCHIANI F., « Le parcours passionnel de l'indifférence », *Actes sémiotique, Documents, vol. VI, n° 53*, 1984, pp.5-30.

⁵⁵ HENAULT A., « Structures aspectuelles du rôle passionnel » (BERTRAND D. éd.) « Passions. Explorations sémiotiques », *Actes sémiotiques, Bulletin, vol. IX, n° 39*, 1986, pp.32-42.

⁵⁶ PARRET H., *Les passions. Essai sur la mise en discours de la subjectivité*, Pierre Mardaga, Bruxelles, 1986, 200 pages.

⁵⁷ FONTANILLE J., « Les passions de l'asthme », *Nouveaux actes sémiotiques*, n° 6, 1989.

⁵⁸ *La sémiotique des passions. Des états de chose aux états d'âme, op. cit.*, p.110.

⁵⁹ *La Quête du sens, op. cit.*, pp.17-18.

sur les passions, à la différence de la théorie de la narrativité conçue à partir d'analyses effectuées sur des corpus de provenance ethno littéraire et mythologique, résulte essentiellement d'une démarche inductive dont les principes attendent encore validation par leur confrontation aux textes. A ce propos, Anne Hénault, lors de sa lecture critique⁶⁰ de *Sémiotique des passions*, voit que l'ouvrage en question est à la fois un livre « *séminal* » et « *programmatique* » en raison d'un nombre important de questions restées sans réponses et de pistes exigeant un surcroît de développement et de vérification.

Asseoir ce nouveau domaine théorique nécessite donc un rééquilibrage entre les développements de l'épistémologie interne et une mise à l'essai empirique ayant pour but d'approuver la valeur heuristique des modèles. En d'autres termes, il est nécessaire de reconfigurer la théorie suite aux ajustements imposés par l'analyse. Là, il ne suffit pas d'appliquer la théorie aux textes en épousant une méthodologie, mais d'aborder les textes en tant qu'expériences vivantes⁶¹.

Or, parler d'expérience vivante implique l'inscription d'un sujet au cœur de la recherche sémiotique plus précisément de la recherche inter-sémiotique de l'école de Paris. Ainsi, le concept de sujet, à la suite de son occultation initiale, s'est imposé comme une véritable « *méta-isotopie* »⁶², jalonnant des stations décisives de théorisation qui vont de l'analyse actancielle à la narrativité, de l'énonciation aux passions, de l'esthétique à l'éthique, lesquelles témoignent de sa complexification progressive.

⁶⁰ HENAULT A., *Recherches sémiotiques/ Semiotic Inquiry*, vol 12, n°3, pp.185-196.

⁶¹ Voir à ce sujet FABBRI Paolo & PERRON Paul, « Sémiotique actionnelle, cognitive et passionnelle », *Protée*, « sémiotique de l'affect », vol. 21, n°2, Printemps 1993, pp.8-9.

⁶² Terme emprunté à KRYSINSKI Wladimir pour qui la notion de « sujet », en vertu de l'interdéfinition des termes, va de pair avec la notion d'« objet », auquel se rattachent les notions connexes de « valeur » et de « valence ». Quant à nous, nous privilégions le pôle « sujet » par stratégie de travail puisqu'il inclut la problématique de l'énonciation développée entre autre par Benveniste et qui est tant reprise par Coquet dans sa conception de la dite notion. Voir « Toward Defining Aesthetic Perception : Semiotic and Utopian Reflection », *New Literary History*, vol. 20, n° 3, 1989, p.704.

Or, la valeur transthéorique attribuée à cette notion de sujet masque paradoxalement l'hétérogénéité conceptuelle qui l'entoure au cours des années 80. A titre d'exemple, J. C. Coquet, fort de l'enseignement de Benveniste et de Freud, lors de son élaboration pour la sémiotique subjectale, prône l'adoption d'un « *prime actant autonome* », libéré de toute contrainte du schéma actantiel, à qui revient, grâce à l'intervention du « méta-vouloir », un acte énonciatif qui permettra au sujet d'assumer la générativité sémantique de sa propre histoire : « *est ego qui dit ego et se dit ego* ».

Coquet⁶³ apporte ainsi des nuances à la position de Benveniste « *est ego qui dit ego* » et insiste sur le fait que non seulement le sujet se constitue « *dans et par le langage* », mais surtout que tout acte d'énonciation représente l'affirmation d'une relation prédicative entre le « je » et ce que le « je » affirme sur soi-même à travers cet acte d'énoncer. Il établit une structure des passions qui prend en charge le degré de la manifestation de l'émotion. Pour lui, la *maîtrise* de l'émotion est le seul critère déterminant du statut du sujet. Paradoxalement, *l'invasion* détermine le statut du non-sujet. Le sujet qui perd le contrôle de son affect n'est donc pas apte, selon Coquet, à juger.

S'inspirant de la théorie thomienne des catastrophes, Jean Petitot, quant à lui, cherche à inscrire à l'intérieur du modèle greimassien une subjectivité captée en immanence, qui *précéd(erait) toute subjectivation consciente*. Il assimile aux présupposés thymiques, régissant en amont la syntaxe narrative, l'esquisse d'une valorisation à l'aide des « *prégnances sémantiques* »⁶⁴ de nature pulsionnelle, qui en étant non

⁶³ Voir à ce propos *Le Discours et son sujet*, Klincksieck, Paris, Tome 1 et 2, 1984, 1985 ; voir aussi du même auteur « Linguistique et sémiologie », chapitre II, in *La Quête du sens, op. cit.*, pp.31-43 ; « Instance d'énonciation et modalité. Le loup et l'agneau de La Fontaine », Chapitre V, in *Ibid.*, pp.147-158.

⁶⁴ PETITOT J., entré « Virtualisation » in *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Tome II, sous la direction de A. J. GREIMAS et Joseph COURTES, Hachette, Paris, 1986, p.253. Voir également les entrées « prégnance » et « subjectivation », pp.174-176 et 214, ainsi que « les deux indicibles, ou la sémiotique face à l'imaginaire comme chair » dans *Exigences et perspectives de la sémiotique, Recueil d'hommage pour Algirdas Julien Greimas*, Textes présentés par Herman PARRET &

référentiables (comme l'inconscient chez Freud), demeurent hautement déterminante pour le procès de la subjectivation.

Claude Zilberberg enfin, puisant en grande partie dans la glossématique hjelmslevienne, propose d'intégrer au sein du parcours génératif de la signification la « tensivité » qu'il situe au niveau de la deixis profonde. Identifié à cette tension archaïque réarticulé en termes de « tempo », le sujet est sommé de prendre en charge le dynamisme du complexe espace-temps dont la visée marquerait la possibilité du sens lui-même; le sujet en question ne serait qu'un nœud, une intersection de ce complexe figural⁶⁵.

La floraison conceptuelle autour du dispositif passionnel a, par conséquent, pour mérite d'avoir repositionné la problématique du sujet du côté de ce que Parret désigne par « sémantique fondamentale », adoptée par Greimas et Fontanille en la rendant plus féconde du point de vue théorique. Ils postulent en effet, que le sujet « dit » discursif comme le sujet du « dire » ne sauraient connaître l'ébranlement thymique qu'en vertu d'un « espace tensif » enfoui qui règle en deçà la diffusion du sensible. A ce propos, nous citerons Greimas et Fontanille pour nous apporter plus de précisions :

Non seulement le sujet du discours est susceptible de se transformer en un sujet passionné, perturbant son dire cognitif et pragmatiquement programmé, mais le sujet du « dit » discursif est lui aussi capable d'interrompre et de dévier sa propre rationalité narrative, pour emprunter un parcours passionnel, ou même accompagner le précédent en le troublant par ses pulsions discordantes⁶⁶.

Voilà pourquoi la prise en compte du sujet discursif de la passion scindé tantôt en pôle énoncif, tantôt en pôle énonciatif- ne peut contourner l'interrogation d'un sujet

Hans-George RUPRECHT, John BENJAMINS Publishing company, New-York, 1985, vol. 1, p.295 et in *Morphogenèse du sens. Pour un schématisme de la structure*, PUF, Paris, 1985, p.221.

⁶⁵ ZILBERBERG expose cette nouvelle taxinomie de l'actant abordé dans l'optique de la tensivité et ses valeurs missives dans « Pour introduire le faire missif », *Raison et poétique du sens*, PUF, coll. « Formes sémiotiques », Paris, 1988, pp.97-113.

⁶⁶ GREIMAS A. J. et FONTANILLE J., *Sémiotique des passions*, op. cit., p.16 17.

épistémologique thymiquement surdéterminé, qui par l'intermédiaire de l'énonciation se charge de la pathémisation du sens. Renvoyant respectivement aux niveaux de surface et de profondeur comme le dicte le parcours génératif de la signification, ces deux instances de subjectivité s'interpellent d'autant plus qu'elles partagent un tronc théorique commun dans la notion d'« existence sémiotique »⁶⁷ en vue de laquelle l'Ecole de Paris développe sa perspective non ontologique du sujet.

L'un des avantages de l'approche des passions du sujet de ce point de vue théorique (fonctionnel) tient au fait qu'elle intègre la problématique de l'énonciation. Le sujet de l'énonciation apparaît, dès lors, comme une instance théorique se définissant à partir du sens effectué lors de la mise en discours. Jacques Geninasca épouse entièrement ce postulat lorsqu'il déclare que

la problématique sémiotique du Sujet recouvre [...] celle du sujet de l'énonciation et l'analyse des discours énoncés se révèle indissociable d'une réflexion des conditions de leur énonciation. Tel est, en effet, le résultat du parcours accompli, ces vingt dernières années, par la sémiotiques en général, et la sémiotique littéraire en particulier (Coquet, 1984 ; Geninasca, 1983 ; Greimas, 1983, entre autres)⁶⁸.

La question est de savoir comment la « signification » vient au monde et comment l'existence sémiotique advient aux sujets.

Si, par ailleurs, à l'instar d'Eric Landowski, nous adhérons à l'idée que la signification n'est pas « dans les choses », mais qu'elle résulte de leur « mise en forme », laquelle ne peut être effectuée que du point de vue d'un observateur compétent, soit le sujet d'énonciation, tout dépendra de la manière de concevoir la relation entre les deux instances, le sens et le sujet. Car si ce sujet compétent « *fait être du sens* », le « *faire être* », étant imputé à la définition même de l'acte (d'où l'idée d'opération, de

⁶⁷ Voir GREIMAS A. J et COURTÉS J., *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Tome 1, Hachette, Paris, 1979, pp.138-139.

⁶⁸ GENINASCA Jacques, « sémiotique » in *Introduction aux études littéraires. Méthodes de textes*, Sous la direction de Maurice DELCROIX et Fernand HALLYN, Duculot, Paris, 1995, pp.60-61.

construction dynamique), il n'y a qu'un pas de plus à franchir, en substituant au « faire » le verbe « énoncer », pour affirmer que « *l'énonciation ne sera [...] rien de plus, mais rien de moins non plus, que l'acte par lequel le sujet fait être le sens* »⁶⁹.

Ramener le sens à l'acte du sujet, c'est situer la problématique de l'énonciation dans sa dynamique phénoménologique susceptible de mener à terme l'analyse du discours. Coquet, de ce point de vue, annonce que « *la passion ne peut plus être dissociée analytiquement de la double action qui l'encadre et qui lui confère son statut d'existant.* »⁷⁰. Or, celui-ci est aussi fonction de la modalisation. Selon Merleau-Ponty, le « je peux » du corps précède le « je pense » de la personne.

La modalité du pouvoir dans ce cas est un trait définitionnel du non-sujet alors que le jugement est relatif au sujet. La frontière entre les deux instances est très mince. Le facteur temps est important dans leur distinction. L'instance est d'abord non-sujet lorsqu'elle succombe dans *l'excès* puis sujet du moment qu'elle se ressaisit pour être dans la *mesure*. Quoiqu'il en soit, selon Coquet, la modalité du pouvoir fait être le sens, rejoignant de ce fait la position de Landowski. Poser la modalité comme génératrice du sens présuppose un changement du statut actantiel déterminée par la présence d'autres modalités.

Dans les textes d'Assia Djebar, notre objectif premier est l'analyse de toute unité susceptible de donner sens au discours. La structure des passions telle qu'elle est exposée dans *La Quête du sens* nous sera d'un grand apport analytique. Nous nous refusons toutefois de nous confiner uniquement dans cette acception. Nous ferons appel à toutes théories (notamment celles exposées) sur les passions capables d'éclairer à la fois la structure passionnelle exposée par Coquet et capable de nous aider à percevoir le sens des textes djebariens. Par ailleurs, par souci méthodologique, nous refuserons de nous soumettre à une quelconque catégorisation que proposent

⁶⁹ LANDOWSKI Eric, « Simulacres en construction », *La société réfléchie*, Seuil, Paris, 1989, p.222.

⁷⁰ *Quête du sens*, op. cit., p.9.

de nombreux théoriciens dans leur taxinomie, répondant de ce fait à la démarche proposée par Coquet qui affirme à ce propos :

Ainsi est écartée la tentation à laquelle succombent trop facilement ceux qui tiennent la "passion" non pour un élément d'une structure de discours –comme le soutient la sémiotique que je défends- mais pour une entité susceptible d'entrer dans une taxinomie et opposable à une autre entité, l'"action".⁷¹

Car, la sémiotique dont se démarque Coquet est celle qui considère uniquement *le sujet d'état* comme « affecté par la passion » et écarte de ce fait *le sujet d'action*.

II - Les effets affectifs et la modalisation

Après avoir décrypté le terrain méthodologique sur les différentes approches du système passionnel, nous tenterons, dans cette partie, de montrer comment la passion est capable d'entraver ou de couronner de succès l'action du sujet ou de passer de l'un à l'autre, participant alors au changement actanciel. Ce changement est dû au paradigme passionnel qui met en lumière l'interprétation sensible du monde, ressentie et expressive, et qui nécessite pour sa retransmission une distanciation, un regard second.

Voilà pourquoi nous pensons que l'action du sujet dans l'œuvre djebarienne est indissociablement liée à une émotion filtrée par la perception intérieure de l'Histoire. Car l'instance d'origine qui est à rapprocher de l'auteur est en quête d'une identité qui passe par le ressourcement historique. Les autres instances projetées aussi sont guidées par leur affect, chose qui contribue dans certains cas à l'obtention d'actions euphorisantes.

⁷¹ *Ibid.*

Après l'indépendance de l'Algérie, le besoin de se ressourcer historiquement est indéniablement attaché à l'édification du présent qui cherche ses racines. Michel de Certeau l'exprime parfaitement en disant qu'« *une société se donne un présent grâce à une écriture historique* »⁷². Et c'est dans les sensations les plus diverses et contradictoires qui ont submergé l'Algérie des indépendances qu'Assia Djébar annonce son désir « passionné » de se « *consacrer à la recherche historique sur (sa) société* »⁷³.

Or, cette entreprise s'annonce des plus difficiles puisqu'il faut inventer un langage qui est capable de dire tout ce que l'histoire a tu. Le langage est, de nos jours, un déjà là et il est la seule réalité que nous avons. Celui-ci est parsemé de passions de l'instance d'origine ou des autres instances projetées qui se consacrent à reconstruire l'histoire à travers un regard féminin défiant l'histoire officielle. Ce sont ces passions générées par l'histoire que nous aborderons dans un premier temps.

Par ailleurs, force est de constater que les émotions sont présentes dans chaque événement, dans chaque représentation ou dans chaque discours produit ou interprété par les sujets djébariens. Ils ne dérogent donc pas à l'affirmation de Paul Ricœur :

*D'un point de vue phénoménologique on ne peut rencontrer le problème du pâtir que si on a affaire à des êtres "agissants". [...] Si nous n'étions simplement que des êtres mécaniques, si nous n'étions pas les auteurs de nos actions, capables de passer par les modalités du vouloir et du pouvoir, nous ne saurions pas ce que c'est que les passions. C'est à des êtres agissants qu'il arrive ce quelque chose : souffrir*⁷⁴.

Le contraire est aussi plausible. Car, c'est aussi aux sujets souffrants, à des êtres répondants à un appel de l'extérieur, de l'Autre, qu'il arrive ce quelque chose : agir...

⁷² DE CERTEAU M., *L'écriture de l'histoire*, Gallimard, Paris, 1975, p.118, in Assia Djébar. *Ecrire, Transgresser, Résister*, de CLERC J.-M., édition l'Harmattan, Paris, 1997, p.83.

⁷³ *Cahiers d'Etudes Maghrébines*, Cologne, n°2, mai 1990, p.88.

⁷⁴ HENAULT A., *Le Pouvoir comme passion*, PUF, Paris, 1994, p.211.

Ce qui est le cas des instances dans l'œuvre d'Assia Djébar. Les passions des instances sujets sont encadrées par les actions.

Ce qui ressort aussi de la citation c'est que les effets affectifs sont fonctions de la réunion d'au moins deux modalités (Cf. première partie). Ce qui nous intéresse ici, c'est le fait que la modulation des modalités, qui définit l'identité actancielle, participe à la production des effets affectifs. Or, si nous examinons les différents aspects de l'identité actancielle causés par la combinaison modale, nous rencontrons en même temps des effets affectifs produits par la réunion des modalités. C'est pourquoi nous voyons que les passions chez les instances ayant fait l'Histoire participent à la transformation actancielle.

Selon Fontanille, « *la passion est, en discours, l'effet de deux déterminations : d'un côté des déterminations modales, de l'autre les déterminations tensives* »⁷⁵. C'est pour cette raison que nous affirmons qu'il y a rapport de domination chez l'actant collectif figurativisé en la France lors de son invasion pour les côtes de l'actant rivale. Car, plus la tensivité est intense, par sa conjugaison avec les déterminations modales, plus le résultat a tendance à être euphorisant.

Ceci dit, en faisant toujours référence à Fontanille, nous dirons que la sémiotique des passions a comme *constituants* des déterminations modales et comme *exposants* des déterminations tensives. Ainsi, la tensivité constituée de l'intensité et de l'étendue module des déterminations modales. Ceci produit différents affects passionnels.

La tensivité joue le rôle primordial dans la production des passions. Nous devons trouver la manière dont l'intensité et l'étendue participent à la production des effets passionnels dans le changement de l'identité actancielle. Dans ce cas-là, la domination

⁷⁵ FONTANILLE J., *Sémiotique du discours*, PUBLIM, Coll. Nouveaux Actes Sémiotiques, Paris, 1998, p.200.

n'est plus discontinue, mais elle aura un aspect continu. Cependant, il est à se demander comment l'effet affectif émerge dans le discours selon le dispositif modal. La réponse, c'est Fontanille qui nous la donne.

Il n'y a donc d'effet affectif que dans un dispositif modal, c'est-à-dire dans le cas où un même prédicat supporterait, simultanément ou successivement, au moins deux modalisations différentes⁷⁶.

Or, selon le théoricien, cette condition n'est pas suffisante pour la production des effets affectifs. « Une organisation modale qui produit un effet affectif doit être composée d'au moins deux modalisations traitées comme des gradients orientés, et associées »⁷⁷. Résultat : pour obtenir des effets affectifs, deux conditions doivent être réunies :

*(1) Pour produire des effets passionnels, les modalités doivent être traitées comme des valeurs modales, soumises aux tensions de l'intensité et de l'étendue modales.
(2) Pour constituer un rôle passionnel, les modalités doivent être associées entre elles, au moins deux par deux ; la corrélation globale entre les intensités et les étendues de chacune d'elle est la source de l'effet passionnel⁷⁸.*

Dans *L'Amour, la fantasia*⁷⁹ nous pouvons facilement trouver des modalités différentes. Dans le cas du sujet dominant, il veut dominer et peut (ou sait comment parvenir à ses fins). Les modalités réunies sont donc le vouloir et le pouvoir ou le savoir. Dans le cas du sujet dominé, il veut dominer, mais il ne peut pas y arriver (ou ne sait pas comment y parvenir).

Dans un cas comme dans l'autre, c'est l'intensité intervenant dans la modalisation énonciative à la suite de l'évaluation axiologique qui peut diriger le flux d'attention. D'ailleurs, Fontanille confirme la dépendance de l'intention affective de l'axiologie. De même, la quantité a son rôle à jouer dans la détermination des effets affectifs.

⁷⁶ FONTANILLE J, *Sémiotique et littérature*, PUF, Paris, 1999, p.67.

⁷⁷ *Ibid.*, p.67.

⁷⁸ *Sémiotique du discours, op. cit.*, p.214.

⁷⁹ DJEBAR A., *L'Amour, la fantasia*, Albin Michel, Paris, 1995.

La quantité concerne donc l'ensemble du processus passionnel, et, plus précisément, aussi bien le sujet - quand il s'agit pour lui de se "rassembler" ou de se "reprendre" - que l'objet - quand il s'agit du nombre et de l'importance de ce dernier -. Mais elle intéresse aussi le déploiement dans l'espace et dans le temps⁸⁰.

Voyons comment les déterminations modales et tensives sont responsables du processus de la domination chez les sujets collectifs.

II – 1- Des passions et de la domination

Comme il a été déjà vu précédemment, la modalité du *vouloir* est le premier élément nécessaire à l'ouverture du conflit mais aussi de l'activité du sujet. Or, quand il est question de l'activité du sujet, la modalité du *vouloir* est présupposée par l'identité actantielle. Mais si nous trouvons des effets affectifs dans l'activité du sujet, c'est que le vouloir s'enchaîne avec d'autres modalités.

Dans *L'Amour, la fantasia*, nous avons remarqué trois modes de combinaison du vouloir avec d'autres modalités, ce qui donne lieu, à chaque fois, à des effets affectifs responsables de l'activité du sujet et de sa propulsion vers un rang honorifique. Mais, cela crée un effet affectif contraire chez l'instance rivale ou chez l'instance d'origine qui projette toutes les autres instances.

II – 1 - 1 - *Le vouloir et la tensivité, identificateurs des passions*

Par ailleurs, avant de les examiner, il est indispensable de constater les différentes combinaisons quant à l'association des modalités. Par la reformulation des situations présentes dans le roman, nous pourrions distinguer le mode d'association en introduisant des conjonctions comme *mais*, *et*, *pourtant*, etc. Ces dernières sont

⁸⁰ *Sémiotique du discours, op. cit.*, p.205.

susceptibles de faire varier des effets affectifs en assumant le rôle d'association des modalités.

A titre illustratif, quand deux modalités endotaxiques comme le *vouloir* et le *savoir* s'associent entre elles, nous aurons deux cas de figure contradictoires. Lorsque l'instance sujet collectif figurativisé en armada française attaque les côtes algériennes, l'instance narratrice nous fait part de cette attaque. Celle-ci, par son choix des outils de caractérisation tels que les adjectifs, les relatives, laisse présupposer la victoire pour les attaquants et la défaite pour le camp rival. Nous pouvons alors reformuler en ces termes :

Je veux attaquer et je sais le faire. Vs. Je veux riposter, mais je ne sais pas le faire.

Dans le premier cas, nous pourrions imaginer la *satisfaction* de l'actant. Alors que dans le deuxième cas, nous lisons carrément dans le roman la *tristesse*, le *mécontentement* du second sujet, Alger, rapporté par l'instance narratrice qui semble s'effacer dans le texte. « *Alger, dite "la bien gardée", connaît le désespoir.* ». (A.F. p.49).

La considération des situations concrètes dans le texte, ouvre la possibilité à l'identification précise des différentes passions. Cependant, à ce stade, il est très significatif de souligner que les effets passionnels varient par l'intervention des conjonctions. Nous tenterons de l'appliquer, alors, sur les deux sujets que nous désignerons par sujet actif (attaquant) et sujet passif (qui subit la défaite quoiqu'avant la défaite, il fût actif).

II – 1 - 1 – 1 - Le vouloir + le pouvoir ou le savoir = la fierté

La combinaison du vouloir et du pouvoir (ou du savoir) peut engendrer un effet affectif de fierté. En effet, l'expression « *de Bourmont et son état-major surveillent le*

pilonnage, à partir de la terrasse du Consulat d'Espagne » (A.F. p.48), présuppose la tranquillité et l'assurance de ce sujet. Or, ces derniers peuvent être des effets affectifs qui découlent de la fierté de leur exploit. Pour preuve, au lieu de prendre part aux attaques ou donner d'éventuelles instructions pour dynamiser la lutte, ils se contentent de surveiller.

Car, la certitude engendrée par la fierté intérieure s'exprime par la combinaison modale du vouloir et du pouvoir (ou savoir), (l'actant veut et il peut (ou sait attaquer). Quand l'actant actif, modalisé par le vouloir, dispose d'autres modalités, il a plus de chance de réussir son exploit et il est fier de sa compétence modale. Cette situation ne peut que reconforter l'actant en devenant plus actif d'autant plus qu'il obtient des résultats euphorisants. La fierté dynamise alors ses actions. Force est de remarquer donc que l'effet affectif est encadré par des actions, chose que confirme l'affirmation de Coquet « Action, passion, action » que nous pourrions schématiser de la sorte :

Attaquer → obtenir des résultats → fierté → attaquer plus jusqu'à la réussite finale.

Par ailleurs, nous devons apporter une précision à propos du degré de modalisation. Si la réunion des modalités de *vouloir et savoir (ou pouvoir)* détermine la fierté, d'autre part, *le vouloir, le savoir et le pouvoir faire* détermine la compétence modale. Par conséquent, cette double détermination de la fierté repose sur la compétence modale.

En introduisant la temporalité, nous pourrions faire la relation entre les deux degrés. L'actant peut avoir la fierté de sa compétence potentielle même avant l'action puisque celle-ci vient de la modalisation actualisée du vouloir et du savoir (ou pouvoir). Mais, sa fierté est d'autant plus intense qu'il réalise des exploits positifs avec sa compétence modale. Conséquence, il attaquera plus ou, du moins, il maintiendra l'intensité de son

attaque. La temporalité est donc déterminante pour distinguer entre les types de modalisations : vouloir + pouvoir (ou savoir) et vouloir + pouvoir et savoir faire.

Force est de constater que la fierté affecte la compétence modale du sujet puisque plus sa fierté est forte, plus sa compétence modale est augmentée. De même, la tensivité affecte la compétence modale et la module dans le sens où elle produit des effets affectifs et agit sur le statut actantiel du sujet. Plus la modalité du vouloir est intense et agit donc sur la compétence modale, plus le sujet est motivé et la fierté est plus forte. Pour conclure sur ce cas, nous dirons que le sujet est affecté plus ou moins par la compétence modale qui lui a permis d'atteindre des résultats qui font sa fierté.

II – 1 - 1 – 2 - Le vouloir + le non-pouvoir ou le non-savoir = la déception (le désespoir).

Le non-pouvoir ou le non-savoir + le vouloir = l'obsession.

Dans un deuxième temps, nous examinerons le cas de la combinaison du *vouloir* avec des modalités négatives (*le non-pouvoir / le non-savoir*). L'instance sujet veut faire quelque chose pour se défendre mais elle n'en a pas les capacités. Elle vise surtout à riposter et à repousser l'envahisseur mais en vain. Enfin de compte, arrive la déception ou le désespoir. Ici, le sujet affecté est Alger, lieu symbolique de la résistance à l'occupant de l'instant mais aux autres attaques d'hier. Elle est actorialisée. Elle connaît, à l'instar de tous ses habitants, le *désespoir*.

Les modalités sont combinées par *mais*. Cependant, malgré le manque de compétence, exprimé dans le texte par l'emploi abondante de compléments apposés « *infériorité technique, décadence de sa marine, vétusté de son artillerie, ...* » (A.F. p.49), le sujet collectif continue ses attaques. « *Au Bordj Hassan une garnison d'élite de deux mille hommes –huit cents Turcs et mille deux cents Koulouglis- résiste cinq heures durant au feu des batteries françaises.* » (A.F. p.48).

Pourrions-nous parler alors *d'obsession* ? Si tel est le cas, les modalités sont combinées par *pourtant*. L'absence de compétence modale accentue le désespoir du sujet. Un déséquilibre se fait sentir entre les deux sujets rivaux.

Selon l'instance narratrice, « l'incompétence modale » est signifiée par : « *Mais l'imprévisibilité du commandant en chef, l'insouciance ou l'isolement du dey ont éparpillé les énergies qui auraient dû se dynamiser.* ». (A.F. pp.49-50). Il est à souligner que même dans ce cas, le facteur temps est important. En effet, l'actant sujet, malgré son activité, n'arrive toujours pas à se ressaisir et à repousser l'attaque. D'où, la défaite qui s'exprime en terme passionnel par la déception. Celle-ci est d'autant plus grande qu'aucune action euphorisante ne se dresse à l'horizon.

Ainsi, deux types d'effets passionnels peuvent se produire dans l'actant qui néanmoins demeure actif. Il est de rigueur cependant de souligner la différence entre les deux. Dans le premier, le vouloir implique le non-pouvoir ou le non-savoir. Alors que dans le second cas, le non-pouvoir et le non-savoir sont présupposés par le vouloir. A ce sujet, rappelons-nous l'enchaînement modal de Jean-Claude Coquet⁸¹. A la différence de sa constitution de l'identité du sujet, la combinaison modale qui produit l'effet affectif est combinée, dans notre exemple, par *et, mais, pourtant, etc.*

⁸¹ Parmi les études sur le modalité du vouloir, nous observons attentivement celle de Coquet. Il montre différentes identités du sujet par l'enchaînement des modalités. Le changement de la position des modalités définit différents types d'identités, actant « autonome » et l'actant « hétéronome » (voir chapitre I). Pour mieux expliquer cette position, il faut se souvenir de la définition linguistique de la modalité selon laquelle les modalités sont les prédicats surdéterminant d'autres prédicats. Si nous suivons la définition, les modalités accompagnent toujours d'autres prédicats. Leur position peut être devant ou derrière les prédicats surdéterminés. Si nous revenons à la modalité du vouloir, son rôle peut varier selon sa position. Jean-Claude Coquet montre le changement de la signification du vouloir qui repose sur l'ordre modal. Dans le cas de « vouloir + suite prédicative », le vouloir se traduit par prétendre à. En revanche, dans le cas de « suite prédicat + vouloir », le vouloir a une signification d'assumer. Nous remarquons que l'ordre modal participe à la production des différentes significations. Voir COQUET J.-C., *Le discours et son sujet I*, Klincksiek, Paris, 1984, p.25.

La tensivité est aussi déterminante pour les modalités. Dans le cas de l'obsession, le sujet tente plusieurs fois sa chance de riposter et de repousser l'assaillant malgré sa « non compétence » modale. Ici, nous employons non-compétence à la place d'incompétence modale pour la simple raison que nous voulons atténuer l'effet et surtout nous ne voulons pas juger l'histoire. Il s'agit du nombre de tentatives cumulées, le facteur temps est important. La quantité intervient sur la modalisation. Elle participe positivement à la production de l'effet affectif d'obsession.

Dans le cas de la déception, le déséquilibre est surtout accentué par la non concordance entre la visée et la saisie. Nonobstant la première, la saisie est quasiment nulle. En d'autres termes, même si l'intensité de l'attaque pour riposter est forte, l'étendue demeure faible. Ce déséquilibre tensif est à l'origine de l'effet affectif de la déception qui engendre le désespoir.

II – 1 – 2 - Le non-vouloir et l'implication passionnelle

L'absence du vouloir est à l'origine d'autres passions. L'enchaînement du non-vouloir avec une suite prédicative donne lieu à d'autres effets affectifs. Seulement dans ce cas, il faut noter que l'implication et la présupposition ne sont pas pertinentes pour la combinaison des modalités. En d'autres termes, le changement de la position du non-vouloir n'affecte pas le résultat. Leur mode de combinaison est toutefois déterminant pour l'identification de l'identité actantielle. Deux cas de figure se présentent à nous.

II – 1 – 2 – 1 - Le non-vouloir + le pouvoir ou le savoir = l'indifférence (dédaigneuse)

Après l'invasion des français, certains sujets, confiants en la résistance de la ville d'Alger et croyant trop en le mythe d'une Ville imprenable, préfèrent ne pas riposter à l'attaque dans l'immédiat. Donc, malgré leur compétence, ils se soumettent au non-

vouloir. L'instance narratrice l'exprime en ces termes : « *les tribus bédouines sont venues comme à une fantasia de plus où le risque est paré d'insouciance. Elles ne croient pas, elle non plus, que la Ville puisse être prise.* ». (A.F. p.28). Les modalités, dans ce cas, sont combinées par *mais*. La combinaison du non-vouloir avec des modalités négatives peut être à l'origine de *l'indifférence*. Il faut préciser que cette indifférence est due à la confiance et au fait que le sujet ait sous-estimé l'adversaire.

De plus, nous présentons une absence d'alliance entre le pouvoir central et les tribus bédouines. Ce fait est sous-entendu par l'instance narratrice lorsqu'elle affirme : « *Après la défaite de la Ville, les contingents des troupes alliées, amenés par les beys en volontaires d'une "guerre sainte" presque joyeuse, s'en retourneront à leurs terres, leur sentiment d'autonomie préservé.* ». (A.F. p.29. C'est nous qui soulignons). De plus, s'il y avait alliance entre les deux sujets, ils auraient pu vaincre l'adversaire puisque l'union fait la force. Or, ici, le pouvoir faire qui aurait pu naître de l'alliance, n'est donc pas exploité ; leur compétence modale ne les a pas poussés à passer à l'action. D'où l'indifférence dédaigneuse du sujet.

Aussi, la tensivité joue un rôle important. La combinaison modale est déterminée par la conjugaison entre tensivité, l'intensité forte et de la quantité faible puisque seul « *les Janissaires qui, en ce duel, vont se dresser toujours en première ligne.* » (A.F. p.29). La forte valorisation de la compétence modale (mythe de la ville imprenable), l'intensité forte, n'accompagnent aucun engagement d'où la quantité zéro. Le non-vouloir alors, accompagnée de la compétence modale et de l'intensité forte seront à l'origine de l'indifférence dédaigneuse.

II – 1 – 2 – 2 - Le non-vouloir + le non-pouvoir ou le non-savoir = le renoncement.

La combinaison des modalités négatives est à l'origine du *renoncement*. En effet, après résistance à l'envahisseur, le dey s'est résolu à signer sa reddition. L'absence du vouloir

et du pouvoir ainsi que de la compétence modale détermine son renoncement. Il faut souligner que le non-vouloir émane de l'incompétence modale et non d'un désir délibéré de ne pas lutter. Les modalités sont combinées par *et*. Après la résistance, il est néanmoins conscient de son incompétence, il renonce donc. Le sujet est complètement passif, il a subi la défaite. Son engagement est réduit à zéro. Précisons aussi que l'ordre des modalités n'affecte en rien les passions.

Enfin, pour nous résumer, il est important de souligner que l'analyse modale des passions nous prouve que celles-ci ne résultent pas de la somme des modalités. Elles sont plutôt le fruit d'une pluralité modale qui explique divers cas de figure de ces passions. De même, ces dernières sont aussi fonction du rôle actantiel des sujets.

II – 2 - Les passions des spectatrices/observatrices extraordinaires

Lors de la confrontation entre les deux sujets collectifs rivaux, l'instance narratrice projette un autre sujet et conjoncture sur lui. Le sujet projeté est figurativisé en femmes : d'abord la *femme du dey Hussein* puis *d'autres femmes de la ville* ainsi que *des milliers de spectateurs*. Ces femmes sont évoquées par l'instance narratrice et leur offre un rôle d'observatrice, de spectatrice. Elle-même, dans son désir de faire parti parmi elles, elle brave l'espace et le temps et s'insinue en visiteuse pour effleurer les passions éprouvées en cette période. Pour cela, nous tenterons d'analyser le rôle actantiel de cet observateur pas comme les autres, puis nous déterminerons ses réactions affectives.

II – 2 – 1 - Le rôle actantiel de l'observateur/spectateur

L'observateur est selon Jacques Fontanille⁸², un actant qui est indissociable de l'informateur, objet cognitif. Entre les deux actants, le savoir circule. Dans notre cas, l'informateur est « *l'imposante, l'éblouissante flotte française* ». (A.F. p.17). Mais, nous ne pouvons affirmer avec certitude que cet informateur est conscient d'être observé. Un fait est là, même si ce n'est pas le cas, cet informateur est sujet à la curiosité. De son côté, ce dernier, par l'expression d'un de ses actants responsables, tente d'accéder à un savoir sur son rival et ces observateurs figurent parmi ceux-là. « *Il [Amable Matterer] regarde et il écrit : "j'ai été le premier à voir la ville d'Alger comme un petit triangle blanc couché sur le penchant d'une montagne."* ». (A.F. p.15).

Ainsi, s'installe l'intersubjectivité cognitive entre les deux actants du moment que chacun tentera de voir autrui à travers le prisme de sa subjectivité. D'ailleurs, la description qui en est faite de la ville d'Alger, dans le passage précédent, rend compte de cela. Par ailleurs, il est de rigueur méthodologique de voir en cette définition une entrave à notre analyse. Les sujets ne sont pas en confrontation directe et comme nous l'avons précisé, c'est l'instance narratrice qui les a installés dans le discours. Nous opterons donc pour une autre définition qui installerait l'observateur peu ordinaire dans son discours.

Indépendamment de cette définition qui rattache l'observateur à la cognition, Fontanille emprunte une autre définition à Courtès et Greimas. Pour lui, l'observateur est « *le sujet hyper-cognitif délégué par l'énonciateur et installé par lui, grâce aux procédures de débrayage, dans le discours énoncé.* »⁸³. Cet observateur est donc présenté implicitement ou explicitement dans le discours énoncé. Et son rôle ne se

⁸² FONTANILLE J., *Les espaces subjectifs, Introduction à la sémiotique de l'observateur*, Hachette, Paris, 1989.

⁸³ Définition reformulée par FONTANILLE mais que nous trouverons chez GREIMAS Algirdas Julien et COURTÈS Joseph, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Hachette, Paris, tome 2, 1986, p.155.

limite pas à transférer ou à acquérir un savoir. Nous tenterons, dès lors, de voir d'autres rôles énonciatifs de cet observateur.

Selon Fontanille dans sa typologie, l'observateur pourrait correspondre à ce qu'il nomme l'Assistant-participant. Celui-ci est défini comme

un observateur qui résulte d'un débrayage complet (actantiel + spatio-temporel + actoriel + thématique) ; au rôle cognitif de l'acteur est associé un autre rôle au moins, sur les dimensions pragmatiques et thymiques. Cet observateur thématisé est, comme le détective dans le roman policier, susceptible de participer aux événements de l'énoncé, soit comme figurant, soit comme protagoniste.⁸⁴.

(C'est nous qui soulignons).

Il en ressort de la définition que cet actant « femmes qui font parties parmi les spectateurs » ne participe pas directement aux événements sur le champ de bataille (à la lutte acharnée, l'instance narratrice parle du corps à corps). Un débrayage énoncif spatial marque cette distance entre l'observateur et l'informateur. Le premier est, selon l'instance narratrice, probablement sur la terrasse à saisir du regard son informateur (ou comme les autres spectateurs à dénombrer les vaisseaux) alors que le second est sûrement sur son vaisseau (en mer).

Topologiquement parlant, le premier doté de la faculté du regard d'un endroit imposant (la terrasse), est dans un espace englobant. L'autre est donc dans un espace englobé. De plus, puisque les femmes et les autres spectateurs ne peuvent être parmi les combattants, ils sont, par conséquent, actantiellement débrayés.

II – 2 – 2 - Une observatrice « pas comme les autres »

Cependant, l'instance narratrice qui, sur la dimension cognitive, « *recueille scrupuleusement l'image, deux guerrières entrevues de dos ou de biais, en plein*

⁸⁴ *Les espaces subjectifs, Introduction à la sémiotique de l'observateur, op. cit., p.20.*

tumulte, par l'aide de camp à l'œil incisif » (A.F. p.31), se transforme à son tour en observatrice. Certes, le véritable observateur est le baron Barchou, mais par son biais, elle sera à son tour observatrice puisqu'elle accède non seulement au savoir transmis par celui-ci mais aussi, elle est installée dans son discours énoncé. Ainsi, ne peut-elle pas affecter la scène en question ? Nous pensons que, à la lumière de ces propos, qu'elle veut insister sur l'horreur générée par les affrontements et affecter de ce fait le lecteur. Insister sur l'horreur pour affecter le lecteur est un acte pragmatique.

Si tel est le cas, l'instance narratrice n'assume donc pas seulement un rôle cognitif mais aussi un rôle pragmatique. Ce dernier est doublement assumé. Il est aussi assumé par les instances projetées figurativisées en deux femmes entrevues au détour d'une mêlée qui, dans leur désir d'encourager les leurs, participent aux combats. Mais, pour décourager l'actant collectif rival, elles font preuve d'actes de mutilation, actes caractérisés par une intensité affective forte :

*L'une d'elles gisait à côté d'un cadavre français dont elle avait arraché le cœur !
Une autre s'enfuyait, tenant un enfant dans ses bras : blessée d'un coup de feu, elle
écrasa avec une pierre la tête de l'enfant pour l'empêcher de tomber vivant dans
nos mains ; les soldats l'achevèrent elle-même à coups de baïonnette.*

(A.F. p.31).

La visée pragmatique souhaitée dans ce cas n'est pas atteinte. Mais, nous avons un autre acte pragmatique qui consiste à achever la femme.

Par son accès à cette scène, l'instance narratrice veut immortaliser le courage de ces deux femmes et le courage de toutes les autres à leur insu. De ce fait, c'est l'association de la perception cognitif et de l'action pragmatique qui caractérise cet observateur pas comme les autres, l'action pragmatique en soi étant une combinaison de mini-programmes qui ont pour début l'acte de « *recueillir* ». C'est la raison pour

laquelle nous affirmons que cet observateur correspond à l'assistant-participant de Jacques Fontanille.

II – 2 – 3 - Les passions des observatrices / spectatrices

Indépendamment de l'association entre rôle cognitif et rôle pragmatique, une autre association peut survenir dans notre analyse. C'est l'association entre rôle cognitif et rôle thymique qui est dépendante de l'intensité de l'action observée ou rapportée. Nous observerons d'abord dans un premier cas, l'association entre rôle cognitif et rôle thymique de l'observateur / spectateur installé par l'instance narratrice dans le discours même à titre de figurant, pour reprendre l'expression de Fontanille. Puis, nous tenterons de déterminer une seconde association par rapport à l'instance narratrice, elle-même observatrice pas comme les autres.

Ainsi, le premier actant (la femme du dey, les autres femmes et les spectateurs), dominé par la curiosité de savoir, manifeste des sentiments qui, dirions-nous, aussi contradictoires. Rappelons que ces instances sont installées par la narratrice dans le discours et c'est à travers celui-ci que nous tenterons de déceler leurs passions (même si elles sont imaginées par la narratrice).

La passion que nous pourrions relever chez les sujets femmes est d'abord la *peur*, voire *l'inquiétude*. Celle-ci est suggérée par l'expression verbale « *a négligé la prière du matin* ». Hormis, cet état passionnel, elles éprouvent aussi la *liberté* qu'elles manifestent par un acte figuratif « *montée sur la terrasse* », terrasse qui leur est interdite sauf en fin de journée.

Par ailleurs, la passion dominante, suscitée par l'informateur sur ces femmes et même sur d'autres spectateurs, est la *surprise* ainsi que *l'admiration*. La tension de ces

dernières sont d'autant plus élevée qu'il y a nominalisation des adjectifs qui les présupposent : « *l'imposante, l'éblouissante* ». Ainsi, l'observateur n'a pas uniquement pour objet de chercher le savoir chez l'informateur. Il éprouve aussi des passions qu'il manifeste par des actes qui les présupposent. La diversité des actes chez ces sujets est la cause principale du changement de leur état d'âme.

Force est de constater aussi que le changement d'état d'âme des sujets dont l'informateur est à l'origine anticipe sur d'autres émotions à venir à savoir *l'instabilité, l'horreur, l'épouvante, le dégoût, l'aversion, la répugnance, ...* dus au silence et au mutisme engendré par la soumission. « *Annonce d'une fièvre hallucinatoire, lacérée de folie...Images inaugurant les futures «maters dolorosa" musulmanes qui, nécrophores de harem, vont enfanter, durant la soumission du siècle suivant, des générations d'orphelins sans visages.* ». (A.F. p.31).

Le second actant, l'instance narratrice, est sujet à des affects générés par l'acte auquel elle accède en tant que lectrice / observatrice. Elle ne déroge cependant pas au contrat existentiel qui fait que l'on éprouve de l'horreur face aux actes cognitifs auxquels elle accède. Visiblement, elle semble partager les affects des autres observateurs, par conséquent leur idéologie.

Toutefois, nous pensons que l'intensité des réactions thymiques sont plus fortes chez l'instance narratrice qui, influencée par la temporalité, accède à beaucoup de connaissances sur les scènes observées et rapportées. Donc, l'intensité de la visée est d'autant plus grande qu'elle n'affecte pas la quantité de la visée. En d'autres termes, l'instance s'intéresse à tous les éléments qui lui sont donnés à voir par l'œil incisif de l'aide de camp Barchou.

Il est aussi à noter une distinction entre les deux types d'observateurs. Celle-ci est déterminée par le type de discours auquel elles participent. Les spectatrices

observatrices assistent à un discours de la confrontation direct. Elles participent donc à un acte d'énonciation avec l'actant collectif sur le terrain. Alors que l'instance narratrice, elle assiste à un discours rapporté. Elle est donc énonciataire et reçoit le palimpseste de ceux qui ont écrits en cette période. Leur détermination thymique est non seulement fonction du débrayage temporel par rapport à l'événement mais aussi de la spatialité. Leur discours en est aussi affecté.

L'instance narratrice reçoit donc l'écrit de Barchou et l'interprète au niveau cognitif. De ce point de vue, elle remet en cause la dimension pragmatique qui est néanmoins présente à un autre niveau, celui d'affecter le public. De même, nous pensons qu'elle ne pourra pas agir directement sur les événements donc avoir une quelconque influence sur l'informateur. Mais, elle peut interpréter les événements et leur donner une autre visée pragmatique pour agir sur le lecteur et lui communiquer son propre état passionnel. Celui-ci est logiquement atténué par le facteur temps d'autant plus que l'issue de la colonisation est connue au moment de l'écriture. Or, le choix de l'expression « *se révolse d'horreur* » n'est qu'une preuve du contraire puisque l'instance semble revivre les actions qui causent tant son bouleversement.

Il faut avouer que dans les textes djebariens, nombreux sont les actes qui sont à l'origine des passions manifestées ou suscitées. Ces dernières sont inhérentes à des sujets assumant des rôles cognitifs, pragmatiques et thymiques dictés par leur statut actantiel. Signalons, toutefois, que les passions de certains sujets sont à situer dans la perspective du devenir du fait qu'elles connaissent une instabilité déterminée par le débrayage temporel.

II – 3 - Les passions avant et après l'enfumade

Dans le chapitre intitulé « *Femmes, enfants, bœufs couchés dans la grotte...* » (A.F. pp.94-115), les passions se manifestent différemment avant et après la scène macabre

que nous désignerons par « scène d'enfumade ». Le changement des statuts actantiels accompagne celui des passions. Les passions manifestées chez le même sujet sont toutes aussi contradictoires les unes que les autres. Nous discernons, dans le texte, deux sujets collectifs rivaux qui agissent derrière un chef.

Toutefois, le sujet collectif « l'armée de Pélissier » agit sous l'ordre direct de l'actant au commande « Pélissier » qui lui-même agit sous les ordres de l'instance supérieure : le maréchal Bugeaud. En effet, nous ne pouvons évoquer les passions de ce dernier, du fait que l'instance narratrice ne les a pas relatées dans le texte. Celles qui sont exprimées sont celles de l'actant Pélissier et celles des gens qui étaient avec lui. Nous analyserons aussi celles de l'actant collectif désigné par référence à leur appartenance tribale : les Ouled Riah. Seulement pour cet actant, nous évoquerons uniquement les passions d'avant l'enfumade puisque après, ils sont réduits au silence éternel.

II – 3 - 1 - Les passions avant l'enfumade

Le statut actantiel de chacun des actants existe déjà. D'une part, la réputation de Pélissier qui est à la tête de l'armée. Celle-ci est évoquée par l'instance narratrice.

Pélissier est expert en stratégie. Après avoir participé au débarquement d'Alger, il avait réuni ses observateurs dans un ouvrage de théorie militaire. Il a quitté ensuite l'Algérie, y est revenue en 1841, à Oran d'abord. Sa réputation le devance : il doit la mériter.

(A.F. p.98. C'est nous qui soulignons).

D'autre part, le second actant, sitôt la confrontation entamée, se fait connaître grâce à la riposte qui a apporté ses fruits puisque « *leurs coups de fusil coûtent aux Français six blessés dont trois gradés ; le septième, touché, meurt sur le coup.* ». (A.F. p.99).

De plus, chaque actant a une stratégie particulière. Celle-ci sera à l'origine du changement du statut actantiel des sujets. Ce statut sera déterminant dans l'identification des passions. La stratégie de Pélissier consiste à repousser son rival et il « *réplique par l'envoi de quelques obus.* ». (A.F. p.99). Cette action sera couronnée de succès du moment que « *l'étau se referme sur les réfugiés.* ». (A.F. p.99).

Ajoutons à cela la configuration spatiale qui, de prime abord, est à l'avantage des Ouled Riah. Ils se sont, en effet, réfugiés dans

des grottes considérées comme inexpugnables et qui leur servaient d'abris déjà du temps des Turcs. Elles sont situées sur un contrefort du djebel Nacmaria, dans un promontoire à 350 mètres d'altitude, entre deux vallées. Là dans les profondeurs souterraines d'une longueur de 200 mètres environ, ouvertes sur des gorges quasi inaccessibles, les tribus se réfugient en cas de nécessité, avec femmes, et enfants, troupeaux et munitions. Leurs silos leur permettent de tenir longtemps et de défier l'ennemi ».

(A.F. p.97. C'est nous qui soulignons).

Cette stratégie de repliement dans un endroit inaccessible donne déjà les Ouled Riah comme vainqueurs de la confrontation. L'objet de valeur auquel ils veulent se conjoindre est la résistance à leur ennemi donc la non soumission ou plutôt la liberté. Le vouloir acquérir cet objet de valeur fait que cet actant soit actif. Le verbe « *tirailler* » (A.F. p.99) le présuppose. Quant à l'actant Pélissier et son armée, ils sont aussi actifs et attaquent pour les soumettre. Toutefois, il faut souligner que ces derniers sont moins actifs que les autres vu que les actions qu'ils accomplissent « *se révèlent peu efficace.* ». (A.F. p.99).

Rappelons que parmi ces actions, il y a la négociation. Les stratégies de l'actant Pélissier et son armée sont vaines. Résultat, ils manifestent leur vouloir de changer de stratégie et de passer à la manière forte. Là, le statut actantiel des actants est en devenir. Ceux qui étaient plus actifs au début, le sont moins. Ils sont modalisés par le vouloir et le non-pouvoir ou le non-savoir. Par contre ceux qui semblaient moins

actifs, se révèlent plus actifs dans un deuxième temps. Ils sont modalisés par le vouloir et le pouvoir ou le savoir.

Cette combinaison nous rappelle la passion suscitée chez l'un des actants djebariens, la *fierté* associée à l'activité actantielle et qui repose aussi sur la compétence modale. Il est probablement question de *fierté* dans ce cas mais ce qui semble certain, c'est que le sujet est heureux. « *La troupe est heureuse.* ». Elle se caractérise par l'activité. « *La troupe s'active* ». (A F p.101). Cette activité est stimulée par la tensivité. De même, l'activité du sujet est fonction des notions d'espace et du temps. Et c'est le résultat de sujet actif qui a suscité en lui l'euphorie.

La prévoyance méticuleuse de Pélissier, qui, tôt, le matin, avait fait pratiquer des plates-formes en haut des rochers pour mieux jeter les fascines, se révèle utile. Une heure après la reprise des opérations, les soldats lancent les fagots « avec efficacité ». En plus, le vent qui se lève oriente les flammes ; la fumée entre presque totalement à l'intérieur.

(A.F. p.101).

Ce qui ressort aussi de la citation, c'est le fait qu'un élément atmosphérique (le vent) se met de la partie et participe au procès accentuant l'euphorie pour les uns et le désespoir pour les autres. Il joue le rôle d'un actant. Or, jusqu'à présent, nous constatons que « l'actant » est généralement conçu comme celui qui accomplit ou qui subit l'acte. Il est aussi par définition « ce qui fait être ». L'agir peut alors être identifié au faire être. Lorsque nous faisons, nous « devenons » pour finalement être⁸⁵. Si nous pouvons dire que « nous sommes » parce que nous agissons, nous pouvons dire que « nous sommes » lorsque nous agissons.

Le passage de l'agir au faire être correspond à celui de la potentialité à l'existence. Avant d'agir, l'être n'exprimait que la potentialité d'une action, grâce au passage à l'existence, il représente une réalité immédiate et concrète d'où l'actant va naître.

⁸⁵ GREIMAS A. J., COURTÉS J., *Sémiotique, Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Hachette, Paris, 1979, p.3.

Dans cette optique d'une définition complète de l'actant, nous citerons Lucien Tesnière à qui ce terme est emprunté :

*Les actants sont des êtres ou des choses qui à titre quelconque et de quelque façon que ce soit, même au titre de simples figurants et de la façon la plus passive, participent au procès.*⁸⁶

D'une façon plus englobante, nous pouvons dire que toute représentation humaine ou matérielle amenée à « compter » et à figurer dans un procès sera considérée comme actant. Le vent, pour nous, entre dans cette catégorie de « choses » qui participent au procès.

L'activité du sujet est notamment renforcée par une passion prospective, *l'audace*. Celle-ci émane d'un *croire* qui repose sur une conception positive d'un scénario que l'actant se préfigure. L'expression « *tout fuyait à mon approche* » (A.F. p.98) présuppose l'incompétence modale d'autrui. Le croire de cet actant qui engendre *l'audace* et la *suffisance* se manifeste par une certitude : obéir à l'ordre qui lui a été donné par son supérieur, peu importe la manière et peu importe le prix encouru.

Du côté des Ouled Riah, nous avons d'autres passions qui sont manifestées. *L'espoir* d'être libre après avoir accepté de payer l'imposition de guerre. Mais cet espoir est accompagné de la *peur* et de la *méfiance*. Ces deux passions se manifestent dans le texte dans le passage suivant :

Ils acceptent de payer l'imposition de guerre, et donc de sortir ; ils craignent seulement d'être emmenés captifs à la « prison des Cigognes » de Mostaganem. [...]. Les Ouled Riah, résolus à payer jusqu'à 75000 francs d'indemnité, hésitent à lui faire confiance sur ce dernier point. [...]. Les assiégés ne veulent pas se livrer aux Français ; ils demandent que ceux-ci se retirent des abords des grottes. Condition inadmissible, juge Pélissier.

(A.F. pp.100-101).

⁸⁶ *Ibid.*, p.3.

L'espoir comme passion positive est cependant anéanti par les deux autres passions plutôt négatives. Il faut noter qu'ici, le sujet reconnaît la compétence modale de son adversaire mais rend compte aussi de son infériorité car il reconnaît du moins que sa compétence à lui est quasiment nulle. Les deux passions négatives seront à l'origine d'autres passions : l'obstination et le courage. L'obstination se résume dans le fait que l'actant s'entête à ne pas sortir. Quant au courage, il est manifesté par le fait de résister à son adversaire en dépit du danger encouru, la perte de leur vie.

II – 3 – 2 - Les passions après l'enfumade

Désormais, nous allons analyser les passions qui sont associées aux statuts actantiels après l'enfumade. La période en question fait état d'une diversité passionnelle relative aux sujets qui ont assisté à l'acte. Toutefois, il faut rappeler qu'après l'enfumade, nous ne pouvons analyser le statut actantiel que d'un seul sujet collectif, le vainqueur. Car le second actant, « *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" »*. (A.F. p.105). Donc, le schéma narratif de la confrontation est dominé par la passivité absolue de cet actant.

Pour ce faire, nous tenterons un travail d'identification des différents sujets et nous ne considérerons que ceux qui ont un statut actantiel déterminé par leur état affectif. Ce travail d'identification est en effet, motivé par la manifestation d'états passionnels aussi contradictoires que divers.

Ainsi, après l'acte tragique, nous observons d'abord l'effet passionnel sur certains soldats. Ceux-ci manifestent plutôt de *l'indifférence*. Celle-ci se lit dans un état comportemental qui est l'expression typique de l'insensibilité. « [...] *certains soldats se livrent sur place au pillage : s'emparant des bijoux, des burnous, des yatagans, ils en*

dépouillent les cadavres. ». (A.F. p.106). ou « les objets du butin, vendus les uns aux autres, circulent ». (A.F. p.108).

Or, qu'est-ce que l'indifférence si ce n'est l'absence de manifestation passionnel ? D'ailleurs, *Le Petit Robert* en donne la définition suivante : « *Etat de celui qui n'éprouve ni douleur, ni plaisir, ni crainte, ni désir.* », définition qui se rapproche aussi de l'impassibilité. « *Qui n'est pas susceptible de souffrance, qui n'éprouve ou ne trahit aucune émotion, aucun sentiment, aucun trouble* »⁸⁷. Or, la situation demande une manifestation émotive face au tragique situationnel. Néanmoins, cette définition émet une hésitation entre deux états différents : l'émotion éprouvée et l'émotion exprimée.

Le même type d'hésitation se lit aussi dans *Le Petit Robert* dans la définition du mot « flegme ». Les synonymes qu'il en donne sont : « *froideur, impassibilité, indifférence, placidité* », référant tantôt à l'éprouvé, tantôt à l'exprimé, tantôt aux deux réunis. Cependant, dans le texte, nous pensons qu'il s'agit de l'indifférence absolue dans le sens où l'émotion n'est pas exprimée puisqu'elle n'est même pas éprouvée.

Dans une situation tragique comme celle rapportée par l'instance narratrice, le code social exige que les émotions soient exprimées, voire éprouvées. Or, les actants n'expriment aucune douleur. Ils sont donc bannis de la communauté des soldats. Dans le texte, ce fait s'exprime par l'expression « *Voici que, malgré les efforts des officiers, certains soldats se livrent sur place au pillage.* ». (A.F. 106. C'est nous qui soulignons). Car, contrairement à ces soldats, Péliissier est sujet à des effets passionnels générés par la situation (cf. *infra*). Ainsi, le code social est relativement complexe et n'importe quel membre d'une société peut jeter généralement l'opprobre sur l'individu qui reste indifférent alors qu'il s'attend à une forme passionnelle que peut susciter la situation.

⁸⁷ *Le Petit Robert*, 1998.

Pour l'instance narratrice, l'épanchement émotionnel, mode d'expression normal des cérémonies de deuil, fait défaut dans cette situation. « *Ces femmes, ces hommes, ces enfants pour lesquels les pleureuses n'ont pu officier (nulle face lacérée, nul hymne lancinant lentement dévidé), car les pleureuses se sont trouvées confondues dans le brasier...* ». (A.F. p.114). Certes, le deuil n'est pas le leur mais face à des situations pareilles, le lecteur s'attend à d'autres effets passionnels comme le remord ; d'ailleurs éprouvé par leur supérieur hiérarchique : Pélissier.

Ce dernier, en effet, selon l'instance narratrice est « *envahi par le remords* » (A.F. p.113). Le substantif « *remords* » est répété dans le texte pour évoquer l'état passionnel du même sujet. « *Pélissier, pris par le remords, [...]* ». (A.F. p.110). Or, le remords est une sous-catégorie englobée dans le terme générique de « *honte* ». Ce dernier est employé dans le texte pour rendre compte de l'état général d'un sujet collectif plus vaste et qui englobe notre sujet en question, « *honte éparpillée dans Paris* ». (A.F. p.109). La honte est aussi un substantif.

Force est donc de constater que les émotions sont, entre autre, représentées par le choix d'une catégorie grammaticale : le substantif. Selon Plantin⁸⁸, « *on définit les termes d'émotions, en partant des noms d'émotion* » et « *à cette classe de substantifs, on ajoute l'ensemble des termes composant les familles dérivationnelles* ». Le choix du substantif répond à un désir de la part de l'auteur d'animer l'émotion.

Dans le texte, le nom d'émotion « *honte* » fait parti d'un groupement de termes génériques qui sont à leur tour répertoriés en famille de base par Goleman. Nous reprendrons donc à ce théoricien cette catégorisation pour pouvoir identifier l'état affectif du sujet. De même, cette catégorisation nous permettra d'identifier d'autres groupements comme « *la surprise* ».

⁸⁸ PLANTIN C., « L'argumentation dans l'émotion », in *Pratiques* 96, 1997, p.82.

Colère : fureur, indignation, ressentiment, courroux, exaspération, tracas, acrimonie, animosité, mécontentement, irritabilité, hostilité, et, peut-être à l'extrême, haine et violence pathologiques.

Tristesse : chagrin, affliction, morosité, mélancolie, apitoiement sur soi-même, solitude, abattement, désespoir, et, lorsqu'elle devient pathologique, la dépression profonde.

Peur : anxiété, appréhension, nervosité, inquiétude, consternation, crainte, circonspection, énervement, effroi, terreur, épouvante, et, en tant que pathologie, phobie et panique.

Plaisir : bonheur, joie, soulagement, contentement, félicité, délectation, amusement, fierté, plaisir sensuel, frisson (de joie), ravissement, satisfaction, euphorie, humeur fantaisiste, extase, et, à l'extrême, manie.

Amour : approbation, amitié, confiance, gentillesse, affinité, dévotion, adoration, engouement.

Surprise : choc, ahurissement, stupéfaction, étonnement.

Dégoût : mépris, dédain, répulsion, aversion, répugnance, écœurement.

Honte : sentiment de culpabilité, embarras, contrariétés, remords, humiliation, regret, mortification, contrition⁸⁹.

(C'est nous qui soulignons).

Par ailleurs, la honte émane aussi de la culpabilité. C'est ce qui explique l'emploi de certaines expressions qui expriment l'affect comme : « *il a soupiré : c'est terrible; Pélissier souffre.* ». (A.F. p.108). Toutefois, au fur et à mesure de la découverte du désastre, les passions du sujet sont variables et sont donc en devenir. De la honte éprouvée, il exprime aussi la surprise qui peut se lire dans ce passage : « *"On en sortit, de la grotte, environ six cents", note l'officier espagnol, et il souligne le trouble du colonel entouré de son état-major, tous raidis par une froide stupeur.* » (A.F. p.107. C'est nous qui soulignons).

La stupeur est éprouvée car le résultat espéré est inattendu ou moins attendu. La réalisation inattendue du résultat espéré affecte physiologiquement le sujet vu qu'il est resté sans réaction. L'adjectif « froide » qui accompagne le substantif « stupeur » accentue l'immobilité du sujet. Pourquoi insister sur le trouble, la surprise, la stupeur, etc., si ce n'est pour susciter une réaction affective de la part du lecteur ?

⁸⁹ GOLEMAN D., *L'intelligence émotionnelle*, Laffont, Paris, 1997, pp.424-425.

En effet, la stupeur s'avère apte non seulement à désorienter le lecteur pour lui permettre « *un investissement émotionnel* », mais aussi à le faire réfléchir sur ces propres pratiques émotionnelles, à remettre en cause un sentiment qui ne se justifie que par le vouloir posséder les êtres comme les bêtes qui ont d'ailleurs périés à leur côté.

Cette justification nous est inspirée par le fait que non seulement l'instance narratrice et les autres sujets témoins évoquent la mort horrible des notables, des pauvres, des orphelins de père, de veuves, les répudiées, mais ils insistent surtout sur les conditions de la mort des bébés (indépendamment de la cause immédiate de leur mort (enfumade)). « *Au milieu des animaux, souvent même sous eux, gisent des corps de femmes, d'enfants : quelques-uns furent écrasés par l'affolement animal...* ». (A.F. p.106).

Visiblement, pour l'instance narratrice, ces êtres ont connu une double mort. Le procédé de l'instance qui consiste à interpeller le lecteur est fort subtil puisqu'il vise la destruction des émotions socialisées de l'actant en question.

Il est toutefois important de souligner que la souffrance éprouvée par le sujet est inexistante dans la liste dressée par Coleman. Elle peut néanmoins y être intégrée et figurée parmi la catégorie de la tristesse. Celle-ci est d'autant plus grande que le sujet avoue être contraint à agir de la sorte.

Mais l'action qui est à l'origine de sa tristesse, de sa souffrance, de la froide stupeur, du trouble, du remords, ..., est tellement horrible qu'il ne voudrait jamais la refaire. Il en fait l'aveu dans son rapport réglementaire. « *Ce sont des opérations, monsieur le Maréchal, que l'on entreprend quand on y est forcé, mais que l'on prie Dieu de n'avoir à recommencer jamais !* ». (A.F. p.108). Pourquoi l'emploi du pronom « on » qui se

substitue à « je » ? Est-ce une manière d'atténuer sa responsabilité et donc ses divers effets passionnels ?

De toutes les façons, ce sujet s'oppose sur le plan passionnel aux autres militaires comme lui. Nous faisons référence à Bugeaud et à Saint-Arnaud. Le premier manifeste son indifférence ou probablement la maîtrise de son affect par une forme figurative qui se résume à la destruction du rapport établi par Saint-Arnaud. Le second éprouve et manifeste son affect dans l'extrait suivant : « *Personne n'est bon par goût et par nature comme moi ! ... Du 8 au 12 août, j'ai été malade, mais ma conscience ne me reproche rien. J'ai fait mon devoir de chef, et demain je recommencerai, mais j'ai pris l'Afrique en dégoût !* ». (A.F. p.111).

Cet actant éprouve le dégoût mais aussi de l'obsession du moment qu'il recommencerait l'action. Cette obsession est stimulée par son sens du devoir. Ici, nous dirons que l'actant éprouve des émotions mais, grâce à son savoir vivre, il tente de les canaliser. Or, selon, Kerbrat-Orecchioni le lien entre savoir-vivre et émotions relève de l'opposition. Elle affirme à ce propos :

Et pour les éthologues des communications, la politesse et les rites sociaux ont précisément pour fonction principale de canaliser le flux affectif, de juguler les débordements émotionnels, et de conjurer l'anxiété et l'agressivité que risque toujours de susciter la rencontre d'un corps étranger : la politesse est une violence faite à la violence. Bref, la politesse est du côté de l'anti-nature, de la maîtrise des pulsions, et du souci premier d'autrui (c'est en quelque sorte « l'altruisme au quotidien »), quand l'émotion est plutôt du côté de la nature, de la pulsion individuelle, et du comportement.⁹⁰

La politesse et les rites sociaux servent donc à canaliser les émotions chez ce sujet. Si tel n'est pas le cas, il risque de remettre en cause le tissu social. D'ailleurs, puisque la situation est génératrice d'émotions, les sujets ont obéi à un rituel inhabituel qui consiste à détruire les preuves de leur action et qui sont à l'origine des effets

⁹⁰ KERBRAT-ORECCHIONI C., « Quelle place pour les émotions dans la linguistique du XX^e siècle ? Remarques et aperçus », *op. cit.*, p.51.

passionnels. Si nous disons « inhabituel », c'est que dans le premier cas, Pélissier a fait suivre son rapport jusqu'à Paris et ce dernier a suscité toute une polémique. « *Un rapport confidentiel est envoyé à Bugeaud qui, cette fois, se garde de le faire suivre à Paris.* » (A.F. p.110).

Mais cette fois, ces deux autres sujets émettent une réserve émotionnelle qu'elle soit suscitée ou exprimée. Ils se sont ainsi conformés à l'air du temps, qui veut que les individus observent une certaine réserve émotionnelle. Car, depuis le XIX^e siècle, tous les traités préconisent la canalisation affective. Lacroix l'a en effet montré dans un chapitre consacré à « La réserve » :

Dans Servitude et grandeur militaires, A. de Vigny a tracé le portrait des soldats capables d'enfermer en eux-mêmes « les émotions violentes, les chagrins profonds ». La sagesse de ces hommes n'est pas d'être dépourvus de passions, mais d'empêcher ces dernières de se manifester. « L'ambition, l'amour, le jeu, la haine, la jalousie, les travaillaient sourdement, écrit Vigny ; mais ils ne parlaient qu'à peine ». Dans une page admirative, l'auteur exalte la « dignité froide » de ces hommes sans affectation⁹¹

Le thème de la réserve donne lieu, dans les Usages du monde de la baronne de Staële, à des recommandations répétées, qui résument bien la position du savoir-vivre sur ce point. La bienséance impose d'abord le contrôle du visage. L'homme poli n'a pas un visage franchement expressif. Il évite les grimaces significatives. Ses traits ne sont jamais déformés par le dédain, la surprise, la contrariété, la colère. « Lever les yeux au ciel, se pâmer, rouler les prunelles, joindre les mains en levant les bras en l'air, écrit la baronne de Staële, sont des gestes ridicules [...]. Le langage est, lui aussi, sévèrement placé sous contrôle. La règle est de s'arranger pour en dire toujours un peu moins. La société de politesse a une préférence marquée pour la litote⁹².

(C'est nous qui soulignons).

La description qui en est faite par Lacroix s'applique parfaitement aux deux sujets surtout lorsqu'il est question du contrôle du langage. L'instance narratrice d'ailleurs, exprime sa reconnaissance pour le sujet qui a écrit, donc a laissé des traces de ses actes ainsi que de son état affectif. Mais cette instance est en quête de vérité et seul

⁹¹ LACROIX M., *De la politesse*, Julliard, Paris, 1990, p.278.

⁹² *Ibid.*, p.280.

l'écrit le lui permettra. Le contrôle du langage donc n'a pas suscité la polémique comme il est question pour le rapport de Pélissier.

Pour récapituler, nous dirons que le sujet collectif soldat qui éprouvait avant l'enfumade de la fierté, accentue son statut de sujet actif ; le résultat auquel il est parvenu fait qu'il éprouve d'autres passions comme l'indifférence. La compétence modale de ce sujet et son vouloir sont à l'origine de son indifférence. Mais là, il faut préciser que l'indifférence n'est pas relative ni à la tensivité de l'attaque ni à la compétence modale, elle est plutôt inhérente au carnage dont il est à l'origine. Cette indifférence est partagée par d'autres sujets qui ont causé une autre enfumade. Cet état passionnel est probablement dû à la canalisation de l'émotion, chose que dicte la profession exercée.

Toutefois, au sein même de cet actant collectif, d'autres sujets se démarquent par l'expression passionnelle contradictoire. Pélissier, comme d'ailleurs certains sujets témoins, manifeste son émotion. Cette manifestation est due à l'effet de surprise causé par le déséquilibre tensif entre la visée et la saisie. Il faut aussi noter que l'instance narratrice focalise son attention sur l'expression passionnelle du sujet collectif français et révèle peu d'informations sur le second sujet collectif. Nous expliquons le fait par le statut actif du premier et le statut passif du second.

Toutefois dans la troisième partie de *L'Amour, la fantasia*, nous connaissons un renversement de situation, les passions des femmes de la tribu de l'auteur sont très développées, probablement, à cause du statut actif de ces femmes. Ces dernières sont hyperactives puisqu'elles participent massivement à la guerre de libération. Assia Djebar n'est pas le seul auteur à reconnaître à la femme algérienne son activité dans la lutte armée. Frantz Fanon l'a bel et bien démontré dans *Sociologie d'une révolution*⁹³

⁹³ FANON F., *Sociologie d'une révolution*, Maspero, Paris, 1975.

et il a remis en cause le mythe de l'éternelle cloîtrée en affirmant que la femme a participé à la guerre de libération.

Sa participation se fait néanmoins dans et par une forme particulière de passions qu'elle manifeste consciemment ou inconsciemment envers la nation, la patrie. Du moins, c'est ce qui en ressort des textes d'Assia Djebar : *L'Amour, la fantasia* et *Femme sans sépulture*⁹⁴. Les passions, dans *L'Amour, la fantasia* sont exprimées par les femmes sujets projetées par l'instance d'origine.

Cependant, dans *Femme sans sépulture*, les voix de femmes qui ont connu l'héroïne (Zoulikha) se superposent à celle de l'instance narratrice ainsi que celle de la femme concernée. Les passions sont inévitables. Elles ne peuvent se contenir lorsqu'il s'agit de parler de la femme ayant combattu dans le passé et qui par fatalité n'a même pas une sépulture. Selon la tragédie grecque, le sujet en question ne connaîtra pas la quiétude.

II – 4 - La passion pour la liberté / la liberté des passions

Ici, nous n'analyserons pas les passions dans *Femme sans sépulture*, mais nous tenterons de voir comment se manifeste la passion pour la liberté chez une femme⁹⁵ qui, elle aussi, a participé à la guerre de libération. Il s'agit de Chérifa Amroune, femme que nous avons analysée longuement dans la première partie de notre travail. Les exemples de femmes qui veulent se joindre à l'objet liberté abondent dans l'œuvre djebarienne et nous aurions pu choisir n'importe quelle femme sujet.

⁹⁴ DJEBAR A., *Femme sans sépulture*, Albin Michel, Paris, 2002.

⁹⁵ Il s'agit de Chérifa Amroune, femme que nous avons évoquée dans le premier chapitre de notre travail. Les exemples de femmes qui veulent se joindre à l'objet liberté abondent dans l'œuvre djebarienne et nous aurions pu les prendre de *Loin de Médine*, de *Femme sans sépulture*, et même des passages autobiographiques de *L'Amour, la fantasia*, etc.

Toutefois, le choix de l'analyse des passions chez cette femme en question est déterminé par le fait que cette passion pour la liberté est doublement orientée. Elle manifeste une passion pour sa propre liberté mais aussi pour la liberté de son pays. Il est important de souligner que la liberté en soi est un objet de valeur auquel le sujet femme veut se joindre.

Or, comment se joindre à cette liberté qu'elle soit individuelle ou collective si elle n'est pas soutenue par une intentionnalité et une passion ? De même, comment aboutir à un résultat s'il n'y a pas de liberté de passions ? Sur ce dernier point, nous pensons l'avoir évoqué sommairement à travers la modalité du croire dans le chapitre1. Dans cette partie de notre travail, nous essayerons de voir comment la liberté des passions (dévotion, amour pour Dieu) contribue efficacement à atteindre l'objet de valeur qui est la liberté.

Selon la conception de Coquet⁹⁶, la femme se trouve sous l'impulsion d'une force qui la pousse vers l'avant et cette force ne peut être que la passion pour la liberté. La direction qui est imposée par la force de la situation, fait que la femme atteint le « paroxysme de l'émotion ».

Plus encore, aller au-delà de l'interdit de l'homme donc arracher sa propre liberté par des actes qui ont fait dire aux cousins, aux voisins et aux oncles qu'elle se comporte comme « un quatrième mâle » ne répond-il pas au désir le plus intense : celui de défier l'homme mais aussi celui de participer activement à « l'abolition » de l'injustice ?

Remarquons qu'à travers cette courte analyse que l'objet liberté devient un objet passion qui engage à la fois le corps et l'action. Et pour que la femme soit sujet au sens où l'entend Coquet, il faut qu'elle ait la « maîtrise du sens ». En d'autres termes, il faut

⁹⁶ J.-C. COQUET cite un autre exemple que nous avons tenté d'adapter à notre corpus. Voir *La Quête du sens*, op. cit., p.11.

qu'elle ait la maîtrise de son corps et se prémunir contre les expressions brutales et incontrôlées de la passion pour l'objet passionnel.

Ainsi, pour pouvoir mettre en lumière cette situation doublement problématique, la position phénoménologique de Merleau-Ponty nous paraît la mieux adaptée pour serrer au plus près le phénomène.

La liberté n'est pas évoquée par la femme projetée par l'instance d'origine. Toutefois, elle est présupposée par la conjonction à l'espace (*le maquis, la forêt*) et par certaines actions soldées par le refus. Pour être plus explicite dans l'analyse des passions chez ce sujet, rappelons dans un premier temps son parcours sémiotique.

II – 4 – 1 - Le parcours sémiotique de Chérifa Amroune

Dès le début du texte intitulé « *voix* » (A.F. pp.167- 174) qui se poursuit dans deux autres chapitres intitulés respectivement « *Clameur...* » (A.F. p.175) et « *voix* » (A.F. p.185), Chérifa apparaît comme une entité distincte de tous les autres actants. Elle se distingue par sa lucidité et par sa conscience précoce vis-à-vis de l'objet de valeur auquel elle veut se conjoindre : la liberté. L'instance narratrice nous confie même qu'elle se situe sur l'échelle de valeurs, loin du politique mais très proche des préoccupations véritables : *aide de la mère, assister ses compatriotes au maquis quel que soit le prix, etc.* Ceci lui confère d'emblée le rôle d'actant qui est susceptible de juger donc sujet contrairement aux différents titres l'annonçant qui présupposent son statut de non-sujet.

Car *réduire un être à une faculté de son corps* ne peut que confirmer son statut de non-sujet. Toutefois, le texte dit le contraire du fait que l'actant, par le biais de l'instance narratrice qui la projette, ne se définit pas seulement par son activité dans un

programme mais aussi par son aptitude à juger et par une suite modale qui confirme son statut.

Chérifa Amroune est bien l'actant qui « veut » et qui « sait » comment parvenir. Nous pouvons l'opposer à la masse de femmes et de cousins, de voisins, d'oncles, ... qui, dépourvus de vouloir et de savoir, sont enclins à des passions négatives comme la peur qui les paralyse ou dotés de *faux-savoir*, tentent d'entraîner derrière eux des masses pour réagir contre l'actant sujet et les siens. Nous faisons allusion notamment à la séquence où Chérifa Amroune s'est réfugiée dans le douar Sidi bou Amrane - « *le peuple de là-bas n'accepta pas* » (A.F. p.168) de les secourir elle et sa famille.

Son parcours sémiotique l'entraînera de la situation de don (liberté par rapport à son emprisonnement) à la capture par l'actant collectif France. Par *l'actualisation du procès re-venir à la montagne et connaître un autre espace intersubjectif* (la forêt), elle réussit une performance contraire à sa situation de femme. Elle est donc l'agent d'une transformation réfléchie. En d'autres termes, elle passera de la capture à la liberté. Et c'est cette deuxième situation qu'elle se verra vivre dans un premier temps.

En outre, son pouvoir accomplir une performance présuppose un vouloir. Car, pour se joindre à la liberté dans une société d'hommes, il faut vraiment le vouloir et en accepter les conséquences. Par l'intensité du vouloir être libre, l'actant confirme sa position d'actant sujet. Nous pouvons alors le schématiser de la sorte : Chérifa Amroune $\setminus$ liberté. D'après J.-C. Coquet le vouloir, dans son acception logique et philosophique, est une affirmation de l'être et surtout du jugement. Et selon G. Mury et T. Oriol « *Le mot "volontaire" ne prend vraiment tout son sens que dans un acte où l'intelligence intervient pour juger...* »⁹⁷.

⁹⁷ MURY G. et ORIOL T., *L'Action*, Didier, Paris, 1964, p.182.

Au niveau de ce programme, Chérifa Amroune est un sujet de droit du fait qu'elle affirme son vouloir être libre s'accompagnant de joie en subvertissant les croyances sociales et en participant à un autre programme celui de libérer le pays. Ainsi, par cet argumentaire, nous venons de confirmer le statut de sujet de Chérifa Amroune même si nous pensons l'avoir suffisamment démontré dans la première partie.

Si nous tentons encore une autre argumentation c'est pour annoncer l'objet de valeur auquel elle veut se joindre. Le programme qui en est à l'origine confirme le statut identitaire de la femme : celui d'être libre et de participer à un autre programme de libération. Or, parler d'identité et du programme de libération ne peut s'accomplir sans passion.

L'identité de femme libre oriente l'actant vers un à-venir. Le facteur espace (la forêt) présuppose des passions comme la peur, l'angoisse. Celles-ci sont manifestées lors de l'aspiration à la liberté qui ne peut être atteinte sans risque de conflit ou de mort. Ces émotions sont annonciatrices du programme principal, à ce niveau. Il consiste à déjouer la capture de l'anti-sujet c'est-à-dire être libre et le demeurer que ce soit vis-à-vis des siens, que ce soit vis-à-vis de la France.

Cependant, pour ce qui est de ce dernier, il faut participer à un programme de libération. Car, la liberté de la femme n'est pas reconnue par ce dernier. D'où, le statut de sujet de quête et non de sujet de droit. Ainsi, pour ce dernier programme, la femme instaure la quête de l'identité. D'emblée, elle n'est pas préparée pour ce dernier. D'où, la surprise, l'angoisse mais surtout la tristesse et l'affliction devant la perte de son frère. Qu'elle soit sujet de droit ou sujet de quête, la liberté est à chaque fois présupposée. Le lot de passions qu'elle véhicule lui est tellement imbriqué que nous parlons de liberté/ passion. Or, qu'est-ce que la liberté si ce n'est une reconnaissance d'existence ?

II – 4 – 2 - Du côté de la phénoménologie : La femme et sa liberté

Merleau-Ponty, comme d'ailleurs Sartre, s'accorde à dire que seul l'homme est libre, seul l'homme existe. En d'autres termes, seul l'homme est l'être pour qui la liberté constitue sa manière d'être et que son être ne peut se comprendre que comme liberté. L'homme est totalement libre et ne peut donc pas choisir la non-liberté. C'est d'ailleurs probablement l'une des raisons pour laquelle Chérifa éprouve le vouloir se joindre au maquis. Le texte ne l'affirme pas explicitement mais nous le devinons à travers certains actes et certains lieux cités.

La liberté n'a pas d'essence puisqu'elle est la condition des essences. La liberté est le pouvoir universel de donner un sens, une valeur et c'est la liberté qui est au centre de toutes les valeurs et de tous les sens. Merleau-Ponty affirme que « *la liberté est notre acquis primordial et comme notre état de nature.* »⁹⁸. C'est d'ailleurs cette sensation de liberté qui fait que la femme brave les interdits et monte au maquis.

Or, comment expliquer cette liberté lors que nous savons que celle-ci a répondu à un appel de « *ceux de la montagne* » ? La réponse nous est donnée par Sartre qui souligne le paradoxe de la liberté : « *Il n'y a de liberté qu'en situation et il n'y a de situation que par la liberté* »⁹⁹. Sartre reconnaît que l'homme n'est libre qu'en situation en admettant le paradoxe de « la liberté et situation ».

Merleau-Ponty partage cette acception. Il affirme que « *l'idée de situation exclut la liberté absolue (qui) est à l'origine de nos engagements. Elle l'exclut d'ailleurs également à leur terme. [...]. Le choix que nous faisons de notre vie a toujours lieu sur la base de certaine donné* »¹⁰⁰. Mais, il développe sa pensée pour énoncer d'autres

⁹⁸ MERLEAU-PONTY M., *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris, 1945, p.500.

⁹⁹ SARTRE J-P., *L'Être et le Néant, Essai, d'ontologie phénoménologique*, Gallimard, Paris, 1943, p.569.

¹⁰⁰ *Phénoménologie de la perception, op. cit.*, p.519.

affirmations. Il considère cette reconnaissance dont il est question dans la citation comme une dynamique importante qui mène à la compréhension de la liberté dans ses relations avec l'enracinement de l'homme dans son corps, dans sa culture, dans son histoire et dans le monde.

Je suis une structure psychologique et historique. J'ai reçu avec l'existence une manière d'exister, un style. Toutes mes actions et mes pensées sont en rapport avec cette structure, et même la pensée d'un philosophe n'est qu'une manière d'explicitier sa prise sur le monde, cela qu'il est. Et cependant, je suis libre, non pas en dépit ou en deçà de ces motivations, mais par leur moyen.¹⁰¹

La citation explique bien l'enracinement de l'homme dans son corps, dans sa société et dans son histoire. Pour étayer son argumentation, Merleau-Ponty cite l'exemple du philosophe qui ne se situe pas en marge de la société et que sa pensée exprime sa prise sur le monde et que sa liberté est en situation. Comme pour le philosophe, la liberté de Chérifa est en situation.

Grâce à la liberté, cet enracinement exprime une phase importante désignant sous une certaine façon le conditionnement originel de la liberté humaine. La liberté surgit de la non-liberté, acception que nous pouvons reconnaître à l'actant sujet. Or, pour Sartre, la liberté est le fondement de tous les fondements. Pour lui, il n'y a rien avant la liberté. Conception que nous n'épouserons pas dans notre travail car la femme dont il s'agit a acquis sa liberté de la non-liberté que ce soit vis-à-vis des siens ou vis-à-vis du colonisateur.

En effet, la femme, ayant elle-même une existence conditionnée par des facteurs exogènes et endogènes, ne peut avoir qu'une liberté conditionnée, du moins à l'origine. Parler du conditionnement de la liberté de la femme du moins à l'origine n'a pas pour but de l'amoindrir ou de la disqualifier. Car, c'est la femme elle-même en tant qu'elle est libre, et en tant qu'elle évoque son passé, découvre son enracinement dans

¹⁰¹ *Phénoménologie de la perception, op. cit., p.520.*

la non-liberté. Son corps, dans sa conception, n'est pas un obstacle pour la liberté mais la rend possible. Pourtant, son corps pour autrui, est une entrave à la liberté d'appartenir au groupe de combattant masculin. D'où, le déguisement. Or, cette idée confirme celle du conditionnement.

Ainsi, comme l'affirme Merleau-Ponty, la liberté de la femme est conditionnée. Nous fondons notre argumentation, comme l'a déjà annoncé Merleau-Ponty, sur le fait que cette femme, à sa naissance, a trouvé un monde partiellement constitué et colonisé. Elle ne peut donc pas raisonner comme si tel était le contraire. « *Il n'y a donc jamais déterminisme et jamais choix absolu, jamais je ne suis chose et jamais conscience nue* »¹⁰².

A ce propos, Sartre souligne un point important lorsqu'il affirme que « *l'homme, étant condamné à être libre, porte le poids du monde tout entier sur ses épaules : il est responsable du monde et de lui-même.* »¹⁰³. Chérifa se sent en effet, responsable d'elle-même mais aussi d'autrui. Il n'y a qu'à voir ses actes accomplis que ce soit au maquis, auprès des malades ou en prison.

La liberté de la femme consiste à se prendre en charge, à se ressaisir, à se reconnaître et à aller de l'avant. Une fois le processus de sa liberté lancé, elle ne peut reculer ni rester stationnaire. C'est pourquoi son être reste et demeure dans l'avenir. Elle est donc projetée vers l'à-venir et son être ne peut coïncider avec son état initial ou son présent qui ne dure pas. L'existence de la femme est un arrachement continu à son être, un refus d'être quelque chose, un regard toujours tourné vers l'avenir.

Or, l'avenir a prouvé que la liberté a changé la vie de la femme et que celle-ci n'a pas de destin (ou de fatalité par rapport à son emprisonnement), elle n'a qu'une destinée

¹⁰² *Phénoménologie de la perception*, op. cit., p.518.

¹⁰³ SARTRE J-P., *L'Être et le néant*, op. cit., p.639.

qu'elle s'est elle-même préparée. Et c'est elle, tant qu'elle est libre, qui prend des initiatives et se trouve devant des obstacles dont elle est l'auteur. Certes, se trouver devant des obstacles présuppose l'implication d'opposants. Toutefois, dire qu'elle est l'auteur des obstacles, nous voulons insister sur son choix délibéré et responsable de sa situation et de son avenir. D'ailleurs, pour argumenter notre point de vue, nous citerons un exemple de Merleau-Ponty.

Je dis que ce rocher est infranchissable, et il est sûr que cet attribut, comme celui de grand et de petit, de droit et d'oblique et comme tous les attributs en général, ne peut lui venir que d'un projet de le franchir et d'une présence humaine. C'est donc la liberté qui fait paraître les obstacles à la liberté, de sorte qu'on ne peut les lui opposer comme des limites. Toutefois, il est clair d'abord que, un même projet étant donné, ce rocher-ci apparaîtra comme un obstacle, et cet autre, plus praticable, comme un auxiliaire. Ma liberté ne fait donc pas qu'il y ait par ici un obstacle et par ailleurs un passage, elle fait seulement qu'il y ait des obstacles et des passages en général, elle ne dessine pas la figure particulière de ce monde, elle n'en pose que les structures générales.¹⁰⁴

La femme est devant deux obstacles : les considérations culturelles et sociales et le colonisateur. Sa liberté consiste donc à trouver « des passages » pour s'en défaire. Autrement dit, la liberté individuelle est inséparable du champ de la liberté collective, champ dont lequel sa réalisation est possible et envisageable.

De même, pour sa concrétisation, la liberté ne doit pas rester au stade de l'intention, comme l'affirme Sartre, il faudrait qu'elle soit effective dans l'acte, dans la pratique, dans sa concrétude. La femme en tant que sujet pensant est un existant, une existence incarnée et en tant que telle, sa liberté ne peut être que conditionnée et limitée de l'intérieur. Si le sujet pensant était « *une conscience nue* », sa liberté serait totale. Or, la notion d'engagement dans la liberté ne peut le supposer ou même l'envisager.

A la lumière de la conception de Merleau-Ponty de la liberté, nous remarquons que la femme n'est pas un néant. Au contraire, elle est un être et elle est visible par son

¹⁰⁴ *Phénoménologie de la perception, op. cit.*, pp.202-203.

corps, par son histoire et par ses relations avec autrui au monde. Elle est un être qui est toujours en train de se faire. Son corps, son histoire et autrui précèdent et conditionnent sa liberté. La seule chose dont elle peut véritablement parler et conter c'est celle qui est passée par son jugement. Elle porte alors les marques de la liberté humaine. Là, nous faisons allusion à la sélection opérée dans les informations lorsqu'elle a été interrogée par l'anti-sujet. A défaut de liberté, elle s'est contentée de mensonges plutôt de la liberté de contrôler ses dires.

La position de Merleau-Ponty sur la liberté est fort intéressante pour nous. La notion de conditionnement qu'il rattache à celle de liberté ne peut que nous amener à tracer les sillons méthodologiques de notre recherche sur les passions. De ce fait, la passion ne peut-elle pas être un facteur qui conditionne la liberté ?

Le sujet Chérifa manifeste le vouloir être libre et se conjoint à un espace qui présuppose cette liberté : la forêt, le maquis. Or, cet espace véhicule aussi la passion comme la peur et l'angoisse (cités notamment dans les pages 172-173 du roman *L'Amour, la fantasia*). Dès lors, la peur peut-elle entraver le désir intense de liberté ?

II – 4 – 3 - La peur et la liberté

La tensivité du vouloir de Chérifa Amroune ne peut être significative que si nous la confrontons au non-vouloir de certains sujets du texte. En effet, il faut, dans un premier temps, faire la distinction entre ceux qui sont entravés par la passion de la peur et ceux qui sont dynamisés par la même passion.

II – 4 – 3 – 1 - De la peur à la lâcheté

Toutefois, il faut rappeler qu'entre les deux actants, il y a une différence qu'il ne faudrait pas ignorer. La femme a une quête à entreprendre. Celle-ci est concrétisée par l'entreprise d'une suite de programmes sémiotiques. Alors que le programme de l'actant avec qui nous voulons la comparer n'est pas cité. Ce qui nous fait dire, qu'il n'a aucun programme concret, il est terrassé par la peur et l'angoisse. Il est non-sujet. Il ne peut même pas héberger ses compatriotes. Au contraire, il éprouve à leur égard du ressentiment par peur de représailles avec l'actant collectif la France.

Le peuple de là-bas ne nous accepta pas tout d'abord :

- *Les soldats vont venir nous brûler à notre tour ! Que ceux-ci ne restent pas chez nous ! La zaouïa a brûlé ; notre douar aussi va brûler !*

Ils protestèrent longtemps. Mais Si Slimane et Si Hamid [...] tinrent bon :

- *Ces gens entreront parmi vous ! Tant pis !... Certains d'entre vous ont-ils peur des conséquences ? Qu'ils aillent se rendre à l'ennemi, s'ils préfèrent... Ces gens resteront là !*

(A.F. p 168. C'est nous qui soulignons)

L'actant dont il s'agit est collectif. Il s'agit du « *peuple de là-bas* » qui renvoie aux habitants de Sidi bou Amrane. L'instance sujet femme les juge puisqu'ils sont parmi les actants auxquels elle est confrontée dans son programme qui consiste à se cacher de l'anti-sujet. L'entreprise qui consiste à juger ces actants fait parti d'une axiologisation de moralisation. Il faut noter que « *la moralisation intervient en fin de séquence et porte sur l'ensemble de la séquence, mais, plus particulièrement, sur le comportement observable. Elle présuppose la manifestation dénommée émotion* »¹⁰⁵ qui fonctionne comme un faire-savoir.

Coquet parle plus précisément de l'invasion contrairement à la maîtrise, caractère qui définit le sujet. Etant donné qu'elle s'offre au regard d'autrui, la passion cesse d'être purement subjective mais plutôt intersubjective. Elle est évaluée par une instance

¹⁰⁵ *Sémiotique des passions, op. cit., p.170.*

morale qui « *appartient à la configuration passionnelle au même titre que le sujet passionné* ». De ce point de vue, « *toute configuration passionnelle serait intersubjective* »¹⁰⁶. Cette socialisation des passions donne lieu à une moralisation c'est-à-dire à une évaluation des comportements observables.

C'est pour cette raison d'ailleurs que nous examinerons le comportement des habitants de Sidi Bou Amrane pour pouvoir le distinguer de celui de Chérifa. Ainsi, ces actants, figures passionnelles du fait de leur intégration dans une axiologie propre à une aire culturelle donnée, seront jugés négativement contrairement à Chérifa.

Effectivement, par rapport à l'actant collectif de la tribu de Sidi bou Amrane, la séquence s'ouvre sur la réception de l'instance sujet et des siens. Elle se solde par la résignation et la peur. Nous pourrions schématiser la situation de la sorte :

Action (réception) —→ refus, de peur de représailles —→ confrontation avec d'autres actants —→ acceptation et peur.

La moralisation transforme un état supposé être neutre pour l'actant en question en un état fortement marquée axiologiquement. Ce second état émane des jugements des actions de ce sujet par une autre instance. C'est Chérifa Amroune qui juge les actions des habitants de la tribu et c'est elle qui parle de la peur qui a conduit ces habitants à la lâcheté. Le mot « lâcheté » n'est pas employé dans le texte mais il est présupposé.

Le mot « lâcheté », dans son sens dénoté, signifie l'état de ce « *qui n'est pas tendu, (ce) qui n'est pas serré* »¹⁰⁷. Lorsqu'il fait l'objet d'une qualification, l'adjectif « lâche »

¹⁰⁶ *Sémiotique des passions, Ibid.*, p.164.

¹⁰⁷ Dictionnaire *Le Littré*, CD Rom.

signifie une « *disposition faible et misérable, qui ne peut résister à aucun péril* » et « *une idée de mépris y est jointe* ». ¹⁰⁸

La lâcheté est l'attitude du sujet plutôt du non-sujet face au péril qui le menace. Cet actant opère par déduction. Sa peur est le fruit de cette activité analytique. Il affirme que si la Zaouïa a brûlé, irrémédiablement, le sujet collectif la France va les brûler à leur tour. D'où, leur incapacité à résister au péril qui est présupposée par le refus de compter parmi eux l'actant sujet et les siens. Ils sont par conséquent incapables d'élaborer un programme narratif pour résister au danger.

Le mépris qui accompagne la lâcheté de l'actant est un lexème de moralisation qui vient le sanctionner négativement. Le lâche est jugé comme un actant indigne d'attention, de considération. C'est la raison pour laquelle les deux actants, compagnons de Chérifa (Si Slimane et Si Hamid), ne les ont pas écouté et sont même allés plus loin en leur signifiant leur lâcheté par le fait qu'ils leur affirment d'aller se rendre auprès de l'anti-sujet, programme qui présuppose un éventuel don.

Tout compte fait, ce qui est déprécié chez l'actant lâche, c'est cette attitude qui consiste à donner libre cours à son émotion. C'est aussi le fait de céder à la peur, attitude qui fait que cet actant se complait dans la lâcheté au lieu de se ressaisir et d'affronter le danger. Il est cependant démuné de tout pouvoir-faire.

Inversement, l'attitude qui consiste à aller au-delà de la peur est appréciée positivement. Malgré le jugement dépréciatif, la liberté est un caractère déterminant de cet actant. Il a en effet, opté pour le choix (même inconscient) d'être un actant qui n'éprouve aucun vouloir changer sa condition. Sa liberté est néanmoins conditionnée par d'autres actants, point commun avec l'actant sujet Chérifa. Ce qui les distingue par

¹⁰⁸ *Ibid*

ailleurs, c'est le fait que cet actant ne prend aucune initiative pour participer au programme de liberté du pays. Il est non-sujet et il se complait dans sa lâcheté.

II – 4 – 3 – 2 - Le défi de la peur dans le courage

Qu'est-ce qui distingue l'actant « *lâche* » de l'actant courageux ? Le premier se meut dans une attitude stationnaire. Il ne tente pas d'aller au-delà de sa peur. Qu'en est-il du second ?

Le courage, comme la lâcheté, définit une manière d'être face au danger. Contrairement à celle-ci, le courage se caractérise par la fermeté, par le vouloir aller au-delà de la peur, le vouloir se surpasser, ... Vouloir se surpasser est une caractéristique d'une personne dotée d'une force morale, qualité qui ne fait pas défaut chez notre sujet.

Le courage se définit comme étant ce « *qui fait supporter ou braver le péril, la souffrance, les revers* »¹⁰⁹. En d'autres termes, le courage est cette aptitude du sujet à faire face à l'objet dysphorique, à des situations redoutables. Elle est aidée, dans chaque entreprise, par sa foi en Dieu. Et, elle tente de se construire une identité positive en invoquant Dieu.

Nous pensons que c'est cette croyance qui lui permet l'acquisition d'une force morale. Ainsi, son évocation pour Dieu est un véritable plaidoyer pour la liberté de croyance. Celle-ci n'est, par conséquent, pas réprimée ni par l'anti-sujet ni par les gommeurs auxquels elle est confrontée. Résultat : nous ne parlerons pas de courage de ce point de vu puisqu'il n'y a pas eu rapport de force sur ce point précis.

¹⁰⁹ *Le Littré, op. cit.*

Le courage est, en somme, « *une peur surmontée* »¹¹⁰, et le courageux est celui qui agit en dépit de la peur qui l'habite. Il est, contrairement au lâche, celui qu'une force tensive pousse vers l'affrontement, vers l'avant au lieu de reculer ou de se mouvoir dans son état de lâche. Il parvient à triompher de cette force qui le pousse à reculer ou à ne pas accomplir des actes qui vont le promouvoir au lieu d'être sanctionné ou jugé négativement. Selon Descartes, le lâche se caractérise par la « froideur ». Il affirme que « *la lascheté est directement opposée au courage, et c'est une langueur ou froideur, qui empesche l'ame de se porter à l'exécution des choses qu'elle feroit, si elle estoit exempte de cette passion [...]* »¹¹¹.

Contrairement au courageux qui fait preuve de « chaleur », chose qui le rend apte à surmonter le danger. Il affirme : « *le courage, lorsque c'est une passion, et non point une habitude, ou inclination naturelle, est une certaine chaleur ou agitation, qui dispose l'âme à se porter à l'exécution des choses qu'elle veut faire, de quelle nature qu'elles soient [...]* »¹¹².

Chérifa Amroune incarne donc le courage. A des situations de peur qu'elle évoque, elle fait tout pour aller au-delà. Jugeons-en par quelques extraits pour pouvoir justifier à la fois le titre de ce point et tenter de voir la perception du courage chez cette femme.

*J'eus peur qu'on ne me surprît. J'arrachai des feuilles d'un chêne [...], je les mâchai en silence. [...]
La nuit arriva. Eveillée et angoissée, j'entendis un chacal. Il criait... je sortis, me mis à marcher jusqu'à l'une des deux routes, très prudemment. [...]
J'eus peur que quelqu'un ne vienne pour les bêtes et ne me dénonce. J'ai préféré continuer le long de la route. [...]*

(A.F. p.172).

¹¹⁰ DELPIERRE G., *La peur et l'être*, Privat, Toulouse, Paris, 1974.

¹¹¹ DESCARTES R., « De la lascheté et de la peur », *Les passions de l'âme*, Librairie philosophique J. Vrin, 1964, article CLXXIV, p.193, cité par HAJIOUI Ouardia, *De la peur chez Guy De Maupassant. Sémiotique littéraire*, Thèse de Doctorat de troisième cycle Sous la direction de Jacques Fontanille, Atelier National de Reproduction de Thèses, Paris, 1997, p.145.

¹¹² DESCARTES R., « Du courage et de la hardiesse », *Les passions de l'âme*, *Ibid.* Il est à préciser que pour ces deux citations de Descartes, nous avons respecté la forme de l'écriture du siècle.

Manger des feuilles de chênes pour ne pas se faire entendre tousser est un acte de courage quand on sait que ces feuilles ont pour caractéristiques d'être très amères et d'avoir des épines très pointues et en plus elles sont durs. Tentons d'imaginer leur effet sur la langue et la paroi de la cavité buccale. Même si ces feuilles ont des facultés curatives, leur utilisation, à ces fins, demande à ce qu'elles soient broyées dans un ustensile, chose qui fait défaut à la femme dans cette situation puisque la seule chose dont elle dispose sont ses deux mains.

La femme a peur de quelque chose à chaque fois mais elle domine sa peur par un autre acte qui fait qu'elle brave le danger et se ressaisit. Entendre un chacal, dans une autre situation présuppose un acte qui consiste à se cacher d'autant plus qu'il criait, acte qui sous-entend la faim de ce chacal. De même, quand un chacal se fait entendre dans un endroit, cela signifie qu'il n'est pas aussi seul. Nous nous appuyons, pour cette affirmation, sur les mœurs grégaires du chacal, qui d'une façon générale se déplace par groupe.

Or, ici, la femme sort. D'où, contradiction. Force est de croire que l'emploi du mot « chacal » dans le texte est à double sens. Il signifie à la fois l'animal mais aussi, il fait allusion à la ruse de l'anti-sujet et à la férocité dont il fait preuve. L'espace de l'Autre est, par conséquent, perçu comme une bête imprévisible. Une chose est certaine, elle crée la peur chez l'instance mais cette dernière se trouve dans l'obligation de s'y aventurer pour chercher à déjouer la capture. Elle doit donc faire ses preuves et réussir à garder sa liberté.

Visiblement, notre sujet préfère l'animal et ses dangers à l'autre « chacal » qu'il faudrait fuir pour rester libre car la capture est synonyme de torture. Cette dernière est clairement signifiée dans le texte « [...] s'ils te tiennent, ils te tortureront ! ». (A.F. p.171). Et la torture est tellement redoutée par le sujet qu'elle lui préfère la mort. « Et c'était vrai, j'aurais préféré être morte ! ». (A.F. p.193).

Pouvons-nous affirmer que c'est la peur de la torture qui fait que le sujet lui préfère la mort ? Peu importe car au moment capital, la peur disparaît. Elle affirme : « *je ne ressentais aucune peur.* » (A.F.p.193). Nous dirons alors que la peur existe et elle est un fait lorsque l'acte présagé n'est pas encore accompli. Mais au moment où le sujet se trouve face à la situation, la peur cède la place au courage, celui d'affronter les situations les plus dysphoriques.

Or, la mort est évoquée dans un autre lieu, à un autre moment : la prison au moment de la capture. La mort plane sur les deux espaces. Cependant, la montagne/le maquis est un espace ouvert où la peur est dépassé à chaque fois, tout comme la mort d'ailleurs même si celle-ci frappe un membre de la famille du sujet. Mais, il y a la vie aussi. Par contre, la prison est un espace fermé. Même s'il est ainsi, la vie et la liberté sont omniprésentes. Elle n'a donc rien perdu.

Pourtant, le risque de la mort plane sur la tête de l'instance surtout au moment de la torture. Il y a une inversion de l'ordre des choses. Au maquis, lieu ouvert, la mort est aussi présente ; elle côtoie la vie. En prison, la vie est aussi présente ; elle côtoie la mort. C'est une argumentation qui consiste à dire que dans le contexte de la colonisation, la vie et la mort se côtoient. La peur, quant à elle, existe certes mais elle ne peut entraver le vouloir du sujet puisqu'elle est à chaque fois surmontée.

L'instance assume à chaque fois son acte. Son vouloir est présent ; il est l'effet d'une liberté conjoncturelle qui la pousse à entreprendre des programmes connexes. Elle est quasi-sujet. La capture est redoutée ; elle est à venir. Tant qu'elle n'est pas encore accomplie, la peur est très présente. Elle fait partie du présent du sujet mais pas de son futur. Car son futur a prouvé la non peur donc le courage.

Lorsque la peur submerge l'instance, elle est non-sujet mais une fois la peur surmontée, elle est sujet. Le passage d'une instance à une autre se fait rapidement. Le

vouloir se manifeste très vite que nous ne pouvons même pas parler de son absence très insignifiant vu la durée de sa manifestation. Le statut de l'actant se définit par une instabilité très brève parce que le programme essentiel consiste à construire une identité positive.

La liberté est un second actant c'est-à-dire un objet de désir de cet actant. Cet objet de désir passe par tous les états d'âmes : de la peur à l'angoisse, de l'angoisse au courage. Quoi de plus normal pour l'instance lorsque celle-ci, dotée d'un savoir, contrairement aux lâches, est consciente que l'objet visé est la patrie. Et l'obtention de cet objet de valeur ne peut se faire sans défier la mort et la peur. La mort et la peur sont même un passage obligé.

En fin de compte, Chérifa est un actant qui a survécu à l'épreuve de la peur et de l'effroi. Il n'y a qu'à voir les connotations présupposées par certains mots du texte comme « la nuit, l'obscurité ». Notons aussi que si le courage, qui peut se concevoir dans cette dynamique comme le conflit entre deux tensions contraires, est un dépassement de l'état d'âme, il est de ce fait valorisé.

La valorisation du courage, allant irréversiblement dans le sens positif, est ce qui fait de l'instance une « héroïne » c'est-à-dire un individu « *digne d'estime publique, de la gloire* »¹¹³. Ainsi, la représentation sociale qui est faite du courageux ne peut-elle pas coïncider avec « l'héroïsme » ?

Plus que cela, l'un des synonymes du « courage » n'est-il pas « l'héroïsme » ? Sur ce point, nous évoquerons la critique, à l'unanimité, qui voit dans Assia Djébar un auteur qui donne voix aux femmes ayant participé à la guerre mais qui ne se sont pas fait

¹¹³ *Le Petit Robert*.

connaître. Elle leur permet une présence, une présence certes effective mais aussi héroïque.

Si nous évoquons ici l'auteur, c'est que nous sommes convaincus qu'elle est l'instance d'origine qui projette toutes les autres instances. Elle est le sujet pour qui Chérifa raconte les jours d'hier. L'expression « *Libérant pour moi sa voix* » (A.F.p.202) le prouve. Certes, l'instance d'origine s'efface dans deux chapitres intitulés « Voix » mais elle réapparaît et s'approprie le discours dans deux autres chapitres intitulés respectivement « *Clameur* » (A.F. p.175) et « *Corps enlacés* » (A.F .p.201). Cette instance d'origine est sujet. Elle juge en évaluant le passé de cette femme. « *La voix de Chérifa enlace les jours d'hier. Trace la peur, le défi, l'ivresse dans l'espace d'oubli. Sursauts de prisonnière rétive dans le camp béant au soleil.* ». (A.F. p.202).

L'instance d'origine ne condamne ou ne valorise pas la peur en soi (selon les cas). Ce qui est plus important c'est la façon dont l'instance projeté gère la peur. A ce propos, nous rejoignons les propos des théoriciens qui affirment « *ce n'est plus le faire ou l'être qui sont jugés mais une manière de faire ou d'être* »¹¹⁴.

L'évaluation du « courage » et de la « lâcheté » passe par l'inscription de critères reconnus au moins par les membres d'une communauté. Nous avons évoqué précédemment la durée relativement courte de la passion comme la peur et nous avons affirmé que la peur cède la place au courage.

Ne pouvons-nous pas reconsidérer le problème autrement en parlant de l'insuffisance de la peur et de l'excès du courage ? Ainsi, l'insuffisance et l'excès seront deux autres critères d'évaluation des émotions/passions ? Rappelons que les notions d'excès et d'insuffisance sont comprises dans la définition de la passion.

¹¹⁴ *Sémiotique des passions, op. cit.*, p.164.

[...] la passion est déjà définie en tant que telle par un excès : moraliser en fonction de l'excès ou de l'insuffisance, ce serait simplement reconnaître que tel ou tel dispositif modal appartient ou n'appartient pas au registre passionnel.¹¹⁵

L'instance d'origine, instance morale qui selon des critères que nous venons d'évoquer, juge par conséquent la passion. Il est toutefois utile de se demander si l'excès inhérent à la passion ne constitue pas un seuil par rapport auquel l'intensité serait jugée. Ce qui est certain et qui émane du texte est que cet excès comme élément figé du pathème n'est pas vu comme excès mais comme norme admise. De ce fait, nous dirons qu'il n'y a ni excès de courage, ni d'insuffisance de la peur mais l'instance d'origine fait allusion à la « prudence » de l'instance projetée.

Dans cette configuration, la « prudence » est une sorte de terme neutre. Elle est une conduite raisonnable, du moins qualification qui se lit dans *Le Littré*. Elle implique la prise en considération et l'évaluation de toutes les composantes de la situation. De ce point de vue, elle est une attitude de l'esprit qui consiste perpétuellement à évaluer une certaine réalité, à envisager des scènes où l'accent sera mis sur « *la portée et les conséquences de ses actes* »¹¹⁶ avant toute action. C'est aussi la retenue calculée, un savoir-être étant donné que le sujet prudent tente d'éviter tout ce qu'il croit source de danger. La conduite du sujet projeté cesse de lui être dictée par les passions ou les émotions mais par la raison, la réflexion. La peur ne lui fait donc perdre la raison.

La peur est vécue dans l'acception de la morale héroïque. « *Elle est l'une des épreuves les plus hautes où le sujet peut faire valoir son pouvoir de résistance, sa fermeté.* »¹¹⁷ La peur, lorsqu'elle est dépassée, est plutôt une épreuve qualifiante, et même glorifiante, pour reprendre la terminologie greimassienne dans l'analyse fonctionnelle. Lorsqu'elle l'emporte sur l'élan du courage, elle se transforme en lâcheté.

¹¹⁵ *Sémiotique des passions, Ibid.*, p.163.

¹¹⁶ *Le Petit Robert*.

¹¹⁷ JACQUIER C., « Farouches vertus : peur et désir chez quelques héroïnes de roman au XVIII^e siècle », in BERCHETOLD J. et PORRET M., *La peur au XVIII^e siècle. Discours, représentations, pratiques*, Droz, Genève, 1994, p.142.

Par cet argumentaire, nous voulons mettre l'accent sur le fait que le discours djebarien est un hymne qui chante le courage de tant de femmes anonymes, femmes de sa tribu, donc une partie d'elle-même. Mais, le texte djebarien ne se résume pas à louer le courage des femmes de sa tribu à travers un discours biographique chargé de passion et d'émotion. Nous parlons de biographie puisque l'instance d'origine tente de ressusciter, même fragmentairement, des épisodes de la vie de certaines femmes. Plus que cela, il est un voilement/dévoilement d'un discours de l'intime, de l'autobiographie. Parler de l'intime ne peut se faire sans passions et émotions.

III - Le passionnel et l'autobiographie

Assia Djébar occupe une place particulière dans l'institution littéraire en Algérie, en France ou dans le monde. Ayant acquis sa célébrité grâce à ces romans controversés notamment *La Soif*, *Les Impatients*, elle en écrit d'autres *Les Enfants du nouveau monde* et *Les Alouettes naïves*, où l'expérience autobiographique commence déjà à s'infiltrer. Elle affirme, le 3 mai 1995 dans une conférence donnée à l'Université Paul Valéry de Montpellier, qu'« elle s'était laissée aller à intégrer une faible part autobiographique qui "une fois écrite noir sur blanc (l'avait) complètement perturbée" et avait entraîné dix ans de silence. »¹ Elle dit aussi à propos des *Enfants du nouveau monde* « j'ai voulu jeter un regard sur les miens. La position de Lila (l'héroïne), à côté et, en même temps dedans et témoin, c'est un peu moi ».² A propos des *Alouettes naïves*, elle énonce : « J'ai compris qu'on ne peut pas continuer à écrire sans arriver à une écriture autobiographique même si on la masque »³. Même dans son premier roman, elle affirme s'être masquée⁴.

Si nous rapportons, à notre tour, autant de citations c'est que nous voulons mettre d'abord l'accent sur le fait que toute l'écriture djébarienne est en fin de compte une écriture intimiste qui, une fois portée sur papier, déstabilise l'auteur. Indépendamment de l'inscription du destin individuel dans son appartenance historique, il y a une autre quête individuelle dans son appartenance sociale et passionnelle. La suite de la production confirme la portée du registre autobiographique.

¹ CLERC J.-M., *Assia Djébar. Ecrire, Transgresser, Résister*, L'Harmattan, Paris, 1997, p.12.

² CHIKHI B., *Les romans d'Assia Djébar*, Office des Publications Universitaires, Alger, 1987, p.24.

³ *Cahiers d'études maghrébines* n°2, Cologne, mai 1990, p.89, cité par Jeanne-Marie Clerc, *op. cit.*, p.56.

⁴ *Les romans d'Assia Djébar, op. cit.*, p.24.

Cette forme d'écriture s'affiche en pleine lumière dans les autres romans tels *L'Amour, la fantasia* et *Ombre Sultane*. Loin de prouver aussi que l'écriture djebarienne est autobiographique, nous voulons partir de cette réalité afin d'étudier les passions du sujet qui sont générées par cette forme d'écriture.

Lors de la sortie de *L'Amour, la fantasia*, en mars-Avril 1985, la « violence de l'autobiographie »⁵ est tellement forte que l'auteur est atteinte d'une tendinite.

J'ai eu une tendinite qui est la maladie des passionnés de tennis ; or je ne joue pas au tennis. Ce mal me fit souffrir plusieurs mois ; je dormais peu, je ne pouvais soulever mon bras, pourtant je ne me décidais pas à aller chez le médecin. Comme si, intérieurement, je savais que j'étais en train de payer le prix ... de quoi ? De la publication d'un livre autobiographique ?⁶

Or, pourquoi en tomber malade si l'intime ne s'est pas dévoilé et n'est pas donné à lire à des millions de lecteurs ? Ou encore quelle est la raison de cette maladie ?

Selon l'auteur, la cause de cette maladie est le fait qu'« à plus de quarante ans », elle n'a « jamais » dit les mots d'amour. « Je découvris un jour que, jusqu'à cet âge certain, je n'avais jamais pu dire des mots d'amour en français... »⁷. Or, de quel amour parle-t-elle quand on sait que la langue française est pauvre en termes qui distinguent les différents amours ? S'agit-il de l'amour passion entre deux êtres adultes, ou de l'amour du divin (agapè), de l'amour fraternel que l'on témoigne pour ses semblables, pour sa mère, son frère, de l'amour de la langue française.... ? Toutes ces passions préfigurent l'œuvre djebarienne.

Ainsi, dans cette partie de notre travail, sommes-nous en droit d'apprécier le rôle fondamental joué par cette impossible saga, composée notamment de *L'Amour, la*

⁵ Expression qui est en fait un titre d'une sous-partie du chapitre III de l'essai *Ces voix qui m'assiègent*, p.104.

⁶ DJEBAR A., *Ces voix qui m'assiègent*, Albin Michel, Paris, 1999, p.107.

⁷ *Ibid.*

fantasia et *Ombre Sultane*, et qui s'est sans doute achevée avec un roman récent *Nulle part dans la maison de mon père*⁸, toile de fond de la démarche autobiographique, elle se trouve en rapport étroit avec l'amour, la peur, le bouleversement, intuition de bonheur, de malaise...du fait même que ceux-là représentent la concrétisation ultime de l'intention auto-représentative hantant l'ensemble de la production.

Aussi, est-il légitime de postuler que ses écrits constituent un polysystème cohérent régissant une série littéraire (allusion entre autres au quatuor achevé) dominante à l'intérieur de l'œuvre d'Assia Djebar. Dans cette optique, il ne serait pas faux d'avancer que *L'Amour, la fantasia* joue un rôle fondamental par rapport aux autres écrits. Le récit de vie apparaît comme un vaste système diégétique où viennent interagir les récits personnels, les récits sociaux, les récits historiques,... participant au voilement/dévoilement de l'intime et formant de cette manière le palimpseste de l'autobiographie qui vient ultimement agir en tant que principe codant des autres productions.

Encore, faudrait-il étoffer notre travail d'un argumentaire que nous nous proposons de donner afin de justifier la juxtaposition du « passionnel » et de « l'autobiographie ». Or, la notion du « passionnel » est intimement liée à celle du « sujet ». Il est, par transitivité, important de justifier l'emploi coextensif des deux lexèmes : « sujet » sémiotique tel qu'il est définit par Coquet et « l'autobiographie ».

III – 1 - Le sujet et l'autobiographie

La littérature algérienne de langue française s'est manifestée entre autres par une écriture autoréférentielle, écriture qui est axée sur la réappropriation du sujet. Nous faisons allusion notamment à *Histoire de ma vie* de Marguerite- Fadhma Aïth Mansour Amrouche, à *Jacinthe noire* de Marie-Louis- Taos Amrouche, au *Fils du pauvre* de

⁸ DJEBAR A., *Nulle part dans la maison de mon père*, Fayard, Paris, 2007, 408 pages.

Mouloud Feraoun, à *Mémoires d'un témoin du siècle* de Malek Benabi, D'inspiration occidentale, selon certains, elle est une pratique récente dont les origines remontent à la fin du XVIII^e Siècle où le monde francophone voit émerger la notion de personne, d'individuation et de subjectivité.

L'œuvre la plus représentative est *Les Confessions* de J.-J. Rousseau. De nos jours, l'autobiographie, en Algérie, connaît un éclatement générique. La profusion de production est à départager en autant de catégories : récit de vie, souvenir d'enfance, autoportrait, autofiction, autobiographie fictive, roman-vrai. autobiocopie, etc, qui attestent l'importance du paradigme biographique dans le domaine littéraire.

Assia Djebar se manifeste par une forme particulière de l'autobiographie en tentant de déjouer l'opposition vérité/fiction. Ses écrits forment une autobiographie originale par le fait que l'auteur concilie contenu référentiel et écriture par la transposition de « soi »⁹ en instance créatrice et par l'inscription textuelle du sujet.

Sa démarche autobiographique telle qu'elle l'a pratiquée baigne dans l'éparpillement du « je » dans une forme polyphonique où les frontières entre mémoire et création n'est que le témoin de la densité du « sujet » et de la violence de l'autobiographie qui ne cesse de se manifester dans ses romans. Loin d'être un exercice de fin de carrière, la pratique autobiographique représente sans aucun doute « *une des dimensions permanentes de (la) recherche de l'écriture* ».¹⁰

Ordinairement, ce genre d'écriture est analysé en tenant compte de considérations paratextuelles ou pragmatique. L'un des premiers à avoir dépassé cette perspective en

⁹ Cette expression s'inspire des travaux de Michel FOUCAULT, voir « L'écriture de soi », *Corps écrit*, n°5, 1983, pp.3-31 et *Le Souci de soi. Histoire de la sexualité*, Volume 3, Gallimard, Paris, 1984, 286 pages.

¹⁰ LEJEUNE P., « Peut-on innover en autobiographie ? », *L'autobiographie*, Rencontres psychanalytique d'Aix-en-Provence 1987, Société d'édition « Les belles lettres », Paris, 1988, p.100.

privilégiant des problématiques liées à la réception et à avoir proposé une formalisation narratologique est Philippe Lejeune. Il a pour mérite d'avoir distingué deux notions fondamentales -récit de fiction et récit de vie et avoir avancé celui du « *pacte autobiographique* ». ¹¹

S'intéressant à la fonction de l'autobiographie, Elizabeth Bruss ¹² place le genre dans une perspective pragmatique searlienne en examinant la teneur « illocutoire » de l'énonciation ramenée dans le cadre communicatif aux éléments de véracité et d'authenticité. Traitant du contenu et de la forme du langage, les travaux de Roy Pascal (1960), Jean Starobinski (1970) et de Georges Gusdorf (1971) ont pu isoler des traits récurrents au genre.

Malgré la prolifération de travaux dans le domaine privilégiant le critère interne, aucune norme étanche n'a pu être proposée et la question de la spécificité du genre demeure posée. Et les chercheurs s'accordent à dire l'impossibilité à cerner une poétique de l'autobiographie en se contentant des seuls critères internes. A ce propos, Lejeune déclare quant à la distinction entre autobiographie et roman autobiographique que « *si l'on reste sur le plan de l'analyse interne du texte, il n'y a aucune différence* » ¹³, position défendue par Genette en cherchant à distinguer « récit fictionnel » du « récit factuel ». Il en vient ainsi à « *atténuer fortement l'hypothèse d'une différence à priori entre fiction et non fiction.* » ¹⁴ Dans certains cas, même les noms anthroponymiques du nom propre supposés être des garants d'une identification entre texte et hors-texte, n'échappent pas au trompe-l'œil énonciatif.

Une évidence est cependant claire, c'est que ce type d'écriture autoréférentielle, factuelle ou fictionnelle, se démarque des autres théories par la mise en

¹¹ LEJEUNE P., *Le pacte autobiographique*, Seuil, Paris, 1973, pp.13-46.

¹² BRUSS E., « L'autobiographie considérée comme acte littéraire », *Poétique* n°17, 1974, pp.14-16.

¹³ *Le pacte autobiographique*, op. cit., p.26.

¹⁴ GENETTE G., *Fiction et diction*, Seuil, Paris, 1991, p.91.

représentation du « je » sujet héros ou héroïne. Elle se différencie notamment par le fait qu'elle soit 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.* »¹⁵ La définition est jugée classique mais a connu un remaniement du fait de l'extension du phénomène. Sous cet effet, une définition plus large est proposée pour désigner « *toutes les œuvres qui racontent le cheminement personnel des individus* »¹⁶, l'accent est notamment mis sur « *l'intention autobiographique* » qui « *codifierait une oeuvre donnée les éléments que seul l'auteur peut expliquer [...] et qu'il demande au lecteur de croire.* »¹⁷

Cependant cette position pragmatique des actes illocutoires véhiculée par la citation et qui axe son analyse sur des éléments extérieurs à l'œuvre est à notre connaissance obsolète du fait même que la coïncidence entre émetteur et récepteur est quasi-impossible à vérifier. Le texte possède une autonomie spécifique depuis les recherches structuralistes et sémiotiques et ne peut être réduit à l'acte de production qui en est à l'origine. Et depuis ces recherches qui ont notamment pris en charge le phénomène biographique, le texte déploie des techniques analytiques fondées sur l'illusion d'un texte transparent et médiateur.¹⁸

Par ailleurs, contrairement au récit de fiction, l'auteur du discours autobiographique n'a pas la liberté de changer des éléments véritable de sa vie. Le « je » autobiographique participerait à l'identification de la voix énonciative. Malgré cela, nul ne peut garantir l'objectivité du texte. Il est loin de construire une copie conforme du réel. De ce fait, le texte autobiographique propose une reconfiguration de l'expérience vécue plutôt que sa reprise. Il est un passage du souvenir à une perception ancrée

¹⁵ *Le pacte autobiographique*, op. cit., p.14.

¹⁶ THERIN G., « La littérature personnelle », *Revue de l'histoire littéraire du Canada français*, n°9, 1985, p.49.

¹⁷ *Ibid.*, p.62, Paul DE MANN apporte une précision lorsqu'il affirme que l'autobiographie revient avant tout à une « figure de lecture », à un processus « d'entendement » s'établissant entre auteur et lecteur.

¹⁸ BENARD Johanne, « Le contexte de l'autobiographie », *Recherches sémiotiques*, V. 11, n° 1, p.82.

dans le présent assemblant et réorganisant des événements précis en vue d'une vue générale et d'une signification à découvrir.

Ainsi, dans cette organisation signifiante, l'imagination de la fiction s'appuie sur le réel pour le transformer tandis que la réalité de l'autobiographie compose avec l'imagination non pas pour transformer le réel mais pour l'articuler et le présenter. Le résultat obtenu est à considérer à la lumière de la sémiotique peircienne comme un signe plutôt une « icône » grâce à laquelle l'autobiographie présente une existence révolue.

La méthode autobiographique se voit donc récupérer par d'autres approches, délaissant la question de la forme et de contenu qui ne semblaient pas rendre compte de la spécificité du genre. D'où, le recours à l'analyse « *dissociative* »¹⁹. La sémiotique pourrait éventuellement répondre aux exigences du genre. Délaissant la voie pragmatique ainsi que la problématique de la véracité et de l'exactitude, elle propose une approche, de l'intérieur de l'espace textuelle, qui permettrait de montrer l'interdépendance des trois strates de son déploiement : l'acteur, l'énonciateur et l'auteur, dont le rapprochement installe en permanence un jeu de miroir visant sans cesse à une identification contenue dans la construction langagière.²⁰

Cependant, il y a divergence de points de vue sur la question de l'adéquation représentative du sujet. Roland Barthes²¹ et Michel Foucault²² font parti du clan iconoclaste et ont tenté de redresser nombres d'outrances héritées du XIX^e siècle. Ils se sont employés à discréditer la notion d'un « sujet émetteur » lié aux contingences

¹⁹ *Le pacte autobiographique*, op. cit., p.334.

²⁰ L'identification entre auteur/narrateur qui ne peut être posée qu'en dehors du texte peut être revue à la lumière de la remise en cause par LEJEUNE de ces travaux antérieurs en affirmant qu'il avait surévalué la notion de contrat et sous-estimé les composantes internes du texte, soit le contenu, les techniques narratives et le style. *Ibid.*, p.423.

²¹ BARTHES R., « La mort de l'auteur », *Le Bruissement de la langue*, Seuil, Paris, 1984, pp.61-67, texte datant de 1968.

²² FOUCAULT M., « Qu'est-ce qu'un auteur ? », *Bulletin de la société française de philosophie*, Vol, 63, n°3, 1969, pp.73-104.

socio-historiques, susceptibles de façonner de quelques manières que ce soit le matériau textuel. Le sujet qu'ils postulent est réduit à ces traces scriptuaires.

La sémiotique, à son tour depuis sa prise en charge de la « praxis énonciative », considère le construit textuel avec une « intentionnalité » dans une perspective autonome. Et la théorie greimassienne cautionne une notion élargie du sujet puisqu'elle parvient à tenir compte au sein du processus de la signification de l'intervention socio-culturelle dont se détache la connotation idéolectale renvoyant aux facteurs contextuels de l'œuvre, à la pratique distinctive de l'auteur, pratique dont nous parlerons dans le chapitre consacré à l'univers d'écriture du sujet.

Cette notion prouvant sa manifestation dans le tissu discursif, elle rend compte aussi d'un substrat passionnel inscrit et qui puise son sens des paramètres socio-culturels. De cette façon, les notions de contrat et de pacte autobiographique gagnent à être envisagées en tant qu'effet de texte. Car, rappelons-le, notre démarche nous impose de partir non de l'acte mais du texte autobiographique, non de l'auteur (empirique) mais de l'énonciation dont la signification n'en interpelle pas moins un contexte de productivité.

Ramenée à cette dimension où le lien entre les notions de l'inter-texte, point de départ de l'analyse, et de hors-texte est scellé, la dimension pathémique de l'écriture autobiographique constitue un champ privilégié à notre analyse. Encore faudrait-il aller plus loin dans la démonstration de la relation qui unit le « passionnel » et « l'autobiographie ».

L'autobiographie en tant que pratique littéraire renvoie de façon symbolique à la fable de l'avènement de l'humain à savoir la naissance, la création du « corps » propre où loge le sentir soit un palier archaïque de l'affect par lequel le monde naturel acquiert pour le sujet du « sens ». Plus encore, selon la perspective étymologique, nous

constatons que le vocable grec « bios » du substantif « autobiographie » renvoyant à la vie dans ce qu'elle a de plus organique, interpelle une pensée sur le pathos c'est-à-dire le passionnel, le sensible.

C'est pour cette raison que notre approche ne saurait se limiter à une analyse d'ordre métaphysique mais elle intégrerait une réflexion d'ordre physiologique « *puisque c'est dans le corps ou dans la partie sensible de l'âme que les passions naissent.* »²³ Dans cet ordre d'idée, le passionnel serait conçu en termes de « *tendance qui fait converger les énergies, qui oriente la vie* », ²⁴ tendance assujettissant d'autres paramètres comme le *jugement* et la *volonté*. Ces derniers sont par contre des traits définitoires du sujet tel qu'il est conçu chez Coquet.

Paul Ricœur, rejoignant la perspective sémiotique, nuance la capacité englobante de la passion en soulignant qu'« *il y a passion lorsqu'un être met la totalité de son désir en un objet* »²⁵. D'où, la nécessité de considérer dans une perspective sémiotique cette manière profondément personnelle du sujet de « *sentir les choses* » d'y agir en fonction d'une « *forme de vie* » elle-même, commandée par une « *déformation cohérente* » de la signification ancrée dans le sensible et capable d'instituer chez le sujet la permanence de son identité.²⁶

De semblables résonances d'intersection du passionnel et de l'autobiographie se font jour du côté de l'acception particulière du genre qui, comme le rappelle Lejeune, a pour but de saisir le cours d'une existence au vu d'un projet.²⁷ S'il est question de projet, celui-ci serait relatif à l'action du « faire » d'où se dégagerait une « motivation »

²³ PARRET H., *Les passions. Essai sur la mise en discours de la subjectivité*, Pierre Mardaga éditeur, Paris, 1986, p.17.

²⁴ *Ibid.*, p.11.

²⁵ Voir « Transcription du débat du 23 mai 1989 entre A.-J. Greimas et P. Ricœur », in HENAULT A., *Le Pouvoir comme passion*, op. cit., p.212.

²⁶ GREIMAS A. J., « Le beau geste », *Recherches sémiotiques*, Vol. 13, n° 1-2, 1993, p.12 et p.33.

²⁷ LEJEUNE P., *L'autobiographie en France*, Armand Collin, Paris, 1971, p.28. Voir aussi *Le Pacte autobiographique*, op. cit., pp.237-242.

passionnelle, qui est du ressort de l'être du sujet, placée dans une perspective phénoménologique merleau-pontienne en termes de « *projet global de personnalité* »²⁸ renvoyant à un style tensif régissant et atemporel. Or, si nous substituons au terme « projet » celui de « programme » sémiotique qui anime le sujet, toute passion qui est générée dans les textes autobiographiques serait pensée dans la dynamique de la conception de J.-C. Coquet.

III – 2 - La passion amoureuse et/ou l'entrave de la passion dans *L'Amour, la fantasia*

Dans *L'Amour, la fantasia*, l'itérativité de l'isotopie relative à l'amour nous oriente sans conteste vers son analyse. Nous nous sommes pendant longtemps consacré aux chapitres essentiellement historiques qui, selon la critique, ont entravé le projet autobiographique de l'auteur²⁹. Ces chapitres alternent avec d'autres à caractère autobiographique.

Ainsi, les chapitres autobiographiques de la première partie sont centrés sur l'enfance de l'instance narratrice. Le premier a pour titre « *Fillette arabe allant pour la première fois à l'école* » (A.F. p.11). Elle y raconte dans une moitié son aventure de jeune écolière. La seconde moitié, un peu plus longue que la première, qui commence « *A dix-sept ans, j'entre dans l'histoire d'amour...* » est consacrée aux manifestations passionnelles relatives à l'amour. Le deuxième chapitre intitulé « *Trois jeunes filles cloîtrées* » (A.F. p.18), la narratrice y évoque les souvenirs de ses vacances d'enfance à la campagne avec les trois jeunes voisines enfermées.

Même dans ce chapitre, la passion amoureuse y est omniprésente à travers les lettres de correspondance que les trois cloîtrées envoyaient ou recevaient des jeunes du

²⁸ GREIMAS et FONTANILLE empruntent les propos à MERLEAU-PONTY. Voir *Sémiotiques des passions*, op. cit., p.253.

²⁹ Voir la thèse de REGAIEG Nadjiba, *De l'autobiographie à la fiction ou le je(u) de l'écriture : Etude de L'Amour, la fantasia et d'Ombre Sultane de Assia Djebar*, S/D de Charles BONN, Université Paris Nord, 1995. Thèse disponible sur www.limag.com

monde arabe (Irak, Syrie, Liban, Libye, Tunisie) ou à travers les images et romans trouvés dans la bibliothèque interdite du frère des voisines.

Dans « *LA fille du gendarme français...* » (A.F. p.33), il est question de l'amour. Comme dans le chapitre 2, il ne s'agit pas de la passion amoureuse de l'instance narratrice sujet mais plutôt de la passion des autres qu'elle s'assigne d'analyser et de juger. Elle se positionne par conséquent en observatrice. Ces deux chapitres 2 et 3 sont en opposition passionnelle car dans le deuxième, l'amour se cache derrière une bibliothèque ou derrière l'enveloppe que le père illettré ne peut même pas lire. Alors que dans le troisième chapitre, les mots d'amour se disent en pleine lumière par la fille du gendarme (Marie-Louise) à l'attention de son fiancé, un officier de la Métropole.

Dans le dernier chapitre autobiographique de la première partie, « *Mon père écrit à ma mère* » (A.F. p.54), sous les yeux et oreilles attentifs de l'instance narratrice, le « *père avait osé "écrire" à (sa) mère. L'un et l'autre, (son) père par l'écrit, (sa) mère dans ses nouvelles conversations où elle citait désormais sans fausse honte son époux, se nommaient réciproquement, autant dire s'aimaient ouvertement.* » (A.F. p.58). Cet acte gratuit, tout à fait normal de nos jours, est par conséquent une violation de l'interdit pour nos mères. Cet acte est à l'origine de croire de l'instance sujet qui prédisait un meilleur avenir pour elle. « *Alors s'ébaucha, me semble-t-il, ma première intuition du bonheur possible, du mystère, qui lie un homme et une femme.* » (A.F. p.58).

Ainsi, dans les quatre chapitres de la première partie, la passion est figurée par différents procédés et elle est toujours présente. Mais cette passion qui n'est pas celle de l'instance suscite des effets sur elle et la juge. Elle n'est donc pas imprégnée par elle. Elle a la maîtrise de sa situation, elle est donc sujet. Toutefois, lorsqu'elle s'abandonne à cette passion ou lorsque les autres sujets qui sont observés sont sous l'emprise de cette passion, ils sont non-sujets.

La deuxième partie de *L'Amour, la fantasia* entretient une structure de miroir avec la première partie. Les chapitres, qui ne sont pas titrés mais chiffrés, sont au nombre de trois. Encore une fois, il est question de la passion mais de la passion de l'instance narratrice. Ainsi, dans le premier chapitre qui fait échos à la deuxième partie du premier chapitre de la première partie, il est question de lettres cette fois écrites par l'instance narratrice, lettres qui « *voilaient l'amour plus qu'elles ne l'exprimaient* » (A.F. p.87).

La raison évoquée par l'instance narratrice pour ce voilement est le fait que « *l'ombre du père se tient là* » (A.F. p.87), ce même père qui avait déchiré la lettre écrite par un inconnu dans le premier chapitre de la première partie. Le second chapitre, où l'instance narratrice évoque le rapport qu'elle entretient avec son frère, est une autre explication qu'elle tente de donner pour justifier son malaise face à l'écriture des mots d'amour. Le troisième chapitre évoque le mariage de l'instance narratrice avec un étudiant algérien qui vit dans la clandestinité.

La troisième partie, composée de mouvements, contient des chapitres autobiographiques. L'instance narratrice revient sur son enfance, sur l'avantage et l'inconvénient d'apprendre la langue française, réfléchit sur sa passion pour la langue, sur ces rapports avec les femmes de sa tribu, ses aïeuls,...

Toutefois, lors de l'analyse de la passion amoureuse, nous nous contenterons dans un premier temps d'étudier les deux premières parties qui semblent couvrir une période importante de la vie du moi. Le discours du moi doit « *couvrir une suite temporelle suffisante pour qu'apparaissent le tracé d'une vie.* »³⁰ Ce n'est que par la suite que nous aborderons la passion de l'instance narratrice pour la langue française et pour les autres langues notamment l'arabe dialectal et le berbère.

³⁰ STAROBINSKI J., « Le style de l'autobiographie », in *L'œil vivant, II : La relation critique*, Gallimard, Paris, 2001, p.110. La première édition de ce livre a paru en 1970 dans la coll. « Le chemin » créée par Georges Lambrichs.

III – 2 – 1 - Les phases de l'amour-passion

Force est donc de dire, à la lumière de l'exposé succincte qui vient d'être fait, que le dispositif actantiel qui définit l'amour comprend un sujet qui « veut aimer ». Ce sujet est parfois, du moins dans la première phase que nous intitulerons « Le malaise et la découverte initiale », un observateur qui soumet les manifestations passionnelles à un jugement de sa part ou de la part d'autrui, ce qui entrave l'amour de se dire en pleine lumière ; il se voile donc. Il est notamment relié à un objet qui est à l'origine de ces manifestations.

La deuxième étape est celle où l'instance après avoir atteint un certain âge, découvre l'amour dans des lettres. Mais cet amour l'a-t-elle vraiment atteint ? La dernière phase est celle où, une fois mariée, il y a atténuation plutôt mort de cette passion.

III – 2 – 1 – 1 - Le malaise et la découverte initiale

Etant plus jeune, l'instance narratrice se pose en tant qu'observatrice curieuse surtout face à l'interdit, le différent. Celle-ci prend place dans la configuration passionnelle en jouant un rôle important dans le jugement du comportement de moralisation. En effet, la soumission à la passion amoureuse (cas de la fille du gendarme, du père qui écrit à la mère) tout comme sa maîtrise (cas de trois voisines, des livres et photos lus et vues dans la bibliothèque du frère), ne manquent pas de faire l'objet d'une évaluation de la part de l'observatrice.

Évaluant les façons d'être et d'agir des sujets passionnés, elle évoque l'impact que cela a pu laisser sur sa personnalité de femme adulte. Son statut d'observatrice n'est pas constant puisque par la suite, l'instance se dédouble en un sujet passionné et une instance morale, jugeant elle-même ses conduites. L'installation dans le discours de

cette instance judicatrice auprès du parcours passionnel ne peut que renforcer l'idée selon laquelle toute passion est finalement intersubjective.

III – 2 – 1 – 1 – 1 – La manifestation affective et les convenances culturelles et sociales

En se plaçant en tant qu'observatrice, l'instance narratrice juge les liens amoureux qui unissent les différents couples de la première partie. Nous citerons en premier lieu le cas de la fille du gendarme et de son fiancé. L'instance avait assisté avec sa copine complice à quelques scènes d'échanges affectifs et ont entendu des paroles du registre passionnel échangées par les deux actants. Nous assistons donc à la socialisation des passions qui donne lieu à une moralisation. En d'autres termes à une évaluation du comportement passionnel.

Le spectacle nous semblait à peine croyable. D'abord l'image du couple presque enlacé : silhouette mince de Marie-Louise, à demi inclinée contre l'homme tout raide... Leurs rires étouffés, le chuchotement de leurs voix confondues étaient les signes, pour nous, d'une intimité inconvenante. Or la mère poursuivait son dialogue avec nous, l'air tranquille, jetant de temps à autre un regard sur le couple ; le père, par contre, avait plongé du nez dans son journal.

(A.F. p.41. C'est nous qui soulignons).

L'instance est par conséquent très choquée par la scène. L'expression somatique exprimée dans le discours rend compte de ce sentiment : « *J'avais dû ouvrir grand la bouche de stupéfaction.* » (A.F. p.41). Or, la stupéfaction est définie comme étant l'« *étonnement qui laisse sans réaction* »³¹, aussi comme « *l'engourdissement des facultés intellectuelles avec immobilité et physionomie étonnée.* »³² Sous l'emprise de cet état passionnel, l'instance perd son statut de sujet et devient non-sujet. La stupéfaction n'est par ailleurs pas durable car elle ne tarde pas à changer de statut pour encore une fois être sujet. Son dernier statut lui est conféré surtout au moment où elle et sa copine mimaient la scène aux femmes « *frustrées* ».

³¹ *Le dictionnaire de français Hachette*, 1992.

³² *Ibid.*

Ces dernières se transforment aussi en instances moralisatrices. Les procédés discursifs qui en résultent sont nombreux. Nous citerons les modalités interrogatives, exclamatives et suspensives, rendant compte de la richesse de pensées dissidentes qui coupent et perturbent les trois actants ainsi que le discours qu'elles échangent, rejoignant celui de l'instance narratrice.

Cet état est toutefois opposé à celui des parents de la jeune française, présents au moment du faire. Nonobstant le programme de leur fille sur l'axe du vouloir et du pouvoir, ils en sont restés insensibles. Résultat : deux sentiments complètement contradictoires qui trouvent leur explication à notre sens dans la multiplicité du « fait culturel » de la société algérienne de l'époque. Nous voyons alors ici un savoir acquis à partir des expériences personnelles, et à partir duquel le sujet peut faire des évaluations fondées sur une comparaison entre deux univers connus.

En effet, en nous référant à la culture algérienne et à la culture française de l'époque, une distinction entre les identités respectives, les modes de vie des deux communautés est à signaler. L'instance narratrice se positionnant comme observatrice joue aussi le rôle d'une informatrice de l'objet observé (ici fille du gendarme avec son fiancé). Elle projette sur l'objet qu'elle décrit certains modes d'agir et certains traits de la personnalité typique des actants français. Si nous avons tendance à généraliser, c'est que nous voulons nous situer dans l'esprit du discours djebarien où un actant affirme « *Les Français, tout de même !* » (A.F. p.42).

L'instance embrayée dans l'énoncé par la forme « je » ou « nous », par sa stupéfaction et les émotions qui en sont le résultat de l'observation, exprime son appartenance à la culture algérienne et la montre comme quelque chose qui lui appartient en tant qu'expérience sociale et connaissance du monde. D'autre part, elle énonce le comportement du couple jugé d'une « *intimité inconvenante* », donc non conforme à la bienséance plutôt blesse et agresse les convenances du sujet qui, volontairement ou

involontairement, a inculqué des valeurs différentes. Et, le processus d'énonciation des repères identitaires de soi ne peut se faire sans la mise en discours de la dimension passionnelle liée aux univers de la culture.

Selon Kaufman³³, dès le jeune âge, tout être tente de construire une image de soi pour avancer dans la vie. Il établit des liens avec une identité collective plus ou moins stable qui lui procure du soutien. Dans de pareilles circonstances, les formes de représentation de l'identité collective –perçue comme une sorte d'héritage symbolique à même d'apporter des explications sur l'origine culturel de soi et du groupe- peuvent devenir des principes de base renforçant les fondements de l'être étant donné que l'identité des individus est constamment en mouvement et que même les compétences de soi le sont aussi face aux défis de la vie quotidienne.

De même que les repères identitaires de l'univers culturel constituent un appui dans un monde changeant, les fondements peuvent devenir incertains au milieu de la violence de la vie quotidienne. Par ailleurs, se redéfinir au présent pour l'instance narratrice dans un espace conflictuel, dans un entourage où les valeurs contraires se mêlent arbitrairement est un poids qui la marquera durablement, s'ajoutant à cela la fréquentation de l'école française et l'éducation reçue différentes de celle des compatriotes de son âge.

La construction de l'identité en tant que sens d'appartenance à la culture est par conséquent soumise à l'incertitude, car cet espace, censé apporter des repères pour la reconnaissance de soi dans la sphère du collectif, change. Cet univers de référence identitaire est constitué de modes de vies divers et opposés. L'objet « culture » est aussi contrôlé par d'autres forces agissantes soulevant ainsi le dilemme passionnel dans lequel peut se trouver toute instance privée de ces passions, du fait de l'appartenance à une autre culture.

³³ KAUFMAN J.-C., *L'invention de soi : une théorie de l'identité*, Armand Colin, Paris, 2004.

*« Pilou chéri », mots suivis de touffes de rires sarcastiques; que dire de la destruction que cette appellation opéra en moi par la suite? Je crus ressentir d'emblée, très tôt, trop tôt, que l'amourette, que l'amour ne doivent pas, par des mots de clinquant, par une tendresse voyante de ferblanterie, donner prise au spectacle, susciter **l'envie** de celles qui en seront frustrées... Je décidai que l'amour résidait nécessairement ailleurs, au-delà des mots et des gestes publics.*

(A.F. p.43. C'est nous qui soulignons).

Il faudrait sans doute dire que l'univers de l'instance est un obstacle à l'épanouissement passionnel. Ce dernier se lit dans la structure modale du vouloir impliquant un jugement définitif sur l'objet contesté (*Je décidai que...*), structure qui est au cœur de la constitution du futur sujet confronté à la dualité. Ainsi, le trouble qui assaille le sujet observateur finit par introduire une fissure dans son être : d'une part, le sujet raisonnant, de l'autre, le sujet sentant.

Le sujet sentant manifeste sa présence dans le texte par l'expression d'une émotion qui découle directement de l'observation des passions chez l'objet. Le mot « envie » caractérisant tous les sujets féminins est défini comme « *sentiment de frustration, d'irritation jalouse que suscite la possession d'un avantage dont on est soi-même dépourvu.* »³⁴ De ce fait, « l'envie » présuppose la « jalousie » et « l'admiration » des sujets y compris de l'instance narratrice pour ce qu'elles ne possèdent pas et qu'elles ne peuvent posséder.

Ainsi, la pratique affective de la fille du gendarme, selon l'instance, peut éveiller chez celles qui ne la possèdent pas la jalousie. Or, Fontanille parle de deux types de jalousie : la jalousie-émulation et la jalousie-possession.³⁵ Dans notre texte, de quelle jalousie s'agit-il ? A notre sens, il y a plutôt désir d'émulation, « désir d'être » comme les autres, un des deux cas canoniques de la jalousie.

³⁴ Dictionnaire de Français Hachette.

³⁵ FONTANILLE J., « Jalousie », in RALLO DITCHE Elisabeth, FONTANILLE J., LOMBARDO Patrizia, *Dictionnaires des passions littéraires*, Belin, Paris, 2005, pp.123-152. Voir aussi chapitre III intitulé « La jalousie » in *Sémiotique des passions. Des états des choses aux états d'âmes*, op. cit., pp.190-317.

Nous pouvons dire qu'il s'agit d'un désir d'avoir. Mais, ce désir d'avoir est catégoriquement écarté puisque le texte mentionne l'adoption d'un autre état confirmé : « ...celles qui en seront frustrées. ». La jalousie se caractérise par un antagonisme entre le sujet jaloux et son rival, celui qui possède l'objet désiré ou celui qui attire la jalousie des autres.³⁶

Dans le cas qui nous intéresse, la rivalité avec la fille du gendarme n'est pas mentionnée. Il s'agit plutôt d'une ouverture vers le désir d'imitation mais qui ne peut s'accomplir vu les convenances sociales qui ont forgé l'instance. Elle affirme d'ailleurs que « *pas le moindre de ses mots d'amour ne me serait réservé.* » Nous renforçons notre argumentation en disant aussi que l'émulation, état affectif du sujet passionné, se caractérise par la *construction d'un simulacre*³⁷ où l'Autre est représenté différemment, comme dans le cas de l'admiration. L'altérité présente l'objet comme étant désirable, mais l'instance affirme ne jamais pouvoir y adhérer car la langue française l'y exclut. D'où perturbation et malaise dès le jeune âge :

Anodine scène d'enfance: une aridité de l'expression s'installe et la sensibilité dans sa période romantique se retrouve aphasique. Malgré le bouillonnement de mes rêves d'adolescence plus tard, un nœud, à cause de ce «Pilou chéri», résista: la langue française pouvait tout m'offrir de ses trésors inépuisables, mais pas un, pas le moindre de ses mots d'amour ne me serait réservé... Un jour ou l'autre, parce que cet état autistique ferait chape à mes élans de femme, surviendrait à rebours quelque soudaine explosion ».

(A.F. pp.43-44. C'est nous qui soulignons).

³⁶ Ibid, p.124.

³⁷ Aborder le sujet en termes formels de « construit », seul le cadre général d'existence sémiotique le permet. Dans le souci constant de dépasser les définitions substantielles de « l'être » et du « réel », la sémiotique, Selon BERTRAND Denis, n'appréhende pas le sujet en tant que donnée préexistante, mais plutôt comme un espace théorique né de la convergence de divers lieux textuels à partir desquels il est possible de reconstruire la trace et la présence. Voir à ce propos, BERTRAND Denis, « Narrativité et discursivité : points de repère et problématiques », *Actes Sémiotiques Documents*, Vol. VI, n°59, 1984, p.25, et aussi BERTRAND Denis et MILOT Louise, « Présentation du dossier », *Protée « Schémas »*, Vol. 21, n° 1, hiver 1993, p.9. GREIMAS reprenant ce sens et l'applique à un cas particulier qui est le discours scientifique. Il affirme avec LANDOWSKI Eric que l'épistémologie contemporaine, en introduisant la notion d'objet « construit » a progressivement aboli l'illusion d'un travail scientifique qui s'exercerait directement sur les « données empiriques ». Il revient « en partie à la sémiotique de montrer comment le discours scientifique construit [...] le simulacre d'un objet qui même s'il tend à s'effacer en tant qu'acteur occurrentiel, ne renonce jamais définitivement à prendre la parole en son nom propre, ne serait-ce que pour donner un « sens » au faire scientifique qui le transcende. », in S/D de GREIMAS A.-J., LANDOWSKI E., *Introduction à l'analyse du discours en sciences sociales*, Hachette université, Paris, 1979, p.27.

La perturbation (irritation présumée par le mot « envie ») de l'instance porte sur la possibilité d'une autonomie du sentir par rapport à la volonté. En d'autres termes, il ne suffit pas de vouloir que l'amour réside ailleurs pour savoir et pouvoir le dire autrement. Car, pour le dire, dans quelle langue pourrait-elle l'exprimer si la langue française ne le lui permet pas du fait de son appartenance à une autre culture et que la langue arabe, langue de l'affect pour elle, n'est pas apprise ?

Si nous disons que la langue arabe n'est pas apprise, nous n'entendons pas par là le fait de pouvoir la déchiffrer mais le fait de pouvoir vibrer en contact de ses sonorités, de pouvoir aller au-delà du dit du texte pour percevoir l'affect qu'elle véhicule. L'instance l'affirme clairement dans le texte lors de son contact avec la « moallakat » d'Imriou el Ouais :

Un jour [...] je décachetai une lettre reproduisant le texte d'un long poème d'Imriou el Quais. L'expéditeur me demandait avec insistance d'en apprendre les strophes. Je déchiffrai la calligraphie arabe; je m'efforçai de retenir les premiers vers de cette «moallakat», poésie dite «suspendue». Ni la musique ni la ferveur du barde anté-islamique ne trouvèrent écho en moi. A peine si l'éclat du chef-d'œuvre me fit fermer une seconde les paupières: tristesse abstraite!

(A.F. p.87. C'est nous qui soulignons).

Ainsi, les deux identités modales sont en situation conflictuelle : l'une se définit selon le vouloir, l'autre voudrait se définir selon le savoir et le pouvoir. Or, la question qui demeure posée est de savoir si une hiérarchisation de ces modalités (vouloir-savoir-pouvoir-être) est possible et si elle relève de la compétence du sujet. Visiblement, il semble que non, du moment que le vouloir ne parvient pas à régir les autres structures modales. D'où, le voilement et le silence devant et dans l'amour. Le projet autobiographique qui consistait à dire l'intime n'est donc pas atteint.

Ma fiction est cette autobiographie qui s'esquisse, alourdie par l'héritage qui m'encombre. Vais-je succomber?... Mais la légende tribale zigzague dans les béances et c'est dans le silence des mots d'amour, jamais proférés, de la langue maternelle non écrite, transportée comme un bavardage d'une mime inconnue et

hagarde, c'est dans cette nuit-là que l'imagination, mendiante des rues, s'accroupit...

Le murmure des compagnes cloîtrées devient mon feuillage. 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?

(A.F. p.304).

Il apparaît clairement que la volonté de dire l'intime surtout ne commande pas tout l'être. Le « moi voulant » ne peut déborder le « moi raisonnant ». Cette opposition entre deux forces qui se jouent du sujet articule deux dimensions : l'une passionnée, l'autre raisonnable. La première est du côté de l'instinctif, du naturel ; l'autre engage la raison, une volonté raisonnée et raisonnable.

Cette dualité est vécue comme un conflit entre deux tensions. Comme le vouloir et le sentir ne sont pas en accord du fait qu'il ne relève pas du même mode d'existence, le sujet ne peut aboutir à la fin de son programme. Le fait historique prend le relai et le fait culturel n'est autre que le moyen perturbateur qui pousse le sujet à se complaire dans le malaise de dire l'intime. Le « je » initialement de la fillette observatrice devenue adulte devient un autre. Il se confond avec le « je » de l'instance qui ne peut plus dire l'amour et/ou ne sait pas comment dire l'intime. D'où, le balancement vers l'écriture d'inspiration autobiographique mais avec son versant à caractère historique qui émane du « je » raisonnant et non du « je » sentant.

Une constatation étrange s'impose: je suis née en dix-huit cent quarante deux, lorsque le commandant de Saint-Arnaud vient détruire la zaouia des Béni Ménacer, ma tribu d'origine et qu'il s'extasie sur les vergers, sur les oliviers disparus, «les plus beaux de la terre d'Afrique», précise-t-il dans une lettre à son frère. C'est aux lueurs de cet incendie que je parvins, un siècle après, à sortir du harem; c'est parce qu'il m'éclaire encore que je trouve la force de parler. Avant d'entendre ma propre voix, je perçois les râles, les gémissements des emmurés du Dahra, des prisonniers de Sainte-Marguerite; ils assurent l'orchestration nécessaire. Ils m'interpellent, ils me soutiennent pour qu'au signal donné, mon chant solitaire démarre.

(A.F. p.302).

Or, cette forme d'écriture est aussi autobiographique si nous nous fions aux propos de Georges Gusdorf :

Nous comprenons toutes choses, en dehors de nous comme en nous-mêmes, à proportion de ce que nous sommes, et selon la mesure de nos dimensions spirituelles. C'est ce que voulait dire Dilthey, l'un des fondateurs de l'historiographie contemporaine, lorsqu'il affirmait que l'histoire universelle est une extrapolation de l'autobiographie. L'espace objectif de l'histoire est toujours la projection de l'espace mental de l'historien.³⁸

Ainsi, par cet argumentaire, nous venons de montrer que l'instance observatrice jugeant l'objet de départ (relation intime entre la fille du gendarme et son fiancé) est perturbée du fait de la non concordance entre les deux cultures. Le chapitre « *Mon père écrit à ma mère* » confirme cette différence des cultures. L'instance narratrice, se positionnant toujours comme observatrice, décrit par référence à des événements précis, certains faits culturels qui ont participé consciemment ou inconsciemment à forger son soi culturel lequel aura son impact sur ses jugements et sur sa vie de femme.

III – 2 – 1 – 1 – 2 - Aller au-delà de la tradition : espoir d'un bonheur possible dans le couple

Les descriptions quotidiennes de la culture par l'instance narratrice font partie des connaissances et des perceptions de l'environnement culturel auquel elle appartient. Elles sont surtout le résultat des expériences vécues concrètement dans la dynamique de la vie sociale qui agit sur les sujets (y compris l'instance) pour les marquer durablement, chose qui est fonction du niveau d'impact social et de niveau de récurrence.

Le fait culture décrit par l'instance narratrice est un acte quotidien qui consiste à ne pas nommer l'époux lorsqu'on parle de lui ; il est désigné par « lui » même par sa

³⁸ GUSDORF G., *Les Ecritures du moi : Lignes de vie I*, Odile Jacob, Paris, 1991, p.122.

mère. Etant donné que la culture est un dispositif complexe de communication, ces discours s'échangent entre les différents acteurs sociaux en respectant un consensus arbitraire auquel adhèrent les membres de la communauté.

Aller au-delà de ce consensus est vu comme une violation des normes culturelles établies, jugée comme « *de l'insolence ou de l'incongruité...* » (A.F. p.55). Or, la mère de l'instance narratrice, en contact avec la communauté française, a dépassé cette norme culturelle et appelle son époux « *Tahar* ». « *Mon père seul... Ma mère, la voix posée, le col incliné, prononçait "Tahar" — ce qui, je le sus très tôt, signifiait "le pur" — [...]* » (A.F. p.56).

Un autre fait est décrit par l'instance narratrice : le père qui écrit à la mère et que cela a suscité des réactions de stupéfaction de la part des autres femmes du village. L'agitation des femmes de la tribu de la mère est durable, infinie ; l'emploi de l'imparfait le présuppose. La mère, par contre, calme, garde un air serein :

Ainsi mon père avait «écrit» à ma mère. Celle-ci, revenue dans la tribu, parla de cette carte postale avec un ton et des mots très simples certes. Elle voulait continuer, décrire l'absence du mari dans ce village, pendant quatre ou cinq longues journées, expliquer les problèmes pratiques posés [...]. Elle allait poursuivre [...]. Mais les femmes s'étaient écriées devant la réalité nouvelle, le détail presque incroyable:

- *Il t'a écrit à toi?*
 - *Il a mis le nom de sa femme et le facteur a dû ainsi le lire ? Honte !*
 - *Il aurait pu adresser tout de même la carte à ton fils, pour le principe, même si ton fils n'a que sept ou huit ans !*
- Ma mère se tut. Sans doute satisfaite, flattée, mais ne disant rien.*

(A.F. pp. 57-58).

Il est à se demander quel rapport a cette séquence avec la passion amoureuse. Si nous nous situons dans la pensée de l'époque, un homme ou une femme qui nomme son conjoint par son propre nom dans un monde qui exclut toute présence féminine du monde masculin, c'est autant dire l'aimer ouvertement, jugement de l'instance narratrice/observatrice. Sur le plan spatial, le dehors est réservé aux hommes alors

que le dedans est un monde de femme, un monde affectif. Lorsque les hommes rentrent vers le dedans donc c'est pour être couvé de cette affection. La séparation de deux univers ne fait que renforcer le désir de l'un vers l'autre. Or, que dire lorsque le comportement d'un homme qui est loin de faire l'unanimité côtoie « les patios vieillis » ?

Pour l'instance narratrice, écrire à la mère, la nommer par son propre prénom, se mêler à l'univers féminin, c'est vouloir former un couple. En d'autres termes, c'est abolir certaines pratiques culturelles qui ont fait du couple un élément tabou de la société car c'est dans le couple que s'échange l'intime. Et lorsqu'un couple se forme, la communauté ne voit en lui que l'image affective qui jaillit et qui est censée appartenir au monde souterrain.

Parler du couple formé par les parents de l'instance narratrice et de la relation affective qui les unit n'est autre qu'une manière de les évaluer. Cette évaluation passe par le jugement de véridiction qui est inséparable du concept de présence sémiotique. Il faut comprendre par présence cet état qui ne peut être identifié qu'à « l'être ». Sémiotiquement parlant³⁹, l'être (vs non-être) relève de l'immanence, il s'oppose au schéma de la manifestation qui se perçoit au niveau du paraître (non-paraître).

En réalité, il ne s'agit pas d'une opposition au sens stricte du terme. Cette opposition fait entrevoir des complémentarités du fait que l'être ne peut être saisi sans le recours au paraître. Les sémioticiens ne tentent pas de spéculer sur l'ordre ontologique de l'être mais à travers la manifestation, ils vont analyser l'être. Dans le texte djebarien,

³⁹ Pour GREIMAS A.-J. et COURTÉS J., la présence sémiotique est spécifiquement inhérente à la manifestation de l'être dans le paraître. A ce propos, voir entrée « manifestation » dans *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Tome II. *op. cit.*, p.220. « Dans le cadre des modalités véridictives, le schéma de la manifestation est celui du paraître / non-paraître, par opposition (et complémentarité) avec le schéma de l'immanence être / non-être, sans d'ailleurs que de telles dénominations impliquent pour autant une prise de position ontologique »

l'être du père se saisit à travers le paraître, à travers des comportements observables qui ont fait que l'instance voit en eux un couple « extraordinaire ».

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 couple des femmes, formaient un couple, réalité extraordinaire!

(A. F. p.55. C'est nous qui soulignons).

Ce point de vue théorique trouve son explication dans le texte par l'emploi du mot « évidence ». Or, qu'est-ce que l'évidence si ce n'est ce qui s'impose à l'esprit et qui ne peut être remis en cause du fait même que sa manifestation figurative, donc son paraître, se présente à l'esprit comme une vérité, comme une certitude ? Notre explication préliminaire trouve appui dans la philosophie husserlienne qui parle de la « première évidence » qui résiste à tous les doutes possibles. Cette évidence est désignée par Descartes sous le nom de « cogito ». Husserl dira que ce « *cogito* » fait partie de l'évidence effectivement première à savoir un « je pur » ou « l'identité de soi à soi ». Husserl dit qu'en fait,

l'ego pur n'est rien d'autre que celui que Descartes a saisi, d'un regard génial, dans ses admirables Méditations et qu'il a établi pour toujours en tant qu'un tel ego, sur l'être duquel aucun doute n'est possible et qui, dans le doute même, se rencontrait nécessairement de nouveau lui-même, en tant que sujet du doute.⁴⁰

Le « je » du « je pur » est celui de l'instance narratrice sujet qui juge, évalue. Pour elle, aucun doute n'est possible : ses parents forment un couple. Or, le sujet de la certitude naît de l'autre versant du « je », celui qui doute. Le doute vient de l'étrangeté du phénomène « *devant le couple des femmes* » qui se formait.

Voir le couple dans l'univers qui n'affirme pas ce genre de présence est pour l'instance narratrice observatrice une expérience de nature sensible. Cette nature lui permet la

⁴⁰ *Ideen I, op. cit.*, p.155.

compréhension des phénomènes. Par ailleurs, cette dernière relève à la fois de la perception (voir présupposé par les faits culturels décrits) et de l'interprétation (croire). D'ailleurs, la perception directe des faits procure à l'instance sujet un sentiment d'évidence. Le visible tend à susciter immédiatement l'adhésion épistémique et ne demande pas la pratique interprétative relative au croire. D'après Greimas et Courtès,

l'évidence n'exige pas l'exercice du faire interprétatif : elle se caractérise soit par la suppression de la distance entre le discours référentiel et le discours cognitif qui le sanctionne grâce aux modalités véridictives, soit par la convocation de ce qui est censé constituer un référent réel.⁴¹

Elle désigne ce qui s'offre directement au voir perceptif et dont l'existence prétend à la certitude. Parler d'évidence perceptive pour la narratrice sujet c'est aussi faire appel aux catégories perceptives et épistémiques, mais également à celles de la véridiction. Le fait de croire alors revient à statuer sur l'être (ou le non-être) de ce qui est vu. En d'autres termes, lorsque ce qui est vu s'impose comme vrai, nous dirons qu'il y a évidence perceptive et que la narratrice sujet y adhère sans activité de construction et d'inférence.

De ce point de vue, voir permet l'accès au savoir (savoir culturel et savoir sur la relation du père et de la mère). Il permet d'accéder à ce qui est. Selon Merleau-Ponty, c'est « *la foi perceptive* »⁴² qui entre en jeu lors de l'évidence perceptive ; ce qui s'offre aux yeux est « *pris comme allant de soi* »⁴³ et que le visible se laisse voir sous le mode du paraître dans sa forme figurative. Postuler l'existence d'une vérité perceptive, revient à reconnaître l'adéquation entre l'être et le paraître.

En définitive, il y a évidence quand ce qui est perçu est évalué comme vrai dans l'immédiat sans interprétation préalable. Toutefois, dans le texte d'Assia Djebar,

⁴¹ Voir entrée « évidence » dans *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Tome II, *op. cit.*, p.137.

⁴² MERLEAU-PONTY M., *Le visible et l'invisible*, Gallimard, Paris, 1964, p.17.

⁴³ *Le visible et l'invisible*, p. 49.

l'évidence que pourrait créer la perception directe des faits laisse place à une résistance épistémique en raison de l'effet de cette perception immédiate sur le devenir de l'instance sujet.

En effet, pour l'instance narratrice, ces parents forment un couple qui sort du commun dans un univers qui ne laisse pas place pour ce genre de lien. Nous appuyons notre affirmation par la définition même du couple qui introduit la présence de deux êtres. Le couple est perçu comme l'union entre un homme et une femme, lien qui présuppose la passion amoureuse. C'est à cause de cette passion présupposée que le couple n'a pas sa présence effective dans l'univers culturel de la société de l'époque.

L'instance, construit donc sa propre vérité. Cette construction passe par l'accès au savoir. Mais la vérité ne passe pas forcément par le processus cognitif, elle fait appel au croire. Et l'instance sujet adhère au croire. Elle part du niveau de la manifestation (paraître) pour accéder au niveau de l'immanence (l'être). La vérité correspond à l'adéquation des deux plans (être + paraître).

En outre, hormis cette vérité, une autre impose sa présence pour atteindre la parfaite harmonie entre l'être et le paraître : c'est la vérité affective qui se laisse plutôt sentir par le sujet en affectant son état d'âme et laissant ainsi l'instance narratrice en proie à l'espérance et au croire d'un bonheur possible. Par son affection pour le père, elle n'a tout compte fait pas besoin d'une quelconque manifestation comportementale ; l'être se fait sentir directement, sans être supporté par le paraître.

J'ai été effleurée, fillette aux yeux attentifs, par ces bruissements de femmes reléguées. Alors s'ébaucha, me semble-t-il, ma première intuition du bonheur possible, du mystère, qui lie un homme et une femme.

(A.F. p.58).

La vérité à venir telle qu'elle est perçue par l'instance est du côté du sensible et du perceptible. L'instance sujet est particulièrement sensible qu'elle se met à sentir une présence non figurative pour elle puisqu'il n'y a pas réalisation encore de l'objet de son intuition. L'objet qu'elle espère c'est la construction future d'un couple où elle se verrait comme sa mère dépasser les traditions sociales afin d'atteindre le bonheur.

En outre, l'intuition de l'instance narratrice reste au stade du non-savoir par rapport au moment de l'accomplissement du programme sémiotique. Selon Paul Ricœur, « *l'intuition se définit uniquement comme remplissement d'une signification vide.* ».⁴⁴ La signification vide est à prendre pour le cas de l'instance comme étant son état présent où elle ignore son futur. De quel présent s'agit-il ? Il est question ici du présent passé. Le verbe « sembler » conjugué au présent rend compte d'un temps passé « s'ébaucha », nous le désignons de « présent du passé » en reprenant la conception de Saint Augustin⁴⁵. C'est la mémoire qui fait surface au moment de l'écriture de l'autobiographie. Et c'est au présent du passé que l'intuition a eu lieu pour la narratrice vu l'écriture de la rétrospection alors que pour Saint Augustin, l'intuition directe se réalise au présent du présent. De même, le philosophe parle aussi du présent du futur. Si nous nous situons par rapport au moment où l'instance narratrice a vécu les faits, nous parlerons de l'attente d'un bonheur possible, ce qui la situe dans le présent futur augustien.

Atteindre le bonheur présuppose la réussite dans la vie de couple. La réussite fait que le sujet soit comblé. Et ce dernier se fait percevoir grâce à deux de ses composantes :

⁴⁴ Note de Paul RICŒUR écrite en bas de la page 78 lors de sa traduction pour *Ideen I* de HUSSERL. Il a tenté de commenter la conception husserlienne de ce qu'il appelle « principe des principes ». « *Avec le principe des principes nulle théorie imaginable ne peut nous induire en erreur: à savoir que toute intuition donatrice originaire est une source de droit pour la connaissance; tout ce qui s'offre à nous dans "l'intuition" de façon originaire (dans sa réalité corporelle pour ainsi dire) doit être simplement reçu pour ce qu'il se donne mais sans non plus outrepasser les limites dans lesquelles il se donne alors.* » *Ideen, op. cit.*, pp.78-79.

⁴⁵ Selon SAINT-AUGUSTIN, « *il y a trois temps : le présent du passé, le présent du présent, et le présent du futur. Le présent du passé, c'est la mémoire, le présent du présent, c'est l'intuition directe, le présent de l'avenir c'est l'attente.* » SAINT AUGUSTIN, *Les Confessions Livre XI*, traduit par TRABUCCO Joseph, Tome II, Librairie Garnier Frères, Paris, SDP. Chap. XX, p.207.

le sujet ravi et le sujet heureux. La mère, vu l'être qui se manifeste dans son paraître, est sujet heureux et ravi. La fille ne peut espérer à mieux sur le plan passionnel. Or, sa confrontation avec la passion amoureuse dans son versant communicatif indirect ne fera que renforcer le malaise même si elle a vécue dans un univers qui la prédisposait à l'épanouissement affectif.

Pour récapituler, nous dirons que l'instance narratrice dans la phase d'observation a accès à différents faits aussi contradictoires qu'invraisemblables. Les jugements qui en sont faits fond preuve de l'impact de ces différents faits sur sa vie d'adulte. Signalons que lors de l'étude de cette phase, nous avons choisi deux séquences d'analyse contradictoires : l'une c'est celle qui parle de la fille du gendarme et de son fiancé, l'autre est celle où le père écrit à la mère de la narratrice.

Nous aurions pu choisir d'autres pour mener la même analyse et montrer d'une part que l'instance narratrice est confrontée à une autre culture où l'amour se chante en plein soleil d'été alors que sa propre culture, celle qui l'a forgé, l'amour se chante certes mais dans un univers souterrain. L'expérience du couple formé par le père et la mère, montrant une certaine harmonie, fait rêver l'instance. Or, nous verrons, dans les deux autres phases, que l'intuition d'un bonheur possible n'est pas confirmée puisque même si le couple formé transgresse la tradition, celle-ci reste très peu importante si nous la comparons à la passion qui se dit ouvertement par la fille du gendarme. Résultat, le père ne peut tolérer que l'intime ne se dévoile.

III – 2 – 1 – 2 - La phase transitionnelle de l'(ir)réalisable : la première confrontation avec la passion amoureuse.

Ainsi, la phase de l'enfance et de l'observation passées, vient la phase du (ir)réalisable de la passion. Nous entendons par « (ir)réalisable », cette passion qui peut s'épanouir / peut ne pas s'épanouir. L'épanouissement de la passion amoureuse est prédit dès le

début de la première phase. D'une part, nous sentons qu'elle peut s'épanouir vu la vie que l'instance narratrice a vécue auprès de ses parents qui formaient un couple, a vécu auprès d'une mère qui est même allée au-delà de certaines considérations d'ordre culturelles. Or, ces mêmes considérations culturelles ont façonné l'instance narratrice qui voyait en l'amour de la fille du gendarme une sorte de provocation, des actes d'une intimité inconvenante et choquante, ...

Ainsi, dans cette phase, l'instance narratrice n'est plus observatrice de l'objet de valeur qui réside dans les autres actants, ce qui fait d'eux par confusion des objets de valeurs, elle est sa propre observatrice. La phase commence lorsque l'instance narratrice affirme : « *A dix-sept ans, j'entre dans l'histoire d'amour à cause d'une lettre ...* » (A.F. p.12).

Cette phase est intéressante à plus d'un titre puisqu'elle est inscrite dans l'orbite paternelle et fraternelle. Elle permet d'approfondir la fonction du père au regard des enjeux pathémiques propres à sa fille, d'une part, et de voir le rôle joué par le frère dans ces mêmes enjeux. Le père est, selon l'instance narratrice, la personne qui lui a permis d'échapper à l'enfermement, au voilement car il l'a envoyée à l'école française.

Par cet acte, le père lui ouvre les portes de l'instruction donc l'acquisition d'un esprit critique, d'un esprit de synthèse. En d'autres termes, il lui a permis d'être sujet au lieu d'être réduite à un corps qu'il faut voiler, donc être non-sujet.

A l'âge où le corps aurait dû se voiler, grâce à l'école française, je peux davantage circuler: le car du village m'emmène chaque lundi matin à la pension de la ville proche, me ramène chez mes parents le samedi.

(A.F. p.202).

Ainsi, à un âge un peu plus avancé, elle reçoit « une lettre d'amour » de la part d'un inconnu. Cette lettre amorce l'échange supposé être affectif et amoureux par

l'instance avec d'autres jeunes via la correspondance. Or, « *le père, secoué d'une rage sans éclats, a déchiré devant moi la missive.* » (A.F. p.12).

Cette réaction comportementale de la part du père laisse entrevoir toute la complexité et l'hétérogénéité des signifiants manifestés. La « rage » du père qui est en fait un « *état, mouvement de colère, de dépit extrêmement violent, qui rend agressif* »⁴⁶, naît de l'attitude de l'étranger (destinateur) qui a osé écrire la lettre. Mais si la « rage » est manifestée devant l'instance, il y a alors déplacement passionnel vers elle. Par conséquent, cette « rage » ne naît pas de l'attitude de l'étranger mais elle naît plutôt de l'instance narratrice à qui est destinée la lettre.

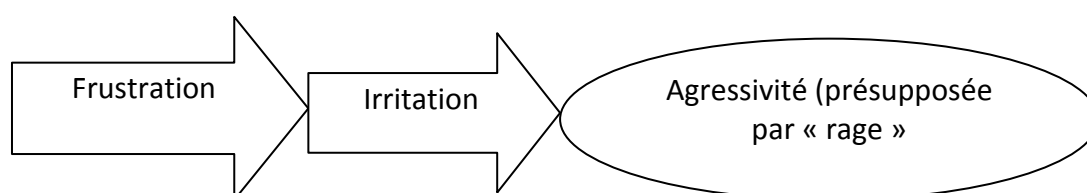
La « rage » est un état comportemental qui se manifeste grâce à un vouloir-pouvoir-faire, lequel s'exprime par le mécontentement. Ce dernier se laisse entrevoir par la relation subjective entraînant une agressivité non- entendue puisqu'elle se fait « sans éclats », présupposant sa maîtrise. Nous pouvons dire qu'à cet instant s'ouvre une alternative méthodologique dans la mesure où les signifiants relevant du plan de l'expression (signifiants qui dans ce cas sont non verbaux, aucun mot n'accompagne la réaction paternelle vu que le texte ne mentionne rien de tel) représentent et décrivent parfaitement la réaction du père qui en cet instant est sujet alors que l'instance ainsi que l'inconnu sont des destinataires, à l'origine du statut du père.

Et les actes du père – sujet sont constitués par des actes non verbaux qui en disent parfois plus que l'expression lexématique qui est d'usage dans de pareilles circonstances. Ce qui nous entraîne, à ce stade du récit, vers les configurations passionnelles les plus affirmées et les plus présentes : la colère pour le père et le choc donc l'étonnement, la surprise pour la fille du moment qu'elle affirme dans le texte « *choc des premiers mots révélés* » (A.F. p.13). Il est aussi important de préciser que

⁴⁶ FONTANILLE J., « Le désespoir ou les malheurs du cœur et le salut de l'esprit », in Documents de recherche, n°16, CNRS, 1980, pp.5-32.

c'est l'état passionnel du père qui est à l'origine de celui de la fille d'où la nécessité de procéder à son analyse avant de passer à l'état passionnel de la fille, instance narratrice.

La colère est définie comme étant l'« *irritation, mouvement agressif à l'égard de ce qui offense.* »⁴⁷ Le lexème « colère » est associé à celui de l'« irritation », état passionnel définit à son tour comme « *sentiment affligeant* ». Cependant, ce lexème central permet d'examiner séparément ce qui se trouve en amont et le précède, la frustration du fait que le « mécontentement » est « *le sentiment pénible d'être frustré dans les espérances* »⁴⁸. La colère se présente alors comme une séquence comportant l'enchaînement suivant :



Le père, ayant le statut de sujet, se sent en colère car il est frustré dans ses espérances, c'est que cet état présuppose logiquement un état de non-frustration qui lui est antérieur, et dans lequel notre sujet est doté de ses espérances. En effet, le père, contrairement aux autres hommes « *ces oncles, cousins, parents par alliances (qui) se trouvaient confondus dans l'anonymat du genre masculin* » (A.F. p.56), est instruit. Il est enseignant de langue française. Il est donc conscient de l'utilité de l'instruction. Par conséquent, grâce à la modalité factitive, il va faire en sorte que sa fille fasse des études. En effet, c'est lui qui l'accompagne main dans la main à l'école française pour lui faire-faire des études.

Fillette arabe allant pour la première fois à l'école, un matin d'automne, main dans la main du père. Celui-ci, un fez sur la tête, la silhouette haute et droite dans son costume européen, porte un cartable, il est instituteur à l'école française.

(A.F. p.11).

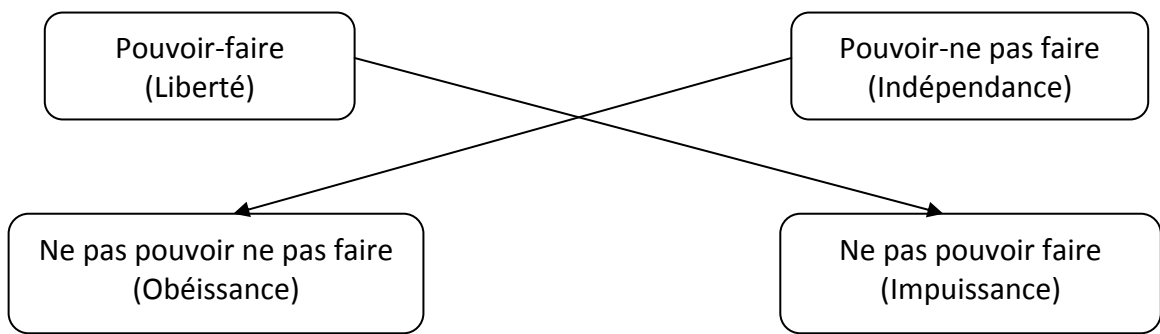
⁴⁷ Dictionnaire Larousse classique, CD-Rom.

⁴⁸ Ibid.

L'espérance émane donc de l'allure du père qui, visiblement, manifeste une certaine fierté à faire –faire des études à sa fille. Vouloir faire entreprendre ce programme pour sa fille, c'est espérer que celle-ci échappe quelque part au poids lourd de la tradition séculaire qui sévit entre autres dans sa région. L'instance narratrice jugeant ce programme, le compare à un programme diamétralement opposé qui consiste à enfermer la fille nubile pour la transformer « *en être plus aveugle que l'aveugle.* » (A.F. p.11).

De même que faire –faire des études pour la fille est comparé à un autre programme entrepris dans la dimension du vouloir, vouloir ne pas faire des études à leur fille. Or, ces derniers qui selon l'instance narratrice, responsable de leur destinée et de celle de leur fille, réagissent autrement que son père. Ils manifestent, au lieu de l'espérance et de la fierté à scolariser leur fille, de l'apitoiement qui présuppose la pitié. Cette dernière émane essentiellement du programme d'anticipation et de l'attente que présuppose l'acte de scolariser la fille.

L'instance narratrice, jugeant cet état affectif, l'explique en restituant la pensée des voisins qui voient dans la scolarisation donc l'acquisition d'un savoir un acte à l'origine même du malheur du fait que « *toute vierge savante saura écrire, écrira à coup sûr "la" lettre* ». (A.F. p.11). Par conséquent, elle entrera inévitablement dans l'échange affectif via la lettre. En d'autres termes, l'acquisition d'un savoir dotera l'instance d'un pouvoir-faire, selon les voisins mais pas selon le père « audacieux » et le frère « inconséquent ». Cette modalité, du fait de son inaccomplissement, donnera lieu à quatre positions possibles.



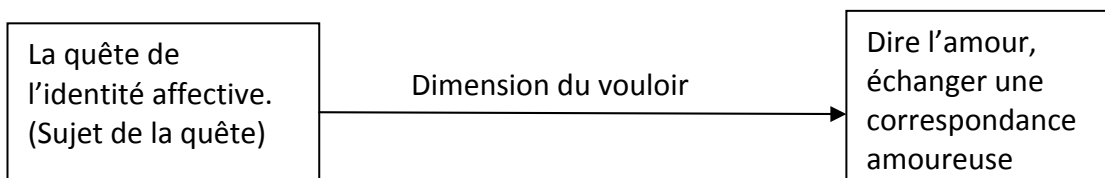
Nous illustrons ce carré sur le thème des rapports de l'instance à l'écriture de l'affect redouté. Ce qui donne lieu à quatre possibilités.

La première possibilité est celle où l'instance pouvait écrire la lettre vu l'acquisition du savoir écrire, donc être doté de la liberté d'écrire à sa guise l'amour. Chose qui se confirmera plus tard pour seulement l'écriture de la lettre (car effectivement elle écrira sa première lettre). (Voir A.F. p.86.) Or, il s'agit d'écrire la lettre et non de dire l'amour dans la lettre, ce qui l'exclura effectivement du véritable contenu de la lettre donc de ne pas pouvoir écrire « la » lettre, d'où l'impuissance à dire l'amour, (deuxième possibilité de notre schéma).

La seconde est cette possibilité où l'instance pouvait ne pas pouvoir écrire la lettre donc être indépendante de son acte, malgré son instruction. Or, cette possibilité est à exclure dans sa totalité du fait de son infirmation plus tard, car la lettre est écrite et l'amour n'est pas dit non pas parce qu'elle est dotée de l'indépendance à ne pas le dire, mais elle est incapable de le dire vu que la silhouette du père se dresse devant elle (voir *in infra*). D'où, l'obéissance à la tradition qui fait que l'amour ne peut se dire ouvertement même dans une lettre vu le risque que celle-ci ne tombe dans de mauvaises mains comme c'est le cas de la lettre écrite pas l'ami (voir *in infra*) ou de la lettre écrite par l'inconnu et qui a suscité la rage du père (voir *in supra*).

Et la lettre tant redoutée lui a été écrite, ce qui confirme les craintes des voisins. L'espérance du père se transforme donc en rage.

Cet acte est d'emblée à l'origine du vouloir aimer de l'instance narratrice qui, par nature, est portée vers le fruit interdit. D'ailleurs, elle exercera ce mode d'échange. Un programme d'appropriation de l'amour s'enclenche puisqu'il n'y a pas que la lettre déchirée qui est échangée, d'autres viendront pour confirmer ce vouloir dire l'amour dans l'échange. Ce programme permet de définir le sujet de quête. La suite modale correspondante doit commencer par le vouloir.⁴⁹ Nous traduisons cette réalité par ce schéma :



A travers la correspondance, elle tentera de dire l'amour mais en vain. Ce vouloir dire l'amour s'accompagne d'un non-pouvoir faire car, à chaque fois, la silhouette du père se dresse devant l'instance narratrice.

Chaque mot d'amour, qui me serait destiné, ne pourrait que rencontrer le diktat paternel. Chaque lettre, même la plus innocente, supposerait l'œil constant du père, avant de me parvenir.

(A.F. p.75)

Le discours supposé rendre compte de l'intersubjectivité dans la relation amoureuse se meut donc dans le silence de le dire. La communication susceptible de le véhiculer aura pour seule fonction, la fonction phatique, définit comme suit :

Malinowski entend par communication phatique, la communication de l'information, telle qu'elle s'opère lors des échanges verbaux entre humains mais cela demeure un fait secondaire par rapport au désir d'établir et de maintenir la

⁴⁹ COQUET J-C., *op. cit.*, p.88

solidarité intersubjective et, plus généralement, la cohésion sociale qui fonde la communication phatique grâce à laquelle on peut « parler de rien et de tout ».⁵⁰

Si nous parlons de la seule fonction phatique du discours djebarien, c'est que contrairement à la séquence où l'amour se dit dans l'échange, dans la communication, celui de l'instance se meut dans le silence qui donne lieu à un autre discours qui a pour vocation première le simple désir de garder le contact. D'ailleurs, la lettre reçue et reconstituée par l'instance narratrice n'a rien d'une lettre d'amour. Mais c'est l'interdit de l'amour qui la transforme en inter-dit amoureux, donc en communication amoureuse.

Le correspondant mystérieux rappelle la cérémonie des prix qui s'est déroulée deux ou trois jours auparavant, dans la ville proche ; il m'a vue monter sur l'estrade. Je me souviens de l'avoir défier du regard à la sortie, dans les couloirs du lycée de garçons. Il propose cérémonieusement un échange de lettres amicales ». Indécence de la demande aux yeux du père, [...].

(A.F. p.12).

Même les premières lettres qu'elle avait écrites n'ont rien d'un discours amoureux.

Première lettres d'amour, écrites lors de mon adolescence. L'écrit s'y développe en journal de rêveuse cloîtrée. Je croyais ces pages « d'amour », puisque leur destinataire était un amoureux clandestin ; ce n'était que des lettres du danger. [...]. L'émoi ne perce dans aucune de mes phrases. Ces lettres, je le perçois plus de 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.

(A.F. p.86-87).

De toute évidence, l'instance narratrice propose une autre définition de l'amour. D'ordinaire, celui-ci est associé à l'attirance affective qui peut unir deux êtres, donc à l'émoi qui s'en dégage, à la fusion affective avec l'autre, à la complicité dans l'échange, ... Pour elle, contrairement à la fille du gendarme pour qui l'amour est passion qui la fait vibrer grâce aux métaphores et aux logorrhées de son discours présupposant l'agitation, le trouble intime de nature affective et sensuelle, l'amour est associé au

⁵⁰ GREIMAS et COURTES, *Sémiotique. Dictionnaire de la théorie du langage*, T. 1, op. cit., p.67.

« danger ». D'où, l'identité : « amour = danger ». Or, qu'est ce qu'un danger s'il ne laisse pas planer la menace sur celui y est exposé ?

III – 2 – 1 – 2 – 1 - La menace, l'effet prospectif de l'amour

La menace, dans le contexte de l'amour, est déjà annoncée par ceux qui pensent qu'il ne faut pas scolariser les filles de peur qu'elles sachent écrire « la lettre ». Dire l'amour dans la lettre est donc redouté. La dite lettre, est effectivement écrite par l'instance. Mais, selon son jugement, ce qui fait d'elle un sujet, la langue française l'exclut de ce mode d'expression. La langue française susceptible de dire l'amour, comme chez la fille du gendarme, est vue par les autres actants comme une menace, comme une « *gueule de loup* » pour reprendre l'expression de Kateb Yacine.

Le père aussi de l'instance, lorsque celle-ci reçoit la « lettre » d'un inconnu, en la déchirant, il profère indirectement des menaces contre l'instance, contre d'éventuelles autres lettres. L'amour est donc encore une fois, vécu dans la menace puisqu'il est lui-même menace. L'instance narratrice, dans sa démarche autobiographique, reprend cette acception de l'amour-menace.

Or, force est de constater que l'amour est vécu dans une orientation prospective qui laisse entrevoir un croire dysphorique. L'instance sujet a du ressentiment pour ce quelque chose qui est susceptible de rompre l'équilibre séculaire. C'est pour cette raison que même lorsqu'elle écrit les lettres, l'amour ne se dit pas.

L'amour-menace, au départ, n'est que pur sentir, simulacre qui fait surgir une ombre inquiétante, notamment celle du père. La menace de l'amour comprend un programme narratif mis en place par un anti-sujet (père, les convenances sociales, la

pudeur) qui n'existe, le plus souvent, que dans l'appréhension⁵¹ du sujet. Il s'agit d'un programme dont l'exécution est encore suspendue.

Lorsqu'il n'est pas situé dans le champ de présence, l'anti-sujet, représenté par la figure du père, peut survenir à tout moment sous forme d'une ombre menaçante perturbant ainsi l'être même de l'instance sujet ainsi que certaines formes affectives de son existence. Ainsi, lorsqu'elle reçoit des lettres, leur lecture provoque des états affectifs suscités essentiellement par la peur d'être surprise.

Je lis les réponses du jeune homme dans une alcôve, ou sur une terrasse, mais toujours les doigts fébriles, les battements du cœur précipités. Un vertige de la transgression s'amorce. Je sens mon corps prêt à bondir hors du seuil, au fléchissement du moindre appel.

(A.F. p.87).

Toutefois, la citation offre à lire la position de l'instance qui tend vers une attitude de défiance du fait qu'elle soit portée vers l'objet hostile malgré l'interdit de l'amour. Une relation de force que recouvre cette structure polémique impose à l'instance de rester sur ses gardes. Et cette attitude de défiance se traduit par l'émotion laquelle résulte d'une forte tension.

La menace est vécue dans ce passage comme étant l'envers de la promesse. Et dans les deux cas, l'instance est en situation d'attente. Or, dans le cas de la promesse, l'instance sujet est confiante, confiance qu'elle pourrait puiser de celle que les autres ont en elle. Ce qui implique la relation de désir, de l'aspiration de l'instance à une

⁵¹ La menace occupe l'espace existentiel même si elle n'est pas réalisée du fait que l'amour ne se dit même pas. L'instance ne dit-elle pas : « *cette impossibilité en amour, la mémoire de la conquête la renforça. Lorsque, enfant, je fréquentai l'école, les mots français commençaient à peine à attaquer ce rempart. J'héritai de cette étanchéité; dès mon adolescence, j'expérimentai une sorte d'aphasie amoureuse : les mots écrits, les mots appris, faisaient retrait devant moi, dès que tentait de s'exprimer le moindre élan de mon cœur.* ». (A.F. p.183).

conjonction avec l'objet⁵², comme c'est le cas lorsqu'elle a pressenti l'amour à travers l'image du père qui écrit à sa mère, acte qui présuppose l'amour.

Cependant, avec la lettre déchirée par le père, la menace est vécue à la fois sous le mode de la répulsion et de la défiance vis-à-vis de ce qui est appréhendé. L'objet de valeur qui est l'amour auquel elle aurait aimé se joindre⁵³ se transforme en anti-objet ou en un anti-sujet. D'où, l'idée de confrontation. L'effort de l'instance consistera donc à maintenir la disjonction avec l'anti-objet à l'état de menace. Mais la situation de disjonction devient vite une attitude permanente chez l'instance puisque l'amour l'exclue durablement de ses filets, car, à chaque fois « l'ombre du père » se dresse devant elle.

Ainsi, nous pourrions envisager deux structures⁵⁴. L'une est l'existence dans la notion de l'amour fondé sur la confiance (la promesse) et vécue dans l'euphorie avec des effets passionnels comme l'espoir, la joie anticipée, l'attente même impatiente. Celle-ci s'exclue d'emblée des affects de l'instance. L'autre structure de la menace est au contraire omniprésente et elle est fondée sur la défiance. L'un des effets passionnels qu'elle génère est la panique, la peur. (Voir citation *in supra* A.F. p.87). Force est de constater que dans le contexte de l'autobiographie, que tous les affects que nous venons d'évoquer sont vécus dans une perspective rétrospective, maintenant dans le champ existentiel une expérience passée sous forme de simulacre.

⁵² Selon GREIMAS et COURTES, seule l'attente confiante fondée sur le « vouloir-être » est prise en compte par la définition de l'objet. Ils affirment qu'« on peut considérer l'attente comme le résultat de la temporalisation effectuée par l'aspectualisation imperfective de la modalité du vouloir-être. » *Sémiotique. Dictionnaire de la théorie du langage, T. 1, op. cit., p.23.*

⁵³ Le désir de se joindre avec l'amour est motivé par le vouloir former un couple (dans l'amour) comme le père et la mère. Or, ce désir est vécu aussi dans la dualité quand nous savons que la langue française, seul mode d'expression, l'y exclue.

⁵⁴ BRANDT P.A., dans son article « Echanges et narrativité », montre bien l'asymétrie actancielle existant entre la menace et la promesse qu'il définit respectivement comme *échange polémique* et *échange contractuel*. Voir « Echanges et narrativité », in ARRIVE M. et COQUET J.-C., *Sémiotique en jeu. A partir et autour de l'œuvre d'A.-J. Greimas*, Hadès/Benamins, Paris, 1986, pp.266-277.

III – 2 – 1 – 2 – 2 - La valeur actantielle de l'amour/danger

Nous assistons avec l'œuvre d'Assia Djebar à une redéfinition de l'amour. Pour l'instance narratrice, « *l'amour qu'allumerait la plus simple des mises en scène apparaîtrait comme danger* ». (A.F. p.239). Et l'amour associé au danger occupe une position actantielle qui l'élève au rang d'objet susceptible de déterminer des réactions thymiques chez l'instance narratrice sujet. Il est alors actant-objet en relation directe avec le sujet. Ainsi positionné à l'intérieur de cette structure, il se constitue comme lieu d'investigation de valeurs négatives ou positives.⁵⁵ Compris dans le dispositif actantiel du danger, il a un statut hétérogène qui est prédéterminé par sa complexité même.

A cet effet, s'il est possible d'associer cet objet au danger, qui est normalement redouté du fait même que celui-ci se définit par « *ce qui expose à un mal quelconque, ce qui peut compromettre la sécurité ou l'existence de quelqu'un* »⁵⁶, il s'agit par conséquent d'un actant dont l'existence est fondée par la relation qui le lie au sujet.

De plus, s'il est associé au danger, il s'affirme dans une structure polémique qui lui confère un statut analogue à celui d'anti-sujet. Du fait même de la compromission qui l'habite, il impose un rapport de confrontation même si celle-ci, puisqu'il y a exposition au mal, reste constante. De ce fait, l'anti-sujet, dans notre cas, peut tout aussi bien être un objet (lettre dite d'amour qui pourra être envisagée dans le cadre de la sémiotique en tant qu'anti-objet) ou un événement qui peut être identifié au mariage de l'instance où l'amour se crie. Et, puisque l'amour est associé au cri, il sera conçu en termes d'anti-sujet du fait même de la menace qu'il présuppose.

⁵⁵ Voir GREIMAS A-J. & COURTÉS J., *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Tome 2, *op. cit.*, entrée « objet », pp.258-259.

⁵⁶ *Le Littré*, CD Rom.

Le cri est donc associé à la violence. L'amour, anti-sujet, ne peut que se crier car l'acte d'amour est entamé par un cri, au même titre que les conquérants ont violé, tué et fait hurler les algériens par amour pour l'Algérie. L'amour, anti-sujet, est ainsi redéfini, le jour de ses noces, par l'instance sujet en ces termes :

L'amour, c'est le cri, la douleur qui persiste et qui s'alimente, tandis que s'entrevoit l'horizon de bonheur. Le sang une fois écoulé, s'installe une pâleur des choses, une glaire, un silence.

(A.F. p.154).

L'amour, anti-sujet, ainsi défini, est douleur, souffrance, cri. Relié aux sujets femmes dont l'instance narratrice, il est un amour qui ne peut ni se dire ni s'écrire. Il est un amour « *inentamé* » (A.F. p.118). Cet amour innommable cherchant une voie dans la voix, voix de toutes les femmes qui ont connu le viol et la souffrance notamment dans les grottes enfumées, est un long cri poussé par l'instance, un cri libérateur, un cri que les souffrantes n'ont pu pousser. L'auteur, n'affirme-t-elle pas dans *Vaste est la prison* :

Je vomis quoi, peut-être un long cri ancestral. Ma bouche ouverte expulse indéfiniment la souffrance des autres, des ensevelies avant moi, moi qui croyais apparaître à peine au premier rai de la première lumière.

(V. P. p.339).

Ainsi, l'amour, d'ordinaire associé au désir et présupposant « *un vouloir et une identification avec l'objet qu'on aime* »⁵⁷, chez l'instance, il est « mal-aise. »⁵⁸ Ce dernier est donc à définir comme étant « *l'état d'un homme qui n'est pas à son aise, le manque d'aise et de tranquillité dans l'âme.* »⁵⁹ Pour revenir au texte *L'Amour, la fantasia*, nous y évoquerons un autre cri d'amour fraternel qui a fait que Chérifa,

⁵⁷ *Les passions. Essai sur la mise en discours de la subjectivité. op. cit.*, p.33.

⁵⁸ Expression que nous reprenons à Herman PARRET qui la reprend à son tour à LOCKE, traduit par Pierre COSTE. Voir *Ibid.* p.34.

⁵⁹ *Ibid.*, p.34.

animé par celui-ci, pousse un long cri qui reste comme seul chant funèbre qui accompagne le frère tombé en martyr.

Le long cri est donc associé à l'amour encore une fois. Il est l'expression même du mal-aise. Pour confirmer notre argumentation, nous ferons référence à la période où Chérifa raconte son (H)histoire et elle n'évoque ni inhumation, ni ensevelissement pour le second frère tombé aussi en martyr. Le cri est donc la seule manifestation affective émanant de la douleur de l'instance. La douleur et le cri de l'amour du frère dans un autre contexte sont des passions qui sont de même nature que ceux éprouvées par la narratrice pour « l'Aimé ». Ainsi, l'amour se dit aussi dans la mort, quelle soit mort effective (celle du frère) ou mort symbolique comme la mort du plaisir, seule satisfaction que peut procurer l'amour. L'amour est la mort.

Vraisemblablement, l'instance narratrice est sujet, elle manifeste un vouloir aimé qui se ferait dans le désir partagé avec « l'Aimé ». Or, nous venons voir que l'amour est associé au cri, à la douleur, au silence, à la mort... S'il en est ainsi, il ne fait que confirmer un point de vue déjà existant chez les philosophes, notamment chez Locke cité par Parret.

Herman Parret définit le désir comme « *l'inquiétude que l'on ressent en soi-même à cause de l'absence d'une chose qui nous donnerait du plaisir si elle était présente.* »⁶⁰ De ce fait, ce n'est pas l'amour qui est absent chez l'instance, mais ce quelque chose susceptible d'éveiller le plaisir⁶¹. Et l'inquiétude qui lie l'instance narratrice sujet à l'anti-objet amour vient s'ajouter à la liste des affects qui ont fait que l'instance soit « *privé d'amour* » (A.F. p.90). Car le plaisir et le bonheur qui accompagnent l'expression amoureuse se sont tus parce que la « *langue s'enrobe de pudeur* » (A.F. p.93).

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ L'instance narratrice n'affirme-t-elle pas dans *L'amour, la Fantasia* que le silence règne en maître dans sa vie et empêche le plaisir de se dire ? « *Le silence rempart autour de la fortification du plaisir, et de sa digraphie.* » (A.F. p.157).

Le mot « langue » est à prendre dans ces deux acceptions : d'une part, il est organe corporel qui se noue pour ne pas dire le plaisir amoureux. D'autre part, il est un moyen de communication qui ne peut exprimer ce même plaisir que les autres actants français disent sans inquiétude, ce qui confirme la non appartenance de l'instance à la langue française. Ce double sens se perçoit notamment dans le texte à travers ce passage :

Écrire devant l'amour. Éclairer le corps, pour aider à lever l'interdit, pour dévoiler... Dévoiler et simultanément tenir secret ce qui doit le rester tant que n'intervient pas la fulgurance de la révélation.

(A.F. pp.91-92).

L'emploi du mot « corps » et ce qu'il présuppose comme organe sensuels à l'origine du plaisir confirme cette pudeur dont parle l'instance narratrice. C'est dire ces organes et le plaisir qu'ils suscitent qui est interdit. L'amour en tant que passion de l'être n'est pas véritablement sujet de pudeur mais c'est ce qu'il faut « *tenir secret (et) ce qui doit le rester* » qui se doit d'être tu. D'ailleurs, parmi les programmes entrepris par l'instance narratrice dans la dimension du vouloir et du devoir, figure l'expression amoureuse. Cependant, ce qui y est exclu c'est l'érotisme présupposé par les liens amoureux qui l'unit à un être d'un autre sexe.

Nous pensons d'ailleurs que la littérature maghrébine entre autres, contrairement aux romans roses où l'érotisme est un des critères définitionnels de ce genre paralittéraire, se doit de voiler cet érotisme sous peine de perdre sa littérarité. Remarquons, par ailleurs, que nous ne sommes pas en train de condamner les auteurs qui intègrent cette spécificité dans leur texte, citons entre autres Boudjedra⁶², nous voulons simplement dire que la littérature féminine maghrébine, à quelques

⁶² La littérarité dans les œuvres de BOUDJEDRA où il est question de l'érotisme réside ailleurs et même dans cette forme d'expression.

exception, se définit dans cette forme de pudeur. Avec les romans d'Assia Djébar, nous assistons donc à une redéfinition des critères de la littérature : la pudeur littéraire.

En somme, nous tenterons d'établir une catégorisation de la passion amoureuse dans l'œuvre djébarienne en nous appuyant sur la distinction faite par Anne Hénault⁶³ entre passion de type ponctuel (celle qui relève de l'inchoativité) et celle qui s'inscrit dans le durée. Notre objectif est de montrer que la passion amoureuse associée à des affects dysphoriques est à la fois ponctuelle mais aussi durable. Et c'est cette dernière qui est dominante dans *L'Amour, la Fantasia* pour ne citer que celui-là.

En effet, à l'intérieur d'un même paradigme (en l'occurrence celui de l'amour), les différentes figures passionnelles obéissent à des structures aspectuelles différentes. Ainsi, la menace marque le début d'un parcours passionnel et revêt ainsi un aspect inchoatif. La frayeur, elle, est ponctuelle ; elle est l'effet d'une soudaine explosion passionnelle dont la violence est à la mesure de l'intensité de l'affect. Elle est provoquée par l'irruption d'un danger auquel s'associe l'amour à chaque fois qu'il y a désir de le dire et à chaque fois que l'instance narratrice est confrontée à lui.

Cependant, ce sentiment s'apaise avec son éloignement. Elle est par conséquent explosive et brève et s'oppose à celle qui s'installe dans la durée, celle qui n'affecte pas nécessairement le sujet d'une manière intense, mais qui imprègne profondément son existence puisque l'amour est dans l'impossibilité de se dire.

Ainsi, nous pourrions scinder le sujet en ses deux figures prédéterminées par la distinction établie par Anne Hénault. L'instance narratrice est à la fois :

⁶³ HÉNAULT A., « Structures aspectuelles du rôle passionnel », in *Les passions, Actes Sémiotiques*, IX, 39, Septembre 1986.

- Le « sujet pathique » qui est « l'acteur-lieu d'une passion foudroyante, hors de la durée, paroxystique »,
- Le « sujet passible » qui désigne celui qui développe, dans la durée, la répétition d'un programme de conjonction (ou de disjonction) avec un objet attractif (ou répulsif) ». ⁶⁴

S'agissant de l'amour, la catégorie du « passible » concernant le sujet est relative au cri, à la douleur, au danger, Ces affects sont vécus sous le mode du continu et l'instance est affectée durablement, même indépendamment de toute conjonction avec l'objet.

Nous venons donc d'assister à plusieurs figures de l'amour, et il nous est impossible d'établir une quelconque distinction catégorique chez l'instance sujet. Toutes appartiennent à un même espace passionnel. La variation aspectuelle qui les affecte ne fait que ressortir une « *dynamique du sens* » ⁶⁵.

III – 2 – 1 – 3 - La phase terminale : l'anéantissement de la passion amoureuse

L'amour est le lieu par excellence où la rencontre avec l'autre peut se concrétiser. Le couple dont il est question dans la première phase se lit dans cette dernière, celui convoité dès le jeune âge, se concrétise-il à l'âge adulte. C'est ce qui fait de la passion amoureuse présumée un objet de valeur auquel l'instance narratrice veut se joindre en s'unissant avec un jeune homme, désigné dans le texte par « l'Aimé ». Indépendamment du vouloir qui anime l'instance, s'ajoute le pouvoir. Vouloir et pouvoir former un couple comme jadis le père et la mère aboutit au mariage, seul

⁶⁴ *Ibid*, p.37.

⁶⁵ Nous empruntons l'expression à l'ouvrage publié par BRANDT P. A. en 1994, *Dynamique du sens*, Aarhus, Aarhus University Press, ouvrage où il détermine notamment les différents mécanismes qui régulent le sens d'un texte.

moyen légitime dans l'espace conjoncturel de l'instance permettant l'épanouissement de la passion amoureuse.

Le couple est par définition la réunion de deux personnes ou deux objets qui forment une paire. La notion de mariage contient dans sa définition l'idée d'union. Le dictionnaire *Le Robert* propose la définition suivante : « *union légitime d'un homme et une femme* ».

L'instance narratrice s'est en effet liée avec l'Aimé. Cette union se concrétise sans obéissance aux rituels d'usage dans ces situations. D'une part, il y a l'absence du père. D'autre part, le second actant du couple oublie d'accomplir les dévotions religieuses. Ce qui l'afflige durablement et par conséquent se laisse emporter par « *une tristesse superstitieuse* » (A.F. p.153). Il croit en effet que cet amour qui s'accomplit sans prières d'usages ne sera pas durable. « *Notre union ne sera pas préservée* ». (A F. p.153). Cet état passionnel affectera l'instance narratrice puisqu'elle ne pourra effectivement pas se joindre à l'objet de valeur tant convoité.

Ainsi, dans cette partie de notre travail, nous tenterons d'analyser la superstition qui envahit l'homme. Celle-ci est, finalement, de même nature que celle éprouvée par l'instance narratrice lorsqu'elle pense que c'est parce que le regard étranger s'est posé sur la lettre de l'aimé que la passion amoureuse a été tuée. En d'autres termes, nous nous concentrerons essentiellement sur ce qui est à l'origine de la mort de la passion amoureuse, dernier stade qui couronne les deux autres phases.

III – 2 – 1 – 3 – 1 – Le mauvais œil et le doute : prédicateurs de la disjonction amoureuse

La disjonction sera donc confirmée une fois que les yeux d'étrangers (celui qu'elle dénomme l'étranger et celui de la mendiante) se posent sur la lettre d'amour écrite

par l'aimé. Ces que « *les mots de la passion bavarde ne peuvent pas la frôler* » (A.F. p.89). Les mots d'amour de l'étranger n'ont pas pu l'atteindre. Le double regard qui s'est posé sur la lettre de l'aimé a tué ladite passion. Elle affirme d'abord : « *Les mots écrits, les ai-je vraiment reçus ? Ne sont-ils pas désormais déviés ? ...J'ai rangé cette lettre dans mon portefeuille, comme la réplique d'une croyance disparue.* » (A.F. p.89).

La citation offre à lire une suite de deux phrases interrogatives. Force est d'affirmer que ces interrogations ne sont pas gratuites. En effet, celles-ci appartiennent au champ des modalisateurs auxquels nous pourrions adjoindre les suspensives. Ces modalisateurs sont générateurs d'incertitude. Très utilisés par Assia Djébar, ils sont présents dans le discours invitant le lecteur à partager le doute de l'énonciateur.

Etant placée sous le signe du doute, de l'incertain, l'interrogation est pour l'instance une manière qui conduit à mettre en cause le savoir, à souligner l'aspect incroyable de l'expérience vécue et racontée. En d'autres termes, elle marque l'irruption du doute, le doute d'être apte à recevoir l'objet. Accompagnée de « vraiment », elle sert à renforcer l'incertitude. Or, celle-ci est déjà énoncée, sous le même mode, par l'instance au moment de la lecture de la lettre. Elle dira : « *Cet amour exacerbé se réfléchira-t-il en moi ?* » (A.F. p.88).

L'instance narratrice use aussi de la comparaison établissant ainsi un rapprochement entre les mots d'amours contenus dans la lettre et « *la réplique d'une croyance disparue* ». L'emploi dans le discours de « disparue » accentue le caractère incertain de la réception de l'objet convoité.

Par ailleurs, présenté comme incertain, le discours est reçu comme tel. Certes, l'énonciataire peut se pencher vers l'adhésion au doute, mais il peut aussi être enclin à l'exclure. Cette modalisation épistémique n'a pas pour seul effet de véhiculer le doute.

Exprimer l'incertitude dans le discours énoncé est une stratégie de l'objectivation. Kerbrat-Orecchioni affirme à ce propos :

Ces modalisateurs, en même temps qu'ils explicitent le fait que l'énoncé soit pris en charge par un énonciateur individuel dont les assertions peuvent être contestées, en même temps. Donc ils marquent le discours comme subjectif, renforcent l'objectivité à laquelle il peut par ailleurs prétendre. Car avouer ses doutes, les incertitudes, les approximations de son récit, c'est faire preuve d'une telle honnêteté intellectuelle que c'est le récit, dans son ensemble qui s'en trouve authentifié.⁶⁶

Cette stratégie discursive de la modalisation ne peut que conduire l'énonciataire à partager le doute de l'instance parce qu'il est le fait d'un sujet crédible dont le jugement paraît donc fiable.

De même, l'énonciataire installé dans le discours grâce aux interrogations peut adhérer à d'autres catégories discursives. Dans l'affirmation « *Mots d'amour reçus, que le regard d'un étranger avait altérés. Je ne les méritais pas.* » (A.F. p.90), l'instance narratrice s'adonne à la moralisation. Dès que le regard de l'autre se pose sur la lettre d'amour, la passion véhiculée meurt. Cette mort de la passion amoureuse dont le double regard inquisiteur est à l'origine, trouve sans doute son explication dans la culture arabo-musulmane, donc dans la culture de l'instance narratrice qui s'interroge encore une fois : « [...] *le mauvais œil, est-ce donc cela, l'œil du voyeur ?...* ». (A.F. p.90).

En effet, les Arabes craignent tant le regard des autres ; ils craignent tant l'œil qui se pose sur eux ou sur ce qui leur est cher. Il est question de mauvais œil dont le pouvoir peut aller jusqu'à détruire ou même donner la mort.

⁶⁶ KERBRAT-ORECCHIONI C., *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage*, Armand Colin, Paris, 1999, (Quatrième édition), p.159.

Or, selon le *Dictionnaire des symboles*, le mauvais œil est universellement redouté et « est une puissance maléfique diffuse de l'envie et de la jalousie qui passe dans le regard et agit sur l'objet de l'admiration »⁶⁷. Et l'envie ainsi que la jalousie sont exprimées par l'étranger, dans le discours grâce à l'usage des exclamatives. Il a pu donc déchiffrer les mots de la lettre et affirme : « - *Quels mots ! Je ne m'imaginais pas qu'il vous aimait à ce point !* ». (A.F. p. 89). Ce regard ainsi que celui de la mendiante ont par conséquent un pouvoir maléfique et ont donc tué la passion amoureuse.

[...] Or notre histoire, bonheur exposé, aboutit, par une soudaine accélération, à son terme. La mendiante, qui me subtilisa la lettre, [...], l'intrus, avant elle, qui posa son regard sur les mots d'intimité, devenaient, l'un et l'autre, des annonciateurs de cette mort.

(A.F. p.91).

Or, force est de constater qu'il ne s'agit là que d'une contribution à la mort de l'amour puisque, comme nous l'avons déjà affirmé, cette passion est déjà prédestinée à la mort certaine. Celle-ci étant annoncée le jour des noces de l'instance lorsque l'homme oublie l'accomplissement des prières d'usages dans de pareilles circonstances. En d'autres termes, la croyance en la non bénédiction de l'union est plus forte que toute autre réflexion qui aurait pu rendre l'actant optimiste. Nous entendons par non bénédiction l'absence de la « baraka » qui peut être le fruit de l'accomplissement de la prière, signe de dévotion et de soumission à Dieu. Celle-ci est d'autant plus attachée au Coran et aux recommandations divines. Selon le *Dictionnaire des symboles*, elle peut caractériser d'autres acteurs du monde puisque nous y lisons :

*Si la baraka caractérise essentiellement des hommes saints, elle peut aussi être attachée à des objets sacrés comme le Coran ou l'eau du puits de la Mecque. Sa force bénéfique s'applique à tout ce qui la touche et provoque, en fin de compte, des effets inverses de ceux du « mauvais œil »*⁶⁸.

⁶⁷ *Dictionnaire des symboles, des rites et des croyances, op. cit.*, p.316.

⁶⁸ *Dictionnaire des symboles, des rites et des croyances, Ibid.*, p.191.

Par ailleurs, seule la prière du jour des noces aurait pu rassurer le superstitieux. Or, il n'en est rien. Il est par conséquent bouleversé. Le bouleversement est observable puisqu'il se traduit par un trouble extérieur, notamment la perte de concentration et une dérégulation du tempo. Le sujet enclin à cette passion traverse une crise émotionnelle ; sa tête se vide de toute pensée sauf celle qui l'habite. Il est alors non-sujet. En revanche, l'instance narratrice, qui a tente de le rassurer, est sujet.

Ce bouleversement est jugé par l'instance comme étant d'« *une tristesse superstitieuse* ». L'actant est donc superstitieux. Toutefois, celle-ci caractérise aussi l'instance narratrice qui a une forte croyance en le mauvais œil.

III – 2 – 1 – 3 – 2 - La superstition et la mise à mort de l'amour

La superstition est définie par le *Petit Robert* comme étant « *le fait de croire que certains actes, certains signes entraînent d'une manière occulte et automatique des conséquences bonnes ou mauvaises* ». Elle est l'expression du monde transcendant et occulte du sujet. Elle implique un excès du croire et l'insuffisance ou l'annulation de la modalité du savoir. Fontanille le souligne dans *Savoir partagé* et affirme que « *tout manque de savoir induit le pressentiment d'un pouvoir d'ordre supérieur* ».⁶⁹

Or, ce pouvoir d'ordre supérieur se présente comme une structure actancielle qui engage un sujet conjoint à un procès particulier (le rituel superstitieux). La relation qui unit ces deux instances est prise en charge par une instance supérieure qui évalue le comportement du superstitieux et le sanctionne soit positivement par la récompense ou négativement par la punition. D'ailleurs, à ce propos et selon le *Dictionnaire des symboles*, « *Cette notion est présente partout où l'on croit que des actions, des lieux, des signes, des objets, des animaux, des aliments... peuvent être porteurs de bon présage, de chance ou au contraire de mauvais présage et de malheur.* »⁷⁰ Dans le cas

⁶⁹ FONTANILLE J., *Le savoir partagé. Sémiotique et théorie de la connaissance chez Marcel Proust*, Hadès/ Benjamins, Paris/ Amsterdam, 1987, p.58.

⁷⁰ *Dictionnaire des symboles, des rites et des croyances, op. cit.*, p.189.

de l'actant djebarien, il ne peut s'agir de récompense mais, selon la croyance des sujets, il sera question de punition, de mauvais présage et de malheur.

Par ailleurs, dans l'esprit du superstitieux, il sera question de deux faire : le premier étant immédiat, il correspond au moment du déclic qui l'a amené à croire en un pouvoir supérieur ; « *le second restant implicitement situé dans la confiance de S2 [le superstitieux] ou dans son attente – attente positive (confiance, espérance) ou négative (défiance, crainte) »*.⁷¹

D'une façon générale, la superstition engage un contrat. En effet, au moment où un sujet croit au pouvoir d'une instance supérieure qu'il élève au rang de destinataire-judicateur, il adoptera une attitude en conformité avec les règles préétablies et acceptées. En d'autres termes, le croire découlera inévitablement sur la concrétisation qui passe parfois par un devoir-faire ou le faire tout court. Ce dernier étant le résultat de la crainte ou de l'espérance.

De ce fait, la superstition est régie par « *une structure d'échange* ». ⁷² Il faut entendre par structure d'échange la performance réalisée par le superstitieux à qui correspond celle du juge se manifestant sous forme de sanction, de faire interprétatif qui juge de la conformité ou de la non-conformité du comportement par rapport aux règles préétablies.

Le croire semble être, dans cette perspective, comme l'adhésion immédiate au monde de l'instance transcendante, comme la reconnaissance de son pouvoir. Ce qui l'amène irrémédiablement à un devoir-faire, ainsi qu'à un savoir-faire qui est en fait la compétence requise qui conduit à la performance.

⁷¹ MAURAND G., « La superstition » in *Langage et signification*, Actes du colloque d'Albi, sous la direction de G. MAURAND, tenu les 21-23 juillet 1980, p.183.

⁷² *Ibid.* p.183.

La superstition, dans sa pratique, est considérée, d'un point de vue cognitif, comme une forme de « sémiosis ».⁷³ Elle permet d'établir un lien entre ce que le sujet considère comme étant des « signes » ou des index et les effets émanant d'une instance transcendante qui relève d'un plan occulte, non-naturel. Reconnaître des signes⁷⁴, c'est construire un système de signification. Celui-ci est à rapprocher de ce que nous appellerons à la lumière d'U. Eco qui s'inspire de R. Barthes, « *la sémiotique connotative* » par opposition à la « *sémiotique dénotative* ». Or, selon Eco, dans cette dernière, « *aucun des deux plans – ni celui du contenu, ni celui de l'expression – n'est lui-même une sémiotique* ». En revanche, en sémiotique connotative, « *le plan de l'expression est constitué par une sémiotique* »⁷⁵, c'est-à-dire qu'il devient signe.

Le lien du signe à son signifié est vécu comme une nécessité pourtant cette relation est purement subjective. La superstition repose sur un rapprochement entre la cause et l'effet. Le monde des phénomènes et celui des explications sont rapprochés. Ce rapprochement n'est évidemment pas le fruit d'une rationalité causale mais celui d'un raisonnement analogique émanant d'un système de corrélations. Les phénomènes ou les faits font office d'icônes, ce qui permet au superstitieux leur interprétation immédiate : l'identification de l'indice n'est pas un processus lent, au contraire, il procède par accélération.

Il en est ainsi du comportement de l'aimé dans *L'Amour, la fantasia* pour qui l'oubli de la prière fonctionne comme un présage ou du comportement de l'instance narratrice pour qui le regard de l'autre sur la lettre d'amour est un signe qui annonce la fin de la dite passion. Ainsi, pour le superstitieux, l'oubli de la prière ou le regard de l'autre est un message qu'il a décodé pour conclure à l'imminence de l'événement funeste.

⁷³ Nous reprenons la définition de « sémiosis » à MORRIS, pionnier de la sémiotique, qui la conçoit « *comme le processus par lequel quelque chose fonctionne comme signe, en faisant intervenir la relation entre le signe, l'interprète, l'interprétant, la signification et le contexte* ». Voir KLINKENBERG J.-M., *Précis de sémiotique générale*, éditions du Seuil, Coll. « Essais », Paris, 2000, p.255.

⁷⁴ En linguistique, les signes sont composés de signifiant renvoyant à des signifiés.

⁷⁵ Eco U., *Le Signe*, éd. Labox, Bruxelles, 1988, p.124.

Force est de constater qu'il s'agit là d'une « *sémiotique du signe-renvoi* ». ⁷⁶ Il faut entendre par cette dernière, un mode d'intelligibilité qui met en œuvre « une relation de dépendance » : le signe (oublie de la prière ou le regard de l'autre) véhicule un sens du fait qu'il renvoie à un contenu lequel prend place dans le réseau de croire.

Si nous revenons à la définition proposée par le dictionnaire, nous nous apercevons que le texte djebarien renferme quelques uns de ces aspects notamment la présence d'une instance qui juge la croyance superstitieuse. Cet observateur est, comme le note G. Maurand, « *inscrit dans le texte par les jugements – le faire cognitif – qu'il porte* ». ⁷⁷ Sur le plan narratif, il joue le rôle de destinataire de la sanction. La superstition est en effet, un comportement sanctionné et jugé négativement.

Ainsi, dans *L'Amour, la fantasia*, ce destinataire qui joue le rôle d'épouse rassure le superstitieux. « *L'épouse, amusée par cette tristesse superstitieuse, le rassure. Elle dépeint l'avenir de leur amour avec confiance.* ». (A.F. p.153). Comme le superstitieux projette sa propre « fatalité » vers l'à-venir, le rôle du sujet observateur consiste à projeter son réconfort vers ce même avenir. Or, cet à-venir repose essentiellement sur la non-compétence du sujet dont le faire est supplanté par un non-savoir. Sa « *soumission aux règles est jugée excessive* ». ⁷⁸ D'où, le jugement de l'instance observatrice.

⁷⁶ Nous empruntons l'expression à J. GENINASCA qui lui-même se réfère à U. ECO. Dans la perspective adopté par l'auteur, une telle sémiotique place un sujet qui s'adonne à la vérification par jugement de « *la conformité ou la non-conformité des réseaux installés par le discours avec ceux qu'enregistre le savoir partagé dont dépendent le vraisemblable et les conditions de "vérité" à l'intérieur d'un espace socio-culturel donné.* ». GENINASCA J., « Du texte au discours littéraire et à son sujet », in MILOT L. & ROY F., (sous la direction de), *La Littérarité*, Presse de l'Université de Laval, Sainte-Foy, 1991, p.243. Par extension, nous en faisons un usage qui permet de désigner un type de rationalité qui unit le sujet au monde naturel tel qu'il s'inscrit dans le discours énoncé. La sémiotique du signe-renvoi correspondrait à une interprétation de type analogique pratiquée par les actants superstitieux.

⁷⁷ « La superstition », *op. cit.*, p.184.

⁷⁸ « La superstition », *Ibid.*

Plus encore, dans la définition même de la superstition, il y a une prise en charge épistémique des croyances superstitieuses. C'est qu'en fait, l'attitude superstitieuse est considérée comme « vaine », sans aucun fondement. Ce qui est vécu comme une nécessité absolue pour la viabilité de la passion chez le superstitieux, est perçu, par contre, comme arbitraire chez le non-superstitieux (l'instance narratrice est dans ce cas un sujet non-superstitieux puisque sa superstition à elle réside ailleurs).

Ceci dit, l'instance observatrice juge par un « croire-ne-pas-être » les objets ou les faits de croyances du superstitieux. C'est que ces objets ou faits relèvent d'une autre dimension et leur existence subjective n'est assurée que par l'acte épistémique. Il faut entendre par acte épistémique, dans ce cas, le lien entre ce qui apparaît aux yeux du superstitieux comme signe et la sanction qui émanerait de l'instance supérieure. Ce lien relève du domaine du croire puisqu'il n'est pas fondé empiriquement.

Signalons aussi que les critères de jugement de l'observateur (instance narratrice) sont de nature cognitive. Le fait de juger l'attitude du superstitieux comme étant telle, c'est en fait, la juger « irrationnelle » c'est-à-dire non-rationnelle (contraire de rationnelle) ou antirationnelle (contraire de rationnelle). Le faire superstitieux obéit à un contrat « *préétabli et définitivement accepté [puisqu'il] ne fait pas appel à la raison, définie comme la faculté qui permet à l'homme de distinguer le vrai du faux* ». ⁷⁹

Maurand touche ainsi à un autre point de l'évaluation et qui est celui de la véridiction, un aspect déjà présent dans le *Dictionnaire Français Contemporain* qui définit la superstition comme une « *déviations du sentiment religieux, fondée sur la crainte et l'ignorance, et qui prête un caractère sacré à certaines pratiques, à certaines obligations* ». La définition soulève en fin de compte le caractère sacré de ce quelque chose à qui le superstitieux a failli. Or, « prêter à » signifie attribuer faussement une dimension sacrée à ce qui ne l'est pas.

⁷⁹ *Ibid.*, p.183.

Dans la tradition musulmane, les deux « rak'ates »⁸⁰ que tout dévot voudra accomplir le jour de ses noces ne font pas partie des obligations auxquelles il doit se plier au même titre que celles qui font partie des cinq piliers de l'Islam. Cette prière est accomplie en guise de demande pour Dieu de bénir l'union, d'emplir le foyer de sa baraka. S'il ne la fait pas, cela n'est pas synonyme de fatalité pour son couple puisque nous savons que Dieu est bon et ne voudra que du bien pour ses créatures.

Toutefois, cet oubli d'accomplissement du rituel religieux est vécu comme une déviation pour le superstitieux pour qui les deux « rak'ates » constituent une norme. Ce qui présuppose que le religieux repose sur un savoir vrai et non sur un simple croire. De même, la définition offre à lire la crainte, principale source de la superstition, qui submerge l'actant. Il pense à l'échec de leur couple, les mots qu'il prononce « *notre union ne sera pas préservée* » sont dites au mode indicatif, exprimant des certitudes, le vrai.

Dès lors qu'il admet que leur union ne sera pas préservée, il entre dans le monde du vrai, du certain. Ainsi, parallèlement au monde naturel où il vit, se développe un « *monde de croyances et des attentes* »⁸¹, pure « *construction culturelle* »⁸² où selon Eco, figure à la fois ce qui est craint et ce qui est désiré. Cependant, si ce qui est craint est plus fort que ce qui est désiré cela aboutira irréversiblement à l'échec et à la mort de la passion amoureuse, principal pilier qui sous-tend le couple.

⁸⁰ Il s'agit d'une prière qui contient deux « rak'ates » que le couple peut accomplir le jour des noces pour demander à Dieu la bénédiction et l'éloignement de Satan de la vie éternelle du couple. En Islam, l'accomplissement de cette prière est souhaitable mais non obligatoire.

⁸¹ Eco Umberto., *Lector in fabula*, Grasset, Paris, 1979, p.197.

⁸² *Ibid.*

III – 2 – 2 - L'affranchissement de l'amour dans le silence

Antérieurement, nous avons déjà évoqué le silence où baigne l'instance narratrice lorsqu'elle manifeste un vouloir dire la passion amoureuse et le plaisir qui est présupposé. Ce silence est pressenti dès la tendre enfance lorsqu'elle affirme que « *La langue française pouvait tout m'offrir de ses trésors inépuisables, mais pas un, pas le moindre de ses mots d'amour ne me serait réservé...* » (A.F. pp.43-44). Ou encore lorsqu'elle affirme vouloir dire le plaisir, celui-ci est entrecoupé avant même qu'il soit entamé ; le verbe « suspendre » le présuppose.

Dire que mille nuits peuvent se succéder dans la crête du plaisir [...], mille fois chaque fois [...], le mot d'enfance- fantôme surgit [...], je vais pour l'épeler, une seule fois, le soupirer et m'en délivrer, or, je le suspends.

(A.F. p.118, C'est nous qui soulignons).

Auprès du silence de l'amour, dans ses *Essais de psychanalyse appliquée*, Freud intègre deux autres figures à qui il prête le même effet passionnel et qui sont notamment présents chez l'instance narratrice sujet. Les trois complexes sont d'origines infantiles et ne peuvent disparaître chez le sujet adulte.

*De la solitude, du silence, de l'obscurité, nous ne pouvons rien dire, si ce n'est que ce sont là vraiment les éléments auxquels se rattache l'angoisse infantile qui jamais ne disparaît entière chez la plupart des hommes.*⁸³

En effet, la solitude, le silence et l'obscurité sont présents chez l'instance narratrice. Et selon Freud, l'explication est à chercher dans les complexes infantiles. Il est évident que notre travail n'a pas la prétention de recourir à des concepts extra –phénoménaux comme celui de « l'inconscient » et encore moins celui du « refoulement ». Il s'agit pour nous de montrer le « désert sentimental » dans lequel se trouve l'instance qui a fait que même lorsqu'elle avait la possibilité de dire l'amour, celui-ci s'affranchit dans

⁸³ FREUD S., *Essais de psychanalyse appliquée*, Gallimard, Paris, 1933, p.210.

le mutisme, dans le silence, dans la solitude, d'où l'obscurité affective qui domine l'instance.

La solitude est en effet recherchée par l'instance narratrice. Par sa conjonction avec un autre espace, un ailleurs, elle souligne le malaise que la présence de ceux qu'elle connaît, des « autres » peut engendrer, malaise qui la pousse à chercher la solitude.

Quelqu'un, un inconnu, marche depuis un moment derrière moi. J'entends le pas. Qu'importe ? Je suis seule. Je me sens bien seule, je me perçois complète, intacte, comment dire, « au commencement », mais de quoi, au moins de cette pérégrination. L'espace est nu, la rue longue et déserte m'appartient, ma démarche libre laisse montrer le rythme mien, sous le regard des pierres. Tandis que la solitude de ces derniers mois se dissout dans l'éclat des teintes froides du paysage nocturne, soudain la voix explose.

(A.F. pp.163-164).

La présence d'autrui n'engendre aucune inquiétude au contraire, même en sentant cette présence derrière elle, elle éprouve de la quiétude, le bien être. Cette présence est cependant à envisager d'un point de vue de la perception. « L'espace nu, la rue déserte » ne signifie pas que cet espace est vide. La nuit constitue selon l'expression de Merleau-Ponty « *une spatialité sans chose* »⁸⁴. Elle renvoie à une forme spatiale non réalisée par les objets perceptibles.

Mais si l'instance sujet ne peut ni voir ni savoir ce qui la constitue, elle peut toujours croire. C'est alors la porte qui s'ouvre vers toutes sortes de fantasmagories, autant de « croire » qui comblent le vide passionnel réel. L'espace nocturne est donc le monde du potentiel, le monde où la vie de l'instance s'éclaire après la déception causée par la vie amoureuse. La citation suivante illustre nos propos.

⁸⁴ *Phénoménologie de la perception, op. cit.*, p.328.

*Une femme sort seule, une nuit, dans Paris. Pour marcher, pour comprendre...
Chercher les mots pour ne plus rêver, pour ne plus attendre.
Rue Richelieu, dix heures du soir, onze heures du soir ; la nuit d'automne est
humide. Comprendre ... Où aboutir au bout du tunnel de silence intérieur ? A force
d'avancer, de sentir la nervosité des jambes, le balancement des hanches, la
légèreté du corps en mouvement, la vie s'éclaire et les murs, tous les murs,
disparaissent...*

(A.F. p.163).

La conjonction avec l'espace-temps se fait au nom de la compréhension. Or, « comprendre », répété nominément deux fois dans le texte, mais aussi avec des expressions qui le signifient « chercher les mots, pour marcher, ... », émane d'un vouloir-savoir qui s'est déjà heurté aux limites du sujet connaissant. A l'égard de l'inconnaissable, l'indifférence n'est pas une attitude qui se défend dans le cas de l'instance.

De toute évidence, vouloir- savoir est constitutif de l'être de l'instance sujet. Ce désir profond, passionné, à comprendre tient à la constitution même du sujet. Selon l'instance djebarienne, il s'agit d'un vouloir de l'être troublé car il y a manifestation de l'incompréhensible, les mots « *automne, la nervosité, les murs* » le signifient dans le texte. La tentative de comprendre s'est soldée par l'explosion de la voix. Cette dernière fait que l'instance ait atteint la compréhension. Elle affirme s'être libérée des « murs » de l'amour. « *Je me libérerai de l'amour vorace et de sa nécrose. Rire, danser, marcher chaque jour. Seul le soleil peut me manquer.* ». (A.F. p.166).

Une autre solitude se lit aussi dans le texte d'Assia Djebar, celle recherchée par l'instance le jour de ses noces. Cette solitude est de même nature que la première du moment qu'elle vise le bien être de l'instance. Tandis que la première vise la recherche de la compréhension, la seconde permet la recherche de l'épanouissement de l'être dans l'amour. L'énoncé suivant le confirme : « *laissez-moi la maison seule pour cette nuit* ». (A.F. p.153).

Quoiqu'il en soit, l'une et l'autre place le sujet en rapport à autrui. Cet autrui est à l'origine des sentiments dysphoriques que l'instance leur préfère la solitude. En effet, relatant une tradition qui règne dans certaines régions de l'Algérie, pour ne citer que ce pays de l'Afrique du nord, elle s'estime chanceuse de s'être mariée loin de sa terre natale pour échapper aux regards des curieuses, à celles qui rêvent du « *viol renouvelé* ».

La solitude avec « l'Aimé » qui signifie ici donc le fait d'être loin de tout regard même de celui de la mère se vit comme une délivrance. Elle est aussi significative de l'inaptitude à rester ouvert vers le monde extérieur puisque là, il s'agit de l'intime. La transparence peut affecter toute chose de la vie mais pas la pratique amoureuse. La transparence amoureuse signifie sa mort. D'ailleurs, la dénonciation des pratiques traditionnelles se perçoit nettement chez l'instance ; elle juge les pratiques. Elle est par conséquent sujet.

*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 gesticulation de Garaguz de foire — signes de la mort gelée dans l'amour, corps fiché là-bas sur des monceaux de matelas... L'épousée d'ordinaire ni ne crie, ni ne pleure: paupières ouvertes, elle gît en victime sur la couche [...]
Il n'y a pas eu le sang exposé les jours suivants.*

(A.F. pp.154-155).

Les figures de la solitude et de l'obscurité qui, d'ordinaire sont associées à la peur, au néant existentiel puisqu'il n'y a pas de subjectivité qui puisse combler le vide insignifiant, dans le roman djebarien, elles s'associent à la recherche du bien être, de la compréhension, au plaisir que procure le fait de quitter le monde décevant. La seule vie équilibrée repose sur la quiétude présumée inhérente à l'isolement et à la solitude, autrui étant une entrave à l'épanouissement de soi. La présence d'autrui n'est acceptée que si celui-ci est un inconnu où l'autre membre du couple.

Toutefois, ces éléments en apparence euphoriques sont annonciateurs de la dysphorie, de l'obscurité lorsque la force de dire l'indicible se meut dans l'incommunicabilité ou plutôt la communication qui en dit long grâce au silence.

Contrairement à la solitude qui procure la sérénité à l'instance et la pousse au vouloir comprendre, le silence insinue le trouble. Pour comprendre cet effet dysphorique, il faut tenir compte du renversement axiologique du silence.

Le silence prend place dans un réseau de figures comme la solitude et la nuit. De prime abord, nous pourrions dire qu'il est chargé de valeur positive. Or, il n'en est rien, il est métaphoriquement associé à la mort (la mort de l'amour, le mutisme, la pudeur). Cette cessation de vie qui se manifeste à travers le silence est vécue par l'instance narratrice comme une « aphasie », une impossibilité à dire le plaisir, à dire la jouissance non vécue, à cause de toutes les considérations sociales, traditionnelles et religieuses, ... (Cf. *supra*). C'est la raison pour laquelle elle se réfugie dans l'écriture biographique des femmes de sa tribu ou l'écriture à caractère historicisant.

Vingt ans après, puis-je prétendre habiter ces voix d'asphyxie? Ne vais-je pas trouver tout au plus de l'eau évaporée? Quels fantômes réveiller, alors que, dans le désert de l'expression d'amour (amour reçu, «amour» imposé), me sont renvoyées ma propre aridité et mon aphasie.

(A.F. p.283).

Ainsi, dans *Ombre Sultane*, l'instance sujet exprime aussi l'impossibilité à dire la passion amoureuse tant décrite dans *L'Amour, la Fantasia*, l'une des causes du déclin de la vie de couple. Le verbe « réhabite » signifiant « *habiter une deuxième fois* » n'est que la preuve que le silence habitait déjà l'instance.

Le passage de l'émoi au plaisir s'opère par des méandres; ma voix d'amante continue son déroulé, mes lèvres se refusent pour parler encore, pour tisser l'entrelacs des mots de l'effusion. Elles se taisent enfin : chuintements, babil, indistincte sourdine de la jouissance... Voix perdue, corps chu sur des rivages reconnus, je réhabite le silence et les couleurs du sentiment.

(O.S. p.104. C'est nous qui soulignons).

L'état des choses engendre, par le biais de la perception, un état d'âme dysphorique. La mime des gestes affectifs, l'inexpressivité relevant de l'univers passionnel, l'évocation de la désolation affective provoquent un simulacre où le sujet se voit être envahi par le silence. Le lexique renvoyant au silence abonde d'ailleurs dans le passage précédent et dans *L'Amour, la Fantasia* et *Ombre sultane* pour ne citer que ceux-là.

Nous parlerons alors de l'écriture du silence. N'affirme-t-elle pas que « *L'écrit s'inscrit dans une dialectique du silence devant l'aimé* » ? (A.F. p.92).

Le silence revêt un aspect extraordinaire. Il se présente sous une aura de mystère vu son intensité et sa durée. Il est un silence qui émane de l'ancienne blessure, celle causée par la colonisation. Il fait naître un état passionnel dont les murmures, les chuchotements, les chuintements, ...en sont notamment à l'origine ; ce qui démodalise le sujet et excite son imagination créatrice. Celle-ci est évoquée par un ensemble de sons renvoyant au schéma de l'écriture : entrecroisement, cri, phrases tressées, courbe, spirale.

Long silence, nuits chevauchées, spirales dans la gorge. Râles, ruisseaux de sons précipices, sources d'échos entrecroisés, cataractes de murmures, chuchotements en taillis tressés, surgeons susurrant sous la langue, chuintements, et souque la voix courbe qui, dans la soute de sa mémoire, retrouve souffles souillés de soulerie ancienne.

(A.F. p.156).

Il est question dès lors de l'écriture-blessure, de la déchirure, de l'écriture –cri. Le silence, dans un contexte normal, est figure de l'absence. Traité par Assia Djebar, il est figure de présence potentielle. Valéry, n'affirme-t-il pas que « *le silence parle* »⁸⁵ ? Il est donc murmures, chuchotements sans être audible ; il garde ainsi son aspect mystérieux. Notons que dans la citation, il est défini par son association à d'autres sons, ce qui correspond bien à des figures de présence. Le silence ainsi traité n'est autre que des sons soumis à un processus de rétention.

Dans ce cas, nous verrons dans le langage une forme de présence réalisée mais non rassurante. La parole apparaît comme ce qui remplit l'espace intersubjectif⁸⁶ et se

⁸⁵ VALÉRY P., *Cahiers I*, Gallimard/ La pléiade, Paris, 1973, p.1183.

⁸⁶ L'instance narratrice de *L'amour, la Fantasia* a prouvé que rien ne peut remplacer l'échange porteur de sens. C'est pour cela qu'elle opte pour le silence qui consiste à écouter sa propre voix dans une parole sans destinataire qui lui renverra finalement ses propres pensées tel un boomerang. « *Une femme sort seule, une nuit, dans Paris. Pour marcher, pour comprendre... Chercher les mots pour ne plus rêver, pour ne plus attendre.* » (A.F. p.163).

manifeste comme une présence sensible mais du fait qu'elle soit inaudible, elle se transforme en silence inquiétant, car il ne peut dire ce qui doit rester sans voix.

La tension créée par le silence du plaisir ne peut se résoudre que si l'instance se réfugie dans l'écriture de la biographie, l'écriture du viol causé par la colonisation, consent à dire l'autre au lieu de se dire. Or, tout ce processus d'écriture n'est autre qu'un moyen d'implanter dans son champ une présence réelle, une présence toutefois qui l'exclut puisqu'elle ne pourra se dire.

L'amour, si je parvenais à l'écrire, s'approcherait d'un point nodal: là gît le risque d'exhumer des cris, ceux d'hier comme ceux du siècle dernier. Mais je n'aspire qu'à une écriture de transhumance, tandis que, voyageuse, je remplis mes outres d'un silence inépuisable.

(A.F. p.93).

Le silence est certes inépuisable. Il est question de l'écriture du silence. Celui-ci est associé à la solitude et à la nuit. Situé dans ce champ de présence, il est aussi recherche de se dire pour comprendre, probablement pour se libérer. Mais ce programme n'aboutit pas puisqu'il bute sur un autre programme, celui de dire les autres. Toutefois, le programme de recherche de la compréhension est placé d'emblée sous le signe de l'incompréhension qui a pour origine un manque de savoir. Le silence qui se donne comme impossibilité à se dire aboutit sur le désir de rompre ce silence pour s'affranchir dans la compréhension. Silence et (in)compréhension donc sont liés du moment que l'incompréhension est à l'origine du silence.

Paul Valéry, en affirmant que le « *silence parle* » n'a pas tout à fait tort, car dire le silence c'est tenter de le comprendre du moins comprendre ses raisons. Et s'il y a un silence là où il y a un non-sens. Force est de constater que le langage autobiographique qui dit ce non-sens, ne manque pas de faire sens. C'est d'ailleurs ce qui justifie la

présence d'un métadiscours qui se superpose sur ce discours autobiographique et qui ne manque pas de faire sens.

Le non-sens n'est jamais qu'un effet de sens, il ne peut s'agir d'un « *hors-sens* »,⁸⁷ « *sorte de pierre philosophale* », « *paradis (perdu ou inaccessible) de l'intellect* »⁸⁸. Il n'y a rien de plus signifiant que ce non-sens obéissant à une construction discursivo-sémiotique précise. Conçu dans cette perspective, le non-sens est « *ce qui n'a pas de sens, mais, qui, comme tel, s'oppose à l'absence de sens en opérant une donation de sens* ». ⁸⁹

De même, Benveniste évoque le pouvoir signifiant de la langue en affirmant que « *au fondement de tout, il y a le pouvoir signifiant de la langue, qui passe bien avant celui de dire quelque chose* ». ⁹⁰ Par conséquent, l'énonciation du non-sens n'est qu'une manière de créer un certain effet de sens. Ainsi, le silence qui se donne comme non-sens a une valeur signifiante qui émane de l'état passionnel de l'instance narratrice.

En somme, l'amour qui se dit dans le silence est à envisager aussi comme un non-dit. Ce non-dit n'est pas seulement le fait du « *mécanisme paresseux (ou économique) caractérisant le texte ; il relève également de la fonction esthétique qui consiste à laisser au lecteur l'initiative, même si en général il désire être interprété avec une marge suffisante d'univocité.* » ⁹¹ Il est par conséquent, du ressort du lecteur de déjouer les stratagèmes de l'auteur par la mise en œuvre des stratégies de lecture. De cette manière, il peut envisager les différentes manières qu'a une œuvre de faire sens. Et celui-ci « *ne se prélève pas à la surface du texte (...) Il se construit (...) il ne peut y avoir de vérité du texte.* » ⁹²

⁸⁷ BARTHES R., *Essais critiques*, Seuil, Paris, 1964, p.269.

⁸⁸ *Ibid.*

⁸⁹ DELEUZE G., *Logique du sens*, éd. Minuit, Paris, 1969, p.89.

⁹⁰ BENVENISTE E., *Problèmes de linguistique générale II*, Gallimard, Paris, 1974, p.229.

⁹¹ ECO U., *Lector in fabula*, Grasset, Paris, 1979, p.64.

⁹² COQUET J.-C., « Sémiotique », in *Langage* n° 31, Larousse, Paris, 1973, pp.4-5.

CONCLUSION

Cette étude qui s'inscrit dans la lignée des travaux réalisés par Jean-Claude Coquet en sémiotique subjectale et dans la suite des pistes suggérées par d'autres sémioticiens tels Greimas et Fontanille, a tenté de rendre compte du devenir des différentes instances énonçantes sujets évoluant dans des univers submergés par l'Histoire et par les passions. Par cette démarche, nous avons voulu mettre l'accent sur une spécificité du discours chez une romancière aussi particulière qu'Assia Djébar, et par là-même d'apporter une contribution à l'analyse du discours en général. Cette méthode adoptée pour l'analyse du devenir du sujet n'est cependant pas la seule possible. Elle demeure néanmoins une méthode parmi d'autres qui nous a permis de parvenir à des résultats auxquels nous n'avons même pas pensé au début de la recherche.

Ainsi, à l'idée avancée par Coquet selon laquelle [...] *le sens ne se prélève pas à la surface du texte [...] Il se construit* », nous avons tenté justement de la confirmer par une déconstruction du texte pour reconstruire un sens, celui qui semble être soulevé par la conjugaison entre éléments textuels et concepts théoriques. Il est toutefois important de rappeler que la lecture analytique présentée dans notre travail n'a pas la prétention d'être la seule possible ou même d'être vraie, nous adhérons totalement au point de vue de Coquet qui affirme « *qu'il ne peut y avoir de vérité du texte* ».

Pour reconstruire le sens des textes djebariens, nous avons fait appel successivement à la sémiotique des instances et à celle des passions ; les deux sont à même de définir le statut actantiel des sujets. Or, si nous avons mis l'accent sur le statut actantiel et non sur une définition correcte avec des fonctions et des qualifications constantes des actants, c'est qu'il n'y a pas une seule qui soit convenable du fait même des transformations des rôles de ces actants d'une séquence à une autre et d'un instant à l'autre. D'une part, à cause de la pluralité des sujets et donc d'instances. En effet, plusieurs d'entre-elles sont mises en jeu dans le texte d'Assia Djébar. Or, ce sont ces « je » et ces instances en générale qui sont à l'origine d'une définition du discours, celle proposée par Jean-Claude Coquet comme étant une « *organisation transphrastique rapporté à une ou plusieurs instances énonçantes* ».

D'abord, l'instance d'origine semble être engagée dans le processus de la réécriture de l'histoire. Or, pour cela, elle fait appel à différents intertextes possibles présents entre autres dans *L'Amour, la fantasia*. Lors de notre analyse de la manifestation de cette instance dans le texte à travers sa présence effective grâce au déictique « je », nous sommes parvenue à dire que textuellement, cette même instance juge la période historique, celle de la conquête et de l'expansion coloniale. Il est par ailleurs impensable d'ignorer un processus qui nous enverrait directement vers une autre instance qui est en fait son double. Il serait alors question de « je » et de son double. De fait, nous affirmons que l'instance d'origine est enfin de compte constituée des deux figures actantielles désignées par Coquet de « sujet » et de « non-sujet ».

Effectivement, si nous admettons comme base à l'instance d'origine le corps, il est admis de confirmer que c'est finalement le corps qui enregistre ce qui est autour de lui et qui simultanément agit sur lui ; donc, c'est cette instance qui vit une expérience du monde sensible. C'est l'instance non-sujet. Pour la définir, Coquet fait appel à la phénoménologie merleau-pontéenne qui disait que le « je peux » du corps précède le « je pense » de la personne. Il y ajoute que « *[le corps] est aussi nécessairement le support matériel de la signification* ».¹

Il nous est cependant difficile de réduire cette instance à cette définition puisque nous savons maintenant qu'elle ne se confine pas dans ce statut. Le passage à la traduction par le sujet de cette expérience dans un texte fait que nous sommes en présence d'un compte rendu de cette expérience. Nous sommes dès lors devant un sujet textuel, devant une instance énonçant sujet qui se définit à ce moment là comme étant un être doté de jugement. Le sous-titre de l'œuvre regroupant un ensemble d'article en hommage à Jean-Claude Coquet n'est que la confirmation de ce que nous avons développé : « *du corps présent au sujet énonçant* ».² Nous avons de fait parlé d'une narratrice sujet, d'un sujet épistémique, d'un sujet poétique qui confirment leur

¹ COQUET J.-C., *La Quête du sens, le langage en question*, PUF, Paris, 1997, p.8.

² COSTANTINI M., et DARRAULT-HARRIS I.(S/D), *Sémiotique. Phénoménologie. Discours. Du corps présent au sujet énonçant*, L'Harmattan, Paris, 1996.

existence sémiotique couronnée par la réalisation d'un programme épistémique celui de « *la fictionnalisation de l'histoire et de l'historisation de la fiction* ». Cette instance d'origine réécrit l'histoire de son point de vue. Mais pour ce faire, elle développe un discours qui tend vers la « *référencialité* ».³

Certes, nous avons vu que d'un point de vue sémiotiques des instances, le langage est l'entité qui relie les formes à la substance. Cette dernière est le phénomène de l'existence au présent, idée déjà avancée par Benveniste « *le langage re-produit la réalité* ». Par ailleurs, Coquet refuse tout calque de la réalité car, pour lui, « *chaque fois que la parole dit l'événement, chaque fois le monde recommence* ». Et force est de dire que dans l'univers de la littérature, nous avons affaire à des mondes fictifs entre autres celui des instances qu'elles soient instance d'origine ou instance projetés. Il est impératif de conclure sur la nécessité de distinguer le monde réel du monde projeté, même si parfois certains sujets du monde peuvent facilement être identifiés même par un lecteur passif (Pélissier, Saint-Arnaud, Alloula, les chouyoukhs,...). L'instance qui écrit crée d'abord l'instance d'origine, l'auteur du livre qui projette à son tour des instances énonçantes au sein du texte. « *L'événement lui-même est détruit par le livre, mais le livre fait ce miracle que très vite ce qui a été écrit a été vécu* ».⁴ Là, ce que nous considérons comme faisant parti du vécu, ce sont les références intertextuelles et les textes sur lesquels l'instance d'origine construit un autre sens pour écrire sa propre version de l'Histoire, histoire d'hier ou celle d'aujourd'hui avec sa part d'imprévisible.

En citant d'autres textes dans les passages à caractère historique de *L'Amour, la fantasia*, l'instance d'origine projette donc d'autres instances. Ces dernières se définissent par leur nombre incalculable. Ce sont les actants collectifs rivaux : « *l'imposante flotte française* » contre « *les troupes algériennes* ». L'analyse de

³ « La référencialité » est un néologisme qui est en fait la relation de la littérature avec le monde mais médiée par les références intertextuelles. Voir à ce propos l'œuvre de SAMOYAU T., section « Vers une théorie de la référencialité », dans *L'intertextualité, Mémoire de la littérature*, Nathan, Paris, 2001.

⁴ COQUET J-C., Sündüz ÖZTÜRK Kasar, *Discours, sémiotique et traduction*, Publication de l'Université technique de Yildiz, Istanbul, 2003, p.49.

nombreux paradigmes relatifs à ces sujets collectifs rivaux a permis de montrer que le vouloir est une modalité très importante dans l'ouverture du conflit mais aussi que cette même modalité est subséquente de toutes les autres transformations. Si le vouloir concourt à définir une identité du sujet, il n'est cependant pas suffisant pour départager les deux actants collectifs qui, en fait, ont le même vouloir, du moins au départ.

Ainsi, nous avons pu voir le rôle des autres modalités, le pouvoir et le savoir, dans les transformations des identités actantiels des sujets collectifs. Le pouvoir et le savoir viennent s'adjoindre au vouloir pour déterminer le statut de dominant de l'un et de dominé de l'autre. Le dernier est réduit à la passivité, passivité que connaîtra la ville imprenable pendant plusieurs décennies. Vu sous cet angle, « *l'actant est donc le lieu d'une combinatoire modale. Dans une visée paradigmatique, il n'est même que cela* ». ⁵

Il en ressort de cette définition deux points de vue de la sémiotique du sujet. D'une part dans la visée paradigmatique, nous nous sommes rapproché de la combinatoire modale de l'actant sujet du moment que nous sommes parvenue à définir les actants en analysant les relations sujets /sujets ou sujet /objet. Il en ressort alors, qu'à la lumière des travaux de Coquet, le sujet du discours ne peut être défini indépendamment de sa relation aux grandes catégories sémantiques modales telles que le vouloir, le pouvoir et le savoir (vps), modalités requises pour définir l'actant autonome. Quant à l'actant hétéronome, il a besoin que s'adjoigne aux trois premières la modalité du devoir (vps-d).

D'autre part, le point de vue syntagmatique est requis dans la description de l'actant lors de l'accomplissement de son parcours sémiotique en insistant sur les programmes qu'il entreprend suivant qu'il est sujet de la quête, ou qu'il a acquis la capacité du sujet de droit. Cette visée permet de retracer l'histoire transformationnelle de l'actant.

⁵ COQUET J-C., *Le discours et son sujet 1*, Klincksieck, Paris, 1984, p.11.

De fait, nous avons montré, après analyse du corpus, le rôle des modalités dans l'identité actantielle des sujets puisque ce sont ces « *modalités [qui] forment le support constant du discours, une dimension modale caractérise chaque partition du l'univers de signification et [...] l'actant, pièce maîtresse du théâtre sémiotique, est défini lui-même par son mode de jonction modale* ». ⁶

Toutefois, les modalités sont aussi importantes dans la détermination des passions des sujets mais elles ne sont cependant pas suffisantes. La tensivité joue un rôle important dans ces déterminations. Elle module en effet les déterminations modales par ces constituants : l'intensité et l'étendue. Nous avons ainsi pu voir des passions relatives à différents actants comme la fierté, la déception, l'obsession, l'indifférence, le renoncement.

C'est donc par le système des modalités et celui de la tensivité que nous sommes parvenu à percevoir un sens du texte djebarien et, en fait, ce texte sert à fournir des réponses aux questions posées par les actants, entre autres celles de l'instance narratrice. Sur le plan des procédures langagières, l'instance d'origine (appelé aussi instance narratrice sujet de son discours) joue un rôle fondamental. Elle est à l'origine de la fonction proprement dite, celle du *dire*.

Or, dire l'histoire d'hier en projetant des actants de la période en question n'est pas le seul souci de l'instance d'origine. Elle projette des femmes de sa tribu et leur donne la parole pour raconter leur propre participation à la Guerre de Libération, programme qui va à l'encontre de celui de l'installation coloniale.

Nous sommes parvenue donc à voir que pendant cette période de décolonisation, contrairement à la première où les actants étaient sujets et ont perdu leur statut pour devenir non-sujet du fait même qu'ils soient dominés, la femme au départ a un statut de non-sujet. Elle est réduite à un corps qu'il faut cacher ou à une ménagère qui doit

⁶ COQUET J.-C., *La Quête du sens, Op.cit.*, p.149.

s'acquitter des tâches internes. Son statut n'était pas durable. Sa conjonction à un autre espace a fait qu'elle a changé de statut à la fois chez les dominés mais aussi chez les dominants. Elle aura prouvé sa conjonction avec l'avoir dont elle était dépossédée.

Cette avoir est doublement acquis. Son identité négative lui sert de catalyseur pour instaurer la rupture et amorcer un autre procès qui aboutit carrément à la contestation et à la résistance. Elle s'oppose d'abord aux idées séculaires des gens de sa tribu qui l'ont réduite à un être sans identité féminine du moment qu'elle n'est que fille de..., elle n'est même pas nommée, elle réussit à contester le pouvoir oppressif des siens en se conjoignant à l'espace « maquis », mais aussi en appartenant à un autre actant collectif, formé grâce à un mouvement de prise de conscience de l'oppression des dominants : La Révolution.

Dans ce même lieu, la femme a réussi à affirmer son méta-vouloir, son pouvoir et son savoir. Elle change de statut pour devenir sujet de droit en accédant à sa liberté de femme et en refusant un nouveau statut qu'un tiers-actant voulait qu'elle endosse. Son statut de combattante n'est qu'un facteur qui concourt à sa nouvelle identité.

Par ailleurs, son affirmation se manifeste aussi chez les dominants, chez l'actant collectif « France ». Après sa capture, elle a acquis le statut de prisonnière et elle se conjoint à un autre espace, la prison comme lieu qui présuppose toute perte d'identité (du moins celle de combattante). En revanche, nous sommes parvenue à constater que celle-ci affiche un acharnement absolu qui débute par *le vouloir ne pas informer*, accentuant l'interaction avec l'actant collectif rival.

Il en ressort aussi de cette interaction d'autres résultats inattendus (du moins au départ). La modalité du croire a contribué au maintien de son statut de combattante malgré le programme de punition engagé à son encontre. Aussi, la position de sujet de cette femme est constamment menacée par l'anti-sujet. Elle a engagé une lutte

acharnée pour se maintenir à la surface de la sujétisation et ne pas balancer dans l'abîme de l'hétéronomie, un des grands dangers de son être.

Mais ce qui ressort de surprenant dans cette interaction, c'est le fait que son opposition à l'actant collectif « ennemi » ne soit pas aussi virulente que celle qui l'oppose aux collaborateurs de la France. Le conflit avec ces derniers est déterminé par un rapport de force inégal. La femme, en affirmant son opposition a réussi à affirmer son statut de femme défendant son honneur, de combattante qui ne supporte pas la trahison des siens, de moralisatrice qui juge les actes de ce collaborateur comme veines du fait qu'ils soient fondés sur la satisfaction d'un besoin qui aurait pu l'être autrement. La femme accepte de s'opposer donc à un ennemi (La France) mais elle a du mal à accepter la trahison des siens. D'où son acharnement contre le collaborateur et l'acquisition d'une forme de liberté dans un lieu de claustration.

Si nous avons insisté, au niveau figuratif, sur l'exemple de la femme qui s'affirme doublement, c'est que nous avons réussi à montrer l'instabilité du statut de l'instance oscillant entre différentes identités actantielles. Elle était en perpétuel devenir, comme toutes les autres instances d'ailleurs que nous avons à analyser. Le devenir des sujets est fonction du facteur temps et de la tension manifestée contre l'anti-sujet. Ces sujets sont en effet producteurs du sens en construisant leur propre devenir. Or, nous avons remarqué que la construction de ce dernier ne peut être seulement ramenée à une convocation de la continuité tensive perçue par les sujets « protensifs ». Nous sommes ainsi arrivé à rejoindre la thèse avancée par Pierre Sadoulet, qui affirme que « *si une forme du devenir peut être l'expérience d'un tel sujet qui n'aurait pas encore complètement donné sens à ce qu'il vit, on peut faire remarquer qu'une autre forme de continuité liée aux transformations narratives est construite, en fin de parcours, par la série d'opérations propres à la mise en récit. [...]. Il y aurait à côté d'un devenir protensif, un devenir construit comme une continuité de substance*

mise en clôture dans l'unité du discours ».⁷ Il est pourtant important d'admettre que le devenir construit convoque les expériences du devenir protensif.

Relativement à la construction du sens, l'instance d'origine qui a projeté les autres instances se réapproprie le discours pour être à l'origine de représentations présémiotiques sur les femmes de sa tribu à qui elle a offert la possibilité de dire leur histoire laquelle a participé à la construction d'une histoire. Or, dans le texte d'Assia Djébar, cette opportunité fait partie d'un vaste programme épistémique qui consiste à écrire l'Histoire, d'un point de vue particulier. Cette écriture a fait appel à la reconstruction d'un sens qui est fondé sur la synthèse. Ce programme épistémique a débouché sur une construction d'un surobject, qui répond en fait à des préoccupations doubles de l'instance : celles d'une historienne voulant combler les béances de l'histoire officielle et celles d'une féministe qui a pour objectif la confirmation de la femme dans son rôle au sein de la société coloniale, dans son rôle de combattante,... . Les textes djébariens mêlent fiction et Histoire. Ces derniers sont complémentaires. Il est possible donc de dire que la fiction est là pour amener à parachever l'Histoire.

Ecrire l'histoire de la colonisation et celle de la décolonisation de son point de vue ne constitue pas le seul programme épistémique de l'instance d'origine. L'œuvre d'Assia Djébar est un concert polyphonique, plusieurs « je » énonçants sont prononcés par différentes voix qui prennent la parole à tour de rôle. Parmi les actants projetés, figurent des témoins d'une tragédie, d'une guerre fratricide qui a coûté la vie à plusieurs intellectuels, des connaissances de l'instance d'origine. Ces voix n'ont toutefois pas le même statut. En effet, indépendamment des deux figures du prime actant qui se sont manifestées tout au long de notre travail, un quasi-sujet fait son apparition. Ce dernier est le statut intermédiaire entre le sujet et le non-sujet. Il est caractérisé par le réveil partiel de son esprit et par une faculté de jugement affaibli. Vraisemblablement, certains actants qui sont témoins de l'horreur veulent se disjoindre de l'« ici/maintenant ». Ces actants pensent qu'il est important pour eux de

⁷ SADOULET P., « Convocation du devenir, éclat du survenir et tension dramatique dans les récits », in FONTANILLE J. (S/D), *Le devenir*, PUBLIM, Paris, 1995, p.92.

« fuir ». Or, la fuite ne constitue qu'une tentative veine pour oublier. Il y a des choses qui ne s'oublient pas.

Aussi, dans *Oran, langue morte* et *Le Blanc de l'Algérie*, nous lisons des expériences phénoménologiques à travers des regards qui se sont ouverts sur les choses du monde, notamment regard d'un enfant pour son enseignante morte devant lui. Ce regard et son importance est à même de définir une identité de ce sujet ; de même, le moment de la perception est le fondateur de son être ; il accède à un savoir directement, ce qui fait de lui un témoin oculaire digne de confiance. Selon Paul Ricœur,⁸ la construction de l'identité « *ipse* » est fonction de moment du regard, contrairement à l'identité « *idem* », plus stable et durable. Or, le regard posé sur l'enseignante (plus précisément sa tête coupée) et l'impression qui en découle serait normalement du côté de *l'ipse*. Il faut cependant admettre que nous avons accès à une représentation qui dévie les normes, les déforme et les utilise à des fins que s'assigne l'instance d'origine. Pour cette dernière, le choix d'un actant enfant n'est pas gratuit mais il répond à un double objectif : celui de signifier l'innocence du regard de l'enfant et celui du devoir de mémoire que celui-ci doit assurer pour les générations futures. Ce dernier se fera si et seulement si cet enfant construit son identité *ipse* laquelle doit devenir ou jouer le rôle de *l'idem*.

Le sujet énonciateur parle d'un autre actant même si celui-ci n'occupe pas la place centrale, il est pourtant présent aussi bien dans l'arrangement actantiel que dans la pensée sémiotique sous-jacente qui anime les textes djebariens de la décennie noire. Ce sujet est selon la théorie de J.-C. Coquet un tiers actant transcendant, instance extérieure au prime-actant. Il représente, quand il fait son incursion dans l'espace école, une force indépendante qui veut soumettre l'actant femme-enseignante à sa croyance. En exerçant son pouvoir, il a créé, pour le sujet un espace déontique, une nécessité d'agir d'une manière précise ou plutôt d'une manière d'être adapté à la situation. Soumise, le sujet femme ayant la maîtrise de sa salle de cours devient non-

⁸ RICŒUR P., *Soi-même comme un autre*, Seuil, Paris, 1990, p.424.

sujet, incapable de juger et de réaliser ses volontés. Elle reprend la situation en main et veut imposer son vouloir mais elle perd la vie. Lorsque le sujet gère sa relation avec les objets du monde, il préserve son espace d'autonomie. Nous parlons de relation binaire.

Dans la configuration ternaire, le tiers-actant agit sur le sujet de sorte qu'il perde son autonomie et soit exposé au danger de l'aliénation, s'il ne résiste pas ou si sa résistance est veine. Tel est le cas aussi du sujet collectif algérien au début de la conquête et pendant l'expansion. Il devient un non-sujet dépendant et soumis, il ne gère pas la relation avec le monde, il la subit. S'il lui arrive de résister, il garde son autonomie. Il est sujet et il garde sa faculté de jugement par rapport au monde, sa capacité d'agir et de réagir, de réaliser sa volonté, de maîtriser les événements et soi-même dans des lieux non appropriés comme la prison où a séjourné l'instance femme.

Un autre tiers-actant de nature transcendant agit entre autres sur un sujet d'*Oran*, *langue morte*, sur Mourad, journaliste. C'est le pouvoir de la patrie. En effet, malgré le climat d'insécurité qui plane sur lui, il ne veut pas se joindre à un autre espace plus sécurisant et il ne manifeste aucun désir de se masquer en prenant un pseudonyme. Ce sujet éprouve le besoin de rester chez lui, en dépit de la menace, dans cet espace moins sécurisé mais pour des raisons que lui seul connaît. En affirmant ce désir, il manifeste une préférence subjective qui n'obéit pas aux lois de la logique communément admise (celle du droit à la vie). Il se soustrait alors à d'autres espaces qui auraient pu le maintenir vivant, car dans celui qu'il a choisi, la mort a eu raison de lui.

Dans les textes analysés, rappelons-le, les deux figures du prime-actant sont des états, des concepts mais à aucun moment des personnes, leur statut n'est jamais acquis une fois pour toute. Ce sont des qualités en perpétuel changement, en constante évolution selon les conditions d'existence sémiotique et selon les fluctuations des phénomènes du monde.

Jusqu'à présent, nous avons conclu que dans les textes djebariens, il existe une force transcendant ; nous dirons qu'elle est de valeur symbolique. C'est l'idéologie, la patrie, les croyances, etc. Mais dans les mêmes textes, il existe d'autres forces transcendantes de nature cosmique comme le vent qui a conduit à l'aboutissement du programme engagé par l'actant collectif lors de ce qui est connu de nos jours sous l'appellation des « enfumades de Saint-Arnaud ».

Certes, si la force transcendante d'un tiers-actant constitue une entrave à la formation du statut du sujet, une autre force immanente a le même pouvoir sur le sujet. Ce sont les forces intérieures au sujet comme les passions, les émotions, les sentiments ; autrement dit tous les affects.

Si les émotions sont présentes dans les passages à caractère historique, il n'en demeure pas moins qu'elles forment une constante dans les passages autobiographiques. En effet, nous pouvons dire que là où il y a la mort, il y a la passion, il y a l'émotion. La mort dans les textes d'Assia Djébar est doublement signifiée : la mort effective de certaines instances et la mort symbolique de la passion amoureuse. La passion en soit est force immanente qui agit sur le sujet et détermine son statut. Selon Coquet, quand le sujet a la maîtrise de ses passions, il est sujet, et quand il s'abandonne à ses passions, il est non-sujet.

La passion amoureuse domine dans les chapitres autobiographiques de *L'Amour, la fantasia*. En envisageant cette passion d'un point de vue de son éventuelle concrétisation, nous nous sommes efforcé de dégager les étapes qui lui confèrent une caractéristique dynamique rendant compte de son devenir. Il est évident que ces étapes ne peuvent être prises dans une dimension discontinue et qu'il faut admettre qu'il y a un rapport de présupposition et d'implication entre elles. C'est ainsi que se construit un « schéma pathémique [...] [qui] s'efforce de rendre compte de la vie d'une passion telle qu'elle se déploie dans le discours, depuis la constitution du sujet passionné jusqu'à la moralisation qui sanctionne les effets passionnels et les attitudes

passionnées qui les sous-tendent. ».⁹ Ce schéma est constitué essentiellement de trois phases principales : la constitution, la sensibilisation et la moralisation « *que contrôle les cultures individuelles et collectives.* ».¹⁰

La discoursivisation de la passion amoureuse dans *L'Amour, la fantasia* rend compte de ses phases. En effet, le développement de la passion chez l'instance narratrice passe de la phase de la découverte de la passion chez d'autres actants qui n'ont pas la même appartenance culturelle qu'elle à celle de la moralisation qui consiste en fait à évaluer ses propres comportements passionnels. Cette dernière phase intervient en fin de séquence et couronne le parcours passionnel. Il est à noter toutefois que la première phase comporte dans notre cas une sorte de moralisation puisqu'il y a évaluation d'une relation passionnelle amoureuse chez d'autres actants. Cette dernière qui se donne à la perception de l'instance narratrice devient une relation intersubjective qui conduit cette dernière à une moralisation.

La moralisation est donnée à lire dans le constat de l'instance narratrice : son exclusion de cette passion par la langue française. Cette phase constitue une sorte de prémonition qui déterminera la dernière phase, celle où l'amour est supposé se concrétiser mais en réalité, il se dit dans le silence puisque l'instance est dans l'impossibilité de dire l'amour en langue française ; elle devient aphasique. Pour aboutir à ce résultat, des considérations d'ordres culturels et individuels concourent à cette orientation : considérations sociales, le mauvais œil, la superstition, etc.

Il est à signaler que durant les trois phases du parcours passionnel, l'instance narratrice oscille entre deux statuts, celui de sujet et de non-sujet. Mais il est important de dire que puisqu'elle fait état d'un regard rétrospectif dans le cadre d'une autobiographie, elle est souvent sujet, jugeant à la fois son propre rapport à la passion amoureuse mais aussi le rapport des autres à cette même passion. En adoptant cette

⁹ HADJIOUI O., *De la peur chez Maupassant, Sémiotique littéraire*, ANRT, Paris, 1997, p.73.

¹⁰ GREIMAS J.-A., FONTANILLE J., *La sémiotique des passions, des états de choses aux états d'âme*, Seuil, Paris, 1991, p.271.

démarche, elle tente de donner sens à son discours sur la dite passion, car tout compte fait c'est du sens de l'état des choses qu'elle comprendra (l)ses états d'âmes.

Pour comprendre les états d'âmes de l'instance, seule l'analyse du langage, du discours nous le permettra. Notre point de départ était l'affirmation de Benveniste : *« avant tout, le langage signifie. Il signifie bien avant de servir à communiquer. »*.¹¹

La sémiotique des instances nous a prouvé que la construction du sens ne peut se faire en soustrayant la substance du langage qui est l'être même, la réalité même de l'être. *« La réalité du langage, la réalité du monde, la réalité de la personne, la personne du sujet est la même. Elles participent toutes à l'être »*.¹²

La signification est au fondement de toute littérature. L'écriture d'Assia Djébar participe à cette conception du sens de l'être, sur tout ce qui constitue le sens de l'être. Elle est un questionnement du sens de la vie, de la mort, de l'amour, de la passion, ... Par la même occasion, il convoque le lecteur à la même tâche. Le sens se construit à travers le processus de la signification. Pour pouvoir le percer, il faut débusquer les stratégies à même de produire un sens. Une telle entreprise fait appel à un lecteur actif qui ne laisserait pas défiler les pages devant ses yeux mais qui tenterait de reconstruire le processus de la signification en perçant les valeurs symboliques et les pluralités des significations des textes.

¹¹ BENVENISTE E., *Problèmes de linguistique générale I et II*, Gallimard, Paris, 1966, 1974.

¹² COQUET J.-C., Sündüz ÖZTÜRK Kasar, *Discours, sémiotique et traduction, op.cit.*, p.47.

GLOSSAIRE

Nous empruntons les concepts sémiotiques et leur définition entre autre à Jean-Claude Coquet, Fontanille ou à Greimas avec leurs recherches sur la sémiotique discursive. D'autres sont ceux des différents théoriciens qui en sont à l'origine et qui figurent dans notre bibliographie.

Actants :	remplace la notion de personnage en sémiotique littéraire. il se définit par sa relation prédicative, par sa composition modale, par sa relation avec d'autres actants.
Actant autonome :	Actant défini par les modalités du vouloir, du savoir et du pouvoir. Il se détermine par son vouloir. Il contracte la relation binaire.
Actant collectif / Actant individuel :	Opposé à l'actant individuel, l'actant collectif se caractérise par le fait qu'il renvoie à un ensemble composé d'un nombre indéfini d'acteurs.
Actant hétéronome :	Actant défini par le devoir. Il s'inscrit dans la relation ternaire où il est soumis à un tiers-actant.
Anti-sujet :	on appellera anti-sujet, un sujet (SA) qui, pour réaliser sa quête (Oa), est amené à s'opposer à la quête (Ob) d'un autre sujet (Sb).
Assertion :	est liée au jugement, donc au vouloir. Elle est la faculté du sujet.
Devenir (le) :	continuité qui s'affirme dans le changement ou changement qui ne remet pas en cause la continuité. En sémiotique, la catégorie du continu subsume celle du devenir. L'identité actantielle est rapportée à un procès de transformation de telle sorte que l'on suive au plus près l'histoire transformationnelle de l'actant.
Discours :	c'est la production d'un univers de signification rapportés à une ou plusieurs instances énonçantes.
Emotion :	état affectif intense, caractérisé par une brusque perturbation physique et mentale.
Enonciation :	instance proprement linguistique ou plus largement, sémiotique, qui est logiquement présupposée par l'énoncé et dont les traces sont repérables dans les discours examinés.
Enonciation/ énoncé :	est l'opération présupposée par tout énoncé qui en est comme le fruit. Traditionnellement, on pose que l'instance de l'énonciation est constituée par l'association du « je », de l'« ici » et du « maintenant » (« ego », « hic » et « nunc »),

tandis que l'énoncé est comme leur négation et correspond alors à ces termes opposés que sont le « il », l'« ailleurs » et l'« alors ». L'énonciation est de ce fait comme l'acte de l'énonciateur, qui projette, hors de son instance et à l'intention de l'énonciataire, des acteurs, des espaces et des temps, comme si elle n'avait plus rien à voir avec eux.

- Existence sémiotique : l'existence sémiotique permet à la sémiotique de délimiter un espace de pertinence analytique basée sur une série de formes sémiotiques. Ces dernières passent par un ensemble de phases (virtualisées, actualisées, potentialisées, réalisées).
- Figuratif (niveau) : Nous qualifions de figuratif tout signifié, tout contenu d'une langue naturelle et, plus largement, de tout système (visuel, par exemple), qui a un correspondant au plan du signifiant (ou de l'expression) du monde naturel, c'est-à-dire de la perception.
- Forme-sujet : l'actant est assimilé à sa fonction.
- Historicité : ici, ce terme sera pris dans le sens précis de spécificité historique d'un fait ou d'un discours. En ce sens, il s'oppose à l'historicisme, qui rapporte un fait ou un discours à sa situation « objective » dans l'histoire, en le considérant notamment comme un produit de paramètres sociaux extérieurs. Rapportée à ce qui est spécifique, l'historicité ne peut que renvoyer à la subjectivité, c'est-à-dire à un point de vue sur l'histoire qui ne soit pas dissocié des sujets humains.
- Immanence : caractère de ce qui est inhérent à un être ou à un objet de pensée.
- Individuation : principe selon lequel un individu se réalise en tant qu'être singulier, en se différenciant des autres individus de la même espèce.
- Instance énonçante : C'est un centre qui se déplace à travers l'espace et dans le temps. C'est à elle qu'est rapportée l'origine du discours. Il y a trois instances : le sujet, le non-sujet et le tiers-actant.
- Isotopie : par ce terme, nous désignons la présence d'au moins un trait commun à au moins deux unités (sémantiques) situées sur l'axe syntagmatique.
- Judicatrice (instance) : c'est l'instance à qui incombe le droit de jugement épistémique sur la réalité interne au texte de l'épreuve réalisée par le sujet, sur la véracité de ses programmes réalisés.

Métadiscours :	discours qui prend pour objet le discours et son fonctionnement.
Méta-vouloir :	renvoie à la « volonté » logique qui est une constante de tout discours tenu par le sujet ou le tiers-actant. Selon P. Ricoeur cité par J-C Coquet « <i>c'est la puissance affirmative d'exister.</i> »
Modalités :	les modalités sont les prédicats surdéterminant d'autres prédicats. Si nous suivons la définition, les modalités accompagnent toujours d'autres prédicats. Leur position peut être devant ou derrière les prédicats surdéterminés. Si nous revenons à la modalité du <i>vouloir</i> , son rôle peut varier selon sa position. Jean-Claude Coquet nous montre le changement de la signification du <i>vouloir</i> qui repose sur l'ordre modal.
Non-sujet :	l'actant est dénué de la faculté de jugement. Il échappe à toute structure. Il est le complémentaire du sujet avec lequel il forme le prime-actant. Voir Instance et Sujet.
Objectale (sémiotique) :	appelé aussi sémiotique de la première génération, elle est fondée sur l'impersonnel, sur le discontinu et sur l'objectivité. Elle écarte l'idée du devenir.
Passion :	n'est autre que la disposition d'une instance donnée, non-sujet ou sujet, à participer aux événements du monde. Elle ne peut être dissociée de la double action qui l'encadre et lui confère son statut. vive inclinaison vers un objet que l'on poursuit, auquel on s'attache de toutes ses forces.
Phénoménologie :	étude d'un phénomène tel qu'il est donné à la conscience.
Point de vue :	ensemble de procédés utilisés par le sujet pour sélectionner les objets de son discours et en orienter l'éclairage.
Praxis énonciative :	elle est un acte de discours qui, au moyen d'un certain agencement des structures discursives, vise à construire une totalité signifiante.
Prédication :	est l'acte même créateur de la phrase. Elle est la faculté du non-sujet.
Prime actant :	l'être est double (capable d'accomplir un acte de jugement, il est sujet ; incapable, il est non-sujet).
Procès :	C'est ce qui arrive, ce qui a lieu (latin <i>procedere</i>). C'est un événement orienté. Il peut être également saisi comme un

conflit ou un processus dialectique.

Quasi-sujet :	C'est un actant qui est à la limite du sujet et du non-sujet.
Relation binaire :	Elle est fondée sur l'égalité des actants et présuppose la reconnaissance. Elle est établie entre des actants autonomes.
Relation ternaire :	Elle est spécifique des relations de hiérarchie irréversibles. Elle n'admet pas l'involution étant donné la présence du tiers-actant.
Saisie :	elle procède par la délimitation d'une étendue, et cerne le domaine pour y circonscrire l'objet.
Second Actant :	C'est le deuxième terme de la relation binaire. Il correspond aux objets du monde qui sont visés par une instance.
Sémiotique :	étude du système de signification.
Signifiante :	processus de signification. Il remplace dans cette acception signification, terme qui désigne aussi bien le processus de production de sens que le résultat de ce processus. Dans ce dernier cas, signification est quasi-synonyme de sens.
Subjectale (sémiotique) :	dont le discours est l'objet d'étude. Elle est fondée sur l'idée du continu et regroupe à la fois la notion de sujet et celle de subjectivité. L'actant est défini par son mode de jonction modale. Elle est d'inspiration phénoménologique.
Sujet :	Actant qui fait preuve de jugement c'est-à-dire qui se dit ego, qui affirme son identité. Le sujet et le non-sujet sont complémentaires et constituent le prime-actant. Voir Non-sujet et Instance.
Sujet de droit :	Actant dont l'identité est établie. Il est tourné vers le passé.
Sujet de quête :	Actant qui accomplit un programme d'appropriation. Son identité est en devenir. Il est tourné vers le futur.
Sujet de la séparation :	Actant disjoint des objets de valeur ayant échoué dans l'accomplissement des programmes lui permettant d'affirmer une identité positive.
Sujet Epistémique :	il a le statut du sujet individuel et personnel qui manifeste le pouvoir de son savoir. Ce qui lui vaut la reconnaissance d'un actant collectif qui contrôle et cautionne son activité. Il se transforme en actant social. Il fait aussi l'expérience du devenir de l'esprit.

Sujet informateur :	un sujet cognitif émetteur doté de l'hyper-savoir minimum (il sait qu'il a quelque chose à faire savoir).
Sujet Observateur :	un sujet cognitif <i>récepteur doté de l'hyper-savoir</i> minimum (il sait qu'il y a quelque chose à savoir).
Sujet poétique :	sujet engagé dans un programme d'écriture.
Sujet témoin :	il est à la fois témoin direct (observateur) et témoin indirect. Dans les deux cas de figure, il est sujet informateur.
Sujet zéro :	Actant qui prétend ne mener à bien aucun projet.
Surobject :	c'est un nouvel objet dont se dote le sujet.
Tension :	le sujet est attiré par une force pour accomplir son programme. En pragmatique, on parle de force illocutoire.
Tiers-Actant :	Actant doté d'un pouvoir irréversible soit transcendant soit immanent. Il implique la relation ternaire et soumet le sujet subordonné au devoir.
Transcendance :	caractère de ce qui relève d'un ordre supérieur, et qui, en conséquence, est au-delà de toute expérience possible, subsume toute expérience.
Véridiction :	combinaison entre être et paraître ; en relation directe avec la modalisation, les modalités véridictaires surdéterminent n'importe quel sujet, objet ou fonction puisque sur chacun d'eux, il est possible de projeter des états de vérité, de fausseté.
Visée :	repose sur l'intensité de la tension qu'elle instaure entre le sujet et l'objet.
Visée paradigmatique :	L'actant est le lieu d'une combinatoire modale où son identité est tenue pour fixée.
Visée syntagmatique :	L'actant est dans l'accomplissement de son parcours sémiotique. Son identité est en procès.

BIBLIOGRAPHIE

LES ŒUVRES D'ASSIA DJEBAR

Romans

- 1957, *La Soif*, Paris : Julliard.
- 1958, *Les Impatients*, Paris : Julliard.
- 1962, *Les Enfants du nouveau monde*, Paris : Julliard, rééd. « 10/18 ».
- 1967, *Les Alouettes naïves*, Paris : Julliard, rééd. « 10/18 » et « Babel ».
- 1985, *L'Amour, la fantasia*, Paris : Lattès, rééd. 1995, Albin Michel, « Livre de poche » n° 15127.
- 1987, *Ombre sultane*, Paris : Lattès.
- 1991, *Loin de Médine*, Paris : Albin Michel, rééd. « Livre de poche » n° 13672.
- 1995, *Vaste est la prison*, Paris : Albin Michel, rééd. « Livre de poche » n° 15222.
- 1996, *Le Blanc de l'Algérie*, Paris : Albin Michel, rééd. « Livre de poche » n° 15340.
- 1997, *Les Nuits de Strasbourg*, Paris : Actes Sud, rééd. « Babel ».
- 2002, *La Femme sans sépulture*, Paris : Albin Michel, rééd. « Livre de poche » n° 30104.
- 2003, *La Disparition de la langue française*, Paris : Albin Michel.
- 2007, *Nulle part dans la maison de mon père*, Paris : Fayard.

Nouvelles

- 1980, *Femmes d'Alger dans leur appartement*, Paris : éditions des Femmes, rééd. « Poche ».
- 1997, *Oran, langue morte*, Paris : Actes Sud, rééd. « Babel ».
- 2002, *Femmes d'Alger dans leur appartement*, Paris : édition revue avec nouvelle inédite, Albin Michel, rééd. « Livre de poche » n° 30047.
- 2003, « Les yeux de la langue », pp233-239, in *revue Europe*, N° hors série.

Théâtre

- 1969, *Rouge l'aube*, Alger : SNED.
- 2000, *Filles d'Ismaël dans le vent et la tempête*, théâtre musical.
- 2001, *Aïcha et les femmes de Médine*, théâtre musical.

Poésie

- 1969, *Poèmes pour l'Algérie heureuse*, Alger : SNED.

Essais

- 1999, *Ces voix qui m'assiègent... En marge de ma francophonie*, Paris : Albin Michel.

Films

- 1978, *La Nouba des femmes du mont Chenoua*.
- 1982, *La Zerda ou les Chants de l'oubli*.

Ouvrages iconographiques

- 1984, *Villes d'Algérie au XIX^e siècle*, gravures présentées par le Centre culturel algérien de Paris.
- 1993, *Chronique d'un été algérien*, récit avec photographies, Plume.

SUR LES ŒUVRES D'ASSIA DJEBAR

- AREZKI Dalila, 2005, *Romancière algérienne francophones. Langue, culture, identité*, Paris : Pégquier.
- AZZOUZ Esma Lamia, 1998, *Ecritures féminines algériennes de langue française (1980-1997) mémoire, voix resurgies, narrations spécifiques*, Paris : Université de Nice- Sophia Antipolis. Faculté des lettres, arts et sciences humaines.
www.limag.com.
- BEY Maïssa, Août 2005, « Femmes en guerre, femmes pendant la guerre », in *Assia Djebbar, Nomade entre les murs...*, sous la direction de CALLE-GRUBER Mireille, Paris : Maisonneuve & Larose.
- BRAHIMI Denis, 1990, « L'Amour, la fantasia : une grammatologie maghrébine », in *Littérature maghrébine*, actes de colloque tenu à Villetaneuse, les 2,3 et 4 décembre 1987, Paris : Harmattan.
- CALLE-GRUBER Mireille (sous la direction de), 2005, *Assia Djebbar, Nomade entre les murs Pour une poétique transfrontalière*, Paris : Maisonneuve & Larose.
- CALLE-GRUBER Mireille, 2001, *Assia Djebbar ou la résistance de l'écriture*, Paris : Maisonneuve & Larose.
- CHIKHI Beïda, 1990, *Les Romans d'Assia Djebbar* : Alger, OPU.
- CLERC J-M., 1997, *Assia Djebbar. Ecrire, Transgresser, Résister*, Paris : Harmattan.
- DEJEUX Jean, 1984, *Assia Djebbar, romancière algérienne, cinéaste arabe*, Canada, Naaman de Sherbooke.
- DIOUF Anta, nov-déc. 2001, « L'Histoire au cœur du roman », in *Algérie-Littérature/Action*, n°55/56.
- GADANT M., Juillet-décembre 1989, « Femmes et pouvoir: la permission de dire «je». Réflexion sur les femmes et l'écriture, à propos d'un roman d'Assia Djebbar, *L'amour, la fantasia* », Paris, dans *Peuples Méditerranéens*, n° 48-49.
- GAFAITI Abdelhafid, 1996, *Les Femmes dans le roman algérien. Histoire, discours et texte*, Paris : Harmattan.
- MARSALT-LOI E. ET HOUSSIN M., 1986, *Ecrits de femmes*, Paris : Messidor.
- REGAIEG Najiba, Octobre 1995, *De l'autobiographie à la fiction ou le je(u) de*

l'écriture : étude de l'amour, la fantasia et ombre sultane d'Assia Djébar, Thèse, S/D de Charles Bonn, Paris : Université Paris Nord.

- RICHTER Elke, 2004, *L'écriture du « je » hybride. Le Quatuor algérien d'Assia Djébar*, thèse, Paris : Montpellier 3.
- ROCCA A., 2004, *Assia Djébar, le corps invisible. Voir sans être vue*, Paris : Harmattan.
- SANSON Hervé, 2001, « Assia Djébar ou le subterfuge », in *Awal* n°24, Paris, Harmattan.
- SARDIER-GOUTTEBROZE A-M., 1985, *La Femme et son corps dans l'œuvre d'Assia Djébar*, Paris XIII : Thèse de 3^e cycle.
- VITIELLO Joëlle, Avril-Juin 1994, « Ecriture féminine maghrébine et lieux interdits », in *Notre Librairie*, n°117.
- Document INA : Assia DJEBAR accueillie par PIVOT Bernard à *Double je* (23 octobre 2003).

ETUDES SUR LA LITTERATURE MAGHREBINE

- ACHOUR C. 1990, *Anthologie de la littérature algérienne (1950-1987)*, Alger : OPU.
- ACHOUR C. et REZZOUG S., Octobre 1986, «Ecrire, disent-elles», in *Parcours Maghrébins*, Alger : OPU.
- ACHOUR C., « Il y a cinquante... Oran dans la Peste de Camus », Université de Cergy-Pontoise.
- ALI BENALI Zineb, 1998, *Le discours de l'essai de langue française en Algérie. Mise en crise et possibles devenirs (1833- 1962)*, Aix –Marseille1, Thèse disponible sur www.limag.com
- AOUGBI R., 1981, *La question féminine algérienne dans le roman algérien d'expression française de 1950 à nos jours*, Thèse de troisième cycle, Paris IV.
- ARNAUD J., 1990, «Littérature maghrébine» in *Itinéraires et contact de cultures*, Volume 11.
- BEN DAMIRE A., 1977, *La figure féminine entre tradition et modernité dans les romans algériens d'expression française*, Thèse de troisième cycle, Paris III.
- BONN Ch., 1974, *La Littérature algérienne de langue française et ses lectures*, Canada, Sherbrooke Naaman.
- BONN Ch., 1985, *Le Roman algérien de langue française*, Paris : L'Harmattan.
- BONN Charles et BOUALIT Farida (S/D), 1999, *Paysages littéraires algériens des années 90 : témoigner d'une tragédie ?*, ouvrage collectif, Paris : L'Harmattan.
- BOUZAR W., *Lectures maghrébines*, 1984, Alger : O.P.U.
- CHIKHI B., 1997, *Littérature algérienne, désir d'histoire et esthétique*, Paris :

L'Harmattan.

- DANINOS G., 1979, *Les Nouvelles tendances du roman algérien de langue française*, Canada : Sherbrooke, Naaman.
- DEJEUX J., Printemps 1972, « Littérature maghrébine d'expression française. Le regard sur soi-même: qui suis-je? », in *Présence Francophone*, n° 4.
- DEJEUX J., 1987, *Femmes d'Algérie: Légendes, tradition, histoire, littérature*, Paris : La Boîte à Documents.
- DEJEUX J., 1980, *Littérature maghrébine de langue française*, Canada : Sherbrooke, Naaman.
- HARAOUÏ-GHEBALOU Yamilé, 1999, « Litanies mortuaires et parcours d'identités » in *Paysages littéraires algériens des années 90 : témoigner d'une tragédie ?*, Paris : L'Harmattan.
- KHATIBI A., 1968, *Le Roman maghrébin*, Paris : Maspero, 1979, réédition Rabat : SMER
- Rym KHERIJI, 1999/2000, *Boudjedra et Kundera*, thèse de doctorat, Université Lyon II, disponible sur www.limag.com
- LACHERAF M., 1998, *Des noms et des lieux. Mémoires d'une Algérie oubliée*, Alger : Casbah éditions.
- MAHIOU Ahmed et HENRY Jean-Robert (Sous la direction), *SDE, Où va l'Algérie ?*, Paris : éditions Karthala.
- MERAD G., 1976, *La Littérature algérienne d'expression française*, Paris, Honfleur, Oswald.
- MOSTAGHANEMI A., 1985, *Algérie, femmes et écritures*, Paris : L'Harmattan.
- MOSTAGHANEMI A., 1980, *La Femme dans la littérature algérienne contemporaine*, Thèse de troisième cycle, Paris : E.H.E.S.S.
- NIBSET Anne-Marie, 1982, *Le personnage féminin dans le roman maghrébin de langue française. Des indépendances à 1980. Représentations et fonctions*, Canada : Naaman de Sherbooke.

Sémiotique, linguistique et poétique

- ADAM Jean-Michel, 1976, *Linguistique et discours littéraire. Théories et pratiques des textes*, Librairies Paris : Larousse.
- AVERAERT-DESMEDT Nicole, 2000, *Sémiotique du récit*, Bruxelles : De Boeck Université.
- BARTHES R., *Essais critiques*, Seuil, Paris, 1964.
- BARTHES R., 1968, « l'effet de réel », in *Communications* n° 11, Paris : Seuil.
- BARTHES R., 1974, « Analyse textuelle d'un conte d'E. Poe », in ouvrage collectif

Sémiotique narrative et Textuelle, Paris : Larousse.

- BARTHES R., 1977, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris : Seuil.
- BARTHES R., 1984, « La mort de l'auteur », *Le Bruissement de la langue*, Paris : Seuil.
- BENARD Johanne, « Le contexte de l'autobiographie », *Recherches sémiotiques*, V. 11, n° 1.
- BENVENISTE E., 1966, « L'Homme dans la langue » in *Problèmes de linguistique générale I*, Paris : Gallimard.
- BENVENISTE E., 1974, « La Communication » in *Problèmes de linguistique générale II*, Paris : Gallimard.
- BERTRAND Denis, 1984, « Narrativité et discursivité : points de repère et problématiques », *Actes Sémiotiques Documents*, Vol. VI, n°59.
- BERTRAND Denis, sept 1986, « Enonciation passionnelle. Etude de cas », *Actes sémiotique*, Bulletin, vol, XI, n°39.
- BERTRAND Denis et MILOT Louise, 1993, « Présentation du dossier », *Protée « Schémas »*, Vol. 21, n° 1, hiver.
- BERTRAND Denis, 2000, *Précis de sémiotique littéraire*, Paris : Nathan.
- BOUTAUD Jean-Jacques, 1998, *Sémiotique et communication. Du signe au sens*, Paris : L'Harmattan.
- BRANDT P.A., 1986, « Echanges et narrativité », in ARRIVE M. et COQUET J.-C., *Sémiotique en jeu. A partir et autour de l'œuvre d'A.-J. Greimas*, Paris : Hadès/Benjamins.
- BRANDT P.A., 1994, *Dynamique du sens*, Aarhus, Aarhus University Press.
- BREMOND C., 1981, « La logique des possibles narratifs », in *Communication*, 8, Paris : Editions du Seuil, collection « Points ».
- BRUSS E., 1974, « L'autobiographie considérée comme acte littéraire », *Poétique* n°17.
- CHARAUDEAU P., 2000, « Une problématisation discursive de l'émotion », in PLANTIN C., DOURY M. et TRAVERSO V., *Les émotions dans les interactions*, Paris, PUL.
- COHN Dorrit, 2001, *Le propre de la fiction*, Paris : Seuil.
- COLONNA Vincent, 2004, *Autofiction et autres mythomanies littéraires*, Paris : Edition Tristram.
- COMPAGNON Antoine, 1990, *Les cinq paradoxes de la modernité*, Paris : Seuil.
- COSTANTINI Michel & DARRAULT-HARRIS Ivan (Textes réunis), 1996, *Sémiotique. Phénoménologie. Discours. Du corps Présent au sujet énonçant*, Paris : Harmattan.
- COQUET J.-C., 1973, *Sémiotique littéraire*, Paris, : Mame.
- COQUET J.-C., 1973, « Sémiotique », in *Langage* n° 31, Paris : Larousse.

- COQUET J.-C., juin 1983, « L'implicite de l'énonciation ». in *Langages*, 70, Paris.
- COQUET J.-C., 1984, « La bonne distance », *Actes Sémiotiques*, Documents, VI, 55.
- COQUET J.-C., 1984, *Le discours et son sujet 1*, Paris : Klincksieck.
- COQUET J.-C., 1985, *Le discours et son sujet 2*, Paris : Klincksieck.
- COQUET J.-C., 1988, « L'être et le passage ou d'une sémiotique à l'autre », in *TLE n° 6*, Paris : Presses Universitaires de Vincennes, Saint Denis.
- COQUET J.-C., 1991, « Réalité et principe d'immanence », in *Langage n° 103*, Paris : Larousse.
- COQUET Jean-Claude, 1991, « Temps ou aspect ? Le problème du devenir », in *Le discours aspectualisé*, S/D de FONTANILLE Jacques, Actes de colloque « Linguistique et sémiotique » tenu à l'Université de Limoge du 2 au 4 février 1989, Paris : Publim.
- COQUET J.-C., 1992, « Qu'est-ce qu'un objet de recherche ? », in *Hors-cadre n°10*, Paris : Presses Universitaires de Vincennes, Saint-Denis.
- COQUET J.-C., 1993, « temporalité et phénoménologie du langage », in *Sémiotique n°5*, Paris : Didier Erudition.
- COQUET J.-C., 1997, *La Quête du sens*, Paris : PUF.
- COURTES J., 1976, *Introduction à la sémiotique narrative et discursive*, Paris : Hachette.
- COURTES Joseph, 1991, *Analyse sémiotique du discours. De l'énoncé à l'énonciation*, Paris : Hachette.
- COURTES Joseph, 1998, *L'énonciation comme acte sémiotique*, Nouveaux actes sémiotiques, Paris : PUBLIM.
- COURTES Joseph, 2005, *La sémiotique du langage*, Paris : Armand Colin.
- DE CERTEAU M., 1975, *L'écriture de l'histoire*, Paris : Gallimard.
- DIDIER B., 1976, *Le Journal intime*, Paris : P.U.F.
- DOUBROVSKY S., 1988, « Autobiographie/vérité/psychanalyse » in *Autobiographiques: de Corneille à Sartre*, Paris : P.U.F.
- ECO Umberto, 1979, *Lector in fabula*, Paris: Grasset.
- ECO Umberto, 1988, *Le Signe*, éd. Bruxelles : Labox.
- ECO Umberto, 1990, *Les limites de l'interprétation*, Paris : Grasset.
- ENTREVERNES (Groupe d'), 1979, *Analyse sémiotique des textes*, Paris : Presse Universitaire de Lyon.
- FABBRI Paolo & PERRON Paul, Printemps 1993, « Sémiotique actionnelle, cognitive et passionnelle », *Protée*, « sémiotique de l'affect », vol. 21, n°2.
- FONTAINE D., 1993, *La Poétique. Introduction à la théorie générale des formes littéraires*, Paris : Nathan.
- FONTANILLE J., 1980, « Le désespoir ou les malheurs du cœur et le salut de

l'esprit », in *Documents de recherche*, n°16, CNRS.

- FONTANILLE J., 1987, *Le savoir partagé. Sémiotique et théorie de la connaissance chez Marcel Proust*, Paris/ Amsterdam : Hadès/ Benjamins.
- FONTANILLE J., 1989, « Les passions de l'asthme », *Nouveaux actes sémiotiques*, n°6.
- FONTANILLE J., 1989, *Les espaces subjectifs, Introduction à la sémiotique de l'observateur*, Paris : Hachette.
- FONTANILLE Jacques, hiver 1993, « Le schéma des passions », in *Protée*, Paris.
- FONTANILLE Jacques, Printemps 1993, « L'émotion et le discours », in *Protée*, Paris.
- FONTANILLE Jacques S/D, mai 1995, *Le Devenir*, Coll. « Nouveaux actes sémiotiques », Paris : PUBLIM.
- FONTANILLE J. et ZILBERBERG C., 1998, *Tension et signification*, Belgique : Mardaga, Sprimont.
- FONTANILLE J., 1998, *Sémiotique du discours*, Paris : PUBLIM Coll. « Nouveaux Actes Sémiotiques ».
- FONTANILLE J., 1999, *Sémiotique et littérature*, Paris : PUF.
- FONTANILLE J., 2005, « Jalousie », in RALLO DITCHE Elisabeth, FONTANILLE J., LOMBARDO Patrizia, *Dictionnaires des passions littéraires*, Paris : Belin.
- FUCHS Cathérine & LE GOFFIC Pierre, SDE, *Les linguistiques contemporaines*, Paris : Hachette Livre.
- GENETTE G., 1991, *Fiction et diction*, Paris : Seuil.
- GENINESCA J., 1991, « Du texte au discours littéraire et à son sujet », in MILOT L. & ROY F., (sous la direction de), *La Littérarité*, Sainte-Foy : Presse de l'Université de Laval.
- GENINASCA Jacques, 1995, « sémiotique » in *Introduction aux études littéraires. Méthodes de textes*, Sous la direction de DELCROIX Maurice et HALLYN Fernand, Paris : Duculot.
- GIROUD J.-C., 1979, « Apologie pour l'Historien », in *Introduction à l'analyse du discours en sciences sociales*, Paris : Hachette Université.
- GREIMAS. A. J., 1970, *Du sens*, Paris : Seuil.
- GREIMAS A.-J., 1972, « Pour une théorie du discours poétique », in *Essais de sémiotique poétique*, Paris : Larousse,
- GREIMAS A. J., 1976, *Sémiotique et sciences sociales*, Paris : Seuil.
- GREIMAS A.-J., 1976, *Maupassant. La sémiotique du texte : exercice pratiques*, Paris : Seuil.
- GREIMAS A.-J., LANDOWSKI E. (S/D), 1979, *Introduction à l'analyse du discours en sciences sociales*, Paris : Hachette université.

- GREIMAS A. J., 1983, *Du sens II. Essais sémiotiques*, chapitre « De la colère », Paris : Seuil.
- GREIMAS Algirdas-Julien, 1983, *Du sens II. Essais sémiotiques*, Chapitre « Quête de la peur », Paris : Seuil.
- GREIMAS A. J. & FONTANILLE J., 1991, *Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d'âmes*, Paris : Seuil.
- GREIMAS A. J., « Le beau geste », 1993, *Recherches sémiotiques*, Vol. 13, n° 1-2,
- HAJIOUI Ouardia, 1997, *De la peur chez Guy de Maupassant. Sémiotique littéraire*, Thèse de Doctorat de troisième cycle Sous la direction de FONTANILLE Jacques, Paris : Atelier National de Reproduction de Thèses.
- HENAUULT A., 1986, « Structures aspectuelles du rôle passionnel » (BERTRAND D. éd.) *Passions. Explorations sémiotiques, Actes sémiotiques, Bulletin*, vol. IX, n° 39.
- HENAUULT Anne, 1992, *Histoire de la sémiotique*, Paris : PUF, « Que sais-je ? ».
- HENAUULT Anne, 1993, *Les enjeux de la sémiotique*, Paris : PUF, (1^{re} édition 1979).
- HENAUULT A., 1994, *Le Pouvoir comme passion*, Paris : PUF.
- HENAUULT Anne (S/D), 2002, *Questions de sémiotique*, Paris : PUF.
- HENAUULT A., *Recherches sémiotiques/ Semiotic Inquiry*, vol 12, n°3.
- JAKOBSON R., 1963, *Essais de linguistique générale*, Paris : Seuil.
- JOST F., 1975, «Le Je à la recherche de son identité» in *Poétique*, n° 24.
- KAUFMAN J.-C., 2004, *L'invention de soi : une théorie de l'identité*, Paris : Armand Colin.
- KERBRAT-ORECCHIONI C., 1977, *La Connotation*, Paris : PUL.
- KERBRAT-ORECCHIONI C., 1999, *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage*, Paris : Armand Colin, (Quatrième édition).
- KERBRAT-ORECCHIONI C., 2000, « Quelle place pour les émotions dans la linguistique du XX^e siècle ? Remarques et aperçus », in & al, *Les émotions dans les interactions*, Paris (Lyon) : PUL.
- KLINKENBERG J.-M., 2000, *Précis de sémiotique générale*, Paris : éditions du Seuil, Coll. « Essais ».
- KRISTEVA J., 1969, *Recherche pour une sémanalyse*, Paris : Seuil.
- KRYSINSKI Wladimir, 1997, « L'énonciation et la question du récit », in ARRIVEE Michel et COQUET Jean-Claude (S/D), *Sémiotique en jeu. A partir et autour de l'œuvre de A.-J. Greimas*, Paris/Amsterdam/Philadelphia : Hadès-Benjamins,
- KRYSINSKI Wladimir, 1989, « Toward Defining Aesthetic Perception: Semiotic and Utopian Reflection », *New Literary History*, vol. 20, n° 3.
- LANDOWSKI Eric, 1989, « Simulacre en construction », in *Société réfléchie*, Paris : Seuil.

- LEBLANC Julie, automne 1992, « Action ou interaction : l'énonciation littéraire », in *RS/SI : Recherche sémiotique Vol 12, n°3*.
- LEJEUNE Ph., 1971, *L'Autobiographie en France*, Paris : A. Colin, Coll. "U2".
- LEJEUNE P., 1973, *Le pacte autobiographique*, Paris : édition du Seuil, collection « Poétique ».
- LEJEUNE Ph., 1980, *Je est un autre*, Paris : Editions du Seuil.
- LEJEUNE Ph., 1986, *Moi aussi*, Paris, Editions du Seuil.
- LEJEUNE P., 1988, « Peut-on innover en autobiographie ? », *L'autobiographie, Rencontres psychanalytique d'Aix-en-Provence 1987*, Paris, Société d'édition « Les belles lettres ».
- MACDONALD M., 1989, « Le langage de la fiction », in *Poétique n° 78*.
- MAINGUENEAU D., 1984, *Nouvelles tendances en analyse du discours*, Paris : Hachette.
- MARSCHIANI F., 1984, « Le parcours passionnel de l'indifférence », *Actes sémiotique, Documents, vol. VI, n° 53*.
- MAURAND G., 1980, « La superstition » in *Langage et signification*, Actes du colloque d'Albi, sous la direction de G. MAURAND, tenu les 21-23 juillet.
- MOULINIE Georges, 1998, *Sémiostylistique. L'effet de l'art*, Paris : PUF.
- MURY G. et ORIOL T., 1964, *L'Action*, Paris : Didier.
- NEF Frédéric (S/D), 1976, *Structures élémentaire de la signification*, Paris : PUF.
- L'OULIPO, 1973, *La littérature potentielle*, Paris : Gallimard.
- PARRET Herman & RUPRECHT Hans-George, BENJAMINS John, (Textes présentés par), 1985, « les deux indicibles, ou la sémiotique face à l'imaginaire comme chair » dans *Exigences et perspectives de la sémiotique, Recueil d'hommage pour Algirdas Julien Greimas*, , New-York : Publishing company, vol. 1.
- PARRET H., 1986, *Les passions. Essai sur la mise en discours de la subjectivité*, Bruxelles : Pierre Mardaga.
- PETITOT-COCORDA Jean, TOM René, 1985, *Morphogenèse du sens. Pour un schématisation de la structure*, Paris : PUF coll. « Formes sémiotiques ».
- RICŒUR Paul, 1970, *Tendances principales de la recherche dans les sciences sociales et humaines*, Paris : Mouton/Unesco.
- RICŒUR P., 2001, *Histoire et vérité, Paris : Seuil, (1955-1964-1967)*.
- RICŒUR Paul, 1991, *Temps et récit I. l'intrigue et le récit historique*, Paris : Seuil, Coll. « Essais ».
- RICŒUR Paul, 1984, *Temps et récit II. La configuration dans le récit de fiction*, Paris : Seuil.
- RICŒUR P., 1985, *Temps et récit, (le temps raconté), Tome III*, Paris : Seuil.
- RICŒUR P., 1990, *Soi-même comme un autre*, Paris : Seuil.

- RIFFATERRE M., nov.1995, « Le témoignage littéraire », *Les cahiers de la Villa Gillet*, 3.
- ROSIER I., 1992, « Interjection et expression des affects dans la sémantique du XII^e siècle », in *Histoire, Epistémologie*, Paris : Langage n° 14/II.
- SAMOYAUULT T., 2001, *L'intertextualité, Mémoire de la littérature*, Paris : Nathan.
- SEARLE J.R., 1972, *Les actes de langage*, Paris : Hermann.
- STAROBINSKI J., janvier 1943, « Introduction à la poésie de l'événement », *Lettres* 1, Paris.
- STAROBINSKI J., 2001, « Le style de l'autobiographie », in *L'œil vivant, II : La relation critique*, Paris : Gallimard. (La première édition de ce livre a paru en 1970 dans la coll. « Le chemin » créée par LAMBRICHS Georges).
- THERIN G., 1985, « La littérature personnelle », *Revue de l'histoire littéraire du Canada français*, n°9.
- Todorov T., 1981, *Le principe dialogique*, Paris : Seuil.
- VALERY P., 1973, *Cahiers I*, Paris : Gallimard/ La pléiade.
- ZILBERBERG C., 1988, « Pour introduire le faire missif », *Raison et poétique du sens*, Paris : PUF, coll. « Formes sémiotiques »,.

Philosophie

- BACHELARD Gaston, 1940, *La Philosophie du non*, Paris : PUF.
- DELEUZE G., 1969, *Logique du sens*, Paris : éd. Minuit.
- DELPIERRE G., 1974, *La peur et l'être*, Paris, Privat (Toulouse).
- DESCARTES R., 1964, « De la lascheté et de la peur », article CLXXIV, *Les passions de l'âme*, Paris : Librairie philosophique J. Vrin.
- FOUCAULT M., 1969, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », *Bulletin de la société française de philosophie*, Vol, 63, n° 3.
- FOUCAULT M., 1972, *L'ordre du discours*, Paris : Gallimard.
- FOUCAULT Michel, Fév. 1983, « L'écriture de soi », *L'autoportrait, Corps écrit*, n°5.
- FOUCAULT Michel, 1984, *Le Souci de soi. Histoire de la sexualité*, Volume 3, Paris : Gallimard.
- GUIOMAR M., 1967, *Principes d'une esthétique de la mort*, Paris : Librairie José Corti.
- HUNEMAN Philippe & KULICH Estelle, 1997, *Introduction à la phénoménologie*, Paris : Armand Colin.
- GUSDORF G., 1991, *Les Ecritures du moi : Lignes de vie I*, Paris : Odile Jacob.
- HUSSERL, 1950, *Ideen I, Idées directrices pour une phénoménologie et une*

philosophie phénoménologique pure, trad. de IDEEN ZU EINER REINEN PHÄNOMENOLOGIE UND PHÄNOMENOLOGISCHEN PHILOSOPHIE tome I: *Introduction générale à la phénoménologie pure*, traduit par RICOEUR Paul, Paris : Edition Gallimard, (tome I publié en allemand en 1913).

- MADAISON Gary, 1973, *La Phénoménologie de Merleau-Ponty*, Paris : Klincksieck.
- MERLEAU PONTY, 1945, *La Phénoménologie de la perception*, Paris : Gallimard.
- MERLEAU- PONTY. M., 1955, *Les Aventures de la dialectique*, Paris : Gallimard, Collection « Idées ».
- MERLEAU-PONTY M., 1961, *L'Œil et l'Esprit*, Paris : Gallimard.
- MERLEAU-PONTY M., 1964, *Le visible et l'invisible*, Paris : Gallimard.
- NORA Pierre, 1984, *La république (les lieux de la mémoire)*, Paris : Gallimard.
- SAINT AUGUSTIN, SDE, *Les Confessions Livre XI*, traduit par TRABUCCO Joseph, Tome II, Paris : Librairie Garnier Frères, Chap. XX.
- SARTRE J-P., 1995, *Esquisse d'une théorie de l'émotion*, Paris : réédition Hermann, (1^{re} édition 1938).
- SARTRE J-P., 1943, *Etre et le Néant. Essai d'ontologie phénoménologique*, Paris : Gallimard.
- VEYNE P., 1971, *Comment on écrit l'histoire*, Paris : Seuil.

Ouvrages généraux

- BLANCHOT Maurice, 1955, *L'espace littéraire*, chapitre IV « L'œuvre et l'espace de la mort », Paris : Gallimard, coll. « Filio Essais ».
- BRACONNIER A., 2000, *Le sexe des émotions*, Paris : Odile Jacob, coll. « Opus ».
- CAMUS A., 2008, *La Peste*, Paris, Gallimard, coll. « Folio plus classique », (1^{re} édition 1947).
- COSNIER Jacques, 1994, *Psychologie des émotions et des sentiments*, Paris : Retz.
- DELACROIX Maurice & HALLYN Fernand (S/D), 1995, *Introduction aux études littéraires. Méthodes du texte*, Paris : Duculot.
- FANON Frantz, 1975, *Sociologie d'une révolution*, Paris : Edition Maspéro, (1^{re} édition 1959).
- FREUD S., 1933, *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris : Gallimard.
- GOLEMAN D., 1997, *L'intelligence émotionnelle*, Paris : Laffont.
- JACQUIER C., 1994, « Farouches vertus : peur et désir chez quelques héroïnes de roman au XVIII^e siècle », in BERCHETOLD J. et PORRET M., *La peur au XVIII^e siècle. Discours, représentations, pratiques*, Genève : Droz.

- LACROIX M., 1990, *De la politesse*, chapitre intitulé « La réserve », Paris : Julliard.
- LACROIX M., *De la politesse*, Julliard, Paris, 1990.
- LE BRETON D., *Les passions ordinaires. Anthropologie des émotions*, Armand Colin, Paris, 1998.
- LELORD F. & ANDRE CH., *La force des émotions*, éditions O. Jacob, Paris, 2001.
- RIME B. et de SCHERER K. (sous la direction de), 1993 *Les émotions*, Neuchâtel-Paris, Delachaux-Nestlé.

DICTIONNAIRES ET ENCYCLOPÉDIES

- BEAUMARCHAIS Jean-Pierre (de), COUTY Daniel, (S/D), *Dictionnaire des œuvres littéraires de langue française*, 1994, Paris : Bordas.
- BRENOT P., 1998, « Les Emotions », in *Dictionnaire Universel* de Furetière.
- GREIMAS A. J et COURTÉS J., 1979, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Tome 1, Paris : Hachette.
- GREIMAS A.-J. et COURTÉS J. (sous la direction de), 1986, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Tome II, Paris : Hachette.
- DUCROT Oswald SCHAEFFER Jean-Marie, 1995, *Nouveau Dictionnaire Encyclopédique des Sciences du Langage*, Paris : Seuil.
- *Encyclopédie médico-chirurgicale*, «Système nerveux: aphasie», Paris, 17018, A10, 7-1975.
- GUILLOU M., MOINGEON M., 1988, *Dictionnaire Universel*, Paris : Hachette, IIème Ed.
- *Le dictionnaire de français Hachette*, 1992.
- *Le Petit Robert*, 1998.
- *Nouveau dictionnaire des auteurs*, Laffont-Bompiani, « Bouquins », 1994.
- PONT-HUMBERT C., 1995, *Dictionnaire des symboles, des rites et des croyances*, Paris : Jean-Claude Lattès.

CD Rom

- Dictionnaire *Le Littré*
- *Encyclopédie Universalis*, 20002.

Site Internet

- www.limag.com
- www.fabula.org

TABLE DES MATIERES

Introduction	02
 PREMIERE PARTIE	
LES INSTANCES SUJETS ENTRE (h)HISTOIRE(S) ET TEMOIGNAGE(S)	23
 CHAPITRE I	
LES SUJETS ET LEUR(S) (h)HISTOIRE(S)	24
 I. Des sujets en quête d'une (h)Histoire.....	25
 I.1. La colonisation : ses méthodes et ses manifestations.....	26
I.1.1. <i>De l'utilité du vouloir dans l'ouverture du conflit.....</i>	27
I.1.2. <i>Le vouloir, modalité dont dépendent les statuts des sujets.....</i>	28
I.1.3. <i>L'implication du point de vue.....</i>	31
I.1.4. <i>La narratrice, sujet.....</i>	32
I.1.5. <i>Devise d'un sujet collectif : détruire pour re-construire.....</i>	34
 I.2. L'historicisation de la fiction et la fictionalisation de l'Histoire.....	38
I.2.1. <i>L'évaluation du sujet poétique.....</i>	39
I.2.2. <i>De l'objectivité et de la véridiction</i>	44
 I.3. (h)Histoire à rebours.....	50
I.3.1. <i>La femme sujet.....</i>	51
I.3.1.1. <i>L'affirmation de la femme chez les dominés.....</i>	53
I.3.1.2. <i>L'affirmation de la femme chez les dominants.....</i>	57
I.3.1.2.1. <i>De la claustration vers l'affirmation.....</i>	58
I.3.1.2.2. <i>Le conflit avec l'actant collaborateur.....</i>	62
I.3.1.2.3. <i>Le croire, une modalité promotrice.....</i>	64
I.3.2. <i>La narratrice : sujet épistémique.....</i>	65

CHAPITRE II	
LES SUJETS TEMOINS	74
II. Des sujets à l'origine d'une h(H)istoire...	75
II.1. La guerre civile : réflexion sur la littérature des années 90.....	76
II.2. Le témoin en sémiotique.....	79
II.2.1 <i>Du témoin juridique au témoin social.....</i>	79
II.2.2 <i>Du témoin social au témoin fictionnel.....</i>	80
II.3. Le champ positionnel des sujets : le voir du corps	85
II.3.1. <i>Le regard et le voir, facultés déterminant le statut du sujet.....</i>	87
II.3.1.1. <i>Le regard mutilé, le voir réprimé.....</i>	88
II.3.1.2. <i>L'enfant regardant aux facultés cognitives en devenir.....</i>	91
II.3.2. <i>Le témoin auditif : écouter/ dire.....</i>	97
II.3.2.1. <i>La relation ternaire : référence au témoin identifiable.....</i>	98
II.3.2.1.1. <i>La relation ternaire.....</i>	99
II.3.2.1.2. <i>Le mode de la conversation et la fiction.....</i>	101
II.3.2.2. <i>La relation binaire : référence au témoin non identifiable.....</i>	105
II.3.3. <i>Dire pour dédire.....</i>	108
II.4. Le témoin fictionnel et/ou factuel ? Ou l'art de produire un témoin.....	112
II.4.1. <i>Pseudonyme refusé.....</i>	113
II.4.2. <i>...Mort récoltée.....</i>	119
III. Isotopie de la mort.....	121
DEUXIEME PARTIE	
L'UNIVERS PASSIONNEL DES SUJETS	127
CHAPITRE I	
DE L'(h)ISTOIRE ET DES PASSIONS	128
I. De l'utilité d'une sémiotique des passions dans le texte djebarien.....	129
I.1. Autour du concept d'émotion et de passion.....	130

I.1.1.	<i>Une mise au point théorique.....</i>	131
I.1.2.	<i>La sémiotique du passionnel et le sujet énonçant.....</i>	144
II.	Les effets affectifs et la modalisation.....	152
II.1.	Des passions et de la domination.....	156
II.1.1.	<i>Le vouloir et la tensivité, identificateurs de la passion.....</i>	156
II.1.1.1.	<i>Le vouloir + le pouvoir ou le savoir = la fierté.....</i>	157
II.1.1.2.	<i>Le vouloir + non-pouvoir ou le non-savoir = la déception (le désespoir)</i>	
	<i>Le vouloir + le non-pouvoir ou le non-savoir = l'obsession.....</i>	159
II.1.2.	<i>Le non-vouloir et l'implication passionnelle.....</i>	161
II. 1.2.1.	<i>Le non-vouloir + le pouvoir ou le savoir = l'indifférence (dédaigneuse).....</i>	161
II. 1.2.2.	<i>Le non-vouloir + le non-pouvoir ou le non-savoir = le renoncement.....</i>	162
II.2.	Les passions des spectatrices/observatrices extra-ordinaires.....	163
II.2.1.	<i>Le rôle actanciel de l'observateur/spectateur.....</i>	164
II.2.2.	<i>Une observatrice « pas comme les autres ».....</i>	165
II.2.3.	<i>Les passions des observatrices/spectatrices.....</i>	167
II.3.	Les passions avant et après l'enfumade.....	169
II.3.1.	<i>Les passions avant l'enfumade.....</i>	170
II.3.2.	<i>Les passions après l'enfumade.....</i>	174
II.4.	La passion pour la liberté/La liberté des passions.....	182
II.4.1.	<i>Parcours sémiotique de Chérifa Amroune.....</i>	184
II.4.2.	<i>Du côté de la phénoménologie : la femme et sa liberté.....</i>	187
II.4.3.	<i>La peur et la liberté.....</i>	191
II.4.3.1.	<i>De la peur à la lâcheté.....</i>	192
II.4.3.2.	<i>Le défi de la peur dans le courage.....</i>	195

CHAPITRE II	
L'INTIME EN PLEINE LUMIERE	203
III. Le passionnel et l'autobiographie.....	204
III.1. Le sujet et l'autobiographie.....	206
III.2. La passion amoureuse et/ ou l'entrave de la passion dans <i>L'Amour, la fantasia</i>	213
III.2.1. Les phases de l'amour-passion.....	216
III.2.1.1. Le malaise de la découverte initiale.....	216
III.2.1.1.1. La manifestation affective et les convenances culturelles et sociales.....	217
III.2.1.1.2. Aller au-delà de la tradition : espoir d'un bonheur possible dans le couple.....	225
III.2.1.2. La phase transitionnelle de l'(ir)réalisable : la première confrontation avec la passion amoureuse.....	232
III.2.1.2.1. La menace, l'effet prospectif de l'amour.....	239
III.2.1.2.2. La valeur actantielle de l'amour/danger.....	242
III.2.1.3. La phase terminale : l'anéantissement de la passion amoureuse.....	248
III.2.1.3.1. Le mauvais œil et le doute : prédicateurs de la disjonction amoureuse.....	249
III.2.1.3.2. La superstition et la mise à mort de l'amour.....	252
III.2.2. L'affranchissement de l'amour dans le silence.....	258
Conclusion	267
Glossaire	279
Bibliographie	285

Résumé

La présente thèse s'est proposé d'analyser sémiotiquement quelques textes djebariens auxquels nous avons appliqué les procédures de la méthodologie proposée par J.-C. Coquet et dont la base théorique se trouve présentée dans son ouvrage-clé *La Quête du sens*. Ladite méthodologie permet d'aborder les textes en eux-mêmes, sans recourir aux éléments extra-textuels puisqu'il est question d'analyser particulièrement le statut sémiotique du sujet d'énonciation défini par Coquet comme étant une instance du discours susceptible de juger, de maîtriser ses émotions, d'asserter, etc, contrairement au non-sujet. Ainsi, notre recherche est plus une réflexion sur le sujet et son statut au travers de l'étude des modalités qui lui sont nécessaires pour mener à terme les programmes qu'il entreprend.

Toutefois, les textes d'Assia Djébar montrent des particularités d'écriture que nous associons à une pluralité de sujets. En effet, une instance d'origine projette d'autres instances et s'efface pour laisser place à des femmes s'affirmant dans un contexte les ayant doublement opprimées. Ladite instance projette également d'autres sujets qui, grâce à des passions positives et un vouloir intense, ont conquis la « Ville imprenable ».

D'autres sujets projetés sont témoins d'une guerre fratricide, sanglante. D'où, la prédominance de la mort. Mais celle-ci n'est pas seulement existentielle. Elle atteint aussi l'instance d'origine dans sa passion amoureuse qui s'en affranchit dans le silence.

Ainsi, l'écriture de l'intime commande l'entreprise de l'auteur qui s'inspire de l'approfondissement du sensible, de l'introspection et de l'événementiel pour reconstruire une époque disparue et dire un présent qui ne cesse de prendre forme par le souvenir, l'imagination et par une écriture imprégnée de subjectivité et d'émotion. Elle inscrit dès les titres de son testament littéraire, *L'Amour, la fantasia, Oran, Langue morte, La disparition de langue française*, ... la priorité accordée depuis toujours à l'ordre du sensible.

Mots clés :

Assia Djébar, sémiotique subjectale, phénoménologie, passions, devenir.

Abstract

The present thesis intends to analyse, semiotically, some texts of Assia Djébar to which we shall apply the procedures of the methodology proposed by J.-C. Coquet whose theoretical basis is presented in *La Quête du sens*. The aforesaid methodology allows to tackle texts in themselves, without referring to extra-textual elements. This will consist in analysing particularly the semiotic status of the subject of the utterance defined by Coquet as an instance being able to judge, to control its emotions, to assert, etc. contrary to the no-subject. Therefore, our research paper is rather a reflection on the subject and its status through the study of the methods which are necessary to it in order to complete the programs it undertakes.

However, Assia Djébar's texts show writing particularities that we associate with a multiplicity of subjects. In fact, an original instance projects other instances and fades out in order to give way to women affirming themselves in a context which has oppressed them in two ways. The aforesaid instance also projects other subjects which, thanks to positive passions and an intense will, have conquered the "Impregnable City".

Other projected subjects are witnesses of a fratricidal, bloody war, Hence, the predominance of death. But the latter is not only existential. It also reaches the original instance in its love passion which frees itself from it in silence.

Therefore, the writing of the innermost control the enterprise of the author who draws his inspiration from the deepening of the perceptible, introspection and the factual in order to revive the past and speak about the present which doesn't stop from being shaped by memories, imagination and by a writing which is heavily influenced by subjectivity and emotion. She writes, right from the titles of her literary testament, *L'Amour, la fantasia, Oran, Langue morte, La disparition de langue française*, ... the priority given since ever to the order of the perceptible.

Keywords:

Assia Djébar, subjectal semiotics, phenomenology, passions, becoming.

« La quête du sens . .

...

.

.

.

« »

.

.

:

...

.

.