MINISTERE DE L'ENSEIGNEMENT SUPERIEUR ET DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE
UNIVERSITE MOULOUD MAMMERI DE TIZI-OUZOU
FACULTES DES LETTRES ET DES LANGUES
DEPARTEMENT DE FRANÇAIS

Mémoire de Master II
Spécialité : Analyse du Discours et Sciences des Textes

Titre

Une sémiotique de la mort dans *Puisque mon cœur est mort* de Maïssa BEY

Dirigé par :
M^me^ Aini BETOUCHE

Présenté par :
M^lle^ Zohra IBRI

Les membres de jury :

Mme BOUKHELOU Malka	MCB	UMMTO	Présidente
Mme Aini BETOUCHE	MCA	UMMTO	Rapporteur
M EL HOUCINE Rabah	MAA	UMMTO	Examinateur

Année universitaire : 2014-2015

Remerciements

Je tiens avant tout à remercier ma directrice de recherche, Mme BETOUCHE Aini pour son soutien, ses encouragements et ses conseils.

Dédicace

A la mémoire de mon défunt père

A ma mère, mes frères et sœurs et à toute ma famille et mes amis

« *Me couler dans le moule. Sourire quand j'avais envie de pleurer, me taire quand j'avais envie crier. Mais c'était un autre temps. Le temps où le soleil éclairait encore le monde. Maintenant, je ne veux plus faire semblant. Que m'importent l'opprobre, l'exclusion ? Je n'ai plus rien à perdre puisque j'ai tout perdu. Puisque mon cœur est mort.* »

Maïssa BEY, *Puisque mon cœur est mo*rt

Introduction

Dans toutes les sociétés qu'elles soient civilisées ou à l'état sauvage, la perte d'un être cher est manifestée par la douleur et la tristesse. Ces états pathémiques se manifestent par des expressions somatiques comme les larmes ou même des gémissements. Ils peuvent se manifester par d'autres sentiments le choque, la peur etc. Ceci est lié à des éléments internes surgissant donc de l'aspect immanent de l'être des sujets touchés par la faucheuse. Le porteur de deuil doit également obéir à la société qui lui dicte un certain comportement à adopter, par exemple s'habiller d'une certaine manière qui signifie le deuil, il s'agit là, d'un statut sémiologique adopté par l'individu en deuil, ce sont des éléments externes ou sociologiques. Le degré de l'émotion ou du choque lié à la mort est ressentie différemment, la mort d'un jeune est plus douloureuse que celle d'un vieux, le meurtre d'une personne est plus tragique qu'une mort naturelle. La mort est aussi accompagnée d'une cérémonie funéraire dans le but de rendre un dernier hommage au défunt, cette cérémonie diffère d'une culture à une autre.

La littérature de la violence traite de la mort d'un actant pleuré par d'autres, existe depuis l'antiquité grecque et évolue à travers le temps, comme elle touche le monde entier. En d'autres termes elle évolue du point de vue diachronique et diatopique. Le genre élégiaque remonte à des origines lointaines où nous pouvons citer les grecques comme référence avec la célèbre épopée ; *L'Iliade* d'Homère.

La littérature algérienne a également adopté le genre élégiaque pour rendre compte des réalités vécues par les poètes ou écrivains. Ce sont aussi des drames qui touchent tous les algériens, des tragédies souvent causées par la guerre sainte mais aussi par la décennie noire. Comme ça peut être la perte d'un proche ; un enfant, la bien-aimée etc. Parmi ces auteurs nous citons Lounis AIT MENGUELLET dans sa chanson « Ixef yettrun » où le poète pleure sa bien-aimée. Nous nous intéressons également à Maïssa BEY, dans son roman intitulé *Puisque mon cœur est mort*, où une mère pleure son fils.

Maïssa BEY, de son vrai nom Samia Benameur nouvelle romancière algérienne, née en 1950, à Ksar El Boukhari (Médéa), enseignante de français au secondaire à Sidi-Bel Abbés, où elle vit actuellement. Sa propre production a vu le jour vers la dernière décennie du vingtième siècle, période de violence et à ce sujet Maïssa BEY dit : « *je cherche ce qui est humain dans*

l'inhumain, et comprendre le processus de cette métamorphose qui relève également de la catharsis. »1. Elle est l'auteure d'une œuvre importante : *Au Commencement était la mer* (1996), quatre autres romans édités chez Barzakh ; *Surtout ne te retourne pas* (2005), *Bleu Blanc Vert* (2006), *Pierre sang papier ou cendre* (2008) et *Puisque mon cœur est mort* (2010). Ainsi qu'un récit autobiographique : *Entendez-vous dans les montagnes* (2002), et d'autres nouvelles. En 2005, elle a obtenu le prix des libraires algériens pour son œuvre. Ajoutons à cet ensemble, un nouveau roman intitulé *Hizya* est apparu chez l'édition l'Aube le 03 septembre 2015.

Intéressons-nous à son dernier roman intitulé *Puisque mon cœur est mort* que nous avons choisi comme objet de notre analyse. L'instance d'origine projette, en effet, les états d'âmes de l'actant féminin, notamment d'une femme divorcée, âgée de 48 ans, nommée Aïda, figurativisée en enseignante d'anglais à la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de l'université d'Alger. Aïda orpheline de son fils Nadir, jeune étudiant en médecine assassiné un soir en rentrant chez lui. La solitude de l'actant Aïda la conduit à l'écriture d'un journal intime ou un dialogue solitaire, pour poursuivre sa vie avec le défunt fils. Chaque soir elle se met à écrire pour dépasser sa frustration.

La notion de la mort constitue le thème de notre recherche, ce qui sera analysé du point de vue sémiotique et notre titre sera sémiotique de la mort dans *Puisque mon cœur est mort*.

Nous avons opté pour ce thème vu l'importance qu'occupe de nos jours la littérature maghrébine d'expression française surtout la littérature des femmes. Mais aussi l'importance du sujet abordé par Maïssa BEY dans le roman *Puisque mon cœur est mort* que nous avons choisi comme corpus d'analyse. Une mère blessée par la perte d'un enfant, une réalité douloureuse que vit chaque être humain quelque soit son origine ou sa classe. Notre objectif est de faire connaitre ce roman récemment publié et son auteure nouvelle écrivaine.

De plus, il sera aussi important pour nous de voir jusqu'à quel point il y a une adéquation entre le monde du texte et l'univers qui nous entoure. Si la mort en tant que phénomène existentiel existe certes dans toutes les cultures et touche toutes les races, les pratiques qui l'accompagnent diffèrent néanmoins. En effet, l'instance affligée du texte est différente des autres femmes qui, même si elles ne comprennent pas comment et pourquoi la mort est

[1]BEY. M, cité par Achour CHERFI, *in écrivains algériens, dictionnaire biographique*, édition Casbah, Alger.

donnée par une main assassine, elles semblent néanmoins savoir comment affronter et gérer les situations de deuil. Ce qui n'est pas le cas du sujet Aïda, la mère du défunt. C'est donc une perception d'une pratique sociale que nous voudrions analyser pour voir quel sens qui s'en dégage, ce qui nous permettra probablement à comprendre et à connaître d'autres réalités même si elles sont simulées par le texte littéraire.

Nos diverses lectures nous ont conduites à nous interroger sur le sens que produit ce texte pour mieux saisir la notion de la mort que nous pouvons classer en deux catégories ; la mort existentielle qui est la mort réelle, elle affecte le sujet parlant, c'est aussi une mort qui relève de la réalité dont la littérature se dote pour en faire son objet, donc nous nous permettons de dire que le sujet mort dans la réalité se ressuscite à travers l'écriture. Quant à la mort symbolique, considérée comme étant la fin de quelque chose ou d'un passage d'une situation qu'on peut qualifier de bien vers une situation qu'on qualifiera de mal, par exemple la fin de la paix, de l'amitié etc. Dans la culture algérienne, nous pouvons classer le divorce d'une femme comme étant une mort symbolique, puisque une femme divorcée est mal réputée, ce que représente l'actant féminin. Le discours se caractérise par l'organisation transphrastique, c'est-à-dire au-delà de la phrase, donc notre analyse ne se limitera pas à l'analyse des énoncés, bien au contraire elle portera sur les différents points développés dans ce discours, notamment la manifestation de la mort, c'est ainsi que nous avons soulevé un ensemble de questionnements qui nous permettront d'atteindre le sens de ce texte, et nous les avons formulés comme suit :

Comment se manifeste le sens de la mort dans le discours ? En d'autres termes s'agit-il d'un phénomène significatif ? Et quelle est sa symbolique ? Quel statut occupe le « je » énonciatif dans le discours romanesque ? S'agit-il d'un sujet en devenir ? Les passions sont-elles à même de conduire l'instance narratrice à accomplir des programmes narratifs ?

De notre problématique découlent un ensemble d'hypothèses que nous soumettrons dans notre présentation, ce sont des réponses temporaires que l'analyse du corpus permettra de vérifier pour les confirmer ou les infirmer dans la conclusion :

Le sujet énonciatif Aïda est un sujet en perpétuel devenir, un sujet qui change de statut, ou est-ce un sujet à un statut fixe.

Le sujet se laisse-t-il dominé par sa passion ou se libère-t-il de sa peur ?

L'écriture d'un journal intime peut être un moyen efficace pour que le sujet se conjoigne à son objet.

Nous tenterons de répondre à notre problématique en recourant à la théorie sémiotique qui est une théorie de la signification. Seul l'outil sémiotique nous permettra de parvenir à cerner la notion de la mort qu'elle soit existentielle ou symbolique. Notre analyse sera dominée par l'univers passionnel que nous reprenons à la sémiotique des passions selon Algirdas-Julien GREIMAS et Jacques FONTANILLE, puisque le sujet est submergé par ses passions. C'est aussi une sémiotique qui complète la sémiotique dite la sémiotique de l'action que nous évoquerons brièvement où nous ferons appel à quelques concepts clefs (programme narratifs, conjonction et disjonction, énoncé d'état) juste pour illustrer les passions. Le discours sera également traité du point de vue de la sémiotique subjectale, dite aussi la sémiotique du discours de Jean Claude COQUET pour déterminer le statut du sujet en question, ce que nous analyserons grâce à la modalisation ; les différentes modalités qui caractérisent le sujet. Nous ferons appel aussi à la sémio-phénoménologie, selon Maurice MERLEAU-PONTY, Paul RICŒUR et Martin HEIDEGGER pour analyser la mort comme phénomène ainsi le corps du sujet et sa mémoire.

Notre travail sera articulé en trois chapitres importants qui se complètent les uns et les autres. Dans un premier temps, nous allons esquisser le phénomène de la mort du point de vue sémio-phénoménologique où nous tenterons de définir la notion de la mort, ainsi que la conception de la mort dans d'autres sociétés, pour arriver à analyser la mort symbolique du sujet Aïda, une femme sans protection masculine. Toujours dans le même chapitre, il sera question également d'aborder le sujet Aïda qui est souvent dans l'oubli et qui tente de se souvenir. Et enfin, nous l'aborderons comme sujet de la perception, un corps qui perçoit le monde et une conscience qui le juge. Le second chapitre portera sur les différentes passions qui dominent le sujet, elle est face à la peur. Non seulement, le sujet Aïda éprouve de la peur, mais aussi elle a des phobies, elle ne supporte pas la vue du sang ainsi que la vue des chiens. Elle éprouve aussi de la colère résultat de sa frustration, liée à la séparation avec ce qu'elle de plus cher au monde. Le sujet éprouve également la passion de la jalousie, de la vengeance et de la haine. Mais ce ne sont pas des passions dominantes dans le discours. Le

troisième et dernier chapitre, portera principalement sur les modalités qui déterminent le sujet, notamment son statut, c'est-à-dire nous analysons le sujet selon quatre modalités ; le vouloir, le pouvoir, le savoir et le devoir, dans la deixis positive et dans la deixis négative. Toutes ces modalités ainsi que les passions du sujet nous font parvenir à déterminer le statut du sujet qui est en perpétuelle devenir. Aïda passe de non sujet vers le sujet, de sujet autonome vers sujet hétéronome, de sujet poétique vers sujet épistémique.

Chapitre I: pour une approche sémio-phénoménologique du discours romanesque

L'instance d'origine projette une instance narratrice à la fois instance énonçante sujet qui pleure son fils. C'est ainsi que notre corpus traite de la mort d'un actant, il s'agit en effet, de l'assassinat de Nadir un soir de mars. La mère nommée Aïda, terrifiée par la perte de son fils, vit dans la douleur, un fils unique et disparait tragiquement.

Dans ce chapitre, il est question d'aborder la notion de la mort qui fait partie de l'univers de l'actant Aïda. La mort est également une création, un simulacre dont la littérature se saisit pour agir sur le monde naturel soit pour le décrire, soit pour le modifier. Il existerait plusieurs morts dans l'univers des actants. Le cas de la femme divorcée dans la société algérienne est à envisager comme une mort symbolique. C'est d'ailleurs à ce dernier que nous nous intéresserons en recourant à la démarche sémio-phénoménologique. Il est intéressant de l'aborder en conjuguant théorie du sens et philosophie.

La phénoménologie est une doctrine philosophique qui étudie les phénomènes du monde naturel. Elle s'intéresse à la description de l'expérience humaine. C'est ainsi qu'HUNEMAN et KULICH précisent la conception principale de la phénoménologie :

> *L'idée majeure de la phénoménologie est la suivante : chacune de nos expériences a une forme spécifique qui lui est prescrite par la chose à laquelle elle a affaire, si bien qu'en analysant la structure d'une telle expérience je pourrai accéder à un discours susceptible de répondre aux interrogations sur cette chose.*[2]

Dans ce passage, nous saisissons parfaitement l'objet principal de la phénoménologie ; cette dernière s'intéresse au vécu humain. En d'autres termes, son intérêt porte sur toute forme d'expérience humaine quelque soit sa nature. Et l'auteur de la citation insiste sur la particularité de la forme de toute expérience.

Notre corpus, rappelons-le, porte sur la mort. Il s'agit de la mort de Nadir dès le début jusqu'à la fin du discours. Dans un premier temps, il sera question de traiter la notion de la mort comme phénomène du réel et phénomène littéraire tout en envisageant la mort symbolique. Toutefois, nous débutons notre analyse en donnant une petite définition de la mort selon différents domaines. Dans un second temps, il sera question d'étudier le sujet Aïda face au monde, Aïda comme corps percevant le monde et là, nous recourrons à

[2] HUNEMAN. Ph & KULICH. E, *Introduction à la phénoménologie*, Armand Colin, Paris, 1997, p.5.

l'acception de Maurice MERLEAU-PONTY. Et enfin, nous terminons avec la notion du souvenir et de l'oubli, deux phénomènes de la mémoire qui manipulent le sujet Aïda. Ces concepts nous les envisagerons conformément à la conception de Paul RICŒUR.

1. Phénoménologie de la mort dans le discours

Or, la mort en tant que phénomène existentiel domine notamment le discours religieux. La mort est l'au-delà de la vie, ce qui vient après la vie, c'est-à-dire la non-vie. Elle s'inscrit dans la métaphysique. En plus, il n'est pas facile d'aborder cette thématique d'une pure objectivité ainsi que d'une scientificité totale. Il est fort aisé de l'aborder du point de vue sémio-phénoménologique puisque la mort est un phénomène, mais ceci suscite une étude dichotomique qui nous invite à opposer mort à vie et plus précisément opposer mort à existence ce qui est appelé par Martin HEIDEGGER le *Dasein* qui signifie en allemand « être-là »[3] et dans la langue commune existence :

> *Il y a dans le Dasein, aussi longtemps qu'il est, chaque fois quelque chose qui reste encore en attente et qui est ce qu'il peut être et ce qu'il sera. Mais la fin de l'être au monde, c'est la mort. Cette fin appartenant au pouvoir-être, c'est-à-dire à l'existence, délimite et détermine l'entièreté chaque fois possible du Dasein. […] la fin de l'être au monde, c'est la mort*[4].

Dans ce passage, HEIDEGGER explique que tout être au monde est mortel, la mort marque la fin de la vie et celle du *dasein*.

Dans le discours de l'instance sujet Aïda, il s'agit d'une vie entre un étant du *Dasein* et un autre étant de la mort. En effet, en nous référant à la phénoménologie Heideggérienne, le sujet mort ne peut pas s'approprier la langue pour s'exprimer, il devient objet, donc il est à faire de celui qui a le statut de sujet de porter le jugement nécessaire sur l'objet. L'étant mort comme objet est aussi inanimé, c'est un corps dépourvu de perception ce que nous reprenons également à Maurice MERLEAU-PONTY dans sa *Phénoménologie de la perception*[5]. C'est aussi un corps dépourvu de conscience pour pouvoir juger le monde, c'est ainsi qu'il est dépourvue du statut de sujet, il se transforme en objet du monde que le sujet peut juger.

[3] C'est l'explication donnée par HEIDEGGER de la notion du dasein qui désigne existence
[4] HEIDEGGER. M, *Etre et temps,* Gallimard, Paris, 1986, p.286.
[5] MERLEAU-PONTY. M, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris, 1945.

Nadir comme actant occupe le rôle d'un objet du monde après son assassinat, seule sa mère Aïda dotée de la faculté de jugement peut porter des jugements sur lui, ainsi que ses amis Hakim et Karim qui sont, à leur tour, sujet, sans faire abstraction de sa bien-aimée Assia.

1.1. La mort comme phénomène de la réalité

1.1.1. La mort, essais de définition

Il n'est pas facile de cerner la notion de la mort, puisque sa définition change d'un domaine à un autre. Cette notion ne sera pas définie pareillement en phénoménologie qu'en sciences juridiques, ainsi qu'en biologie et dans le domaine médical. La mort dans sa conception générale est la cessation de toute forme de vie (humaine, animale ou végétale).

Selon le dictionnaire le Petit *ROBERT* c'est la : « *cessation définitive de la vie (d'un être humain, d'un animal, de tout organisme biologique). Cessation de la vie, considérée comme phénomène inhérent à la condition humaine ou animale.* »[6].

Quant à la religion musulmane, elle conçoit la mort comme une passation de l'être de la vie du monde à une autre vie éternelle c'est-à-dire l'au-delà de la vie. La mort est une transition entre deux vies ; dont la première est courte mais la seconde est éternelle. Mort s'oppose à vie, et dans la conception musulmane, le don de vie est d'origine divine, seule la force divine peut décider du sort et du destin de l'être : « *périsse l'homme ! Comme il est impie ! De quoi l'a-t-il créé ! D'une goutte de sperme. Il a créé et il a décrété son destin, puis le chemin, il lui a facilité, puis il l'a fait mourir et mettre au tombeau, puis, quand il voudra, il le ressuscitera.* »[7]. A travers cette définition, il est clair que la religion musulmane conçoit l'être humain comme un objet manipulé par la force divine. L'être est dépourvu de toute forme de liberté puisqu'il est soumis au destin.

1.1.2. Conception de la mort du point de sociologique

La mort est aussi une question sociologique, les vivants doivent accomplir leur devoir vis-à-vis du défunt il s'agit du : « *conscient du rôle du prédominant des phénomènes collectifs sur*

[6] Le petit ROBERT, *Dictionnaire de la langue française T1*, Paris-XI, 1992. P.1230.
[7] CHEBEL. M, *Dictionnaires des symboles musulmans, Rites, mystiques et civilisation*, Albin Michel, Paris, 1995, pp.278-279.

les comportements individuels. »[8]. Le sociologue britannique GORER, a pour point de départ l'hypothèse du chagrin suite à la perte d'un individu ou plutôt d'un proche, ce chagrin s'impose par la suite comme une norme[9] qui doit caractériser chaque perte d'individu. Par la suite, des enquêtes et des études ont été réalisées par les chercheurs sociologues et ethnologues européens et américains plus précisément sur la fin de la vie avec la contribution des médecins et psychologues. La conception de la mort a ensuite évoluée au niveau de la diachronie et de la synchronie. Toujours en Europe, elle n'est plus perçue comme destin telle qu'elle l'a été avant la première guerre mondiale, la conception de la mort évolue :

> *Depuis, assez largement, la mort n'est plus appréhendée comme destinée ou dimension fondatrice de la condition humaine, mais comme un événement malséant, honteux et même scandaleux. Dans une société axée sur la vie, éprise d'individuation et vouée au culte du bien-être comme la nôtre (européenne), la mort ne peut être ressentie que comme un échec, une sorte de défaut social, qu'il va s'agir de repousser ou de dissimuler*.[10]

La société européenne moderne évalue négativement la mort, ce qui est signifié dans le passage par les expressions « un échec, défaut social » ces expressions montrent le rejet de la mort par la société en question.

La mort n'est perçue que par l'autre puisque le sujet mort ne peut pas dire « je ». La mort existe depuis l'existence du monde, elle touche les jeunes et les vieux, les hommes et les femmes. Les causes de la mort sont multiples, elle est le résultat des guerres où l'on s'entretue, résultat des épidémies comme celles qui ont touché l'Europe (la peste et le choléra). Même de nos jours, apparaissent d'autres épidémies qui tuent des centaines et des milliers d'innocents nonobstant l'évolution de la science et plus précisément le domaine médical. Le sida est l'une de ces épidémies qui tue à chaque seconde mais qui n'a pas de solution définitives jusqu'à aujourd'hui. Des grippes apparaissent de jours en jours comme la grippe aviaire, la grippe porcine, Ebola etc. La mort est aussi naturelle, mourir de vieillesse, à un certain âge de la vie l'être humain rompe avec la vie. Sans oublier ceux qui décident de mettre fin à leur vie, ils décident de leurs destins par le suicide. La mort est encore causée par les différents accidents ; de la circulation, de travail etc.

[8] Le ROBERT, *Dictionnaire de sociologie*, Seuil, Paris, 1999, S/D d'André AKOUN et Pierre ANSART. p.352.
[9] GORER in Le ROBERT, *Dictionnaire de sociologie*. *Op. Cit* ; p.352.
[10] Le Robert de sociologie, p.352.

Quel que soit la cause et quelque soit l'âge, la mort laisse des passions sur autrui, qui bien sûr doit accomplir son devoir vis-à-vis du défunt. En effet, la mort est toujours accompagnée d'une cérémonie pour rendre un dernier hommage au disparu. Cette cérémonie est organisée selon un rituel qui relève d'une culture et d'une croyance adoptées par la société en question. Ce rituel mortuaire diffère, donc, d'une culture à une autre, d'une religion à une autre, d'une société à une autre et même d'une région à une autre.

1.2. La mort est un simulacre

La littérature exploite la réalité pour en rendre compte, comme elle l'exploite pour en agir. La mort comme nous l'avons constaté est un phénomène de la réalité, mais cela ne lui évite pas d'être un phénomène littéraire. De nombreux écrivains, poètes et artistes ont enrichi leurs œuvres par la notion de la mort, à même d'évoquer uniquement ce thème.

Le genre élégiaque remonte à des origines lointaines où nous pouvons citer les grecques comme référence avec la célèbre épopée ; *L'Iliade* d'HOMERE. Dans cette épopée, HOMERE traite de la guerre de Troie qui oppose les achéens sous la direction d'Achille et les troyens conduits par Hector, ce conflit a pour origine l'enlèvement d'Hélène l'achéenne. Cette guerre, comme toutes les autres, engendre la mort de plusieurs soldats des deux côtés dont Patrocle, meilleur ami d'Achille tué par Hector. Achille attristé par cette perte, la perte d'un ami intime, décide de le venger et de l'inhumer. En effet, Achille venge son ami et tue Hector, Achille ensuite, célèbre la mort héroïque de son ami. On le pleurait pendant douze jours et le dernier jour, toute richesse propre au défunt qu'elle soit animal ou matériel fut brûlée sur son corps comme le veut la tradition. Comme il tirait Hector avec des chevaux pendant toute cette période, son corps fut déformé. Les troyens, à leurs tour, réclament leur défunt pour qu'il soit inhumé, une fois qu'Achille s'est senti qu'il a accompli son devoir vis-à-vis de son ami, envisage de procurer le corps du défunt à sa tribu pour ses funérailles.

La même pratique sera également accomplie dans la littérature du moyen âge dans la célèbre épopée chantée par les troubadours ; *La chanson de Roland* où l'on pleure le héros Roland ainsi que son ami Olivier tués dans les champs de bataille contre les sarrasins. Les deux héros sont inhumés après avoir châtié le traître qui a été à l'origine de la défaite de la France sous le règne de Charlemagne, par conséquent la mort de ces deux héros.

Le genre élégiaque existe aussi dans la poésie arabe, il remonte à la période d'avant l'Islam dite « El-Djahilia ». EL-KHANSA' est l'une des poétesses les plus célèbres de ce genre, elle a vécu avant et pendant l'Islam ; elle pleurait son frère tombé dans les champs de bataille en disant du bien de lui, tel qu'il est normé dans l'élégie arabe. Elle a exprimé ses sentiments et ses émotions à travers la poésie.

Dans son recueil de poésie intitulé *Les Contemplations*, Victor HUGO, l'un des pères fondateurs du romantisme de la littérature française du XIX siècle, pleure sa fille Léopoldine, noyée avec son mari quelques jours après leur mariage. Le poète touché par ce drame s'adresse à sa fille comme si elle est vivante. Le poème intitulé « *Demain dès l'aube* » est le poème par excellence qui illustre ce point de vue. Le poète exprime sa douleur à travers l'écriture. L'auteur submergé par sa passion est dans le vouloir d'être en conjonction avec sa fille.

La littérature algérienne s'approprie le genre le genre élégiaque dans le cadre de la littérature de la violence. Son objectif est de rendre compte de certaines réalités qui touchent les algériens en général et les intellectuels en particulier. Les guerres civiles, la décennie noire et les catastrophes naturelles vécues par les algériens ces dernières années engendrent la perte des vies humaines. De nombreux écrivains ont vite fait d'enrichir leurs productions littéraires à l'exemple de Maïssa BEY qui, à travers son œuvre littéraire, retrace l'histoire de l'Algérie. Dans son roman intitulé *Surtout ne te retourne pas*, elle traite du séisme de 2003 à Boumerdès. Comme elle évoque les 132 ans de colonisation dans son roman *Pierre Sang Papier Ou Cendre* et la période de poste indépendance dans *Bleu Blanc Vert*. Elle arrive, enfin, aux années 1990 où elle s'oriente vers le thème de la mort dans *Puisque mon cœur est mort*.

1.3. La mort symbolique de la femme sans protection masculine

La femme est perçue dans la majorité des cultures comme un être faible, « faible » est un sème afférent actualisé en contexte tel qu'il est illustré par François RASTIER en sémantique interprétative.

LACAN nie à son tour l'existence de la femme qu'il associe à corps lié à la jouissance et il disait : « *la femme n'existe pas* »[11]. Dans le sillage de LACAN, Camille DUMOULIE ajoute : « *il y'a l'homme, car il y a le phallus, signifiant de ralliement. Mais femmes et corps excèdent ce référent ou ce signifiant.* »[12].

A travers cette citation, il est saisissable, qu'en psychanalyse, une fois de plus que la femme est faible. Elle est le dominé, quant à l'homme, il est le dominant.

Dans la société algérienne, la femme est marginalisée elle n'a de sens que lorsqu'elle est entourée d'hommes comme frères et fils, père et mari. Une femme sans homme, elle est sans protection, ceci la classe dans la mort symbolique. La société algérienne est une société phallocratique.

Le phallus est donc le repaire de la dominance tel qu'il est conçu en psychanalyse, c'est ainsi que le confirme Jean BAUDRILLARD :

> *Ce privilège de la génitalité sur toutes les virtualités érogènes du corps se répercute dans la structure d'un ordre social de dominance masculine. Car la structuralité joue de la différence biologique ; mais ce n'est même pas pour maintenir une véritable différence : c'est pour fonder au contraire une équivalence générale- le phallus devenant le signifiant absolu, auquel viennent se mesurer et s'ordonner, en lequel viennent s'abstraire et s'équivaloire toutes les possibilités érogènes. Ce phallus exchange standard gouverne toute la sexualité actuelle, y compris sa révolution.*[13]

Dans ce passage, il est clair que le phallus détient le pouvoir d'où la domination masculine. Il est également le repaire.

Dans le discours de l'actant sujet Aïda, il s'agit de mettre en avant sa situation de femme sans homme quel qu'il soit. C'est une femme divorcée et qui perd son fils unique, elle n'a ni frère ni père pour qu'ils la protègent. Aïda vit dans le respect de la coutume même si elle n'est pas totalement partisante de la majorité des traditions qui méprisent la femme. Elle s'oppose radicalement à toute forme de misogynie. Aïda conçoit son divorce comme une forme de liberté des contraintes de l'homme, mais ceci la prive davantage :

> *Je crois vraiment avoir toujours fait ce que l'on attendait de moi. J'ai grandi dans la peur du regard de l'autre, du jugement de l'autre. Mon divorce est l'unique ruade, l'incartade que beaucoup de mes proches ne m'ont toujours pas pardonnée. Dans notre société, dans*

[11] LACAN. J, cité par ZAUBERMANN. P, TOMICHE. A et *all*, *in Les Ecritures du corps*, Nouvelles perspectives, Classique Garnier, Paris. 2013. p.79.
[12] DUMOULIE. C, *Les Ecritures du corps*, Nouvelles perspectives, *Op. Cit* ; p.79.
[13] BAUDRILLARD. J, *L'Echange symbolique et la mort*, Gallimard, Paris, 1976. p.180.

> *notre famille surtout, il est impensable qu'une femme puisse revendiquer, dans son couple, l'un des droits les plus élémentaires : le droit au respect. Mais il me reconnaitre amèrement que c'est en même temps cet écart, ce désir de me libérer de l'emprise d'un homme, qui m'a paradoxalement privé de toute liberté.*[14]

Dans cette citation, le sujet Aïda évoque sa soumission à la norme sociale puisqu' elle divorcée. Elle croit qu'elle est une femme libre et finalement elle ne l'est pas. Son nouveau statut l'a privé de toute forme de liberté. Depuis son divorce, elle n'a jamais eu d'autres relations amoureuses. Ce qui est important pour Aïda est son fils mais elle ne réalise pas ses rêves, vivre heureuse grâce à son statut de mère, puisque la faucheuse est déjà là :

> *[…] dites (elle s'adresse aux pleureuses) encore que les piliers de ma maison se sont effondrés, que mon bâton de vieillesse s'est fendu, qu'il m'a été arraché sans recours et qu'il ne me reste plus à errer que dans les couloirs de la folie ! Dites que plus jamais personne n'ouvrira la porte sur ma solitude !*[15]

A travers cette citation, il est à souligner que le sujet Aïda est submergée par sa passion. Aïda s'adresse avec colère aux pleureuses qu'elle traite de menteuses puisqu'elles prononcent le même discours chez toutes les familles touchées par le même malheur. « Les piliers de ma maison » désignent dans la culture algérienne, ainsi que dans le contexte où il est utilisé « les garçons », sème afférent qui signifie la force, puisque l'homme est le dominant. Dans le cas d'Aïda, il s'agit de l'effondrement et de la destruction puisqu'elle n'a plus de fils. Dans la culture algérienne, on associe « piliers » à « homme » parce que c'est l'homme qui est héritier des biens parentaux. L'homme est représenté par le « pilier », et en construction le pilier est important étant donné que toute la bâtisse est basée sur les piliers caractérisés par la solidité.

Enfin, la mort est un phénomène ontologique puisque tout être du *dasein* cède à la vie un jour. Mais il est possible de mourir tout en appartenant à la vie, le cas de la mort symbolique, qu'on de vient d'illustrer à travers notre analyse.

2. Phénoménologie de la mémoire du sujet Aïda

Dans cette partie du travail, nous nous consacrons à l'analyse de la mémoire à travers le souvenir et l'oubli. Ce sont deux phénomènes qui caractérisent l'actant Aïda. Pour ce faire, nous recourons à la phénoménologie selon Paul RICŒUR pour pouvoir rendre compte de la

[14] BEY. M, *Puisque mon cœur est mort*, Barzakh, Alger, avril 2010. pp. 84-85.
[15] *Idem*. pp.15-16.

mémoire du sujet. Le souvenir et l'oubli sont deux expériences de la mémoire, et la doctrine phénoménologique s'intéresse à la description de l'expérience humaine.

La phénoménologie s'intéresse également à la perception, à la conscience ainsi qu'à la mémoire comme phénomène. Ces trois concepts que nous venons d'évoquer nous servent d'outils d'analyse pour pouvoir accéder au sens du discours mené par le sujet Aïda. Or, il est claire que le discours mené par l'instance sujet Aïda est marqué par un ensemble de souvenirs qui la mettent en conjonction avec son passé. Le souvenir selon RICŒUR relève du passé. Aïda se souvient des moments qu'elle a vécus dans le passé avec son fils, ce qu'elle compare assez souvent à la situation du présent. Il s'agit, en effet, de la vie d'avant la mort de Nadir et celle d'après. Mais il est remarquable également, que tout au long de ce discours Aïda est souvent marqué par la notion de l'oubli, d'ailleurs son discours est présenté sous forme de textes où elle présente les scènes dont elle se souvient. Ceci nous conduit à opposer ces deux concepts **souvenir** et **oubli**, deux phénomènes de la mémoire que nous reprenons à Paul RICŒUR. La mémoire aussi s'attache au passé à cet effet RICŒUR le confirme :

> *A la mémoire est attachée une ambition, une prétention celle d'être fidèle au passé ; à cet égard, les déficiences relevant de l'oubli, […] ne doivent pas être traitées d'emblée comme des formes pathologiques, comme des dysfonctions, mais comme l'envers d'ombre de la région éclairée de la mémoire, qui nous relie à ce qui s'est passé avant que nous en fassions mémoire.*[16]

A travers cette citation, nous distinguons déjà la différence entre ces deux concepts où la mémoire est liée au passé quant à l'oubli, il est lié au présent. Ces deux concepts s'excluent mutuellement, le souvenir et l'oubli sont des phénomènes qui se situent sur l'axe paradigmatique.

2.1. Le sujet face au souvenir

La notion du souvenir est un phénomène de la mémoire qui rend compte de l'expérience humaine. Ce phénomène est traité par Paul RICŒUR en l'associant à image puisque le souvenir se manifeste par une image concrète qui relève du passé. C'est ainsi qu'il fait référence également à l'imagination qui est différente du souvenir. La première relève de la fiction quant à la seconde, de la réalité. En effet, quand on se souvient de quelque chose, ce

[16] RICŒUR. P, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Seuil, Paris, 2000. p.26.

souvenir se manifeste sous forme d'une image réelle du passé. Mais quand on imagine quelque chose, il s'agit de la fiction du sujet qui l'oriente selon sa volonté. En plus, elle est liée au présent.

Le souvenir selon RICŒUR, relève de la présentification, c'est rendre présent un événement du passé. RICŒUR définit le souvenir :

> *Or, si le souvenir est une image en ce sens, il comporte une dimension positionnelle qui le rapproche de ce point de vue de la perception. Dans un autre langage, que j'adopte, on parlera de l'ayant-été du passé souvenu, ultime référent du souvenir en acte. […] Tandis que l'imagination peut jouer avec des entités fictives, lorsqu'elle ne dépeint pas, mais s'exile du réel, le souvenir pose les choses du passé ; alors que le dépeint a encore un pied dans la présentation en tant que présentation indirecte, la fiction et le feint se situent radicalement hors présentation.*[17].

Dans ce passage, RICŒUR démontre la différence entre le souvenir et l'imagination puisque le souvenir s'inscrit dans la réalité et l'imagination dans le fictif. Comme il s'agit aussi d'une présentation du passé dans le présent, c'est ainsi qu'il évoque la notion de présentation indirecte. En un mot, le souvenir renvoie au monde du passé qui est présenté indirectement. L'imagination ne présente pas puisqu'il s'agit du faux.

Il a été mentionné précédemment que le sujet Aïda est souvent marquée par la notion du souvenir. Ce sont des moments qui relèvent de sa réalité ; les moments qu'elle a vécus avec son fils ou bien ce sont des souvenirs qui sont liés au dernier hommage rendu au défunt Nadir.

Aïda écrit à Nadir qu'elle se souvient d'un détail qui l'a marquée, la présence d'Assia, vêtue d'une tenue inhabituelle à la circonstance. C'était le jour de l'enterrement de Nadir, ceci a suscité l'intention du sujet qui est au départ perdu sur ce que la jeune fille avait porté, en suite le sujet se souvient :

> *Je me souviens maintenant avoir noté, sans aller plus loin, qu'elle portait un jean et des tennis. Une tenue inhabituelle pour la circonstance. Déplacée, diront certains. C'est sans doute pourquoi ce détail s'est logé dans ma mémoire. Et puis, j'ai déjà dû te l'expliquer, ce jour-là, mon esprit totalement désorienté tentait désespérément de s'attacher aux détails les plus infimes pour ne pas sombrer*.[18].

Dans cette citation, le sujet Aïda est dans une présentification de son vécu, en usant l'expression « je me souviens maintenant » ce qui sous-entend qu'avant le sujet est marqué

[17]RICŒUR. P, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, *Op. Cit* ; p.58.
[18]BEY. M, *Puisque mon cœur est mort*, *Op. Cit* ; p.50.

par l'oubli. Mais au moment où elle écrit à son fils, les détails concernant la jeune fille lui reviennent sous forme de souvenirs. Un événement du passé et qui relève de la réalité puisque le sujet est dans la perception de la tenue d'Assia. C'est ainsi que cette réalité est vécue une seconde fois par le sujet par le biais du souvenir.

La notion du souvenir se poursuit dans le discours romanesque de l'instance énonçante sujet, elle va encore plus loin au moment où elle reçoit un courrier officiel émanant de son supérieur hiérarchique pour lui présenter ses condoléances : « *À vrai dire, j'étais surtout interloquée. Que me voulait-il (le chef de département) ? Sans avoir vraiment oublié la fac, les collègues et mes étudiants, je m'étais totalement détachée de ce monde-là, comme de mes obligations. C'était le monde d'avant.* »[19].

Dans ce passage, le souvenir est exprimé par la négation de l'oubli « sans avoir vraiment oublié la fac », le sujet juge qu'elle est dans la négligence de ses obligations, due à la circonstance et ça ne relève pas de sa volonté. Se souvenir de la fac l'oriente encore à se souvenir du personnel de la faculté qui s'est rendu chez elle le jour des funérailles. Ce sont ses proches et autres qui les ont reçus : « *je me suis alors souvenue que Hakim m'avait dit que tous, collègues et étudiants, étaient accourus dès qu'ils avaient appris la nouvelle.* »[20].

A travers ce court passage, il est sous-entendu qu'Aïda avait abordé avec Hakim la discussion en parlant de Nadir jusqu'à évoquer ceux qui étaient présents à son enterrement dont les enseignants et les étudiants que connait la mère. L'usage de l'expression « je me suis souvenue » signifie que le sujet est face à un phénomène de la mémoire notamment le souvenir. Aïda est dans la présentification, étant donné que la présence de ses collègues est une réalité de son passé récent.

Il a été mentionné précédemment que le sujet Aïda a commémoré le quarantième jour à sa manière sans se soumettre aux règles dictées par le rituel. Elle a invité les amis de son fils pour un dernier hommage c'est-à-dire se souvenir de lui pour la dernière fois, ce que la mère écrit au fils : « *pendant toute la soirée, nous avons commémoré ta présence, c'est-à-dire que nous nous sommes souvenus ensemble de ce que tu étais pour nous.* »[21].

[19]BEY. M, *Puisque mon cœur est mort*, *Op. Cit* ; p.66.
[20]*Idem*. p.66.
[21]*Idem*. p.87.

Dans ce passage, il s'agit d'un souvenir, se souvenir des actes du défunt Nadir, c'est-à-dire de tout ce qu'ils ont partagé avec lui de son vivant. L'expression qui montre qu'il est important et pour sa mère et pour ses amis « nous nous sommes souvenus » ce qui signifie que c'est un ensemble de souvenirs qu'ils ont partagé et c'est une manière aussi qui permet de connaitre le défunt même s'il est absent, et c'est ainsi que le sujet a accès au sens. L'expression « commémoré ta présence » renvoie également au souvenir puisqu'ils ont rendu Nadir présent, il est en effet présent dans leurs pensées.

Toujours dans la phénoménologie du souvenir, le sujet Aïda passe à une autre étape de ses souvenirs, elle essaye de reconstituer tout ce qui s'est passé le dernier jour qu'elle vu son fils comme être du *dasein*. Le sujet s'efforce de se souvenir du moindre détail concernant ce jour de l'assassinat. Le sujet énumère toutes ses actions de la journée, ainsi que sa conversation avec Nadir ce que nous citons :

> *Il y avait comme un brouillage sur la bande son du film que je me repasse tous les jours. J'avais les images, mais je n'avais plus les mots. Tes mots, oui, tes mots. Les derniers mots que tu as prononcés. Ce que nous nous sommes dit avant que tu t'en ailles, ce soir-là.*
>
> *Les yeux toujours fermés, je déroule la bobine. Commence alors la reconstitution. Séquence par séquence. […] oui, c'est ça. Je plie le linge.*[22]

Dans ce passage, le sujet Aïda est en train de se souvenir du dernier jour avec son fils, mais sans évoquer le concept de souvenir. Ce concept est évoqué par l'ensemble d'événements qu'elle a vécus ce jour-là. L'expression « la bande son du film que je me repasse tous les jours » renvoie au souvenir, remémorer ce qui s'est passé réellement le dernier jour. Par « reconstitution » l'instance narratrice désigne le souvenir, où elle rend présent les événements du dernier jour, elle est donc dans la présentification. Les expressions « reconstitution et séquence après séquence » désignent tout ce qui traverse la mémoire de l'instance sujet comme souvenirs, pareil pour l'expression « oui, c'est ça » qui démontre son hésitation pendant l'activité mnémonique.

2.2. Le sujet face à l'oubli

L'oubli est considéré comme une des déficiences de la mémoire alors que des études scientifiques ont prouvé que c'est un phénomène courant de la mémoire. RICŒUR en tant phénoménologue a beaucoup travaillé sur ce phénomène et part de l'idée que l'oubli est

[22] BEY. M, *Puisque mon cœur est mort*, *Op. Cit* ; p.92.

l'effacement des traces mémorisées. Il le définit : « *l'oubli est alors évoqué dans le voisinage des dysfonctions des opérations mnésiques, à la frontière incertaine entre le normal et le pathologique.* »[23].

A travers ce passage, il est saisissable que l'oubli n'est pas forcement un cas pathologique de la mémoire, il peut être également un cas normal, sa nature est déterminée selon le cas.

Paul RICŒUR se pose en effet une question principale sur laquelle est fondée sa thèse portant sur l'oubli, notamment la nature de l'amnésie : s'il s'agit d'une dysfonction mnésique liée à une pathologie, en d'autres termes s'il s'agit d'une amnésie clinique.

Il a été mentionné préalablement que l'instance sujet Aïda est dominée par le phénomène de l'oubli, des traces qui relèvent de sa réalité sont effacées de sa mémoire. Cet effacement peut être lié à la passion douloureuse qui la domine. Ce phénomène dont souffre le sujet peut être illustré par le passage où le sujet écrit à son fils à propos de l'oubli des repas. Aïda se trouve seule, cette solitude la torture de plus en plus et par le fait qu'elle ne pense qu'à sa vie d'avant ce qui la conduit à l'oubli du présent. Elle est dans le souvenir du passé tout en oubliant le présent, c'est ainsi qu'elle écrit au défunt : « *il arrive même que j'oublie l'heure des repas. Jusqu'au moment où je suis prise de crampes. Toute envie de manger, toute sensation de faim ont disparu. Ni faim ni soif.* »[24].

Dans cette citation, il est à noter que le sujet sombre dans l'oubli total du présent, au point même de négliger de se nourrir, ce qui est exprimé par « j'oublie même l'heure des repas ». Mais ce qu'elle n'oublie pas c'est sa souffrance et sa douleur qui lui ont fait perdre toute autre sensation de la vie.

L'instance énonçante Aïda conjugue souvenir et oubli, une expérience qu'elle a vécue suite à la mort de son fils.

3. La perception du monde par le sujet Aïda

Notre corpus d'analyse présente un sujet submergé par sa passion et il est réduit un corps percevant le monde. Lorsque l'actant est réduit au corps, il a donc le statut de non sujet. Aïda doté du statut de non sujet est dans un premier temps corps, elle perçoit le monde,

[23]RICŒUR. P, *La Mémoire, l'histoire et l'oubli*, *Op. Cit* ; p.543.
[24]BEY. M, *Puisque mon cœur est mort*, *Op. Cit*, p.71.

parce qu'elle est submergée par sa passion, elle reçoit la nouvelle tragique de son fils. Dans un second temps, Aïda acquiert le statut de sujet, c'est-à-dire elle est dotée de conscience qui lui permet de juger le monde. Durant la cérémonie funéraire, le sujet Aïda est limitée au regard, c'est un sujet qui observe ce qui l'entoure, et ce que font les femmes dotées du savoir nécessaire pour orienter la scène. Comme elle entendait, sans avoir l'intention d'entendre, des bruits causés par les femmes organisatrices chez elle et sent des odeurs du repas qu'elles préparent pour les visiteurs. Elle est spectatrice de l'événement, elle ne jugeait rien.

La perception de l'instance sujet est marquée par trois sens importants ; la vision, l'audition et l'olfaction. Ces trois sens se poursuivent dans les écrits du sujet. Aïda témoigne de ses peurs causées par les bruits qu'elle entendait souvent, comme elle est dans le souvenir des odeurs dominantes dans son appartement du vivant de Nadir.

Tous ces sens nous conduisent à étudier l'instance sujet selon la phénoménologie de la perception de MERLEAU-PONTY, puisque le sujet est face au monde qu'il perçoit grâce à son corps. Nous complétons cette analyse avec les travaux de FONTANILLE. La perception du monde est le résultat des cinq sens ; la vision, l'audition, l'olfaction, le tactile et le goût. Ces cinq sens sont compris dans le corps, donc c'est le corps qui perçoit le monde.

3.1. Aïda, corps de la perception du monde

Le corps est le support de la perception, l'importance accordée au corps en phénoménologie dépasse la définition de la psychologie classique qui considère le corps comme objet du monde. Alors qu'en phénoménologie, c'est le corps qui nous mets en communication avec le monde, ce que nous appuyons avec les propos de MERLEAU-PONTY : « *[…] j'observe les objets extérieurs avec mon corps, je les manie, je les inspecte, j'en fais le tour, mais quand à mon corps je ne l'observe pas lui-même : il faudrait, pour pouvoir le faire, disposer d'un second corps qui lui-même ne serait pas observable.* »[25].

Le corps ne peut se connaitre qu'à travers un autre corps, le sujet qui perçoit peut percevoir sa main ou un autre élément de son corps mais jamais son corps dans sa globalité, le sujet fait sa connaissance avec autrui, ce qu'explique toujours MERLEAU-PONTY:

[25]MERLEAU-PONTY. M, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris, 1945. p.120.

> *Je peux bien voir mes yeux dans une glace à trois faces, mais ce sont les yeux de quelqu'un qui observe, et c'est à peine si je peux surprendre mon regard vivant quand une glace dans la rue me renvoie inopinément mon image. Mon corps dans la glace ne cesse pas de suivre mes intentions comme leur ombre et si l'observation consiste à faire varier le point de vue en maintenant fixe l'objet, il se dérobe à l'observation et se donne comme un simulacre de mon corps tactile puisqu'il en mine les initiatives au lieu de leur répondre par un déroulement libre de perspectives*.[26]

MERLEAU-PONTY explique comment se déroule la perception par le corps, et il insiste sur le fait que le corps du sujet percevant ne peut être perçu par lui-même. Par l'exemple « voir mes yeux dans une glace » il est à déduire que la glace nous renvoie certes l'image d'un corps qui observe une glace, mais la glace ne donne pas une vérité absolue, car elle peut zoomer l'image et le corps apparaîtra gros, même lorsqu'il est maigre.

Toujours à propos du corps percevant, MERLEAU-PONTY va encore plus loin. Il explique que lorsqu'un élément du corps propre perçoit une autre partie du même corps, celle-ci devient objet perçu par le premier élément. Il illustre cette notion par la main gauche qui touche la main droite :

> *[…] si je peux palper avec ma main gauche ma main droite pendant qu'elle touche un objet, la main droite objet n'est pas la main droite touchante : la première est un entrelacement d'os, de muscles et de chair écrasé en un point de l'espace, la seconde traverse une fusée pour aller révéler l'objet extérieur en son lieu. En tant qu'il voit ou touche le monde, mon corps ne peut donc être vu ni touché.*[27]

3.1.1. Aïda, sujet percevant

La vision est un sens émanant des yeux, un élément du corps, le sujet percevant peut fixer un objet par ses yeux. Mais cet objet n'est pas vu de la même manière en changeant de place, un objet peut être vu différemment par plusieurs sujets. MERLEAU-PONTY définit la vision comme :

> *Voir, c'est entrer dans un univers d'êtres qui se montrent, et ils ne se montraient pas s'ils ne pouvaient être cachés les uns derrière les autres ou derrière moi. En d'autres termes : regarder un objet, c'est venir l'habiter et de là saisir toutes choses selon la face qu'elles tournent vers lui.*[28].

On ne peut regarder ce qui est caché et l'objet visé peut être caché par le corps du sujet percevant ou bien par d'autres objets du monde, et s'il n'est pas montré il ne peut être vu. Le même objet peut être perçu différemment par le même sujet, cela dépend de son champ

[26] *Idem.* pp. 120-121.
[27] MERLEAU-PONTY. M, *Phénoménologie de la perception*, *Op. Cit* ; p.121.
[28] *Idem*. p.96.

positionnel. Un sujet regarde un objet bien déterminé, et ce sujet se positionne de près ou de loin ceci le conduit à deux visions différentes. Même différence à travers le temps, l'objet visé dans le passé n'est pas vu de la même manière au présent et ne sera pas vu également de la même manière au futur.

Le sujet Aïda est réduit au regard de ce qui l'entoure notamment au faire des femmes. Aïda regarde comment les femmes organisaient et préparaient les funérailles de Nadir. Elles appliquent ce qu'elles ont appris sur le rituel funéraire de la société algérienne et plus précisément l'algérois. Le sujet, à travers son monologue solitaire, écrit au défunt ce qui s'est passé le premier jour : « *de là où j'étais assise, prostrée, encore assommée par le Valium que l'on m'avait administré- une dose censée me neutraliser pendant des heures, m'a-t'on avoué par la suite – et qui n'avait pas vraiment produit l'effet escompté, je voyais les femmes s'affairer dans la cuisine.* »[29].

Dans ce passage, le sujet est dépourvu de conscience ce qui est signifié par les expressions ; « le Valium » qui devait l'endormir pour qu'elle soit inconsciente, « assommée » est aussi une expression qui désigne le sommeil. Ceci l'oriente à percevoir le monde, elle est en train de regarder « je voyais les femmes », ces femmes sont objet qui n'est pas caché aux yeux du sujet de la perception c'est ainsi qui lui est possible de les voir, mais aussi son champs positionnel le lui permet « de là où j'étais assise », le sujet regarde les femmes de la place où il est assis, s'il change de place, il est certain que sa vision change. Ce qui est vu est déterminé par la position.

3.1.2. Aïda, sujet de l'audition

En plus du regard que nous avons développé auparavant, l'actant Aïda est doté aussi d'un autre sens ; le sens auditif. Elle s'attachait à toute sorte de bruit qu'elle entendait, le bruit lui fait parfois peur comme elle l'ignore parfois. Les bruits qui résultent de sa vaisselle dans sa cuisine ne l'ont pas vraiment dérangée puisqu'elle est terrifiée par la mort de son fils. Ce que nous pouvons illustrer par : « *bruits de vaisselles dans la cuisine. Ma cuisine. Je mesurais à*

[29]BEY. M, *Puisque mon cœur est mort*, *Op. Cit ;* p.21.

cet instant que toute possession est dérisoire. Mais je m'accrochais à tous ces bruits, à tous ces visages qui m'entouraient. »[30].

L'expression « bruit » signifie que l'actant Aïda est dans la perception de ce qui l'entoure, elle entend les différents bruits qu'elle connait, puisqu'il s'agit de sa vaisselle.

Pendant ses visites quotidiennes au cimetière, le sujet perçoit des bruits de marchands et d'enfants des alentours, alors que l'endroit est censé être calme dans le croire du sujet : « *ces bruits, ces cris, ces apostrophes et ces palabres entre vendeurs et chalands, ces enfants qui se poursuivent dans les allées et sautent par-dessus les tombes !* ».[31]

La perception des bruits persiste toujours chez le sujet à travers différents endroit, des bruits que le sujet perçoit dans des espaces multiples.

3.1.3. Aïda, sujet sentant

Ce sens, nous l'analyserons selon les travaux de Jacques FONTANILLE qui, lui aussi, a beaucoup produit sur la sémiotique du corps, c'est-à-dire comment on accède au sens à travers le corps. En effet, MERLEAU-PONTY a négligé ce sens dans sa phénoménologie de la perception, il a plutôt évoqué la vision et le toucher sans aborder d'autres sens qui nous permettent de comprendre le monde.

L'odorat permet au sujet l'identification de l'objet senti pour pouvoir accéder au sens. Pour mieux cerner l'olfaction, FONTANILLE la compare au goût dans sa syntaxe figurative et stipule que le goût est un programme narratif de la saveur, il s'agit de la dégustation. Quand à l'odorat, elle est comprise dans une dichotomie vie/mort : *« aussi l'odeur, fraiche au début du processus, se renforce-t-elle au fil d'un parcours de dégradation progressive atteignant son acmé au point où il touche à sa fin. Bref, une syntaxe à dominante aspectuelle côté odeur, actorielle côté saveur.* »[32].

Selon FONTANILLE, l'olfaction est une sensation en devenir puisqu'elle se transforme d'un état à un autre, de fraiche à acmé. FONTANILLE ira encore plus loin pour définir l'olfaction et laisse

[30] *Idem*. p.22.
[31] *Idem*. p.64.
[32] FONTANILLE. J, *Nouveaux actes sémiotiques*, Pratiques sémiotiques : immanence et pertinence, efficience et optimisation, Pulim, 104, 105, 106, université de Limoge, 2006. p.87. *in* https://books.google.fr/books consulté le 06 septembre 2015.

ouvert ce nouveau champ d'investigation : *« […] dans l'olfaction, la transmutation des enveloppes du corps odorant de l'autre en enveloppe du Soi est un fait d'observation courante.* »[33].

FONTANILLE part de la notion du corps propre comme support de la sensorialité et dépasse les cinq sens tel qu'ils sont perçus traditionnellement. Il pense même que la respiration et la gestualité sont des sens puisqu'elles permettent la signification.

L'actant Aïda est doté du sens olfactif, sentir les différentes odeurs qui l'entourent, ces odeurs la conduisent à l'identification des objets qu'elle sent. Le sujet Aïda perçoit le défunt par ses odeurs même après son absence. Ce sont des odeurs liées directement au défunt ou à la cérémonie funéraire. Le sujet écrit au fils comment les femmes ont tout préparé surtout le moment des préparations des repas funéraires : « *et déjà, déjà, me parviennent les odeurs du couscous qu'elles (les femmes) préparaient pour le repas.* »[34].

L'actant sujet Aïda assise auprès du cadavre accède à l'odeur du repas qu'on prépare pour les invités, elle est dans le sentir du monde qui l'entoure. Même durant ses visites matinales au cimetière, Aïda est face aux rues désertes qu'elle traverse, mais cela ne lui évite nullement de percevoir le monde mais plutôt sentir les odeurs de ceux qui sont levés et qui préparent leurs cafés : « *les premières lumières s'allument aux fenêtres. Des odeurs subreptices de café rôdent autour des maisons.* »[35].

Par la suite, l'instance sujet Aïda est face à d'autres perceptions d'odeurs, ce qu'elle désigne par odeurs de vie qui n'existent plus chez elle, depuis le départ de son fils. Comme elle lui rappelle toutes les odeurs qui se propageaient dans son appartement :

> *Il n y'a plus d'odeurs de vie dans la maison puisque tu n'es plus là pour les sentir, les deviner. […] l'appartement est si petit qu'il s'imprègne, malgré tous mes efforts pour l'aérer, de tout ce qui mijote dans la cuisine. Odeurs de gâteau au chocolat […] odeur de friture, parfum des ragoûts de viande que tu en avais en horreur. Et qui maintenant me dégoutent moi aussi.*[36]

Dans ce passage, le sujet distingue entre les odeurs perçues par le fils en tant étant du *dasein*, ainsi ce que sent également le sujet. C'est un souvenir, puisque le sujet s'est orienté

[33] *Idem*. p.88.
[34] BEY. M, *Puisque mon cœur est mort*, *Op. Cit* ; p.22.
[35] *Idem*. p.61.
[36] *Idem*. p.72.

vers le passé pour établir une comparaison surtout la différence entre la vie d'avant et celle de maintenant. L'expression « il n'y a plus d'odeurs de vie dans la maison » cela signifie que le sujet perçoit l'odeur de la mort puisqu'il venait de la vivre, mais aussi qu'avant il y a de l'odeur de la vie chez elle, puisqu'Aïda est heureuse avec son fils. Ce sont des odeurs en devenir.

3.2. Aïda, une conscience jugeant le monde

La notion de conscience est étudiée pour la première par le psychanalyste autrichien Sigmund FREUD et découvre l'inconscient, responsable des actes incontrôlés des sujets en question. Par la suite, la notion de conscience est abordée en sociologie par BERGSON pour qu'elle soit également traitée en phénoménologie par MERLEAU-PONTY. Mais ces trois théoriciens ont étudié la conscience différemment, où chacun la lie à son domaine de recherche. Au cours de cette analyse, nous nous intéressons à la conscience du point de vue phénoménologique, comme facteur de jugement du monde par le sujet de la perception. Dans notre corpus, non seulement le sujet Aïda perçoit le monde mais arrive enfin à porter des jugements. Aïda écrit tout en jugeant ses actes ainsi que ceux des autres, comme elle arrive à établir le procès où elle cherche les causes de l'assassinat de son fils.

MERLEAU-PONTY part de deux doctrines l'empirisme et l'intellectualisme qui conçoivent le monde comme objectif. Il précise également que ces deux disciplines sont contradictoires du point de vue méthodologique. MERLEAU-PONTY, pour imposer ses fondements théoriques, critique l'empirisme et l'intellectualisme d'avoir écartés le rôle de la conscience perceptive. Il part du principe que le concept de conscience est compris dans l'attention, il s'agit de l'attention accordée à l'objet visé. MERLEAU-PONTY définit ce concept :

> *L'attention est donc un pouvoir général et inconditionné en ce sens qu'à chaque moment elle peut se porter indifféremment sur tous les contenus de conscience. […] pour la relier à la vie de la conscience, il faudrait montrer comment une perception éveille l'attention, puis comment l'attention la développe et l'enrichit. Il faudrait décrire une connexion interne et l'empirisme ne dispose que de connexions externes, il ne peut que juxtaposer des états de conscience*.[37]

Il a été mentionné précédemment que le sujet de la perception Aïda est parfois doté de conscience. Le sujet Aïda écrit au défunt à propos de son père, elle se demandait toujours comment serait sa réaction si l'on lui a annoncé la nouvelle de la mort de son fils. Le sujet le

[37]MERLEAU-PONTY. M, *Phénoménologie de la perception*, *Op. Cit* ; pp.50-51.

juge qu'il ne pleure pas : « *ton père, je ne l'ai jamais vu pleurer. Pas même au moment où on lui a appris la mort de sa mère. J'étais là, près de lui. Il est resté silencieux, impassible. Figé.*»[38].

Dans ce passage, l'actant Aïda est dans la phase du jugement après perception, elle juge son mari. La perception du sujet se manifeste par l'expression « je ne l'ai jamais vu pleurer », en d'autres termes le sujet est dans la non connaissance totale de son mari puisqu'ils ont fini par divorcer. L'attention du sujet lui permet de juger sa réaction au décès de sa mère, sa perception suffit sans passer à l'empirisme.

Le sujet Aïda juge est une conscience qui est dans le pouvoir du jugement, elle juge qu'elle a exercé son vouloir et elle a rendu un dernier hommage au défunt comme elle le souhaitait. Le sujet est dans la conscience d'être libéré des contraintes imposées par le rituel pour célébrer ce jour :

> *Alors, pour aller jusqu'au bout de mes résolutions et être pour la première fois en accord avec moi-même, le soir du quarantième jour, j'ai appelé tes copains. Il y avait chez nous, ce soir-là, tous ceux qui t'ont connu, aimé et pleuré […] ils (les amis de Nadir) ont d'abord pour toi, récité la sourate de la Fatiha, et t'ont dédié la dernière prière du jour. Puis nous avons partagé des pizzas qu'ils ont apportées. Comme quand vous vous retrouviez ici, dans ta chambre, et que, couchée dans mon lit, j'entendais vos discussions passionnées. Nous avons écouté de la musique. En sourdine, par peur de choquer les voisins. La musique que tu aimais.*[39]

A travers la citation, l'actant sujet Aïda juge ses actes, le sujet a l'attention de l'organisation du quarantième jour. Comme elle sait comment l'organiser par le rituel, « être pour la première fois en accords avec moi » l'instance sujet juge son acte et assume également sa décision, comme elle est convaincue que le fils ne sera pas contre.

La conjugaison entre la sémio-phénoménologie et le discours romanesque de Maïssa BEY, nous a permis de parvenir à cerner les différentes expériences vécues par l'instance énonçante Aïda. Toutes ces expériences la situent en devenir. Aïda est corps de la perception ; non sujet se dote de la faculté de jugement et devient sujet. L'oubli la classe dans le non savoir et devient sujet doté du savoir après le souvenir. Mais c'est une femme sans homme, elle est toujours dans la mort symbolique, puisque la femme n'a de sens sans homme.

[38] BEY. M, *Puisque mon cœur est mort*, *Op. Cit* ; p.89.
[39] *Idem*. p.89.

Chapitre II : l'univers passionnel du sujet Aïda

L'instance sujet Aïda vit dans la douleur et le chagrin après la mort de son fils, il s'agit d'un sujet terrifié qui ne souhaite qu'être avec le fils. C'est ainsi qu'elle éprouve un ensemble de passions liées à sa nouvelle situation. Ces passions émanent de son intérieur et la situent dans le non sujet.

La théorie des passions en sémiotique est venue pour combler une lacune laissée par la sémiotique narrative qui est dite aussi la sémiotique de l'action. En effet, la sémiotique narrative se limite juste à la relation jonctive entre le sujet et son objet et écarte les sentiments éprouvés par le sujet. Ces sentiments peuvent être la haine, la peur, la colère, l'amour, la joie etc., tous ces états d'âme sont étudiés par la sémiotique des passions dans le but d'atteindre le sens du discours. GREIMAS, vers la fin de ses recherches et de sa vie, s'est rendu compte d'avoir travaillé sur le sujet en tant qu'être objectif et n'a pris en considération le pâtir du sujet que dans Sémiotique des passions.[40] Il donne un petit aperçu dans son ouvrage intitulé *Du Sens II*, ce qu'il complète avec Jacques FONTANILLE dans un ouvrage qu'ils ont rédigé ensemble ; *Sémiotique des passions, Des états de choses aux états d'âme*. FONTANILLE, de son côté, développe ce champs d'investigation et définit la passion comme :

> *Elle (la passion) suppose un corps propre ; elle installe un champ de présence, avec une profondeur qui peut être évaluée : à ces deux éléments, le corps qui prend position, et la profondeur du champ de présence, correspondent respectivement les codes somatiques et les codes perspectifs de la passion*.[41]

FONTANILLE voit que la notion du corps est importante et que la passion ne peut être envisagée sans le corps qui lui sert de support. C'est aussi le centre de la passion ou de l'émotion, lesquelles agissent sur lui. En effet, les expressions somatiques ne peuvent se manifester indépendamment du corps et elles déterminent la nature de la passion. Les expressions somatiques expriment également ce que sent le sujet et communiquent ses sentiments aux autres. Ce que FONTANILLE explique encore un plus loin dans *Sémiotique du discours* :

[40] GREIMAS et FONTANILLE exploitent la nouvelle découverte à travers un ouvrage qu'ils rédigé ensemble intitulé *Les passions en sémiotique*, des états de choses aux états d'âme, édité chez le Seuil, en 1991.

[41] FONTANILLE. J, *Sémiotique du discours*, PULIM, Paris, 1ère édition Aout, 1999, 2ème édition mars 2003, p.226. Consulté en ligne le 28 juillet 2015. *In* https://books.google.fr/books

> L'émotion, une des phases du parcours passionnels, comporte un ou plusieurs expressions somatiques : couleur de la peau, physionomie, geste, tremblement etc. Ce sont alors en contexte, des moyens de faire connaître ce qu'on sent, à soi même et aux autres. Sans l'expression somatique qui l'accompagne, l'actant est incapable d'éprouver la passion qui l'anime : il peut savoir qu'il est amoureux, qu'il est en colère ou qu'il a peur ; il n'éprouve pas l'amour, il n'est pas en colère, il n'a pas peur.42

Les passions doivent être envisagées dans un contexte pour refléter l'expérience humaine, par exemple les larmes ne signifient pas toujours la tristesse, ils peuvent exprimer aussi la joie. Ainsi le deuil et la joie ne sont pas manifestés de la même manière dans les différentes cultures ce qu'explique FONTANILLE dans ce court passage : « *elles (les passions) indiquent tout au plus, sans la fonder ni la justifier, la manière dont une culture, à un moment donné de l'histoire des idées, organise et pense la dimension affective de l'expérience humaine.* »[43].

Dans le discours Aïda, il y a prédominance de la passion ; la mère est choquée par la mort de son fils. Il s'agit d'un sujet qui éprouve de la tristesse. Ce sont des états d'âme liés à la disjonction du sujet avec l'objet. Tout au long de ce discours, l'instance narratrice qui est aussi l'instance énonçante sujet relate son pâtir. De là, nous saisissons les différents états d'âme d'Aïda, qui sont en relation avec l'isotopie de la tristesse à travers la redondance de certaines unités linguistiques comme : angoisse, douleur et souffrance, chagrin, soucieuse, malheureuse. Les monèmes qui se répétaient souvent dans le discours sont : soucieuse, larmes, chagrin etc.

Le sujet éprouve de la peur liée à sa solitude mais aussi elle a des phobies depuis son enfance ; une phobie au sang et aux animaux. Le sujet est également dominé par la colère, cette passion est liée aux propos des visiteuses, Aïda ne veut pas se soumettre au rituel même si elle vit dans le respect de la coutume. Ensuite, elle est jalouse du père de son fils qui n'a pas vécu cette tristesse, et enfin elle pense à la vengeance, elle veut venger son fils c'est ainsi qu'elle éprouve également de la haine vis-à-vis de l'assassin.

Toutes ces passions éprouvées par le sujet Aïda, sont liées entre elles et se complètent les unes les autres. Ainsi, notre travail consiste à analyser ces passions en nous référant aux travaux élaborés dans ce cadre par FONTANILLE, GREIMAS et PARRET.

[42] *Idem*. p.229. Consulté le 30 juillet 2015.
[43] RALLO DITCHE. E, FONTANILLE. J et LOMBARDO. P, *Dictionnaire des passions littéraire*, Belin, Paris, 2005. p.215.

1. La passion de la peur

Nous nous attèlerons à expliquer la manifestation de la passion de la peur qui domine le sujet Aïda en nous référant aux travaux de Jacques FONTANILLE, qui esquisse les sources de cette passion. Selon FONTANILLE, la série de passion ; la peur, la crainte, la terreur sont innées, ce qu'il explique par : « *La peur, la crainte et la terreur, cette gamme de passions ancrées dans notre animalité la plus archaïque, semblent bien éloignées de ces passions, nobles ou moins nobles, qui donnent du sens à l'existence, comme la curiosité, l'amour, la jalousie, l'ambition, l'admiration, entre autres.* »[44]. A travers cette citation, il est à souligner que la passion de la peur est évaluée négativement puisque le sujet peureux est aussi qualifié comme lâche.

Selon FONTANILLE, l'objet de la peur n'est pas identifiable ou définissable, souvent la peur est un prétexte.

Aïda est un sujet dominé par la peur, elle manifeste de la peur à la vue des animaux, comme elle a souvent peur de sa solitude, ainsi qu'elle a la phobie du sang. Mais vers la fin du discours, elle se libère de ses peurs et devient sujet courageux. Ceci sera illustré par le passage où elle écrit au défunt qu'elle sortait très tôt le matin pour lui rendre visite au cimetière. Elle le visitait chaque matin :

> Au coin d'une rue, parfois surgit un chien famélique à la recherche de sa meute. Les première fois, je m'immobilisais. Lui aussi. Commençait alors un face à face que je n'osais interrompre. Nous nous dévisagions. Longtemps. Lequel de nos deux avait le plus peur ? Je ne sais pas. J'avais le cœur qui battait un peu plus vite. Un peu plus fort. Tu connais ma peur irraisonnée ![45]

Dans ce passage, nous déduisons qu'Aïda est un sujet peureux, à chaque fois qu'elle voit un animal, elle est submergée par la peur. Et sa peur est exprimée par l'expression « un cœur qui battait un peu plus vite », c'est une peur qui s'est manifestée par le battement de son cœur. En plus, son cœur battait vite et fort, donc sa peur est intense.

Encore un peu plus loin dans son discours, Aïda fait un inventaire de ce qu'elle a offert à son fils et ce dont elle l'a privé faute de pouvoir ou tout simplement par refus. Le sujet a refusé de mettre en conjonction son fils avec son objet qui est chien, et le sujet se justifie par sa

[44] RALLO DITCHE. E, FONTANILLE. J et LOMBARDO. P, *Dictionnaire des passions littéraire*, *Op. Cit* ; p.215.
[45] BEY. M, *Puisque mon cœur est mort*, *Op. Cit* ; p.62.

peur : « *depuis que je me suis face à face avec un chien qui s'était introduit dans notre maison. J'avais six ans. […] il arrive même que je me surprenne à parler toute seule.* »[46].

Dans cette citation, le sujet Aïda éprouve de la peur face aux chiens depuis son enfance, ce qu'elle n'a dépassé qu'à un âge avancé. L'expression « *à parler toute seule* » justifie sa peur et sa phobie. Elle est terrorisée par la vue des chiens. Mais le sujet Aïda finit par se libérer, puisqu'elle se dote du courage et parvient à traverser pour se rendre au cimetière malgré la présence d'un chien sur son chemin.

Le sujet Aïda éprouve également de la peur causée par sa solitude, et le fait de penser souvent à ce qui est arrivé à Nadir. Elle se demandait toujours si l'assassin veut l'atteindre aussi, et peut être c'est elle qui est visée. Terrorisée par cette idée, elle convoque en urgence Hakim qui s'est rendu chez elle pour qu'elle le mette au courant de sa peur :

> *J'ai commencé par lui (elle a dit à Hakim) dire, très simplement, que je vivais dans la peur. Une peur qui me tient éveillée la nuit, aux aguets, à l'écoute du moindre bruit. Je lui ai longuement parlé de mon isolement, de mes craintes de me voir agressée à mon tour. Qui sait si ce n'était pas moi qu'on voulait atteindre ? J'ai longuement insisté sur les regards et les comportements menaçants que j'aurais surpris sur mon passage dans les rues du village, dans notre cité, oui, même dans l'immeuble.*[47].

Dans ce passage, Aïda éprouve de la peur, elle a peur qu'on la tue comme son fils si c'est elle que l'assassin cherche. C'est la raison pour laquelle elle ne dort pas la nuit, tout en faisant attention aux différents bruits qui l'entourent. Les expressions qui le montrent dans la citation sont : « la peur » cette expression est répétée deux fois ; dans un premier temps, Aïda a utilisé « peur » pour exprimer ce qu'elle ressent à l'ami de son fils Hakim. Dans un second temps, c'est pour expliquer comment se manifeste cette passion sur elle. Ensuite la peur se manifeste par son isotopie « crainte, agresser, bruit, isolement », dans ce contexte il s'agit de l'isotopie de la peur, tout ce qu'elle emploie est en relation avec ses états d'âme.

En plus de la peur que le sujet éprouve face aux animaux notamment aux chiens ainsi que la solitude qui l'a terrorisée, Aïda éprouve également une phobie au sang. La vue du sang la rend sujet timoré, ce qu'elle écrit au défunt en lui rappelant ses réactions en le voyant blessé ou elle-même blessée :

[46] *Idem*. p.99.
[47] BEY. M, *Puisque mon cœur est mort*, *Op, Cit* ; p.78.

> Tu te souviens comme j'étais terrorisée toutes les fois que je me blessais, mais toutes les fois où tu revenais à la maison les genoux éraflés, l'arcade sourcilière ou toute autre partie de ton corps entaillée, ensanglantée après une chute ou une bagarre ? Je devais serrer les dents et m'efforcer de garder les yeux ouverts pour nettoyer la plaie, poser un pansement.[48].

A travers cette citation, le sujet éprouve de la peur à la vue du sang, elle développe un traumatisme lié peut être à son enfance, du moins c'est ce qu'Aïda explique à propos de sa phobie. Elle se plonge dans ses souvenirs lointains qui remontent à son enfance et évoque aussi le jour de l'Aïd el Kebir où son père égorge un mouton, ce qui la terrorise également.

La peur est démontrée dans cette citation par « terrorisée » « serrer les dents » « m'efforcer », ces expressions démontrent son degré de peur.

Mais il est à déduire que le sujet s'est libéré de cette phobie du sang et domine sa passion, ce que l'instance sujet porte à la connaissance de Nadir : « *la vue du sang ne me fait plus peur. Et mieux encore : voir couler le sang ne suscite en moi plus aucune réaction. Etrange, non ?* »[49].

Le sujet évoque la passion qu'il éprouve qui est la peur, mais qu'il a surmonté, à travers l'expression « ne me fait plus peur » il est à sous entendre qu'avant le sang terrorise Aïda et par le fait qu'elle domine sa passion Aïda acquiert le statut de sujet et plus précisément sujet témoin puisqu'elle a évoqué le sens de la vue, donc elle est témoin de cet événement où elle s'est coupée la main en lavant la vaisselle et elle regardait le sang couler sans aucune réaction. Elle ne souffre pas de la vue du sang parce qu'elle souffre de la perte de son fils.

2. La passion de la colère

GREIMAS définit cette passion en se référant au dictionnaire Le Petit ROBERT qui la définit comme : « *violent mécontentement accompagné d'agressivité* »[50]. GREIMAS part de cette définition pour expliquer la colère, c'est ainsi qu'il ajoute la notion de frustration qui est inhérente à la notion du mécontentement. Par conséquent il définit la passion de la colère

[48] *Idem*. p.101.
[49] *Idem.* p.101.
[50] Le Petit ROBERT cité par GREIMAS A.J ; *in Du Sens II*, Seuil, Paris, 1983. P.226.

par trois concepts que nous lui reprenons : « *frustration → mécontentement→ agressivité* »[51].

Cette frustration ou mécontentement qui conduisent à la colère sont le résultat de la disjonction d'un sujet avec son objet désiré. La passion peut être aussi une conséquence de modalité ; un vouloir sans le pouvoir implique la frustration. GREIMAS définit la colère : « *si le sujet (qui va se mettre en colère) se sent frustré dans ses espérances, ses droits, c'est que cet état de frustration, suit – ou mieux, ou présuppose logiquement- un état de non frustration qui lui est antérieur et dans lequel le sujet est, au contraire, doté d'espérances et de droits.* »[52]

La colère selon GREIMAS a pour origine l'attente qu'il catégorise en deux types ; l'attente simple et l'attente fiduciaire.

Dans le discours entretenu par Aïda, nous saisissons sa colère dès le deuxième chapitre intitulé « pleureuses ». Ce titre qui est une expression somatique nous invite à poser une problématique qui nous permet de contextualiser ces pleurs pour pouvoir atteindre le sens de la passion qui s'en dégage. Etant donné qu'il s'agit de la mort, les pleurs de femmes justifient leur tristesse. Mais « pleureuses » employé comme adjectif par l'instance narratrice, est plutôt ironique. Pleurer dans ce cas est une manière de faire semblant de manifester leur solidarité à la mère, ce qu'elle juge faux. Ceci conduit Aïda à l'agitation et la colère, ce qui est sous entendu à travers la ponctuation du texte ; la présence des points d'exclamation qui signifient la colère du sujet :

> J'aurai voulu crier : Accourez ! Venez à moi pleureuses ! Que déferlent sur moi, sur les rues de la ville, sur tout le payer, sur tout le monde entier, les gémissements et les cris sauvages des pleureuses ! Leurs inépuisables lamentations ! Je les aurai moi-même payées pour que de leurs paroles maintes fois éprouvées elles ébranlent les ténèbres qui désormais recouvrent le monde. Qu'elles désaccordent les silences, qu'elles débusquent les mensonges et forcent les consciences !
>
> J'aurai voulu crier : accourez ! Venez à moi pleureuses ! Ô vous femmes qui savez mettre des mots sur toute douleur, même la plus indicible, dites, dites l'indicible douleur d'une mère, de la même façon que je vous ai entendues la dire un soir à une femme frappée par le même malheur ![53]

[51] *Idem*. p.226.
[52] GREIMAS. A. J, *Du Sens II*, *Op. Cit* ; p.226.
[53] BEY. M, *Puisque mon cœur est mort*, *Op. Cit* ; p.15.

A travers cette citation, le sujet évoque ses états d'âme, sa souffrance, sa douleur liée à la disjonction avec son objet. Les signes de ponctuation utilisés notamment le point d'exclamation explique sa frustration et son agitation qui est résultat d'une violence provenant du monde extérieur, les pleurs ironiques des femmes qui ont accouru chez elle.

Le sujet est aussi dominé par la passion de la colère, lorsqu'elle reçoit une visiteuse qui est une de ses cousines. Aïda ne l'appréciait pas, mais elle l'a reçu quand même. Après un cours moment d'interaction, la cousine demandait à Aïda si elle se séparait des affaires de son fils, qu'elle pense à elle. Cette demande constitue le moment d'agression qui conduit Aïda à une réaction violente : « *j'ai simplement refermé la porte sur elle, sur ses mots. Sans la claquer. Sans lui répondre*. ».[54] Il est à déduire que le faire du sujet Aïda est inadéquat, « fermer la porte sur elle » est un manque de considération et ne pas répondre à son interlocuteur est aussi un manque de respect. Mais cette réaction violente est une réponse à l'agression de la cousine, ce qui conduit Aïda à la colère : « *quand j'ai réussi à calmer la colère froide qui me faisait trembler, je suis allée dans ta chambre.* ».[55] Elle est en colère, en effet, à cause des propos de sa visiteuse, au point de trembler, trembler est une expression somatique qui a pour cause la colère comme dans ce cas ou la peur, comme ça peut être lié au froid aussi, c'est le contexte qui détermine.

3. La passion de la jalousie

Cette passion est plutôt liée à l'objet selon GREIMAS et FONTANILLE, elle est donc un vouloir d'acquisition d'un objet, ou atteindre un objectif précis. Pour ce faire, la passion de la jalousie impose trois actants ; le jaloux, l'objet et le rival. En effet, l'objet est partagé entre le sujet dominé par la jalousie ainsi que son rival. La rivalité se définit selon le petit Robert par : « *situation de deux ou plusieurs personnes qui se disputent quelque chose* »[56]. A travers cette définition, il est clair que la rivalité fait appel à deux sujets au minimum, ce qu'on peut appeler un sujet et un anti-sujet, où la conjonction de l'un avec l'objet engendre la disjonction de l'autre avec le même objet de rivalité. C'est ainsi que se constitue la jalousie. Quant à GREIMAS et FONTANILLE définissent la jalousie :

[54] BEY. M, *Puisque mon cœur est mort*, *Op. Cit* ; p. 54.
[55] *Ibid*.
[56] Le Petit Robert cité par GREIMAS. A-J, et FONTANILLE. J, *in Sémiotique des passions, Des états d'âme de choses aux états d'âme*, Seuil, Paris, 1991. p 192.

> La jalousie apparaît d'emblée sur le fond d'une relation d'intersubjective complexe et variable, présente par définition tout au long du parcours passionnel : la crainte de perdre l'objet ne se comprend ici qu'en présence d'un rival au moins potentiel ou imaginaire, et la crainte du rival nait de la présence de l'objet de valeur qui fait fonction d'enjeu.[57]

Dans cette définition, la passion de jalousie se manifeste par la crainte vis-à-vis du rival, qui à son tour, craint du sujet qu'il prend pour rival à son égard, puisqu'ils se disputent le même objet. Cette passion fait appel également à d'autres concepts clés qui la constituent, l'envie, envier le rival, la concurrence, comme elle engendre la souffrance, l'angoisse. A cet effet, GREIMAS et FONTANILLE ajoutent : « *[…] la jalousie peut être à cet égard aussi bien une détresse et une souffrance qu'une crainte et une angoisse, selon que l'événement décisif est antérieur ou postérieur à la crise passionnelle.* »[58].

Dans le discours de l'actant Aïda, il s'agit d'un sujet de la jalousie, Aïda est jalouse de son ex-mari qui est mort avant Nadir. Il a eu de la chance le jugeait-elle de ne pas assister à la mort de son fils, un événement tragique qu'il prendrait mal, s'il était être du dasein : « *[…] Mais surtout je n'arrête pas de me dire qu'il a de la chance, lui. Personne n'est venu frapper à sa porte pour lui annoncer la nouvelle la plus terrible qu'un père ou mère peuvent entendre. Oui, il a de la chance puisqu'il est mort avant toi. Je l'envierais presque pour ça*. »[59].

Dans cette citation, le sujet éprouve de la jalousie ce qui est exprimé par l'expression « je l'envierais » ainsi qu' « il a de la chance lui » cette expression s'est répété deux fois dans la citation pour démontrer que le sujet insiste sur le sentiment qu'il éprouve.

La passion de la jalousie ne domine pas vraiment le discours de l'instance narratrice sujet, en comparant avec la passion de la peur et la passion de la colère.

4. La passion de la haine

La passion de la haine s'oppose à la passion amoureuse, cette dernière caractérise la littérature médiévale à l'exemple de *Tristan et Iseut*.[60] La passion amoureuse est évaluée positivement malgré l'interdit qui domine les sociétés traditionnelles. A travers cette évaluation, nous déduisons que la passion de la haine de son côté, doit être évaluée

[57]GREIMAS. A-J, et FONTANILLE. J, *Sémiotique des passions, Des états d'âme de choses aux états d'âme*, Seuil, Paris, 1991. P.189.
[58]*Idem*. p 189/190
[59]BEY. M, *Puisque mon cœur est mort, Op.cit* ; P.91.
[60] Exemple que nous reprenons à FONTANILLE et autres dans le *Dictionnaire des passions littéraires*.

négativement. Haïr l'autre, c'est vouloir le mépriser et même lui faire du mal, l'envier aussi. Selon Herman PARRET, la passion de la haine est engendrée par une autre passion qui est la colère. La haine peut conduire à la vengeance, accomplir la sanction sur le fautif haïe.

Le sujet Aïda éprouve de la haine, vis-à-vis de l'assassin jugé par l'instance énonçante sujet comme cause de son malheur :

> *Depuis que j'ai vu en photo, en photo seulement, le visage de celui qui a accompli sur toi l'innommable, l'irréparable, une seule expression me trotte dans la tête. Celle qu'on entend un peu trop souvent et un peu partout en ce moment : j'ai la haine.*
>
> *Oui, j'ai la haine. C'est, depuis que tu n'es plus là, mon seul avoir, mon seul bien. A présent, c'est la haine qui me tient debout.*[61]

Le sujet s'est contenté de la photo seulement pour manifester sa haine contre l'assassin, cela sous-entend qu'elle éprouve de l'amour pour son fils. La passion de la haine éprouvée par le sujet est récente pour Aïda. Avant elle ne l'éprouve pas puisqu'elle mène une vie tranquille avec son fils. Mais après qu'on ait touché à un de ses droits qui la met en colère, l'oriente vers la haine.

5. La passion de la vengeance

La passion de la vengeance constitue la suite de la passion de la colère, seulement ces deux passions diffèrent dans la spécificité de leur parcours en nous référant à Hermann PARRET. Ce qu'il explique par le primat du pouvoir faire du sujet avant qu'il établisse un programme d'action, quad à la vengeance c'est le programme qui anticipe : *« […] dans le cas de la vengeance, la compétence modale de S1 produit un parcours narratif approprié. Le parcours narratif de la colère apparaît comme un programme syncopé* »[62].

Selon FONTANILLE, la passion de la vengeance remonte à des origines lointaines, jusqu'à l'Antiquité grecque. C'est une passion évaluée positivement dans les temps précédents, puisqu'elle est liée aux questions d'honneur, le sujet se rend justice lui-même. D'ailleurs ce qui est sanctionné par la justice sociale n'est pas considéré comme vengeance. La

[61] BEY. M, *Puisque mon cœur est mort*, *Op. Cit* ; p.108.
[62] PARRET. H, *Les Passions : essais sur la mise en discours de la subjectivité*, édition Mardaga, Bruxelles, 1986. P.117. Version numérique, consulté le 01 aout 2015, *in* https://books.google.fr/books

vengeance, à ce sens, a un aspect individuel, sanctionner le fautif ou l'offenseur par l'offensé et l'affront sera lavé. Elle est définie : « *la vengeance a le caractère direct d'une réaction à une action nocive ou considéré comme telle : (selon Aristote) […] les êtres humains essaient de rendre le mal pour le mal et que, s'ils sont dans la condition de ne pouvoir le faire, ils sont ou se considère esclaves.* »[63] .

Nous saisissons que la vengeance se lie à l'honneur et sous entend le courage, le sujet courageux se libère de son esclavagisme après vengeance.

Mais avec les temps modernes, la vengeance est évaluée négativement, elle change de statut et c'est une passion en devenir.

Vers la fin du discours, Aïda fait connaissance d'une vieille femme veuve et qui vit avec ses filles. Cette femme s'appelle Keira, elle se situe dans la même isotopie qu'Aïda, elles vivent toutes les deux sans protection masculine. Cette femme se situe dans le tiers actant puisqu'elle aide Aïda à identifier l'assassin de Nadir. Cette phase d'identification conduit le sujet Aïda à entreprendre une autre démarche, il s'agit de la vengeance pour avoir la paix morale :

> *[…] j'ai décidé d'aller à la recherche de ton assassin, sans pour autant envisager clairement de quelle façon j'allais m'y prendre. Mon imagination brodait des motifs autour de mon désir de vengeance, mais cela n'allait pas plus loin. Oui, bien sûr… le pistolet. C'était la première étape. Indispensable pour me sentir plus forte. Pour donner corps à mon projet. Irréalisable sans la collaboration de Hakim, selon moi.*[64].

Cette citation rend compte du projet entrepris par l'actant Aïda, son désir de venger son fils. Cette vengeance la situe dans le sujet courageux et lave l'affront, c'est ainsi qu'elle de son esclavagisme. Après l'accomplissement de la vengeance le sujet aura la paix morale. Grâce à Hakim le projet devient réalisable, puisqu'il lui a fourni un pistolet qui la rend capable de réaliser sa quête.

Ces passions nous ont permis d'accéder au monde intérieur du sujet. Sa douleur et sa tristesse l'ont rendu encore plus forte. L'actant Aïda parvient à surmonter ses peurs et ses phobies. Sa solitude lui a permis également d'enfreindre certaines lois sociales, même si elle vit dans le respect de l'autre.

---

[63] RALLO DITCHE. E, FONTANILLE. J et LOMBARDO. P, *Dictionnaire des passions littéraire*, *Op. Cit* ; p.279.
[64] BEY. M, *Puisque mon cœur est mort*, *Op. Cit* ; p.141.

Chapitre III : le devenir des instances énonçantes dans le discours

1. Les modalités déterminatrices des instances énonçantes dans le discours

Le discours romanesque de Maïssa BEY est présenté sous forme d'un monologue ou ce que nous pouvons appeler également un dialogue solitaire. L'instance d'origine projette une instance narratrice qui octroie le droit à la parole à une seule instance énonçante. On entend par instance d'origine : « *ce personnage, qui n'est pas la personne physique, est l'instance d'origine du discours, l'auteur, celui dont le nom est inscrit sur la jaquette d'un livre ou, dans un domaine connexe, qui signe une toile, une sculpture ou une partition…* »[65]

Cette instance énonçante constitue l'actant principal et plus précisément le sujet principal. Ce sujet est un actant féminin, nommé Aïda, elle est figurativisée en enseignante d'anglais à la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de l'université d'Alger. Comme elle est figurativisée en maman d'un seul fils, femme divorcée, elle est âgée de 48 ans. Aïda est la seule instance qui parle dans le texte, les autres sont plutôt passives étant donné que leurs discours sont rapportés par l'actant Aïda. L'instance narratrice projette d'autres actants qui, nous venons de le signaler, ne parlent pas, donc il est du « faire » de l'instance narratrice de les déterminer. Parmi ces actants, nous pouvons nous intéresser à un autre actant important dans ce discours qui occupe le rôle de l'objet de valeur. Cet actant est nommé Nadir, figurativisé en étudiant à la faculté de médecine, il est le fils d'Aïda. Il s'est fait assassiné un soir en rentrant chez lui. Quant aux actants, les femmes, les assassins, les collègues etc., ce sont des actants que nous pouvons classer sur l'axe des pouvoirs en nous référant à la sémiotique narrative, c'est-à-dire ce sont des tiers actants qui agissent sur le sujet (adjuvants et opposants).

Le discours que nous analysons est construit sur un énoncé d'état disjonctif ; le sujet est en disjonction avec l'objet. Aïda comme sujet perd son fils Nadir, nous sommes donc, face au programme narratif de la perte. Cette disjonction oriente le sujet à entreprendre une démarche qui lui permet de vivre avec le défunt, par conséquent le sujet opte pour l'écriture.

[65] COQUET. J-C, *La Sémiotique des instances*, conférence du 13 mars 2008, à la Sorbonne.

Le sujet écrit quotidiennement au fils, son objectif est de poursuivre sa vie avec lui. L'écriture est, en effet, une trace qui reste éternellement, ceci lui permet de constituer son histoire mais aussi écrire l'Histoire. La perte d'un être cher touche pratiquement tout le monde ; les femmes mais aussi les hommes, les jeunes et les vieux mais elle touche beaucoup plus les parents, voyant que l'enfant est irremplaçable pour eux.

Aïda souhaite d'être seule pour pouvoir accomplir son programme d'écriture, où elle porte à la connaissance du regretté sa nouvelle vie, après le drame. L'actant sujet décrit l'organisation de la cérémonie funéraire, les visites de l'entourage pendant les sept premiers jours tel qu'il est dicté par le rituel. Ensuite, le sujet évoque ses visites au cimetière où elle rencontre d'autres femmes qui ont toutes perdu un enfant, ou un mari, en un mot, une personne qui compte beaucoup pour elles. Aïda côtoie ces femmes qui lui seront comme tiers actant pour se libérer de sa peur, une fois mise au courant du malheur des autres dans des conditions semblables ou plus tragiques que son fils. Ces femmes se parlaient et se racontaient leurs malheurs, nous sommes face à l'oralité, le sujet Aïda fixe, par l'écriture de son journal intime, ces histoires narrées par les femmes. Le sujet passe de l'oral vers l'écriture et ces histoires sont sauvées de l'oubli.

Nous venons de le dire, l'actant sujet opte pour l'écriture, pour mieux exprimer ses idées. Cela suppose que le sujet dispose d'un savoir, donc Aïda sait quoi écrire, et le fait de rédiger un manuscrit, le sujet est doté du pouvoir. Ceci nous invite à étudier les modalités qui affectent les différentes instances énonçantes, notamment celles qui affectent l'actant principal Aïda, dans le discours de l'instance narratrice.

Cette volonté exprimée par le sujet nous oriente à l'analyser grâce aux modalités telles qu'elles sont perçues selon Jean - Claude COQUET et complétées par Jacques FONTANILLE. Cette modalisation nous permet d'accéder au sens du texte ainsi qu'à sa structure. La modalité détermine aussi l'attitude du locuteur ou du sujet parlant, et ses intentions en nous référons à COQUET. Comme elles déterminent les énoncés descriptifs : « *d'elles (les modalités) dépendent les multiples énoncés descriptifs concernant le faire, l'être ou l'avoir de l'actant.* »[66].

[66] COQUET. J-C, *Le Sujet et son énonciation*, « Instances d'énonciation et modalités », *in Cahiers du département des langues et des sciences du langage*, Université de Lausanne, DLSL, 1987, p.93.

La modalisation détermine l'attitude du sujet parlant, si nous reprenons la définition de plusieurs linguistes et sémioticiens qui s'y sont intéressés. Tzvetan TODOROV et Oswald DUCROT distinguent entre le *dictum* et le *modus* ; le premier est le rapport qui existe entre un sujet et un prédicat, le second qui est la modalité est : « *une attitude prise par le sujet parlant à l'égard de ce contenu (contenu de l'énonciation) […]* »[67]. Dominique MAINGUENEAU et patrick CHARAUDEAU, dans le même sillage que TODOROV et DUCROT ajoutent que la modalisation fait partie de l'énonciation, mais plutôt une de ses dimensions et nous le confirmons par la citation de P. CHARAUDEAU : « *la modalisation ne constitue qu'une partie de l'énonciation, mais elle en constitue le pivot dans la mesure où c'est elle qui permet d'expliciter ce que sont les positions du sujet parlant par rapport à son interlocuteur, à lui-même et à son propos.* »[68]. GREIMAS et COURTES de leur côté définissent la modalité partant de la définition traditionnelle où l'on conçoit que la modalité comme : « *ce qui modifie le prédicat d'un énoncé, on peut concevoir la modalisation comme la production d'un énoncé dit modal, surdéterminant un énoncé descriptif.* »[69]. Quant à FONTANILLE, il établit une distinction entre modalisation et modalité où la première est générique, la seconde est spécifique :

> *La modalisation est plus générale que la modalité ; en effet, on entend par modalisation, en linguistique, tout ce qui signale l'activité subjective de l'instance de discours, tout ce qui, en fait, indique qu'on a affaire à un discours en acte. La notion de modalité est plus spécifique […] un prédicat qui porte sur un autre prédicat. Plus précisément, c'est un prédicat qui énonce, dans la perspective de l'instance de discours, une condition de réalisation du prédicat principal.*[70].

Dans notre corpus, nous nous focalisons sur les quatre modalités ; le vouloir, le pouvoir, le savoir et le devoir dans leur deixis positive et dans leur deixis négative, en nous référons au modèle de Jean-Claude COQUET.

1.1. La deixis positive

Dans cet acte, nous déterminons les modalités qui caractérisent chacun des actants, leurs volontés, leurs compétences, leurs puissances ainsi que leurs obligations. C'est ainsi que nous ferons appel aux verbes modaux ou à leurs équivalents :

[67] DUCROT. O & TODOROV. T, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage* (PDF), Seuil, Paris, 1972, p.398.
[68] CHARAUDEAU. P & MAINGUENEAU. D, *Dictionnaire d'analyse du discours*, Seuil, Paris VI, février 2002, p. 383.
[69] GREIMAS A-J & COURTES J, *Sémiotique : Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, classiques Hachette, Boulevard Saint Germain, Paris 6, 1985, p.230.
[70] FONTANILLE. J, *Sémiotique du discours*, Pulim, Paris, mars 2003, p.173.

1.1.1. Les modalités de l'actant sujet Aïda

L'actant sujet Aïda est déterminé par la modalité du « vouloir » appelée par COQUET « *le méta-vouloir* »[71]. Une modalité qu'il juge indispensable, elle « *détermine le sujet* »[72]. C'est une modalité virtualisante si nous nous référons à la définition ou à la classification établie par Le groupe d'ENTREVERNES.

En effet, le sujet exprime un vouloir se conjoindre à l'objet, après la disjonction, c'est aussi un sujet en disjonction avec le bonheur, le rythme de la vie quotidienne. L'actant sujet Aïda est dans une situation ambivalente, où il s'interrogeait sur son avenir sans l'objet : « *après m'être dangereusement approchée du vide, je veux donner forme à l'informe, par le truchement des mots. Je t'écris parce que j'ai décidé de vivre.* »[73].

Le sujet énonçant exprime sa volonté de vivre, et encore poursuivre la vie d'avant avec le fils par le biais de l'écriture, la modalité volitive lui permet le jugement de son choix. Dans la citation précédente, le sujet use d'une figure de style dotée de sens, exprimant la contradiction si nous reprenons le carré sémiotique de GREIMAS, « forme et informe » sont des contraires. En sémiotique de tradition structurale, le sens est perçu dans la différence donc les deux unités s'opposent et se situent sur l'axe paradigmatique. En plus, le sujet se transforme de l'informe vers la forme « par le truchement des mots » qui assume un rôle d'adjuvant, c'est-à-dire l'écriture. Le sujet va plus loin et qualifie cette séparation d'un vide qu'elle détermine par un adverbe de manière « dangereusement ». Ceci engendre en elle une volonté de vivre et de parler au fils assassiné, à travers l'écriture. Après hésitation, Aïda a opté pour la vie. Cette écriture fait appel à deux autres modalités ; le savoir et le pouvoir appelées par COQUET « *le couple modale de base* »[74]. Ce couple modal nécessite la modalité du vouloir dite une « *modalité anticipatrice* », ces trois modalités constituent une suite ternaire que nous pouvons écrire ainsi : / savoir-pouvoir-vouloir/ ou / sp-v/. Ces modalités permettent l'identité à l'actant sujet selon COQUET.

[71] Concept que reprend COQUET, pour renouveler la modalité du vouloir.
[72] COQUET. J-C, *Le Discours et son sujet I*, « Essais de grammaire modale », Méridiens Klincksieck (2ème édition), Paris, 1989.
[73] BEY. M, *Puisque mon cœur est mort*, *Op. Cit ;* p.19.
[74] COQUET. J-C, *Le Discours et son sujet I*, *Op. Cit* ; p.29.

Le savoir est manifesté à travers les compétences de l'instance narratrice qu'elle octroie à l'instance énonçante Aïda qui écrit au défunt. Le savoir d'Aïda est ce qui est porté sur le manuscrit, et le pouvoir c'est l'écrit, c'est le fait qu'elle puisse écrire. Le savoir est l'aspect théorique et le pouvoir c'est l'aspect pratique.

Le savoir est l'ensemble d'idées et de souvenirs qu'elle a dans sa mémoire et le pouvoir est la manière dont elle a fait parvenir ce savoir. C'est ainsi que le pouvoir implique le savoir. Ce savoir transmis, elle le partage, avant tout, avec un autre actant, les femmes qu'elle rencontre souvent au cimetière. Il s'agit d'un savoir partagé, notion que nous reprenons à FONTANILLE puisque le sujet Aïda écoute les visiteuses et leur accorde toute son attention pour saisir des effets de sens étant donné l'incompréhension de ce sujet face à l'adversité qui l'avait frappée. Nous sous-entendons la modalité volitive du sujet qui accorde un peu de temps à ces femmes, son but est de satisfaire sa curiosité, ceci la dote du pouvoir pour écrire l'Histoire à commencer par la sienne. La modalité du vouloir et celle du pouvoir constituent « *le couple de modalités fondamentales* »[75] qui détermine le prime actant, selon Jean-Claude COQUET.

Le sujet Aïda exprime un autre vouloir qui est d'avouer au défunt ses pensées qu'elle juge mauvaises : « *je veux surtout te raconter ce que j'ai vécu.* »[76]. Ce vouloir est une preuve concrète qu'Aïda veut écrire son histoire. Ce vouloir est immédiatement suivi d'un pouvoir, le pouvoir est une modalité actualisante tout comme la modalité du savoir qui la complète en nous référant à la sémiotique objectale : « *ce sont des modalités qualifiantes, elles déterminent le mode d'action du sujet opérateur, sa capacité à faire. […] On parle de modalités de l'actualité, car avec l'acquisition de ces valeurs modales, le sujet actualise son opération. Il y a progrès narratif lorsqu'on passe de la virtualité à l'actualité.* »[77]. Quant à COQUET, qui l'appelle aussi modalité pragmatique, elle caractérise le tiers actant qui se définit par l'ensemble des forces transcendantes qui influencent le prime actant. Le sujet se met à écrire et à décrire, notamment ces femmes qui lui ont rendu visite les premiers jours.

L'actant sujet Aïda, cette fois-ci, se base sur les visites de condoléances qu'elle a reçues le jour même de la cérémonie, elle se concentre beaucoup plus sur les visites des femmes,

[75] C'est un concept que nous reprenons à COQUET dans *Le Discours et son sujet* I, où la modalité du vouloir seule ne suffit pas pour que le sujet accomplisse son action il lui faut aussi le pouvoir.
[76] BEY. M, *Puisque mon cœur est mort*, *Op. Cit ;* p.34.
[77] Le Groupe d'ENTREVERNES, *Analyse sémiotique des textes*, *Op. Cit ;* pp.35-36.

ainsi que ses sentiments à leur égard. Elle concrétise son vouloir par le pouvoir « *couple de modalités fondamentales* ».

L'actant principal Aïda catégorise ou classe les visiteuses en quatre catégories et explique le but de leur présence. Nous remarquons que l'instance narratrice n'a, à aucun moment, nommé l'actant femme quelque soit son rôle actantiel, elle se contente de dire seulement « les femmes » qui est un actant collectif et qui s'approprient la parole par une seule voix, et c'est le contexte qui les détermine. Dans le cas du discours que nous analysons, l'actant femme est utilisé au pluriel, c'est un actant qui désigne à la fois les femmes qui ont organisé la cérémonie funéraire, les différentes catégories de visiteuses et celles avec lesquelles Aïda partage le malheur notamment les femmes qu'elle rencontre au cimetière.

Insistons sur la classification de femmes visiteuses établie par le sujet, auxquelles l'instance narratrice confère le statut de sujet de l'action. La première catégorie est dans le vouloir de tout savoir, donc le savoir dans ce cas est plutôt un objet de la quête du sujet. Nous pouvons dire que cette première catégorie comme sujet est en disjonction avec l'objet, donc il s'agit d'un sujet qui exprime le vouloir. C'est un sujet qui accomplit un programme narratif de base qui est la quête du savoir, complété par un programme narratif d'usage où le sujet use de ses compétences linguistiques mais aussi de ses sens (interrogations, questionnement, écouter les autres femmes, faire attention au moindre détail etc.) pour s'informer sur l'état d'Aïda une fois mise au courant de la mort de Nadir : « *elles (les femmes) veulent tout savoir.* »[78].

Dans ce petit passage, il est à constater que le sujet ne partage pas le savoir acquis par le sujet I qui représente les femmes qui se trouvaient les premières chez Aïda, donc les femmes qui veulent savoir sont représentées par le sujet II. Le sujet I est en conjonction avec l'objet, quant au sujet II est en disjonction, et veut savoir le moindre détail concernant Aïda, par l'usage de « tout » par opposition à « partie ». Ce sujet saura en effet, donc il sera en conjonction avec l'objet. Dans le cas du savoir comme objet de deux sujets à la fois, où l'un est conjoint et l'autre est disjoint, les deux peuvent s'y conjoindre sans qu'il y ait de disjonction. Le sujet I peut transmettre son savoir au sujet II sans que le premier le perde. Il s'agit d'un objet moral que plusieurs sujets peuvent se partager d'où la notion de savoir

[78] BEY. M, *Puisque mon cœur est mort*, *Op*, *Cit* ; p.35.

partagé que nous reprenons à FONTANILLE, contrairement à un objet matériel désiré par deux sujets à la fois, la conjonction de l'un suppose la disjonction de l'autre et inversement. Le sujet a, enfin, accédé au sens, les femmes ont compris ce qui s'est passé après le partage du savoir qui leur manquait auparavant.

Jean-Claude COQUET ajoute la notion du descriptif « avoir » au couple de modalités fondamentales en l'occurrence le vouloir et le pouvoir. Ce que PIERCE conceptualise par la « transitivité » qu'il structure ainsi : « *je veux, je peux, j'ai* »[79], c'est-à-dire tout sujet désirant un objet suppose qu'il a des compétences qui lui permettent la réalisation. Le sujet femmes comme actant collectif veut savoir, le sujet peut savoir grâce aux différentes questions adressées aux autres femmes, par conséquent le sujet accède au savoir qui est son objet de départ.

La deuxième catégorie de ces femmes occupent toujours le rôle du sujet, sont celles qui se trouvaient dans la même situation qu'Aïda, elles ont perdu un proche. C'est un sujet qui veut pleurer une personne chère mais elles ne peuvent refaire ce spectacle que dans une situation semblable à celle d'Aïda. Le pouvoir dans ce cas s'impose dans une occasion parce qu'il est impossible de revivre la scène funéraire une fois elles ont repris leur vie quotidienne. Nous sommes dans le souvenir que nous reprenons à RICŒUR.

La troisième catégorie désigne les mères qui s'identifient au sujet, elles sont dominées par la peur. Elles occupent le statut de sujet doté du croire, elles ont peur d'être un jour comme Aïda, perdre leurs enfants.

La quatrième catégorie est dotée du savoir, ce sont elles qui dictent ce qu'il faut faire :

> *Ce sont celles qui, parce qu'elles ont appris quelques versets du Coran et entendu quelques prêches à la mosquée ou à la télévision, veulent diriger les opérations. Elles savent tout ce qu'il faut faire et ne pas faire. Surtout, disent-elles, ne pas crier. Ne pas se lamenter. Cris et lamentations des proches retiendraient ici-bas l'âme du défunt, le tourmenteraient et l'empêcheraient de quitter sereinement ce monde. Il faut invoquer Dieu, solliciter sa miséricorde, et seulement cela. Ce sont elles aussi qui guident les rites funéraires et qui…*[80]

Ces femmes ont acquis ce savoir à la mosquée, lieu sacré où se rencontre les musulmans pour la prière hebdomadaire, précédée d'un cours dispensé oralement par l'imam. Ce cours porte sur la vie quotidienne telle qu'elle est normée par la religion. Ces femmes qui

[79] COQUET. J-C, *Le Discours et son sujet I*, *Op. Cit* ; p.34.
[80] BEY. M, *Puisque mon cœur est mort*, *Op. Cit.* p.37.

fréquentent cet endroit ont bénéficié de ce savoir par l'usage de leur faculté auditive ce qui est évoqué dans la citation « ont entendu ». Elles ont aussi appris ce rituel à la télévision qui est un moyen de communication, ce savoir a engendré en elles un vouloir de diriger la cérémonie funéraire.

Le sujet Aïda s'intéresse ensuite à son apparence qu'elle découvre à travers le miroir, en s'y tenant devant. Elle ne s'est pas reconnue à cause des changements qu'elle a subis pendant cette période de deuil. Elle parlait d'elle devant ce miroir, elle est dotée du savoir du rituel que doit respecter la femme en deuil :

> *Il est dit que les femmes en deuil ne doivent ni se teindre les cheveux, ni se mettre du henné aux mains, ni s'épiler les sourcils, ni porter de bijoux ou quelconques parure ; ni même, pendant une période fixée par une tradition obscure, se laver, du moins aller au hammam. Certains vont même jusqu'à dire qu'elles ne peuvent changer de vêtements que lorsque les visites de condoléances prennent fin, c'est-à-dire au bout de sept jours.*[81]

Dans cette citation, nous remarquons que le sujet est doté du savoir concernant le rituel lié à la personne en deuil. La mise en pratique de ce rituel conduit le sujet Aïda à manifester une apparence qui n'est pas la sienne. Mais Aïda n'a pas soigné son apparence parce qu'elle était dominée par le chagrin et non pas parce qu'elle s'est soumise à la tradition. Ensuite, elle sera dotée de la modalité du croire où elle espère revoir le défunt. Là, elle se soucie de son apparence croyant que le fils ne la reconnaitra pas.

L'instance narratrice rapporte les propos des femmes au discours direct et leur octroie le statut de sujet qui s'adressait à Aïda à la deuxième personne du singulier « tu ». L'actant femme occupe également le rôle de destinateur qui met l'actant principal en relation ternaire et la dote de la modalité du devoir

> *Tu devrais te reposer. Tu devrais essayer de dormir. Mange, il faut manger ! Tu devrais te montrer plus patiente. Tu devrais avoir plus de courage. Tu devrais prier. Tu devrais te soumettre au décret divin. T'en remettre à la volonté de Dieu qui t'a envoyé cette épreuve pour mesurer ta foi. Il est dit que nous devons accepter le destin.*[82]

Dans ce passage, il est clair que le destinateur oblige le sujet principal à adopter un certain comportement, ceci par la modalité du devoir qui est répétée six fois. Le verbe devoir est conjugué au conditionnel présent pour exprimer l'obligation mais aussi l'ordre. Le destinateur use aussi de l'impératif (mange) ainsi que le verbe falloir qui exprime également

[81] *Idem.* p.41.
[82] *Idem.* p.43.

l'ordre. Ensuite, pour mieux, appuyer ses propos, le destinateur sujet passe de « tu » à « nous » pour convaincre Aïda de sa soumission à Dieu comme doit le faire tout croyant, croire au destin. La mort est une épreuve que subit chacun pour tester son courage et sa foi, comme toutes les épreuves de la souffrance.

Le sujet s'oriente vers une autre scène qu'elle a enregistrée, c'est la présence d'une jeune fille. En effet, le sujet est plutôt dans l'oubli, donc le souvenir lui revient petit à petit. Aïda modalise son discours par le méta-vouloir de savoir qui est cette jeune fille inconnue. Mais ce qui l'intéresse est plutôt d'informer son fils de sa présence : « *et surtout, je voulais te dire qu'elle était là.* ».[83]

L'instance énonçante Aïda s'intéresse à une autre phase qui la lie à son objet, ce qu'elle devait faire pour le protéger. Mais le sujet est dans le vouloir de préserver la liberté de son fils, qu'elle a négligé son devoir maternel. En plus, le sujet est doté du savoir du rituel qui sert à protéger un être vivant notamment un enfant. Sa négligence la confronte aux remords exprimés par la modalité du devoir, j'aurai dû faire appel aux rituels :

> *Je n'ai jamais accroché de talismans à ton cou. Je n'ai jamais fait sept fois le tour de ta tête, une poignée de sel dans la main, en prononçant les paroles rituelles. Je n'ai pas pensé à éloigner de toi le mauvais œil et les sortilèges en prononçant à la face des envieux et des malveillants, des formules conjuratoires, ces mots que disent toutes les mères : cinq dans l'œil de Satan ! J'aurai dû les murmurer à ton oreille chaque soir, les crier au besoin, assez fort pour qu'ils t'atteignent, pour qu'ils te retiennent chaque fois que tu sortais, […]*[84]

Dans ce passage, l'actant sujet Aïda est doté du savoir du rituel, mais le sujet ne l'a pas mis en exercice. Le sujet a écarté le pouvoir ou la dimension pragmatique, il s'est limité seulement au stade cognitif. Aïda sait comment protéger son fils par la pratique rituelle. L'écart de la dimension pragmatique du sujet est montré dans le passage par un ensemble de négations rapportées par les expressions « je n'ai jamais » et « je n'ai pas pensé », cet écart du rituel conduit le sujet à exprimer ses regrets par l'expression « j'aurai dû ». Le sujet s'est auto évalué et s'est remis en cause d'avoir voulu préservé la liberté du fils au lieu de le protéger.

[83] *Idem.* p.52.
[84] *Idem.* pp. 59-60.

1.1.2. Les modalités de l'actant collectif/destinateur les femmes

Toujours dans la description de la scène qui accompagne l'organisation de la cérémonie d'un mort. L'instance narratrice octroie la modalité du savoir à un autre actant qu'elle désigne par la troisième personne du pluriel au féminin « elles » pour désigner les femmes comme actant collectif. Ces femmes se trouvaient chez Aïda elles sont dotées du savoir nécessaire qui leur permet d'organiser la cérémonie funéraire :

> *Elles savent, elles, ce qu'il faut faire dans de telles circonstances. Elles savent parler. Répondre. Accueillir. Respecter le protocole. Depuis toujours, elles savent. Une connaissance innée des gestes à accomplir. Des mots à prononcer. Et leurs filles les regardent. Les écoutent. S'imprègnent de ce savoir immémorial qu'à leur tour elles mettront en œuvre et transmettront*[85].

Dans cette citation, la modalité du savoir a figuré trois fois (elles savent), ainsi que l'isotopie du savoir : connaissance et savoir. L'actant collectif femmes connait la tradition un savoir transmis oralement, savoir qu'elles ont acquis dans la société, elles l'ont acquis par leurs sens (regard, l'audition beaucoup plus). Cette modalité du savoir nécessite celle du pouvoir qui la concrétise, en effet, elle sera actualisée puisque l'actant (les femmes) peut réaliser ce qu'il faut faire. Les femmes ont organisé la cérémonie telle qu'il est dicté par la tradition et ont reçu les visiteurs. Ce savoir qui n'est pas connu par l'Histoire officielle donc ces femmes participent à l'écriture de l'Histoire. Les filles comme étant instance de base, usent de leurs sens (regarder et écouter) apprennent le faire de leurs mères, ce que Jacques FONTANILLE appelle le « savoir partagé ».

Le savoir dans discours que nous analysons, n'est pas partagé entre l'actant femmes qui connaissent la tradition sans le vouloir et l'actant Aïda qui ne connait rien des traditions funéraires parce qu'elle ne voulait pas connaitre.

1.2. La deixis négative

Il s'agit de nier ce qui a été confirmé précédemment dans la deixis positive, la non volonté, le non savoir etc.

[85] *Idem.* p. 24.

1.2.1. Les modalités de l'actant sujet Aïda

En plus de la justification de l'écriture d'un journal intime, choisi comme moyen de liaison du sujet avec l'objet, l'instance narratrice organise son discours en obéissant à une certaine chronologie. Dans un premier temps, l'actant sujet exprime un vouloir de raconter au défunt ce qui s'est passé le premier jour de la séparation. Dans un second temps, le sujet structure son discours autour de deux modalités dans leur deixis négative ; la négation de la modalité du vouloir mais aussi celle du pouvoir. Le sujet précise le contenu du manuscrit qui porte principalement sur ce qui le lie à son objet. Il ne s'agit pas d'évoquer le vécu de la mère ou la description de ses sentiments et émotions au moment où elle a reçu le choque. Il s'agit plutôt de vivre avec lui mais d'une manière différente de la première ; il sera présent dans son esprit même s'il est absent dans la réalité. Cette négation se manifeste dans : « *je vais commencer par te raconter comment s'est passé le premier jour sans toi. Je ne veux pas, je ne peux pas te parler de moi, te dire ce que j'ai ressenti lorsque j'ai ouvert la porte sur le malheur.* »[86].

Dans ce passage, le sujet mets à la connaissance du défunt par l'écriture ce qu'elle a vécu le premier jour de la séparation, le sujet fait appel au verbe « raconter » par conséquent elle va lui raconter son histoire qu'elle fixe par l'écriture. Ensuite, le sujet refuse de raconter la phase où elle avait reçu la nouvelle, moment affectif c'est ainsi qu'il s'agit du non vouloir et non pouvoir, ce non pouvoir présuppose un non savoir le sujet est dans l'oubli donc Aïda ne sait pas : « *d'ailleurs je ne m'en souviens pas (ne se souvient pas de sa réaction). Ces quelques heures de ma vie, que nul adjectif ne peut qualifier, m'ont échappé.* »[87]. Dans ce passage, il est à saisir que le sujet est submergé par sa passion, ceci le confronte à l'oubli, ce qui est rapporté dans la citation par le non souvenir. Le sujet est dans le non vouloir parce qu'il est dans l'oubli, et l'oubli le situe dans le non savoir qui engendre un non pouvoir. Avec l'oubli, le sujet ne pourra pas écrire l'Histoire car son savoir n'est pas fiable.

Dans le reste du texte intitulé « *premier jour* », l'instance narratrice projette dans l'instance énonçante Aïda un questionnement et une interrogation à propos du non savoir du rituel et

[86] BEY. M, *Puisque mon cœur est mort*, *Op. Cit.* p.21.
[87] *Idem*. P.21.

de la tradition donc c'est la négation du savoir : « *pourquoi, pourquoi n'ai-je pas leur force ? (la force des femmes organisatrices chez elle) […]* »[88].

Cette absence de force est liée au non savoir qui donne lieu au non pouvoir conséquence du non vouloir :

> *Je ne connais rien aux rituels. Je ne saurais pas dire ce qui se fait, ce qui ne se fait pas. Jeune fille, je n'ai jamais voulu accompagner quiconque aux enterrements ni aux visites de condoléances. […] et n'ai (Aïda) jamais pu avoir de réponses à mes questions. Ainsi je n'ai jamais su pourquoi dans les maisons où séjourne la mort, tous les miroirs doivent être recouverts de draps blancs*.[89]

Dans cette citation nous remarquons le primat de la négation de la modalité du savoir sur les autres. Le sujet insiste sur l'absence de connaissance dont il ne dispose pas contrairement aux femmes organisatrices. Le non savoir figure deux fois en plus de son isotopie (je ne connais rien), ce non savoir est une conséquence de la négation de sa volonté ; le non vouloir, ceci a pour conséquence le non pouvoir, ces deux dernières modalités figurent une seule fois dans la citation.

Vers la fin du texte nous sous-entendons le méta-vouloir exprimé par Aïda qui souhaitait voir les femmes rentrer chez elles, elle l'a avoué à son fils, ce qui est manifesté par le pouvoir du sujet en question, l'objectif de la solitude est d'être avec le fils.

L'instance narratrice projette une fois de plus deux autres instances énonçantes qui dialoguent entre elles. La première est figurativisée en assassins, l'autre est figurativisée en étudiant Nadir, le fils d'Aïda, ceci est l'imagination de l'actant sujet qui s'interrogeait, sur les conditions de l'assassinat du fils. Aïda, après analyse et réflexion se juge coupable ; elle croyait qu'elle est à l'origine de ce meurtre puisqu'elle a déjà avoué ses convictions à l'université, elle use du méta-vouloir négatif : « *[…] qu'elle ne veut pas… […] elle (la mère) dit qu'elle ne veut pas que son comportement soit dicté par la peur. […] que ses rapports avec Dieu ne concernent qu'elle.* »[90].

Dans cette citation, il est très pertinent de voir manifester le courage du sujet qui rejette la peur, et à travers l'expression « soit dicté » nous sous entendons la modalité du devoir, modalisé par le non vouloir ce que FONTANILLE appelle un prédicat qui modifie un autre

[88] BEY. M, *Puisque mon cœur est mort*, *Op. Cit;* p.21.
[89] *Idem.* p.21
[90] *Idem.* p.28.

prédicat. En plus, nous sous entendons également que le sujet est dans le savoir de la norme religieuse, seulement le sujet est dans le non vouloir de la pratique. Le sujet est également doté de la modalité du croire puisqu'elle a ses propres convictions.

Les assassins, comme deuxième instance énonçante, tiennent un discours où ils manifestent de la violence. Ils répondent à Nadir avec des cris ce qui est rapporté dans le texte par les points d'exclamation, puisque les deux instances dialoguent entre elles. L'actant assassins est aussi un actant collectif et usent la même voix pour s'exprimer, les assassins s'approprient la langue et interrogent Nadir à propos de sa mère. Ils veulent, en effet, savoir si la mère est croyante, ils modalisent leur discours par deux modalités : le vouloir et le savoir : « *c'est là que nous voulions en venir. Nous le savions. Elle l'a dit en public, à l'université.* »[91]. Dans cette citation, il est saisissable que l'actant assassin est doté du savoir voulu puisqu'ils savent que l'enseignante Aïda a des convictions qui sont personnelles. Mais les assassins augmentent leur vouloir de savoir encore plus sur cette conviction, le pouvoir n'est pas évoqué dans ca passage mais il est sous entendu à travers leur acte, l'interrogation adressée à Nadir.

Le sujet est cette fois-ci doté de la modalité du devoir pour exprimer ses regrets, et c'est-là que la mère fait son *mea-culpa* en utilisant le conditionnel présent : « *ô mon fils, pardonne-moi ! Pardonne-moi ! J'aurais dû me taire, faire le dos rond, j'aurais dû penser à toi, à nous.* »[92].

Le sujet insistait sur le fait qu'elle savait bien qu'il faut se protéger, elle répétait l'expression : « *je savais, je savais pourtant que tout est prétexte pour la folie meurtrière […]* »[93]. En un mot, il s'agit de la deixis négative du savoir du sujet, Aïda a tenté de donner quelques causes qui sont à l'origine de la mort de son fils.

Aïda toujours dominée par sa douleur perd ses habitudes, elle est dans l'oubli de la vie quotidienne au point de négliger son travail. Le chef de département en tant que sujet doté du savoir de la situation de l'enseignante Aïda, exprime, à travers un courrier, ses sincères condoléances et rassure Aïda de sa compréhension vis-à-vis de sa situation. Cette lettre est accompagnée d'une mise en demeure du doyen de la faculté qui la rappelle à l'ordre ;

[91] *Idem*. p.28.
[92] *Ibid*. pp.28-29.
[93] *Idem*. p.29.

reprendre le travail notamment l'enseignement, c'est-à-dire reprendre la vie quotidienne. Le sujet sait bien que la loi détermine le nombre de jours qu'il faut prendre dans de telles situations, mais elle est plutôt dans le non pouvoir, elle ne pouvait pas reprendre le travail comme elle est aussi dans le non vouloir de la reprise tout en étant consciente de sa décision. En revanche, l'actant sujet, est, une fois de plus, dans le non savoir des rituels qui exigent aux femmes en deuil de rester à la maison pendant une période bien déterminée. Ce rituel touche plus précisément les femmes veuves qui n'ont pas le droit de quitter le domicile conjugal pendant quatre mois et dix jours. Alors que les textes de loi n'octroient, aux personnes qui perdent leurs proches ascendants ou descendants, un congé qui ne dépasse pas les trois jours. Ceci incite le sujet à se demander et à analyser ce paradoxe entre le rituel et l'administration et comment concilier les deux, elle est une fois de plus dans le non savoir de mettre les deux en relation et lequel suivre :

> *Je me suis alors demandé comment font les femmes qui travaillent lorsqu'elles perdent leurs époux. Et je ne parle pas des contraintes financières ! comment font-elles puisqu'elles sont censées respecter le précepte religieux qui leur interdit de sortir de chez elles – en dehors des visites au cimetière – pendant la période de retrait qu'on appelle idda, fixée à quatre mois et dix jours ? comment font-elles puisqu'elles sont censées reprendre le travail au bout des cinq jours de deuil accordés par une administration qui n'a pas pris en compte cette obligation ? Pas même le temps de recevoir les condoléances !*[94]

Dans ce passage, nous saisissons que le sujet sait ce que dit le rituel à propos des veuves, la période qu'elles doivent rester chez elle. Comme elle est dans le savoir du nombre de jours de congé fixé par les textes pour les travailleurs quant ils perdent un proche. Mais l'actant Aïda est dans le non savoir de la conciliation du rituel et de l'administration, l'expression « je me suis demandé » exprime le non savoir qui est exprimé aussi par l'ensemble d'interrogations et d'exclamations de la citation.

Une fois de plus, le sujet est confronté à un autre rituel auquel il doit obéir c'est la célébration des quarante jours, où il est dit que l'âme du défunt quitte définitivement sa maison pour rejoindre sa demeure éternelle. Aïda est dans le non vouloir de suivre ce rituel où il est dicté qu'elle doit recevoir des invités autour d'un couscous, après avoir construit la tombe, comme elle est aussi dans le devoir de recevoir les Tolba pour quelques chants coraniques. Mais le sujet Aïda ne veut pas organiser ce jour ainsi, même si il est doté du savoir nécessaire accompagné du pouvoir. Elle refuse de se soumettre cette fois ci, Aïda opte

[94] *Idem*. p 68.

plutôt à inviter les amis de Nadir. Toute la nuit, ils ont parlé de lui, mangé ce qu'il aimait et ont chanté quelques chansons qu'il écoutait, donc ils se sont souvenus de lui à travers ce qu'ils faisaient ensemble, c'est ainsi qu'ils lui ont rendu un dernier hommage.

Il s'agit de l'écriture muette en nous référant à ZAUBERMANN, le sujet a écarté la tradition qui caractérise l'écriture parlée, une tradition dans sa société d'émergence. Le sujet est dans le non savoir de la réaction du père, une fois mis au courant de l'assassinat de Nadir. Aïda s'est beaucoup interrogée, et finit par conclure qu'il est chanceux de mourir avant son fils pour éviter de vivre une telle souffrance. Le sujet, une fois de plus fait son *mea culpa* et avoue la douleur causée au fils par son divorce.

1.2.2. Les modalités de l'actant objet Nadir

L'instance narratrice s'oriente vers un autre moment vécu par le sujet Aïda. Le moment des visites pendant les sept jours, tel qu'il dicté par le rituel. L'instance narratrice évoque les cinq modalités ; le vouloir, le devoir, le pouvoir, le savoir et le croire qu'elle attribut aux différentes instances énonçantes.

L'actant Nadir occupe le rôle d'un objet de valeur, qui constitue la quête du sujet, donc il est classable dans l'axe des désirs, si nous nous référons au modèle actantiel de GREIMAS, ou il occupe le second actant c'est-à-dire dans les objets du monde selon COQUET. Il s'agit d'un corps inanimé, d'un corps plutôt passif et non actif. Nadir est figurativisé en étudiant inscrit à la Faculté de Médecine, il fut assassiné un soir du moi de mars en rentrant chez lui. Il s'agit également d'un corps mort qui ne peut ni s'exprimer, ni mener une quête comme les autres instances, mais cela ne lui évite pas d'être modalisé par d'autres instances, ceci est le fruit de l'imagination de celles-ci. Nadir peut être déterminé par une figure de style appelée la « prosopopée », une figure que nous reprenons à la rhétorique :

> *La prosopopée consiste à mettre en quelque sorte en scène, les absents, les morts, les êtres surnaturels, ou même les êtres inanimés ; à les faire agir, parler, répondre, ainsi qu'on l'entend ; ou tout au moins à les prendre pour confidents, pour témoins, pour garans, pour accusateurs, pour vengeurs, pour juges, etc. ; et cela, ou par feinte, ou sérieusement, suivant qu'on est ou qu'on n'est pas le maitre de son imagination.*[95]

[95] FONTANIER. P, *Les Figures du discours*, Flammarion, Paris, 1977. p.404.

Le sujet Aïda octroie la modalité du devoir au fils, « *tu dois t'en douter (des visites qu'elle a reçues)* »[96]. C'est une modalité virtualisante si nous nous référons à l'analyse narrative dans le groupe d'ENTREVERNES. L'actant Nadir désigné par le pronom personnel « tu » qui reçois le discours de l'actant principal Aïda, la mère, est toujours dans le virtuel, le sujet impose le savoir à son objet. Cela sous entends que l'actant Nadir est dans le non savoir de ce qui s'est passé après sa mort, il n'est plus de doté de sens pour percevoir le monde ; il ne sent rien, il ne peut rien regarder, ni entendre etc., son corps comme instance de base, support de la perception en est dépourvu, comme il est dépourvu de la faculté de jugement ; la conscience.

Le sujet Aïda est en perpétuel dialogue avec son défunt fils, elle lui octroie une certaine vie. Ce sont des moments imaginés par le sujet en question, c'est ainsi qu'elle le détermine également par les modalités.

Le sujet Aïda dote Nadir de la modalité du savoir, pour l'informer du déroulement de ses funérailles. La mère lui apprend qu'elle s'est soumise à la tradition malgré elle, c'est-à-dire elle s'est laissé au vouloir de la coutume, elle a laissé sa porte ouverte pendant sept jours, comme on le fait dans les maisons où séjourne la mort. Le sujet informe également le défunt, à travers ce discours, de l'ensemble d'habitudes prises par le sujet énonçant avant le départ de Nadir, ce qui est utilisé sous forme d'un rappel déjà connu par Nadir. Un discours modalisé souvent par « tu le sais, ou tu sais bien, le sais-tu » à ceci s'ajoute un autre ensemble d'habitudes acquises par le sujet après la disparition du fils dont le sujet se soumit obligatoirement : *« Tu sais pourtant que je n'aime pas me lever tôt. Mais tu sais aussi, forcément, combien j'ai hâte de te retrouver. De me rapprocher de toi. D'être seule avec toi avant que les lieux où tu reposes soient envahis par d'autres visiteuses.*»[97]. Le sujet, dans ce passage, évoque les moments de visites aux cimetières, une de ses nouvelles habitudes, c'est pourquoi le sujet parlant octroie la modalité du savoir à l'objet. Ceci sous entend que le sujet est doté de la modalité du devoir, elle n'aime pas se lever tôt mais le devoir l'oblige.

Le sujet une fois de plus est dans l'obligation de révéler au défunt, qu'elle a identifié l'assassin, Hakim comme tierce actant, ami de Nadir, a déjà remis une photo du tueur à la mère. Le sujet veut que Nadir sache que la mère a identifié le visage du tueur. Le sujet sait

[96] BEY. M, *Puisque mon cœur est mort*, *Op. Cit* ; p. 34.
[97] BEY. M, *Puisque mon cœur est mort*, *Op. Cit* ; p. 63.

également qu'il manifeste de la haine au tueur : « *il est temps que tu saches comment que les choses se sont passées. Je peux à présent te révéler que c'est lui (Hakim) qui m'a apporté la photo. La photo de ton assassin. Sur ma demande. Je voulais, je voulais mettre un visage sur celui qui t'a ôté à moi.* »[98].

Dans ce passage, la figure prosopopée, est doté de la modalité du devoir que lui octroie le sujet à propos de sa nouvelle quête, comme c'est une figure dotée du savoir ce qui est exprimé par le mode subjonctif, « il est temps que tu saches » expression équivalente de « tu dois savoir ». De là, le sujet a accès au sens puisqu'il est dans la connaissance de ce qu'il cherche, comme il est conscient de la passion qu'il manifeste vis-à-vis de l'assassin.

2. Le devenir du sujet Aïda

Dans cette partie, il est question de déterminer le statut du sujet en l'occurrence l'actant sujet Aïda. A travers l'analyse précédente, portée principalement sur les modalités déterminatrices du statut du sujet, il est évident qu'il s'agit d'un sujet en « devenir ». Ce dernier concept, nous le reprenons à la sémiotique de l'école de Paris de Jean-Claude COQUET et de Jacques FONTANILLE.

Selon COQUET, le « devenir » est un concept utilisé pour la première fois par J-P DESCLES et Z GUENTCHEVA. Le concept est exploité par Bernard POTTIER ainsi que d'autres théoriciens en sémiotique subjectale pour donner une autre orientation à la sémiotique de l'action. Cette dernière a constitué son énoncé d'état sur deux cas seulement la jonction du sujet avec l'objet ainsi la transformation de cet état. Cette relation jonctive est construite sur l'énoncé d'état fondé sur le prédicat « être », sa transformation avec le prédicat « faire » et néglige le prédicat « devenir ». Ce que nous confirmons par les propos de POTTIER : « *l'être et le faire semblent suffire pour la description des événements du monde. Dans une perspective essentiellement discontinue.*»[99]. Le devenir constitue la sémiotique du continu.

[98] *Idem*. p.78.
[99] POTTIER B., cité par Jean-Claude COQUET, *in La Quête du sens, le langage en question*, PUF, Paris, 1997, pp.58-59.

Le devenir est défini dans le petit ROBERT : « *est un passage d'un état à un autre.* »[100], Bernard POTTIER ajoute que : « *le devenir serait […] la base nécessaire de tout programme narratif.* »[101].

Le sujet est, en effet, l'actant chargé de mener une action ou un « faire », sa définition évolue de la sémiotique objectale à la sémiotique subjectale. Il est doté de la faculté de jugement et il constitue le prime actant. Concept que nous reprenons à COQUET, lorsqu'il a repris le modèle actantiel de GREIMAS, modèle à six actants qu'il substitue à trois actants, appelés par COQUET les instances énonçantes ; le prime actant se compose de trois statuts ; le sujet, le quasi-sujet et le non sujet. Le second actant désigne les différents objets du monde, désirés par le sujet. Quant au tiers actant, il renvoie aux forces transcendantes, comme il peut désigner les différentes pulsions et passions émanant de l'inconscient. Toutes ont pour but d'influencer ou d'agir sur le prime actant. C'est le tiers actant qui permet au prime actant d'acquérir le statut de sujet ou de non sujet.

2.1. Aïda, sujet épistémique

Jean-Claude COQUET base sa théorie sur les travaux de BACHELARD, le sujet épistémique est un sujet doté de la dimension cognitive, qu'il manifeste à travers la dimension pragmatique : « *actant personnel d'abord, puis actant social, il répondra à ce que la culture scientifique lui demande…* »[102].

COQUET définit le sujet épistémique : « *le discours épistémique, effectuation de la dimension cognitive, est à plusieurs niveaux et se développe en phases. L'actant d'un tel discours lui est isomorphe ; il sera donc fonction de la séquence particulière où il est engagé.* ».[103]. Il ajoute encore un peu plus loin :

> *Auteur et agent d'un programme – on peut même avancer que le moi scientifique est un programme d'expériences – il devra dans sa quête éventer les pièges en produisant un savoir nouveau, c'est-à-dire un savoir transformé. Le sujet épistémique balise ainsi son itinéraire et fait l'expérience du devenir de l'esprit : il devient intellectuellement ce qu'il n'était pas.*[104]

[100] Le Petit ROBERT cité par Jean-Claude COQUET *in La Quête du sens*, *Op. Cit ;* p.60.
[101] POTTIER. B, cité par Jean-Claude COQUET *in La Quête du sens*, *Op. Cit* ; p.60.
[102] COQUET. J-C, *La Quête du sens*, *Op. Cit*, p. 120.
[103] *Idem.* p.128.
[104] *Idem.* p.120.

A travers cette citation, il est saisissable que le sujet épistémique est un agent qui passe d'un état premier à un état second, où le premier est un actant social qui devient un actant cognitif.

Nous savons bien que le sujet Aïda veut poursuivre sa vie avec le défunt, c'est ainsi qu'elle entreprend un programme d'écriture qui le lui permet. Cette démarche fait d'elle un sujet poétique puisqu'elle met en évidence son vécu, écrire un journal intime où elle raconte son histoire. Aïda submergée par sa passion ne sait comment poursuivre sa vie avec son fils. Après hésitation et réflexion, le sujet choisit l'écriture, comme étant le seul moyen qui la met en conjonction avec l'objet. C'est aussi un sujet qui occupe d'autres statuts étant donné qu'elle est face à des circonstances qui l'obligent parfois à se soumettre au rituel malgré sa non-volonté. Comme elle se laisse parfois à son choix.

L'écriture du sujet est le résultat du choc qu'elle a subit, ce sont ses cas émotionnels qui ont constitué le thème de son écriture :

> *Avant tout autre chose, il faut que je te dise pourquoi, pourquoi j'ai décidé de t'écrire, tous les jours, tous les soirs qui me restent à vivre.*
>
> *Je t'écris depuis… depuis… je ne sais pas… je ne veux pas savoir, je ne veux pas de dates. Toute dimension du temps n'a plus aucun sens pour toi, pour moi, pour tout ce qui nous relie désormais. […] mais rassure-toi, je n'écris pas pour me lamenter. Je n'écris pas non plus pour m'accrocher aux ronces des souvenirs. Tout ce qui était nous est encore. (…) De partager avec toi chaque instant de ma vie. Je t'écris pour défier l'absence et retenir ce qui en moi demeure encore présent au monde*.[105]

Dans ce passage, Aïda sujet poétique informe le défunt à propos de son projet qui lui confère ce statut, comme elle lui justifie également l'objectif de ce projet par l'utilisation du pourquoi répété, qui occupe la fonction du « parce que » qui sert à expliquer ce que l'autre ignore. Dans le texte, Nadir, en effet, ignore les raisons de l'écriture de sa mère c'est ainsi qu'elle argumente son discours pour le faire adhérer à sa vision. Ensuite, elle le rassure à propos du contenu qu'elle porte sur le manuscrit, qu'il s'agit d'une continuité de leur vécu. Il est clair que l'écriture est une habitude acquise par l'actant Aïda suite à la disparition de son fils, c'est ainsi qu'elle explique davantage au défunt ce choix.

Aïda écrit aussi pour rassembler ses idées, vu qu'elle est dominée par sa passion. Ses connaissances sont éparpillées, elle est même dans l'oubli, cet écrit lui permet de

[105] BEY. M, *Puisque mon cœur est mort*, *Op. Cit* ; pp. 18- 19.

reconstituer les événements : « *tu dois trouver que mes propos sont décousus. Mais c'est aussi pour cette raison que je t'écris. Pour tenter de rassembler les fragments. Pour reconstituer tout ce qui en moi s'est désarticulé, morcelé, bien plus encore désagrégé.* »[106].

Dans ce passage, Aïda est sujet poétique, par le rassemblement des connaissances qui représentent sa dimension cognitives. C'est aussi un objectif de l'écriture qui est une solution pour se libérer de sa peur. Les sèmes : « décousus, désarticulé, désagrégé, morcelé » constituent l'isotopie du désordre, ils ont pour sémème la séparation, la décomposition. Il s'agit du désordre moral dû à l'oubli du sujet Aïda, l'oubli relève de ses passions et de ses pulsions qui constituent le tiers actant qui agit sur le sujet. « Rassembler et désagrégé » se situent sur l'axe paradigmatique, ce sont des unités contraires, le sujet exprime sa volonté d'écrire pour que son savoir qui est à l'état de désagrégation passe à l'état d'agrégation c'est-à-dire rassemblé.

Le passage d'un état à un autre situe le sujet dans un devenir. Aïda sujet épistémique est un sujet en devenir, parce qu'une nouvelle vie commence pour elle, et entame de nouvelles habitudes. Parmi ces dernières, l'écriture quotidienne, où le sujet passe d'un état premier qui est la vie avec le fils quand il est vivant ; être ensemble, vers un état second ; continuer de vivre avec lui, même s'il appartient à un autre monde. Son statut devient également celui d'une écrivaine.

2.2. Aïda, sujet autonome

Le sujet autonome se caractérise par la suite binaire, concept que nous reprenons à COQUET, la suite binaire se constitue de trois modalités, le vouloir, le pouvoir et le savoir. Ces trois modalités caractérisent le sujet autonome qui se situe en relation binaire R (S, O), c'est-à-dire aucune force transcendante n'agit sur le sujet. Il agit de son propre gré. Le discours du sujet Aïda est caractérisé souvent par sa dimension volitive, sa dimension pragmatique et sa dimension cognitive. Ceci lui octroie le statut de sujet autonome.

L'actant sujet Aïda questionne le défunt à propos d'une jeune fille qui lui est inconnue, cette jeune fille est présente aux funérailles de Nadir, le sujet exprime un vouloir de se lier à la fille

[106] BEY. M, *Puisque mon cœur est mort*, *Op. Cit* pp. 19-20.

pour la connaître : *« et maintenant, je veux savoir qui elle est. Je veux la retrouver, lui parler. Je sais qu'elle était là pour toi. Rien d'autre ne peut expliquer sa présence ni ses larmes.*»[107].

La modalité du vouloir se répète dans la citation, ceci signifie l'intensité du sujet d'être avec l'inconnue pour satisfaire sa curiosité. Aïda est dans la certitude que la présence de la jeune fille chez-elle, est très significative. Le comportement de la jeune fille diffère de celui des femmes qui se sont présentées pour des raisons de commérage ou pour diriger la cérémonie. D'ailleurs, l'actant sujet Aïda exprime un vouloir de voir ces femmes rentrer chez elles, puisqu'elle juge leur présence inutile. En même temps, elle exprime un autre vouloir, celui de parler à la jeune fille puisque le sujet a déduit la relation de la fille avec le défunt, à travers la manifestation de son comportement. Ses expressions somatiques expliquent son attitude et ses sentiments, ses larmes expliquent sa tristesse et son chagrin, son silence évoqué dans la suite du texte explique aussi le malheur qui l'a frappé aussi, tout comme Aïda. C'est pourquoi le sujet souhaite la solitude, dans un premier temps; être disjointe de la présence des femmes, dans un second, il s'agit d'un vouloir contraire se conjoindre à l'inconnue.

Aïda visite souvent la tombe de son fils, ce qui relève de sa volonté, où elle rencontre un jour une jeune fille qui visite également la tombe du défunt. Le sujet Aïda fait sa connaissance, elle s'appelle Assia, elle est aussi étudiante en médecine comme le défunt Nadir. Assia était présente chez Aïda pour le dernier hommage rendu à Nadir pour l'accompagner dans sa nouvelle demeure. Il s'agit de l'inconnue que la mère veut retrouver et connaitre. L'actant sujet Aïda est dans le non savoir de la relation existante entre son fils et Assia le jour de la cérémonie funéraire. Mais elle est toujours dans le vouloir de le savoir : « *Assia et moi avons parlé. Je n'ai pas posé de questions, malgré l'envie que j'en avais. Et surtout, je n'ai pas posé la question qui me brûlait les lèvres. Inutile de te préciser laquelle.* »[108].

Dans cette citation, il est évident que le sujet Aïda est doté de la modalité du vouloir et du savoir de découvrir la relation amoureuse de son fils, ce qu'il ne lui a jamais dit de son vivant, mais il lui manquait le pouvoir. La modalité volitive est exprimée par **l'envie** et l'expression **me brûlait les lèvres**. Ensuite la jeune fille parle de son propre gré, et le sujet Aïda est en conjonction avec le savoir qu'elle voulait vraiment. Le sujet Aïda interprète les

[107] *Idem*. p.51.
[108] *Idem*. p.125.

propos d'Assia et finit par déduire qu'ils sont amoureux l'un de l'autre et ils ont des projets en commun. Ceci la rassure encore plus c'est ce qu'elle voulait en réalité : « *c'est ce que je voulais entendre. Ce que je voulais savoir.* »[109]. Le sujet se situe en relation binaire avec l'objet, Aïda est dotée du vouloir et du savoir, ce qui implique son pouvoir lorsqu'elle interprète les propos de la jeune fille, ainsi lorsqu'elle l'a accompagné à l'arrêt des bus pour maintenir la conversation et finit par lui proposer de venir chez elle pour lui donner les documents du défunt dont elle a besoin puisqu'ils sont dans la même spécialité.

2.3. Aïda, sujet hétéronome

Le sujet hétéronome est doté de la modalité du devoir, comme il peut se manifester par l'équivalence de cette modalité. En effet, un destinateur manipulateur intervient et influence le sujet et le situe dans la relation ternaire (S, D, O), c'est une relation que nous reprenons à Jean-Claude COQUET. Le sujet hétéronome ou déontique est le sujet qu'un autre actant oblige à réaliser un « faire », le sujet hétéronome est un sujet sur lequel agit le tiers actant, un destinateur :

> *[…] l'actant sujet n'agit pas en son propre nom, mais au nom d'un tiers actant exerçant un pouvoir d'autorité institutionnalisée. Ce tiers actant, nous l'appellerons destinateur. Le sujet entre alors dans une structure ternaire dont le premier terme, le destinateur (D), est l'élément dominant : R (D, S, O). C'est par rapport à D que l'actant S se détermine. […] il ressort de cette analyse interprétative que la relation ternaire sera introduite chaque fois que l'actant sujet est l'élément dominé d'une situation hiérarchique irréversible*.[110].

Il est à constater qu'Aïda est sujet hétéronome dès le commencement du discours, le sujet est dans le devoir d'obéir au rituel. Le sujet doit suivre un ensemble d'instructions de telles circonstances. Le sujet est soumis à un comportement immanent d'un tiers actant :

> *On a voulu bâillonner ma douleur. On a voulu me réduire au silence. M'obliger à vivre ton départ sans bruit, sans éclat, à jouer ma partition en sourdine. Et surtout, me suppliait-on, tu ne dois pas proférer d'imprécations ! Pas non plus de démonstrations intempestives en ces temps de suspicion et de menaces ! Tout est excès dans l'expression de la souffrance est scandaleux.*
>
> *Il leur faut des silences et des prières. Des visages fermés, des yeux baissés et des formules conventionnelles. […] j'ai dû hurler puisque l'on s'est précipité sur moi pour m'imposé le silence*.[111].

[109] BEY. M, *Puisque mon cœur est mort*, *Op. Cit*, p.126.
[110] Jean-Claude COQUET, *Le Discours et son sujet I, Op. Cit*, p.49.
[111] *Idem*. pp. 14-15.

A travers cette citation, il est saisissable que le sujet Aïda est déontique, il se situe dans une relation ternaire par l'agissement d'une force transcendante qui se manifeste parle vouloir du tiers actant désigné par le pronom indéfini « on **»**. Ce vouloir, répété deux fois dans le passage, dote le sujet du devoir, lequel se manifeste par l'expression « m'obliger **».**Ensuite, la modalité du devoir apparait par l'utilisation du prédicat *devoir* à la deuxième personne du singulier « tu » qui revoie à Aïda. Toute cette obligation qui caractérise Aïda a pour fin d'accepter le destin, la mort de son fils ; ceci est constitué sur l'isotopie du silence par l'ensemble de sèmes comme « bâillonner, me réduire au silence, sans éclat, sans bruit, sourdine, proférer, hurler » Ces sèmes constituent l'isotopie du calme. Ainsi, le sème silence est répété dans la citation et s'oppose au sème bruit, les deux se situent sur l'axe paradigmatique, mais le sème bruit est nié dans la citation. C'est ainsi que les deux constituent la même isotopie et peuvent figurer à la fois.

Vers la fin du passage, l'expression il « leur faut », désigne la volonté du tiers actant qui situe le sujet dans l'obligation du silence. Les « visages fermés et les yeux baissés » sont des comportements qui désignent des femmes de bonnes familles ou des femmes éduquées, c'est aussi un comportement qui relève de la norme sociale pour distinguer les femmes de bonnes réputations de celles qui sont mal vues. Le devoir est une modalité externe en nous référant à Jean-Claude COQUET, puisque l'obligation est transmise par le destinateur tiers actant, mais dans la dernière ligne de la citation l'obligation est interne puisque c'est la loi venant du sujet, le sujet s'est fait loi.

Aïda est toujours sujet déontique après la disparition du fils, elle a dépassé le délai permis par les textes de loi pour reprendre le travail. Par la suite, elle a reçu une lettre du chef de département qui l'interpelle à l'ordre, ceci la situe en relation ternaire et qu'elle se sent obligé de reprendre ses anciennes habitudes :

> *Il faut donc que tout reprenne comme avant. Que je règle mon réveil à l'heure prescrite. Que je me lève le matin. Que je m'habille. Que je soigne mon apparence pour tenter de ressembler à celle que j'étais avant. Que je franchisse des seuils et traverse des couloirs. Que je serre des mains. Que j'affronte les regards. Et tout ce qui se cache derrière ces regards, derrière les silences et les mots*.[112]

Dans ce passage le sujet est obligé de reprendre le travail, l'enseignement plus exactement, et sera confronté à une autre situation qui n'est pas habituelle. L'obligation est introduite

[112]*Idem*. p. 69.

par « *il faut que* », ainsi que la conjugaison des verbes au mode subjonctif, ce sont des sèmes de l'isotopie du devoir, ainsi que la répétition de la conjonction « que » qui figure sept fois dans la citation. Le sujet ne veut pas quitter son domicile et rejoindre les salles de cours, mais le devoir l'oblige malgré elle. Le destinateur qui compose le tiers actant, est la lettre du chef du département qui est une force qui a agit sur le sujet pour le situer dans le devoir.

Le sujet Aïda est toujours confronté à adopter d'autres habitudes. Il s'agit de sa vie personnelle et elle doit s'habituer à la solitude. Le sujet est dans l'oubli et croit toujours que le fils franchisse le seuil de la porte, et quand la mère prépare la table pour manger, elle la prépare pour deux personnes et n'arrive pas à s'habituer de la mettre pour elle seule, ceci la conduit au croire d'être folle : *« La folie est là, toute proche. Les digues sont sur le point de céder. Une assiette. Une seule. Un verre. Un seul. Il faut que je répète. Que j'apprenne par cœur cette soustraction : deux moins un égal un. Une assiette. Une seule. Un verre. Un seul. Un. Un. Un. Un. Un.* »[113].

A travers cette citation, l'obligation est saisissable pour que le sujet s'inscrive dans le nouveau mode de vie, l'obligation est exprimée par « il faut que » ainsi que le mode subjonctif qui exprime l'obligation. Le tiers actant est la solitude à laquelle le sujet est confronté et qu'il doit accepter son destin.

Nous sommes parvenus enfin, le sujet Aïda est la seule instance de discours, constitue un sujet en devenir, Aïda change de statut. C'est un sujet qui est dans le non savoir de la tradition dans la majorité des cas où il est confronté. Contrairement à l'actant collectif « les femmes » doté de la modalité du savoir. Le sujet Aïda est parfois, dans le savoir de certaines pratiques rituelles, ce qu'elle ne mets pas en exercice. C'est un sujet limité à la dimension cognitive et ne manifeste aucune volonté de mise en application d'un tel rituel.

[113] BEY. M, *Puisque mon cœur est mort*, *Op. Cit* ; p.73.

Conclusion

Au cours de notre analyse, nous sommes parvenus à un ensemble de résultats qui puissent répondre à notre problématique de départ. Il s'agit aussi de confirmer ou infirmer nos hypothèses soulevées dans l'introduction.

Enfin, nous avons pu esquisser la notion de la mort et nous sommes convaincus que la mort est la même est un phénomène existentiel et qui touche tout ce qui est vivant, lié à plusieurs causes. Nous avons constaté également que la manifestation du chagrin et les rituels qui l'accompagnent sont différents. La douleur éprouvée lorsqu'il s'agit d'un jeune est plus atroce que lorsqu'il s'agit d'un vieux. C'est la douleur et la souffrance qu'éprouve le sujet Aïda puisqu'il s'agit de la perte d'un jeune fils. Nous avons constaté également que le rituel mortuaire pèse beaucoup plus sur les femmes qui sont dans le devoir de le respecter.

La littérature se saisit de toutes ces pratiques dans le but de les faire connaitre, mais aussi de modifier le monde quand il s'agit d'une pratique négative. C'est une manière de la dénoncer à fin d'éveiller les consciences. C'est ainsi que la littérature et la société se complètent, chacune d'elle fournit à l'autre ce dont elle a besoin. C'est le cas de Maïssa BEY qui, à travers ce discours, dénonce la soumission de la femme à la tradition même si elle est négative.

L'actant féminin Aïda vit une mort symbolique, c'est une femme qui vit sans homme quelque soit sa parenté avec lui. Elle a aussi perdu tragiquement son fils unique. Dans une société phallocratique, une femme, sans protection masculine, est marginalisée. Aïda femme divorcée vit dans le respect de la coutume, malgré sa non-conviction.

L'instance sujet Aïda est marqué par l'oubli, l'une des déficiences de sa mémoire, mais elle est parvenue à se souvenir de quelques épisodes de sa vie. Elle s'est souvenue surtout des meilleurs moments qu'elle a passés avec son fils, mais cela ne lui évite nullement de se souvenir aussi du jour de la séparation avec l'aimé. Quand à l'oubli, il apparait plutôt lorsqu'elle essaye de se remémorer des événements du jour de l'enterrement. La douleur, la souffrance et le chagrin qu'elle vit lui font oublier ce qui l'entoure.

L'actant Aïda est également un sujet de la perception ; c'est un sujet submergé par sa passion et réduit à son corps qui perçoit le monde sans pouvoir le juger. Réduit à trois sens ; la vision, l'audition et l'olfaction, Aïda est spectatrice chez elle. Ensuite le sujet se dote de sa

faculté de jugement ce qui lui a permis d'apporter des jugements sur ses propres actes et ceux des autres actants.

Le sujet Aïda constitue en effet, un sujet en perpétuel devenir, c'est un sujet qui change de statut, elle passe de non sujet vers le sujet. Comme elle a acquis également un statut de sujet hétéronome par le fait qu'elle est dans le devoir d'obéir à certaines traditions de la société. Mais cela ne lui évite pas d'être un sujet autonome. Le sujet Aïda a pour point de départ l'écriture d'un journal intime qui l'a mise en conjonction avec son défunt fils, ceci lui a contribué un statut de sujet poétique et devient un sujet épistémique puisqu'elle a entretenu un programme d'écriture ou un projet scientifique.

Aïda est la seule instance qui s'approprie la langue dans ce discours romanesque, elle est l'instance narratrice et l'instance sujet à la fois. Son discours est rapporté à la première personne du singulier « je ». Les autres actants sont jugés par le sujet Aïda, notamment les femmes qui l'ont entourée les premiers jours de l'enterrement, ainsi que les amis de Nadir sont rapportés par l'instance narratrice sujet. Nadir qui constitue l'objet du monde est également jugé par sa mère.

Aïda s'est responsabilisée de la mort de son, à chaque fois qu'elle pense aux conditions des mort elle se culpabilise de plus en plus. Elle se culpabilise de n'avoir pas fait appel aux formules rituelles qu'utilisent toutes les mères pour protéger leur enfants. Comme s'auto critique à propos de ses convictions qu'elle a avouées publiquement à l'université, Aïda croit que ses propos sont la cause de ce qui est arrivé à son fils. Elle voulait aussi préserver sa liberté c'est pourquoi l'actant Aïda ne s'est jamais inquiété des sorties de son fils, il est souvent avec ses copains. Toute cette culpabilité la conduit à exprimer ses regrets c'est ainsi qu'elle lui demande sans cesse le pardon.

Le sujet Aïda est dominé par différentes passion, elle vit dans la douleur et la souffrance que nul ne peut réparer ni soigner. C'est une douleur qui ne peut être diagnostiquée par les médecins et qui ne peut être comprise par une tierce personne sauf ceux qui sont semblables à Aïda comme les femmes qu'elle rencontre au cimetière qui sont touchées par la même tragédie. Elle éprouve de la peur liée à sa solitude mais aussi liée à certaines phobies de son enfance, comme elle a peur de ce qu'elle entend se réaliser à Alger ; les bombardements, les assassinats elle vit dans l'insécurité. Mais vers la fin, elle arrive à

surmonter ses peurs, puisqu'elle n'a pas peur de perdre ce qui est cher pour elle après la perte de son fils. Elle éprouve également de la colère suite au rituel qui lui impose à vivre le départ de fils dans le silence, et se soumettre au destin, mais elle surmonte une fois de plus cette passion puisqu'elle n'est pas dans le respect total de la tradition. Comme elle éprouve de la jalousie, de la haine et de la vengeance, ces trois passions ne sont pas vraiment dominantes dans son discours.

Une fois de plus, le sujet surmonte ses passion ceci lui confère le statut de sujet en devenir, c'est un sujet qui passe d'un état à un autre comme l'a défini COQUET dans *La quête du sens*, et nous sommes amener à dire même qu'elle passe du monde des ténèbres vers le monde des lumières.

Nous pouvons également classer les femmes rencontrées par le sujet Aïda au cimetière dans le tiers actant, qui ont assumé le rôle d'adjuvant. A force de se parler et se raconter leurs drames, Aïda a fini par se faire des amies qui l'ont aidée à sortir de sa solitude, ce qui la met en devenir également.

Enfin, l'outil sémiotique nous a permis une lecture du texte, mais ça reste une lecture parmi d'autres. Comme cette théorie nous a permis également de construire un sens parmi d'autres, puisque le texte littéraire est polysémique par inhérence.

Bibliographie

Œuvre de Maïssa BEY

1. BEY Maïssa, *Puisque mon cœur est mort*, Barzakh, Alger, avril 2010.
2. BEY Maïssa, *Pierre Sang Papier ou Cendre*, Barzakh, Alger, avril 2008.

Ouvrages théoriques

1. COQUET Jean-Claude, *La Quête du sens*, le langage en question, Puf, Paris, 1997.
2. COQUET Jean-Claude, *Le Discours et son sujet I,* édition Klincksieck, septembre 1989.
3. COQUET Jean-Claude, *Le Sujet et son énonciation*, « Instances d'énonciation et modalités », *in cahiers du département des langues et des sciences du langage*, Université de Lausanne, DLSL, 1987.
4. COQUET Jean-Claude, *La Sémiotique des instances*, conférence de linguistique à la Sorbonne.
5. FONTANIER Pierre, *Les Figures du discours*, Flammarion, Paris, 1977.
6. FONTANILLE Jacques, *Sémiotique du discours*, Pulim, Paris, mars 2003.
7. FONTANILLE Jacques, *Nouveaux actes sémiotiques*, *Pratiques sémiotiques : immanence et pertinence, efficience et optimisation*, Pulim, 104, 105, 106, université de Limoge, 2006.
8. GREIMAS Algirdas-Julien, *Du Sens II*, Seuil, Paris, 1983.
9. GREIMAS. A-J, et FONTANILLE. J, *Sémiotique des passions, Des états d'âme de choses aux états d'âme*, Seuil, Paris, 1991.
10. Groupe D'Entrevernes, *Analyse sémiotique des textes* : Introduction, théorie-pratique, Presses Universitaires de Lyon, 1984, 4éme édition, rue Pasteur Lyon.
11. HEIDEGGER Martin, *Etre et temps,* Gallimard, Paris, 1986.
12. HUNEMAN Philippe & KULICH Estelle, *Introduction à la phénoménologie*, Armand Colin, Paris, 1997.
13. Jean BAUDRILLARD, *L'Echange symbolique et la mort*, Gallimard, Paris, 1976.
14. MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris, 1945.
15. RICŒUR PAUL, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Seuil, Paris, 2000.
16. ZOBERMAN Pierre, TOMICHE Anne et SPURLIN William. J, *Les Ecritures du corps*, Nouvelles perspectives, Classiques Garnier, Paris, 2013.

17. KHERBACHE Ali, « la mortification de la vie par la vivacité énergique de la mort dans le théâtre contemporain » *in Synergies Algérie* numéro 10. Coordonné par Saddek AOUADI et Jacques CORTES, revue de l'EDF en Algérie en collaboration avec le Gerflint. 2010.
18. PARRET Hermann, *Les Passions : essais sur la mise en discours de la subjectivité*, édition Mardaga, Bruxelles, 1986. Version numérique, *in* https://books.google.fr/books

Dictionnaires de spécialité

1. CHARAUDEAU Patrick & MAINGUENEAU Dominique, *Dictionnaire d'analyse du discours*, Seuil, Paris VI, février 2002.
2. CHEBEL Malek, *Dictionnaires des symboles musulmans, Rites, mystiques et civilisation*, Albin Michel, Paris, 1995.
3. CHERFI Achour, *Ecrivains algériens, dictionnaire biographique*, édition Casbah, Alger, juin 2002.
4. DUCROT Oswald & TODOROV Tzvetan, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage* (PDF), Seuil, Paris, 1972.
5. GREIMAS Algirdas-Julien &COURTES Joseph, *Sémiotique : Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, classiques Hachette, boulevard saint Germain Paris 6, 1985.
6. Le petit ROBERT, *Dictionnaire de la langue française T1*, Paris-XI, 1992.
7. Le ROBERT, *Dictionnaire de sociologie*, Seuil, Paris, 1999, S/D d'André AKOUN et Pierre ANSART.
8. RALLO DITCHE Elisabeth, FONTANILLE Jacques et LOMBARDO Patrizia, *Dictionnaires des passions littéraires*, Belin, Paris, 2005.

Site consulté

https://books.google.fr/books

Table des matières

Remerciements 3
Dédicace 4
Introduction 1
Chapitre I: pour une approche sémio-phénoménologique du discours romanesque 6
1. Phénoménologie de la mort dans le discours 7
1.1. La mort comme phénomène de la réalité 8
1.1.1. La mort, essais de définition 8
1.1.2. Conception de la mort du point de sociologique 8
1.2. La mort est un simulacre 10
1.3. La mort symbolique de la femme sans protection masculine 11
2. Phénoménologie de la mémoire du sujet Aïda 13
2.1. Le sujet face au souvenir 14
2.2. Le sujet face à l'oubli 17
3. La perception du monde par le sujet Aïda 18
3.1. Aïda, corps de la perception du monde 19
3.1.1. Aïda, sujet percevant 20
3.1.2. Aïda, sujet de l'audition 21
3.1.3. Aïda, sujet sentant 22
3.2. Aïda, une conscience jugeant le monde 24
Chapitre II : l'univers passionnel du sujet Aïda 26
1. La passion de la peur 28
2. La passion de la colère 30
3. La passion de la jalousie 32
4. La passion de la haine 33
5. La passion de la vengeance 34
Chapitre III : le devenir des instances énonçantes dans le discours 36
1. Les modalités déterminatrices des instances énonçantes dans le discours 36
1.1. La deixis positive 38
1.1.1. Les modalités de l'actant sujet Aïda 39
1.1.2. Les modalités de l'actant collectif/destinateur les femmes 45
1.2. La deixis négative 45
1.2.1. Les modalités de l'actant sujet Aïda 46

1.2.2. Les modalités de l'actant objet Nadir 50
2. Le devenir du sujet Aïda 52
2.1. Aïda, sujet épistémique 53
2.2. Aïda, sujet autonome 55
2.3. Aïda, sujet hétéronome 57
Conclusion 60
Bibliographie 63
Table des matières 65