

République Algérienne Démocratique et Populaire
Ministère de l'Enseignement Supérieur et la Recherche Scientifique
Université Mouloud Mammeri de Tizi-Ouzou
Faculté des Lettres et Langues
Département de Français



Mémoire de Master II

Spécialité : Analyse de discours et science des textes

Intitulé

Histoire et mémoire dans l'Amour, la

Fantasia d'Assia Djebar : Essai d'analyse

Sémiotique

Encadré par :

Mme : Amina BENBOUREK

Examiné par :

M : Saleh AIT CHALLAL

M : Rabeh El HOCINE

Rédigé par :

Mlle : Dihya BENATMANE

Remerciement

Nous tenons à exprimer notre gratitude à tous ceux qui ont contribué à la réalisation de ce modeste travail notamment :

Mme Benbourek Amina, notre promotrice qui a bien voulu accepter de nous diriger, par son sens d'orientation et ces précieux conseils.

Dédicace

Ce mémoire que j'ai perfectionné avec ardeur et patience est dédié à :

- ***Ma famille***
- ***Mes ami(e)s***



INTRODUCTION

INTRODUCTION

Introduction :

A la recherche des moyens adéquats de mise en rapport de l'histoire et de l'écriture romanesque, *l'Amour, la fantasia* apparaît comme un laboratoire ; sa conception historiographique de la fiction et du discours y soutient un effort de totalisation de l'agent historique ; elle a une richesse puissante pour une compréhension de ce qu'est l'acte de l'Histoire, il s'agit alors de délimiter la séquence historique dont nous choisissons de parler.

Assia Djébar est une historienne et écrivaine Algérienne d'expression française, après plusieurs années de silence, viennent des récits liés au quotidien féminin et des romans autobiographiques hantés par l'histoire Algérienne.

L'Amour, la fantasia, une œuvre vivante qui nous a séduit : écriture de l'histoire et de l'autobiographie. Dans cette œuvre, la discipline historique va féconder la mémoire : ses recherches personnelles, ses sources documentaires dont elle dispose, sa mémoire personnelle ainsi collective (des femmes de sa tribu, des femmes maquisardes gardienne de la mémoire) inspirent la création poétique chez elle.

Ce roman est né d'un rassemblement de sources documentaires, des sources orales et de sa mémoire personnelle qu'une imagination fertile trie et agence avec art. En vraie historienne, soucieuse de faire un bon travail scientifique ; elle tient à citer toutes ses sources, à ne rien effacer de ses recherches.

Ainsi l'Histoire est vivifiée, recrée par Assia Djébar qui insatisfaite de l'Histoire écrite par les chroniqueurs, elle la réécrit, corrige, et l'interprète.

L'Histoire devient thème dominant dans *l'Amour, la fantasia*, elle se dissout avec l'histoire personnelle de l'auteur pour devenir matière d'écriture. Le parallélisme entre la vie de l'auteur et l'histoire de l'Algérie a contribué à la naissance de l'œuvre.

En effet, la voie de l'écrivaine pouvait être davantage exploitée, celle qui consiste à prêter une attention spécifique au langage djébarien. Cette voie privilégie le paradigme sémiotique plus que toute autre approche.

Travailler sur l'œuvre d'Assia Djébar (notamment *l'Amour, la fantasia*) obéit à une raison que la raison elle-même ignore. Ainsi, la multiplicité des travaux consacrés à l'analyse littéraire ou sémiotique de *l'Amour, la fantasia* témoigne de la richesse du roman, du déchirement d'une identité et d'une l'oppression féminin. Cette œuvre est tellement arbitraire que seule la citation de Guy Scarpetta peut exprimer. « *Il y a dans le commerce des livres quelques chose qui tient un peu des rencontres amoureuses avec leur part obligée de subjectivité, de contingences, de hasard, de chance, d'attirance arbitraires et d'indifférences irraisonnées, qui laissent le jeu infiniment ouvert* ». ¹

Nous avons choisi de réfléchir sur ce sujet parce qu'il était à notre connaissance et déjà abordé. Cela permet de redonner au roman sa valeur. En plus, le choix de *l'Amour, la fantasia* découle de notre volonté de le découvrir, et lui faire une analyse sémiotique et surtout de rendre compte du plaisir de le lire.

A fin de s'engager dans la problématique. Celle-ci peut être exprimée comme suit :

Comment l(H)histoire et la passion dans *l'amour, la fantasia* peuvent organiser un univers du discours ?

L'œuvre d'Assia djébar est comme un discours ou s'emploie le «-je » renvoyant à plusieurs sujets. Nous nous attacherons donc le statut de sujet et à ses passions d'un point du vue sémiotique subjectale. De même, nous pensons que le sens de tout énoncé provient de toute confrontation de « je ». Cependant la pluralité des sujets.

¹ Cité par Rym KHERIJI dans sa thèse de doctorat, *Boudjedra et Kundera*, Université Lyon II, 1999 /2000. Disponible sur www.limag.com

Nous ne considérons que l'auteur soit le sujet énonciateur ou l'instance d'origine qui projette toutes les autres instances du fait que c'est elle qui produit l'énoncé.

Ce sujet sera donc pour nous, à la suite des travaux de Coquet, une instance purement sémiotique. Notre recherche permettra de réfléchir sur la sémiotique du sujet en analysant la place qu'il occupe dans le discours et quelles modalités lui sont nécessaires pour l'accomplissement des programmes dont il est investi. De même, nous recherchons à déterminer les passions qui concourent ou qui résultent de l'accomplissement de ses projets.

Ainsi, l'analyse de notre travail est inscrite dans les différents sujets lors de la conquête de l'Algérie en 1830 modalisée par le vouloir conquérir auquel s'adjoint les autres modalités. Le vouloir est une modalité déterminante dans l'ouverture de conflit. Montrons-nous qu'il ne suffit pas de vouloir pour aboutir, il aura besoin de l'agencement des modalités pour la définition des passions. Ces passions seront en effet décisives dans l'accomplissement des programmes dont sont investis ces sujets.

Les femmes aussi constituent des sujets. Nous montrerons que, grâce à la suite modale vps (vouloir- pouvoir - savoir) elles parviendront à passer de statut non-sujet à celui de sujet. Ainsi, verrons-nous qu'elles ont réussi à surmonter leur passion négative telle que la peur pour faire preuve d'un courage.

En effet, l'amour est objet de valeur auquel l'instance narratrice veut se joindre, est freiné par des convenances sociales, par l'image de père, par sa propre éducation. Il se meut dans le silence, une sorte de la mort de l'amour. Or, la mort n'est que le stade final d'un processus final de transformation de quête de la passion, objet de valeur. Le sujet a une tension vers une valeur par l'objet passionnel, la passion amoureuse crée chez elle un vouloir qui ouvre un champ de la quête. Et c'est la valeur qui lui donne une orientation et une raison d'être.

Pour mettre en évidence notre problématique nous émettons l'hypothèse que nous analyserons l'œuvre djébarienne par le moyen sémiotique dont l'objectif est justement de

rendre compte des conditions de production et de la saisie du sens. A ce propos, nous n'avons pas la tension de donner un sens vrai aux textes djébarien ni de donner un nouveau sens loin de là mais il s'agit plutôt de savoir le fonctionnement de quelques textes.

Par ailleurs, les textes djébariens ne peuvent avoir leur cohérence et leur conviction s'ils ne se mettent pas à l'analyse qui permet de gagner en efficacité les textes théoriques. Ainsi, l'analyse n'est sans aucun doute une application systématique de la théorie mais elle vise à retrouver seulement les codes utilisés pour donner un certain effet de sens.

Chapitre I

Histoire, autobiographie
dans *l'amour, la fantasia*

Histoire, autobiographie dans *l'amour la fantasia*

« La grande Dame du Maghreb » est un appellatif élogieux sous lequel est désigné Assia Djébar dans l'univers des lettres. Sa carrière d'écrivain, d'historienne, elle la retrace dans son roman *L'Amour, la fantasia* (1985).

Ce roman est né d'un rassemblement de sources documentaires, de sources orales et de sa mémoire personnelle, qu'une imagination créative organise avec art. En vraie historienne, soucieuse de faire un bon travail scientifique; elle tient à citer toutes ses sources, à ne rien effacer de ses recherches préparées sans pour autant altérer la nature du discours romanesque. Ainsi l'Histoire est vivifiée, recrée par Assia Djébar qui insatisfaite de l'Histoire écrite par les chroniqueurs, la réécrit, la corrige et l'interprète.

I-Présentation de l'œuvre :

I-1 : le parcours biographique

L'Amour, la fantasia publié en 1985, ce roman est un exemple d'écriture féminine de l'Histoire qui présente une double particularité : il est d'abord écrit par une femme, ensuite il est écrit en langue française.

Dans ce roman Assia Djébar représente un projet autobiographique qui raconte des scènes de son enfance et les souvenirs qu'elle garde de ce paradis perdu ; une narratrice qui nous parle ici de sa vie, de son enfance et de ces événements qui ont meublé son existence.

L'Amour, la fantasia établit et explique le parallèle entre la prise d'Alger et la vie de la fillette qui est devenue femme et écrivaine. Elle réalise une archéologie de soi dans son roman.

En effet, *l'Amour, la fantasia* complexifie le rapport au genre romanesque car il mêle l'écriture autobiographique et l'approche historique par une alternance entre les chapitres qui explorent la vie de la narratrice et les chapitres qui relatent la prise d'Alger par les français à partir de 1830.

Histoire, autobiographie dans *l'amour la fantasia*

Le roman entrecroise trois narrations : les témoignages tirés des archives française sur la prise d'Alger en 1830, les témoignages des algériens qu'ont participé à la lutte contre le colonisateur et le parcours personnel de la narratrice pendant la période coloniale.

I-2 Le roman est constitué de trois parties principales :

La première partie : la prise de la ville où l'amour s'écrit :

Et d'une façon plus personnelle, plus intime. En fait Assia Djébar choisit quatre épisodes concernant le début de la colonisation française de l'Algérie. C'est la prise d'Alger en 1830.

La deuxième partie : les cris de la fantasia :

La méthode consiste à numéroter des chapitres historiques et autobiographiques. Ces récits révèlent le début et le développement de la résistance algérienne dans les années 1840 et la cruauté de la guerre des deux côtés. En parallèle l'histoire de la jeune fille progresse. On la voit comme étudiante à Paris, puis comme jeune épouse.

La troisième partie : les voix ensevelies :

Il s'agit d'une succession régulière de trois sortes de récit. C'est une alternance entre l'autobiographie et l'évocation de l'Histoire de l'Algérie sauf que pour le dernier point, il ne s'agit plus de consultation d'écritures du passé, mais plutôt de la quête sociologique de témoignages de femmes recueillis dans le présent par l'auteur.

La structure de la troisième partie est plus complexe que celle des premières sur le plan culturel en ce qui concerne le genre de délibérations qui se sont déroulées de 1954 à 1962.

II-le parcours autobiographique :

II-1 : définition et généralité

Le mot autobiographie est composé de trois racines grecques : auto (soi-même), bio (vie) et graphie (écrire), signifiant écriture de sa propre vie.

Genre littéraire relativement récent, Philippe Lejeune fait ce qu'il appelle « le pacte autobiographique » le fondement de toute écriture de soi. Un pacte implique l'engagement, le « pacte autobiographique » est l'engagement de dire la vérité.

Le mot « pacte » renvoie d'après Philippe Lejeune à un contrat établi entre l'auteur de l'autobiographie et son lecteur dans l'autobiographie, on suppose qu'il y a identité entre l'auteur d'une part et le narrateur et le protagoniste d'autre part. C'est-à-dire que le « je » renvoie à l'auteur.

II-2 : l'autobiographie et le « je » autobiographique

L'autobiographie en tant que modalité fondée sur l'intériorité et la réflexivité du sujet à lui-même se pose la question « qui suis-je ? » L'autobiographie est comme un projet dont le but est de donner une réponse à la question fondatrice du sujet.

En effet, le projet qui a pour fonction de réaliser l'unité de « je » commence par établir une distance et la séparation entre le soi comme objet de connaissance et le soi comme sujet connaissant.

Cette problématique est dans l'œuvre « *l'Amour, la fantasia* » d'Assia Djébar. Un texte à plusieurs voix, dit l'impossibilité de se dire les choses dans le langage de l'autre, celui-ci étant l'homme pour la femme et l'étranger pour l'autochtone. Assia Djébar établit une contradiction car elle est algérienne et elle écrit en langue Française. Son écriture s'articule dans la tentative de réaliser une réappropriation de soi par une remontée dans la mémoire, une relecture de l'Histoire et une incursion dans le monde des femmes. Incursion qu'elle tente d'exprimer dans une société faite avant tout pour les hommes. Les instances biographiques en vue de rechercher la correspondance entre le vécu de l'écrivain et son œuvre écrite, l'élément

Histoire, autobiographie dans *l'amour la fantasia*

autobiographique n'apparaît jamais isolé en soi. Il est inscrit dans les champs généraux du texte qu'il investit en même temps qu'il est investi par lui. A partir de là, ce dont il s'agit avant tout, c'est d'explorer le mode de fonctionnement des instances autobiographiques dans le texte.

*« J'écris parce que je ne peux faire autrement, parce que la gratuité de cet acte, parce que l'insolence, la dissidence de cette affirmation me deviennent de plus en plus nécessaires. J'écris au bout ou en continuation de mon silence. J'écris parce que, malgré toutes les désespérances, l'espoir (et je crois l'amour) travaille en moi ».*¹

La production de Djébar est éclairée par le principe que l'histoire du sujet est un texte inscrit dans les champs généraux de l'Histoire. Elle appartient à un champ de savoir qui réfute la primauté de la conscience et de la psychologie du « moi » pour affirmer la souveraineté du langage en tant qu'instance du sujet.

La narratrice dans son récit autobiographique n'abuse pas du « je ». Elle privilège et met en avant les propos recueillis, les témoignages et les références historiques ainsi que socioculturelles sont nombreuses. « Je » traduit l'immersion en vue subjective de l'auteur dans son passé, dans sa confrontation aux autres femmes algériennes.

L'ouvrage raconte l'évolution d'une jeune fille, des traditions, de l'importance du rapport au père et de la période prépondérante de l'homme sur la femme. Le recours au « je » donne non seulement le point de vue d'Assia Djébar mais aussi celui des autres femmes algériennes. C'est un témoignage quasi-sociologique de la situation des femmes algériennes et de son évolution. Ce sont ces témoignages, ainsi que les propres souvenirs d'Assia Djébar qui nous éclairent sur les femmes qui ont construit l'Algérie.

Dans son livre, *l'Amour, la fantasia*, la narratrice utilise un principe d'oppositions permanentes entre la femme et l'homme, la tradition et la modernité, l'identité et la différence. Le point de départ est un retour en arrière dans ses

¹ Assia Djébar, « *gestes acquis, gestes conquis* », lettre publiée dans *présence de femmes*, Ed, El HIWAR, Alger, 1986.

Histoire, autobiographie dans *l'amour la fantasia*

souvenirs, les autres femmes et plus généralement la population environnante. Ses interrogations sous forme de retour en arrière avec ses yeux d'adultes permettent donc à l'auteur de nous livrer son explication de ce qu'elle est devenue. Partant de son propre vécu, utilisant un discours particulier, celui de la condition de la femme algérienne.

« Changer l' « être je » et le rapport entre l' « être nous », demande de modifier cette organisation familiale, de refonder la famille sur un contrat paritaire entre deux sujets différents : vis-à-vis d'eux-mêmes et de la communauté ; d'assurer cette cellule de transition entre l' « être je » et l' « être nous » que nous appelons le couple ». ²

Dans cette citation, Assia Djébar insiste sur la condition féminine en Algérie depuis son enfance. Dans ses souvenirs de jeune fille, elle insiste sur la structure familiale centrée exclusivement sur la prédominance de l'homme. Ce dernier peut donc être considéré au travers des traditions et de son rôle, comme le centre de décision. La femme est donc relayée au second plan, est influencée. Quand la femme s'exprime avec le « je », sa parole est secondaire. Passer de « je » à « nous » est donc un signe d'évolution, car le « nous » implique de parler au nom du couple.

Donc non plus au nom d'une seule personne. Le « nous » permet donc de définir le couple au sens commun que nous connaissons aujourd'hui. Le « nous » marque donc une évolution du rôle de la femme dans le couple, l'homme et la femme sont à égalité avec « nous ». On peut considérer que la femme s'émancipe et gagne son autonomie par rapport à l'homme. Ce qui est expliqué par « un homme » et « une femme » qui décident vis-à-vis d'eux-mêmes.

L'utilisation du « je », le recours aux témoignages ainsi que les nombreux récits nous éloignent par moment de l'autobiographie au sens stricte. Le « je » dévoile des incertitudes, des trous de mémoires. Ces pertes de mémoires servent à ne pas trop dévoiler sa vie aujourd'hui. Pour évoquer le domaine des sentiments amoureux, Assia Djébar utilise les commentaires comme pour ne pas trop se dévoiler. Elle fait

² Le cercle des amis d'Assia Djébar, lire Assia Djébar, édition, la cheminante plein champs (cibour)2012.

Histoire, autobiographie dans *l'amour la fantasia*

valoir ses points de vue de façon très militante, usant de critiques et de propos parfois très virulents. Une façon d'exprimer sa colère, de revendiquer haut et fort des injustices passées, douloureuses pour la petite fille qu'elle était. Ses propres convictions idéologiques sont ainsi exprimées.

Le style autobiographique initial devient un récit psychologique, permettant à Assia Djebar de mettre à nu ses tourments les plus profonds, de les livrer, de s'en libérer. Le fondement même du récit autobiographique basé sur l'utilisation du « je » est totalement remis en cause par le recours massif aux témoignages oraux retranscrits par le récit d'événements historiques. Ceci afin de donner plus de force au récit purement autobiographique.

L'axe de la quête mis en œuvre dans *l'Amour, la fantasia* est celui d'une série de confrontations (femme, homme, tradition, modernité, identité, différence) fondant le projet autobiographique. A l'évidence, cette quête part d'une remontée de la mémoire et d'un questionnement du passé. Le cheminement de l'interrogation s'ouvre sur la nécessité de rétablir la filiation avec les ancêtres. La recherche autobiographique ne sera pas celle du passé personnel centré sur l'enfance et la vie familiale, mais celle d'un itinéraire individuel, ancré dans la réalité communautaire.

Le « je » se compare aux autres femmes de la tribu et cette comparaison prendra des formes diverses. Identité avec les autres jeunes femmes de la communauté « *frêles fantômes, elless'inclinaient à plusieurs reprises de haut en bas, en cadence.....ma mère fait quelque fois partie du groupe des dévotes qui se prosternent, effleurent de leurs lèvres le carrelage froid. Nous les filles nous fuyons sous les néfliers* ». (A.F.p.19)

Ici deux modes de vie, deux visions et deux types d'aspiration se côtoient et s'affrontent. A partir de cette modalité, la démarche consiste en une introspection, un voyage dans les souvenirs enchevêtrés et la tentative de compréhension de la condition des autres ; des femmes en particulier. Le texte porte entier en lui le détour par l'autre pour arriver à soi.

Histoire, autobiographie dans *l'amour la fantasia*

Ce n'est qu'après une période d'absence littéraire d'une dizaine d'années qu'Assia Djébar conçoit son rapport envers l'écriture autobiographique. Son but est d'écrire le plus loin possible d'elle-même, d'une « écriture masquée », l'écriture voilée. Elle la met en rapport avec son éducation de femme arabe. Elle explique qu'on lui avait appris à ne jamais parler d'elle-même, à ne jamais utiliser la première personne du singulier ou bien de parler au moins « de façon anonyme ».

Jamais le « je » de la première personne ne sera utilisé pour dire « je ». Puisque ce serait dédaigner les formules, couvertures qui maintiennent le trajet individuel dans la résignation collective.

Assia Djébar explique dans *l'Amour, la fantasia* que le fait de parler de soi-même possède une connotation impudique dans l'arabe dialectal de son enfance. Cette connotation impudique étant liée au processus de « *se mettre à nu* ». (A.F. p.224) C'est pourquoi tout discours autobiographique serait lié à un sentiment de pudeur, de honte, et pire à un sentiment de violence physique qu'elle intitule violence de l'autobiographie dans ses essais en 1999. Selon Assia Djébar l'écriture « violence » de l'autobiographie menace l'intégrité corporelle de la femme.

II-3 : La narratrice et le pacte autobiographique

Assia Djébar offre bel et bien un pacte autobiographique au lecteur. Celui-ci est caractérisé par deux spécificités :

Premièrement : il s'agit d'une autobiographie voilée. La proposition faite par Assia Djébar au lecteur de lire son texte comme une autobiographie basée sur des interviews de l'auteur et des textes scientifiques présentant son œuvre.

Deuxièmement : une autobiographie généalogie non voilée. En utilisant son propre nom, mais en se servant des noms de sa tribu et de sa famille maternelle, le nom de la famille des Berkani « *où ma filiation maternelle crée le lien* ». (A.F. .P.280).

Assia Djébar souligne l'importance de sa généalogie dans sa vie individuelle. Dans *l'Amour, la fantasia*, elle ne se dévoile comme individu que « protégée » en

Histoire, autobiographie dans *l'amour la fantasia*

tant que membre de sa famille. C'est ainsi qu'elle inscrit aussi *l'Amour, la fantasia* dans une pratique de l'autobiographie arabe classique où la narration de l'histoire familiale de l'auteur prend une place importante.

Il s'agit dans *l'Amour, la fantasia*, d'une écriture autobiographique mettant en scène un récit de vie mais cette écriture est altérée par différentes anomalies. Le discours qui submerge le récit, fait dévier l'écriture autobiographique vers la fiction. Il s'étend et colore l'œuvre d'une teinte romanesque grâce au jeu des voix narratives ou à la polyphonie énonciative.

L'Amour, la fantasia se trouve être effectivement un roman puisqu'il est sous-titré ainsi, ce qui signifie la présence, à côté du pacte autobiographique d'un pacte romanesque.

Il semble nécessaire que cette notion de « pacte autobiographique » soit définie et clarifiée sur la nature de l'entreprise objet d'écriture commencent à filtrer. Ecrire les plus anodins des souvenirs d'enfance renvoie donc au corps dépouillé de voix.

« *Tenter l'autobiographie par les seuls mots français, c'est sous le lent scalpel de l'autopsie à vif, montré plus que sa peau. Sa chair se desquame, semble-t-il, en lambeaux du parler d'enfance qui ne s'écrit plus. Les blessures s'ouvrent, les veines pleurent, coule le sang de soi et des autres, qui n'a jamais séché* » (A.F.p.224).

Le pacte autobiographique n'est en fait qu'une tentative vouée apparemment à l'échec. Car l'écriture de soi se transforme en une écriture blessures, l'encre en sang et la voix de la narratrice cède la place à un silence opaque. Ce n'est qu'à la fin de l'œuvre que la narratrice découvre qu'il ne s'agissait que d'une tentative et ce constat final nous renvoie fatalement à l'échec de cet essai. La tentative n'était peut être au départ qu'une tentation permettant à la narratrice de goûter au plaisir de la transformation opérée par l'intention du dévoilement aboutissant au résultat inverse. En cherchant la « mise à nu », elle se découvre encore plus enfouie, plus ensevelie dans son écriture qu'elle ne l'était auparavant.

Histoire, autobiographie dans *l'amour la fantasia*

Parler de soi-même hors de la langue des aïeux, c'est se dévoiler certes, mais pas seulement. Pour sentir l'enfance, pour s'en exiler définitivement.

« Je » renvoie à l'autre. Rien dans le texte ne peut le prouver. La narratrice des chapitres autobiographiques dans *l'Amour, la fantasia* est par contre anonyme. Cet anonymat crée un vide que le lecteur risque de combler en convoquant inconsciemment dans son imagination le nom du romancier.

Une narratrice anonyme qui raconte des scènes de son enfance et les souvenirs qu'elle garde de ce paradis perdu. Ce n'est en effet qu'à partir de la page 177 que les indications « *Mettre à nu* ».

L'un des principes indiscutables de l'écriture autobiographique est que le narrateur-auteur raconte sa vie en disant « je ». « Je » est en fait l'unique garant de la subjectivité de l'écrivain et donc de l'inscription de l'autobiographie. Raconter une vie en parlant de celui qui l'a vécue à la troisième personne. Cette écriture impersonnelle alterne avec une écriture personnelle d'une page à l'autre ou au sein de la même page. Il devient facile d'affirmer que cette aliénation du sujet de l'écriture renvoie à une aliénation du sujet de l'autobiographie.

L'écriture autobiographique se retrouve dans les souvenirs d'enfance pour évoquer les femmes de sa région natale, leurs réunions, leurs murmures et chuchotements, leurs cris de joie ou de peine. « Ecrire en langue étrangère, hors de l'oralité des deux langues de ma région natale (...) écrire m'a ramené aux femmes sourdement révoltées de mon enfance, à ma seule origine ». (A.F.p.285).

La narratrice veut alors s'identifier aux femmes de son pays. Elle veut atteindre l'oralité qui caractérise leurs communications. Elle va exercer sa voix aux cris ; cris qui peupleront toute la dernière partie du roman.

Mireille Calle-Gruber, professeur et écrivain annonce à ce propos : « *Il me semble qu'elle n'a jamais fait de l'autobiographie personnelle, si j'ose dire. C'est-à-dire cette autobiographie a toujours été en relation avec d'autres biographies, des biographies d'autres femmes. Elle s'est toujours considérée ainsi et je l'admirais beaucoup pour cela.*

Histoire, autobiographie dans *l'amour la fantasia*

*Comme elle disait la passeuse de ses sœurs qui ne pouvaient pas écrire (...) les filles n'allaient pas forcément à l'école, c'était même assez rare. Elle savait donc qu'elle avait geste que je trouve extraordinaire de responsabilité vis-à-vis des autres femmes. Eu cette chance d'avoir un père qui était, comme elle le disait si joliment, « instituteur » arabe de France. Ce père, qui a choisi de lui faire suivre des études et de ne pas l'enfermer dans un gynécée. N'ayant pas connu le voile, n'ayant pas connu la claustration, elle a eu ce Elle n'a pas non plus joué à l'intellectuelle en se faisant porte-parole. Elle se donnait simplement la tâche de faire entendre leurs voix. Je trouve magnifique sa capacité d'écouter les récits qu'on lui faisait ; que ce soit les récits de la guerre, que ce soit après, plus tard ; les récits des massacres qui ont eu lieu dans les années 1990 ».*³

Le pacte autobiographique tout juste déclaré est atténué puis nié. Echec annoncé, car écrire sur soi devient blessures. L'encre devient sang, le silence se substituant à la voix d'Assia Djébar. En fin d'ouvrage, la narratrice se rend compte de son échec. Initialement, ce pacte lui faisait goûter le plaisir de la transgression en voulant se dévoiler. C'est l'inverse qui se produit. Elle souhaite se mettre à nu mais par son écriture elle se dissimule encore d'avantage. De nombreux mots, références à la mort sont utilisés : scalpel, autopsie, chair, lambeaux, blessures, veines, sang, couler. L'écriture se fait par bribes, évoquant les frissons de l'agonie. Pour la narratrice, la culpabilité est à mettre sur le dos de la langue française uniquement. Seul le français altère le « je », déforme et enterre son enfance.

Le pacte autobiographique est encore présent dans les chapitres relatifs à la vie d'Assia Djébar. Pacte nécessaire mais impossible pour elle à cause de la langue française qui altère son identité algérienne. En fait elle a vécu un double exil : étudier à l'école française l'a éloignée de l'école coranique et du chant maternel. L'écriture en français la sépare encore plus des siens, l'éloigne définitivement de l'amour. Seul l'arabe pour elle peut exprimer le sentiment amoureux, puisque c'était la langue de la tendresse maternelle. Quitter le foyer familial pour rejoindre l'école française est un premier dévoilement. L'usage de cette nouvelle langue d'écriture est un autre dévoilement. C'est encore plus, c'est un décharnement.

³ Le monde, Fr. Assia Djébar, legs d'une « femme d'écriture », février 2015.

Histoire, autobiographie dans *l'amour la fantasia*

La tentative d'autobiographie, but initial de la narratrice est un échec avant la fin de l'œuvre. Echech constaté par la narratrice qui de plus semble ne pas croire à la réussite du but fixé initialement. C'est pourtant le récit de sa propre vie mais un récit nuancé, annulé parfois au fil des pages. Nous démontrerons dans les prochains chapitres les anomalies qui ont abouti à l'échec de ce projet autobiographique.

Assia Djébar affirme que le récit autobiographique devient en réalité une fiction. « Un pacte fantasmatique » pour reprendre la notion de Philippe Lejeune. Ce dernier qui cherche à définir « l'espace autobiographique », il arrive à dire que le roman n'est pas plus vrai que l'autobiographie.

Il ressort de cette analyse que cette œuvre est autobiographique. La narratrice de *l'amour, la fantasia* ressemble en apparence à l'auteur. Les étapes de sa vie correspondent aux moments les plus importants de la vie d'Assia Djébar. Contrairement aux textes de fiction qui selon Philippe Lejeune peuvent avoir des raisons de douter.

III- l'écriture de l'histoire

III-1 : l'histoire de l'Algérie

L'écriture de l'histoire de l'Algérie a été, aux cours du temps, une entreprise réservée aux historiens étrangers. Ceux-ci ont constitué avec le temps le patrimoine des archives. Assia Djébar porte un regard sur l'histoire récente de l'Algérie liée à la conquête du pays par la France. Elle s'intéresse aussi aux divers événements liés à la guerre de libération.

L'histoire algérienne a donné une capacité aux écrivains autochtones et pieds noirs qui décident de prendre comme matière romanesque des tranches d'histoire qui désormais doivent être lus. A fin de faire émerger certaines explications fondamentales qui vont être comme une réponse identitaire ainsi que nationale qu'individuelle, qui s'est surtout fait sentir à partir des années 1960, au moment de la décolonisation. Assia Djébar participe en faite à la prise en charge des questions

de l'Histoire. Assia Djébar participe en fait à une tâche commune de la prise en charge des questions de l'Histoire.

III-2 : la discipline historique

Chez Djébar, la discipline historique va féconder l'imagination. Ses recherches personnelles et les quelques sources documentaires dont elle dispose inspirent sa création romanesque. Pour elle, l'Algérie ne peut renaître de ses cendres. L'avenir du pays restera incertain tant qu'il ne prendra appui sur la réalité de sa mémoire historique : elle veille ainsi à récupérer le mythe pour le réintégrer dans l'Histoire. Beida Chikhi annonce : *« en vraie pionnière, elle raconte le cours du temps, se hasarde sur les traces des ancêtres, déblaie les empreintes laissées au fil des différentes époques et lutte contre leur effacement, de son intention de faire parler les silences du passé. Elle traque la vérité là où elle se trouve, questionne les vivants, convoque les morts, qui dressés hors des sarcophages, viennent témoigner de la profondeur des gouffres creusés par l'oubli. La voix claire des ancêtres réincarnés contribue à faire resurgir des pans entiers d'un passé que l'on croyait irrémédiablement enfoui. »*⁴.

Ses romans et en particulier ceux de la maturité, naissent du long travail de rassemblement de sources documentaires éparses et variées qu'une imagination fertile trie et agence avec art. Soucieuse de donner un crédit scientifique à son discours interprétatif de l'histoire, selon Beida Chikhi : *« Djébar tient à citer scrupuleusement toutes ses sources, à ne rien effacer de ses recherches préliminaires sans pour autant altérer la nature du discours romanesque, qui s'impose par l'envolée de la phrase, les arabesques de la narration, la recherche stylistique et lexicale. Le document, attestation du passé, donne au rêve son envol, l'histoire est vivifiée, recrée par le souffle*

⁴ Giuliva, Milo « *Lecture et pratique de l'histoire dans l'oeuvre d'Assia Djébar* » Introduction: La Grande Dame du Maghreb.P.18.

⁵Ibid. p. 19.

Histoire, autobiographie dans *l'amour la fantasia*

poétique qui, ici et là, doit corriger les inexactitudes des chroniqueurs, bien des fois intercepter les ellipses, révéler le mystère des événements que le temps à enseveli. »⁵.

L'Histoire, toujours présente sous différentes formes dans l'œuvre d'Assia Djébar, devient pour la première fois le thème dominant dans *l'Amour, la fantasia*. Ce thème devient le plus important et qui se fond habilement avec l'histoire personnelle de l'auteur pour devenir matière d'écriture. Le parallèle entre la vie de l'auteur et l'Histoire de l'Algérie, celle de la colonisation et de la décolonisation est assuré. Une correspondance étroite entre perfectionnement du sujet historique et maturité de l'écrivaine aura contribué à la naissance de l'œuvre.

Ainsi, *l'Amour, la fantasia* publiée en 1985 est le roman qui a le mieux tiré de la formation d'historienne de son auteur. Portée à son plus haut degré d'élaboration. Assia Djébar en tant qu'historienne participe à une tâche commune de la prise en charge des questions de l'Histoire insérées dans la littérature. Beida Chikhi dans son introduction de la grande Dame du Maghreb, en abordant le sujet de l'insertion de l'Histoire dans la littérature annonce que « *l'insertion du fait historique dans une fiction littéraire qui s'inscrit dans la modernité, déstabilise la conception de l'histoire pour le lecteur européen. Il a surtout déçu les attentes des destinataires algériens qui réclamaient parfois un engagement politique et un témoignage historique plus soutenu de la part de l'écrivaine* ». ⁶

Chez Assia Djébar la discipline historique va en revanche féconder l'imagination. Ses recherches personnelles, les quelques sources documentaires dont elle dispose inspirent la création romanesque. Elle veille ainsi à récupérer le mythe pour le réintégrer dans l'Histoire.

Dans *l'Amour, la fantasia*, nous montrerons d'abord que l'écriture de l'Histoire n'est pas un but en soi, mais découle, de façon nécessaire, du projet

⁶Giuliva, Milo. Op. Cit. P.18.

Histoire, autobiographie dans *l'amour la fantasia*

autobiographique. Ce point de vue nous permettra d'examiner essentiellement la première et la deuxième partie du roman. Nous verrons ensuite qu'Assia Djébar comme la plupart des auteurs féminins réexaminant l'Histoire, non seulement réhabilite le rôle des femmes dans le passé de la nation, mais le fait de façon double. En les considérant autant comme objet de l'énoncé (cela est perceptible tout au long du roman) que comme sujet de l'énonciation (ce qui est visible dans la troisième partie de cette œuvre). L'autofiction et les références historiques établissent de continuelles passerelles entre le présent, le passé national berbère et l'histoire familiale. L'Histoire toujours présente sous différentes formes dans l'œuvre d'Assia Djébar, devient pour la première fois thème dominant dans *l'Amour; la fantasia*. Thème qui se fond habilement avec l'histoire personnelle de l'auteur pour devenir matière d'écriture. Le parallèle entre la vie de l'auteur et l'Histoire de l'Algérie est assuré. L'autofiction et les références historiques établissent une continuité entre le présent, le passé national berbère et l'histoire familiale. Une correspondance entre perfectionnement du sujet historique et maturité de l'écrivain aura contribué à la naissance de l'œuvre, préparée par une expérience cinématographique.

IV- la langue d'écriture :

IV-1 : la langue française VS la langue maternelle

En abordant la littérature maghrébine, une question fondamentale qu'on se pose concerne la langue d'écriture. Pourquoi un segment tellement important de la littérature d'Algérie, de la Tunisie ou du Maroc est-il de langue française et non pas de langue arabe ? Il serait juste de rappeler que certains nationalistes maghrébins considéraient les écrivains de langue française comme traîtres et leur reprochaient d'avoir rédigé leurs textes dans la langue de l'ancien colonisateur. Ces propos étaient surtout forts au moment des mouvements d'indépendance, mais ils ne sont pas absents de nos jours. Comme le dit Charles Bonn : « *La littérature maghrébine de langue française est en grande partie cette danse de désir mortel devant un miroir qu'on ne cesse de briser et de reconstituer, pour mieux souligner le simulacre d'un projet de*

Histoire, autobiographie dans *l'amour la fantasia*

meurtre qui se retourne le plus souvent en quête d'amour et revendication d'une reconnaissance éperdue (...). »⁷.

La langue d'écriture chez Assia Djébar est le français. Pourtant il faut concevoir ce français comme « assiégé » par deux autres langues l'arabe et le berbère, structurant l'identité de l'auteur. C'est pourquoi Assia Djébar se définissait plutôt comme écrivain francophone qu'écrivain de langue française.

Pourtant l'écriture d'Assia Djébar n'a pas été francophone au début. Mais seulement après une période de silence qu'elle appelle « ma longue période de silence ».

Djébar conçoit son écriture comme francophone. L'auteur de *l'Amour, la fantasia* a voulu écrire sa vie comme elle a essayé d'écrire l'histoire de son pays. Mais elle croise des problèmes épineux se rapportant essentiellement à son identité appartenant à deux cultures différentes arabo-musulmane et européenne, la narratrice est tiraillée entre ces deux mondes opposés.

En écrivant en français ses souvenirs, elle se trouve de plus en plus portée par le désir d'écrire dans sa langue maternelle. Plus elle s'approche des souvenirs de son mariage et de sa vraie vie de couple, plus elle se heurte à la difficulté de les décrire. Les mots d'amour ne peuvent s'écrire pour elle en français. C'est pour cette raison qu'elle se met à la recherche des traces de son identité d'origine, de sa langue maternelle. Ainsi, la langue d'écriture dans *l'Amour, la fantasia* devient inapte à rendre compte des élans du cœur de la narratrice et de ses sentiments.

Ce problème épineux concernant le choix du français est une sorte de contradiction profonde même pour ces écrivains qui ont choisi cette langue comme mode pratique d'atteindre un public plus large et qui ne se trouvaient rien de dramatique dans une telle situation. Toujours est-il que le choix de la langue de l'autre est pour un écrivain maghrébin marqué de blessures parce que ce choix n'est

⁷ Charles Bonn, *Le roman Algérien de langue française, vers un espace de communication littéraire décolonisé*. L'Harmattan, Paris, 1985, p.5.

pas fondé sur l'égalité, au contraire. Le français renvoie à un ancien rapport : colonisateur vs colonisé, dominateur vs dominé. La question de la langue au Maghreb est spéciale parce qu'elle passe par l'histoire des relations entre le Maghreb et la France. Comme l'ont souligné les spécialistes de littérature maghrébine de langue française. Jean Déjeux confirme à ce propos : « (...) considère le problème de la question de la langue comme le problème numéro un de la littérature nord-africaine ». Elle manie parfaitement la langue française, mais elle ne paraît pas satisfaite. Son but étant de parvenir à une expression artistique bilingue franco-arabe. En ce qui concerne le français, la romancière cherche à l'arabiser en passant par la beauté, c'est-à-dire par la poésie, dit-elle. « Dans mes derniers romans, plus je cherchais à traduire une durée intérieure de l'un ou l'autre des personnages plus mon travail devenait une lutte contre le participe présent qu'en théorie je déteste, mais qui, en français, peut seul traduire la coexistence dans la conscience arabe de plusieurs temps, Son désir est de retrouver dans le passage d'une langue à une autre fluidité, une intimité profonde »⁸.

IV-2 : l'écriture amoureuse et dangereuse :

L'écriture française est considérée comme le synonyme de liberté, liberté d'expression du corps. La narratrice ne peut que savourer cette liberté et en profiter. Toutefois, un obstacle s'élève. La langue française ne peut dévoiler l'amour, à l'exprimer qu'il s'agisse de l'écrit ou de l'oral. Une difficulté de l'expression s'installe chez la narratrice.

Depuis son enfance, la narratrice s'est confrontée à une manifestation secrète de l'amour comme il s'agissait d'un péché impardonnable. Tout le monde dans sa société doit cacher son amour, même entre époux. La lettre envoyée par le père à sa femme suscite une indignation de part des autres femmes.

Cette initiation à l'écriture amoureuse, avoue en fait son échec. La narratrice s'aperçoit que ces mots écrits voilaient l'amour plus qu'ils ne l'exprimaient. Ils n'exprimaient point ses sentiments, ils lui permettaient seulement d'échapper à son enfermement provisoire. Ainsi, l'écrit ne peut qu'augmenter la séparation d'avec

⁸ Jean Déjeux. *Poèmes pour l'Algérie heureuse* : Sherbrooke, Québec, 1974, p.23.

Histoire, autobiographie dans *l'amour la fantasia*

l'être aimé. D'autant plus que les mots d'amour reçus par la narratrice ne lui sont pas destinés exclusivement. Il y a toujours un regard voyeur, espion, se posant sur ces lettres.

D'abord il y a eu le regard du père. Il interdit à sa fille de lire la première lettre qui lui est adressée. Cela explique l'implication de sa fille dans l'histoire d'amour. Le père en déchirant le premier billet destiné à sa fille n'a fait que donner naissance à une correspondance secrète. C'était comme par défit au père que l'adolescente s'engageait dans une écriture secrète et dangereuse.

Cependant, l'ombre du père continue à veiller sur sa fille. Son œil inquisiteur guette chaque mot d'amour qui lui est destinée. Ainsi, le père empêche sa fille de déclarer son amour, de l'exprimer, par crainte de ce regard paternel. Ce regard qui continue à peser sur la narratrice, de la hanter même lors de sa nuit de noce.

La langue maternelle, dans *l'Amour, la fantasia* renvoie à l'affect, à l'intimité et à l'amour. Elle est donc censée pouvoir exprimer les sentiments de la narratrice. Mais cette dernière est séparée de sa langue maternelle en raison de sa fréquentation de l'école française. Elle est arrachée au monde maternel, à sa chaleur. C'est pour cette raison qu'elle est aussi incapable de prononcer des mots d'amour de ses montagnes d'enfance.

Mireille Calle-Gruber dit à ce propos : « *C'est une très belle écriture. C'est une écriture qui travaille dans la diversité des langues. Je pense que la langue française a énormément gagné avec elle en poésie, en intensité, en puissance parce qu'elle était toute nourrie de ce qu'elle appelait « les voix ensauvagées ». Dans ces voix qui m'assiègent, elle dit : il y a la francophonie. C'est-à-dire j'écris en langue française mais la phonie est arabe, elle est berbère. Ce sont les voix ensauvagées, les voix insoumises, et donc, ça donne un français d'une très grande beauté. Parce que c'est une langue de poésie. Ce qu'elle appelait aussi son pays-langue. Elle disait toujours : on peut être de sa terre mais on n'est jamais exilé de la Terre ».*⁹

⁹ Op.cit ., février 2015.

Histoire, autobiographie dans *l'amour la fantasia*

Nous avons essayé de tenir compte des spécificités de l'écriture d'Assia Djébar, de son rapport à l'histoire et de la place qu'elle s'assigne dans cette Algérie désormais « libre ».

V- La dualité dans l'œuvre :

V-1 : La dualité dans le titre

Commençons d'abord par la définition de la dualité est le caractère ou l'état de ce qui est double en soi ou bien la coexistence de deux éléments de natures différentes. Le texte de Djébar représente plusieurs dualités qui constituent une unité qui est le roman. D'abord, le titre de *l'Amour, la fantasia* est régi par une dualité qui renvoie à sa structure intérieure. Concrétisons cette idée. *L'Amour, la fantasia* se compose d'une alternance de chapitres sur l'amour et d'autres sur la fantasia. Une narratrice nous parle ici de sa vie, de son enfance et là de l'Histoire de son pays. Ici elle se souvient des événements qui ont meublé son existence ; là elle nous rapporte les témoignages de certains officiers français lors de la conquête de l'Algérie. Ces témoignages auxquels elle substitue aussi des paroles de femmes, réelles ou imaginaires qui ont vécu le drame.

V-2 : dualité de culture française et arabo-musulmane

L'écriture d'Assia Djébar se situe dans un contexte culturel double. Elle hésite entre la culture française, dans laquelle sont ancrées l'intellectualité, l'éducation et la formation de l'auteur et la culture arabo-musulmane (ainsi que berbère) qu'elle qualifie de « culture de sa sensibilité ».

Le père symbolise pour l'écrivain, dans les tous premiers instants de la lecture de *L'amour, la fantasia*, la double appartenance à l'Europe et à l'Algérie. Ainsi que la publication de *L'Amour, la fantasia* commence ce que l'auteur elle-même appelle « le second cycle » de son œuvre. Dans ce texte, Assia Djébar invente une forme particulière pour raconter sa propre histoire : l'écriture du « je » ou le double « je », ceci pour deux raisons.

Histoire, autobiographie dans *l'amour la fantasia*

Premièrement, dans *L'Amour, la fantasia* Assia Djébar mélange différentes notions du sujet, voire celle de l'Occident et celle du Maghreb. Dualité au niveau de la conception du sujet.

Deuxièmement, Assia Djébar mélange deux formes narratives d'une écriture de soi, inscrites dans deux traditions, deux cultures. Dualité au niveau de la forme narrative.

Dans ce roman, Assia Djébar adopte une certaine méthode de création, une relecture ré-écriture de l'histoire. Elle sollicite la dualité de la mémoire et de l'imaginaire.

L'Amour, la fantasia développe la thématique des rapports de la narratrice aux langues qui l'habitent « dualité de la langue » : la langue française d'un côté et la langue arabe de l'autre côté. Ces deux langues sont liées dans la conception de l'auteur à une dualité d'expression – l'écriture et l'oralité – en même temps qu'elles s'enchevêtrent dans sa conscience et sa pratique linguistique.

Écrire en français n'est pas un acte naturel pour une femme issue d'une double appartenance. Le détour par la langue française impose une réflexion supplémentaire qui permet d'appréhender le moi avec une part de fiction.

Comme l'a remarqué Hafid Gafaiti, « *la langue française est doublement étrangère du fait qu'elle n'est pas la langue maternelle et qu'elle a été acquise par l'intermédiaire du père. Ces deux éléments déterminent une double barrière, celle des mots de l'autre et celle de la pudeur, de la séparation qu'elle impose* ». ¹⁰

L'Amour, la fantasia présente un double retour dans l'histoire collective : retour à l'époque de la colonisation et retour à la guerre de libération.

Il apparaît qu'Assia Djébar introduit dans son roman une conception particulière de l'approche autobiographique. L'élaboration de cette stratégie est conçue à partir d'une double approche autobiographique ainsi que historique. L'autobiographie ne

¹⁰ Gafaiti, Hafid (1998): « *l'autobiographie plurielle : Assia Djébar, les femmes et l'histoire* ». postcolonialisme et autobiographie. P.119.

Histoire, autobiographie dans *l'amour la fantasia*

peut produire sans passé, sans réflexion sur les origines. En effet, nous considérons depuis les travaux de Philippe Lejeune que l'autobiographie revient à énoncer l'équivalence dans un texte entre l'auteur, le narrateur et le personnage.

Dans *L'Amour, la fantasia*, non seulement cette équivalence est présente, mais on pourrait ajouter une quatrième dimension avec celle de l'approche historique. L'Histoire de l'Algérie est prise en compte comme une composante essentielle du moi : Assia Djébar est consciente des souffrances des algériens et l'intègre à sa propre histoire. L'autobiographie prise en charge par un « Je » vient englober le « Nous » d'une patrie. Ainsi, la perspective historique s'articule autour de la perspective individuelle pour structurer le récit.

Hafid Gafaiti dans « *Assia Djébar ou l'autobiographie plurielle* » annonce que « le roman de Djébar est en rapport avec un double référent, une double écriture en attraction et en confrontation pour deux lectorats, en vue de deux horizons d'attente »¹⁰. Pour lui cela amène sa littérature et son écriture à se concevoir autrement ; l'expression exemplaire de son écriture pour Gafaiti est celle de l'écriture postcoloniale.

Dans un autre texte, *Ecriture autobiographique dans l'œuvre d'Assia Djébar : L'Amour, la fantasia*, Gafaiti signale que la narratrice fait ressortir la différence essentielle de la signification de l'écrit des femmes cloîtrées et celle des militaires français et de leurs accompagnateurs. Elle réalise que dans *L'Amour, la fantasia* la guerre des armes est doublée d'une guerre des signes. Et c'est cette guerre dont son autobiographie est devenue le lieu qu'Assia Djébar va porter au présent, en convoquant l'Histoire et son écriture par les français, en la revisitant à la lumière de sa propre lecture des événements.

Enfin, dans *l'amour, la fantasia*, Assia Djébar mêlait sa propre enfance au récit de la conquête de l'Algérie et à la mémoire de femmes racontant la guerre d'indépendance. Ce n'est donc que grâce à l'histoire que la narratrice arrivera à écrire, à se dire. Dire les autres c'est enfin de compte se dire.

Chapitre II

Analyse des instances énonçantes et le statut des sujets

I- Le statut des sujets djebariens

Dans l'œuvre d'Assia Djebar, plusieurs sujets ont une intelligibilité dans le contexte historique de la guerre. L'actant est toute présentation humaine ou matérielle qui participe à l'action. Dans cette œuvre, certains actants, autres que les personnes peuvent être analysables à savoir la mort et le sang que nous examinerons chacun à part entière. Pour y parvenir, la sémiotique subjectale élaborée par J-C Coquet qui regroupe à la fois la notion de sujet et celle de la subjectivité. Nous tenterons donc de démontrer le statut de sujet à travers les modalités qui constituent une prédication confirmée par Benveniste dans problème de linguistique générale « *tout est prédication dans la langue, tout est l'affirmation d'existence* »¹. Il ajoutait « *le mécanisme de la langue implique que nous formulions des jugements, des appréciations sur les choses et ceci en proposition complète, c'est-à-dire sous forme de prédication* ».²

I-1 : la structure modale

Les modalités constituant le prédicat (pouvoir et savoir), elles déterminent les autres prédicats. Les modalités peuvent être manifestées par les verbes modaux (vouloir, pouvoir, croire, savoir). La structure de l'actant est analysable en termes de paradigme modal, c'est-à-dire que le sujet peut avoir à la fois le vouloir faire, le pouvoir faire et le pouvoir de ne pas faire. Selon la combinaison modale, le sujet est évolutif au cours du discours. C'est grâce aux modalités, qu'on arrive à déterminer le statut des sujets. « *Mais elle (la modalité) porte aussi sur les actants, en ce sens que le contenu sémantique de la modalité peut être considéré comme une propriété de l'actant lui-même ; propriété nécessaire pour qu'il réalise l'acte.* »³.

¹ E. Benveniste. *Problèmes de linguistique générale I*, Gallimard, 1966. P. 154.

² *ibid*, p.154.

³ Klinkenberg *Jean-Marie, Précis de sémiotique générale*, De Boeck université, Bruxelles, 1996. p.70.

Analyse des instances énonçantes et le statut des sujets

Le Groupe d'Entrevernes ajoutait à ce propos : « *inscrire une certaine qualité du faire du sujet (faire selon le devoir ou selon le vouloir, ce n'est pas la même chose). Grâce à cette notion de modalité, la description sémiotique devient plus « fine », elle enregistre non seulement le faire du sujet, mais également la qualité de ce faire et la relation du sujet à son propre faire* »⁴.

Pour l'analyse, on distingue les figures de la modalisation (comme les verbes « pouvoir », « vouloir », ou comme les objets figuratifs » et les valeurs modales qu'elles représentent. On inscrit ces dernières entre // (par exemple au verbe « pouvoir » correspondrait la valeur modale du /pouvoir-faire/). On voit que l'acquisition des valeurs modales est toujours en relation avec une opération particulière du faire : c'est toujours un vouloir-faire ou un savoir-faire. Ni le vouloir ni le pouvoir ne sont des valeurs universelles.

I-2 : l'analyse de la modalité du vouloir

Pour commencer notre analyse, nous pensons à montrer une distinction entre deux statuts du sujet (sujet, non sujet). Le premier a la capacité de juger c'est-à-dire qui se dit égo et affirme son identité, tandis que le second est dépourvu de la faculté de jugement, il échappe à toute structure.

Revenons à la modalité de vouloir. Elle est partagée dans la première partie du roman par les deux groupes d'acteurs le roi de France et le dey. Ce dernier qui voulait garder L'honneur de sa famille vis-à-vis du roi de France « *le roi de France n'a plus qu'à me demander ma femme !* » (A.F. p. 16). Donc deux sujets qui s'affrontent à la modalité de vouloir. Le Dey cependant a le statut de sujet vu sa capacité à juger la situation et sa défense contre le roi de France. Il est donc modalisé par le vouloir car il est doté de pouvoir et de savoir, puissant et connaissant, contrairement au non-sujet non modalisé dépourvu de savoir, pouvoir, ignorant et impuissant.

⁴Groupe D'Entrevernes. , *analyse sémiotique des textes (introduction théorie-pratique)* presse universitaires de Lyon, 1979, p, 31-32.

Analyse des instances énonçantes et le statut des sujets

Du côté sujet, grâce à la présence du méta-vouloir qui détermine les modalités prédicats, l'acteur devient possesseur de ses actes. Il est doué de jugement et assume pleinement son identité.

La modalité de vouloir représente la modalité de faire, elle caractérise l'actant sujet prédiquant et affirmant, capable donc de jugement, de distance. Il est inventeur de son parcours. Si l'on combine le méta-vouloir et les modalités constituant le prédicat (pouvoir, savoir), cette combinaison peut être effectuée entre l'ensemble des modalités de faire à fin d'obtenir un grand nombre de possibilités qui peuvent correspondre aux sujets opérateurs manifestés dans le texte. Les différentes positions modales permettent donc un parcours narratif dans lequel nous suivrons la progression d'un personnage.

II- L'identité et les modalités (vouloir, pouvoir et savoir)

J.C. Coquet établit une relation entre la modalité et l'identité actancielle. Puisque l'actant joue un grand rôle dans la combinaison modale, la modalisation du faire manifeste au plan narratif la relation du sujet opérateur à son propre faire. Décrivant la modalisation du faire dans les textes, on se donne les moyens de rendre compte de la compétence du sujet opérateur.

II-1 : la reconnaissance et non reconnaissance de soi

A relire la première partie du roman, il apparaît clairement que les deux actants (roi de France et le dey) ne partagent pas le même statut, le second actant bénéficie d'une identité déjà fixée. C'est à partir l'état de prime actant.

« Si le dey Hussein est monté sur la terrasse de sa casbah, la lunette à la

Main, contemple-t-il en personne l'armada étrangère ? juge-t-il cette

Menace dérisoire ? ». (A.F. p. 16).

Le dey Hussein, sujet énonçant, reconnaît son identité en tant qu'algérien, citoyen de ce pays. Contrairement à l'armada française ou étrangère qui n'ont pas de lieu dans ce pays pour attaquer son peuple et faire des menaces méprisantes. Le dey Hussein reconnaît son identité, il sait ce qui il est, Contrairement un actant est dépourvu de

Analyse des instances énonçantes et le statut des sujets

son identité sous forme d'un « je ne suis rien ». La narratrice est, donc ne pouvait reconnaître son identité quand elle était seule, elle fait tout ce qu'elle désirait. Elle peut donc se poser la question qui-suis-je ?

« Amoindrir au moins l'intensité ! Les étrangères, derrière leurs murs, se recueillent et je ne suis moi, qu'une exilée errante, échappée d'autres rivages ou les femmes se meuvent f fantômes blancs, formes ensevelies à la verticale, justement pour ne pas faire ce que je fais maintenant » (A.F. p. 164).

La narratrice, pour réussir sa quête, acquérir son objet de valeur qui lui permettra de rejoindre son identité, doit subir une transformation : devenir elle-même. Donc une Conjonction avec l'objet de valeur avec un programme d'action qui lui permettra de se reconnaître et devenir soi-même.

Coquet affirme à ce propos : *« le sujet énonçant peut même se contenter de faire appel au seul méta-vouloir et affirmer : / Je suis-je / ».*⁵

Pour se faire, le sujet énonçant est dans l'obligation de suivre un programme pour proclamer son identité. La modalité de vouloir lui est nécessaire pour constituer toute affirmation d'un statut sémiotique.

L'identité ou la reconnaissance de soi, est liée au pouvoir c'est-à-dire le /je suis/ peut aussi se dire avec la modalité de pouvoir et dire / je peux/. On peut imaginer au Contraire l'actant dépourvu d'identité ainsi du pouvoir sous forme de / je ne suis rien / et / je ne peux rien /. Ceci peut conjoindre le savoir au pouvoir / je ne sais rien / et / je ne peux rien /.

« Hélas ! Nos veilleurs s'étaient endormis, je ne sais comment. Cette même nuit mon frère ahmed et un autre étaient partis rapporter du ravitaillement ». (A.F. p.171.).

⁵ J-C Coquet, la quête de sens I, *MERIDIENS KLINCKSIECK*. Paris, 1989, pp.22.

Analyse des instances énonçantes et le statut des sujets

Elle dit aussi :

« A peine quittions-nous nos abris que les coups de feu s'échangèrent. Ce matin-là, je me sentais très fatiguée : je n'ai pu courir aussitôt ; mes jambes étaient comme paralysées, peut-être parce que c'était pour moi la première alerte ... » (A.F. P.171.).

II-2 : le couple modale / vouloir-pouvoir

Le savoir et le pouvoir deux modalités constituent une relation de complémentarité et d'implication. Le couple modal est indispensable pour assurer une conjonction à l'objet de valeur. Il reste que ce couple modal ne suffit pas pour établir la conjonction. Il faut donc intégrer le savoir pour avoir une suite modale sous la forme : /vouloir-pouvoir- savoir/. Si nous reprenons ce point de vue de Paul Ricœur : *« le seul critère pour dire que j'ai voulu, c'est de montrer qu'en effet j'ai fait », nous dirons que le « je peux » est impliqué par le « je veux ». Par la parole ou par la conduite, l'actant réalise son choix : il « affirme » ou il « nie » ; il « poursuit » ou il « fuit »[...] Remarquons d'ailleurs que l'implication semble jouer à deux niveaux ; non seulement elle lie les modalités en tant que telles, le pouvoir au Vouloir, mais les plans selon lesquels elles sont ordonnées, comme dans la glossématique, la manifestation aux structures immanentes, ou, plus généralement, comme le réel au virtuel »⁶.*

Le couple modal / savoir- pouvoir / nous pouvons le transcrire par la formule SP. Après l'intégration du savoir à la suite modale / vouloir, pouvoir/ leur implication, leur combinaison ne peut effectuer aucun changement sur le statut de l'actant.

Ainsi, le lien entre le pouvoir et le vouloir est évoqué à chaque fois que nous analysons une action, c'est une relation d'inter-détermination (je veux implique le je peux). Ce qui explique la conjonction à l'objet de valeur ; le vouloir est une modalité suffisante pour que l'actant passe à l'action. Il doit y avoir une autre modalité telle que le devoir. L'actant doit être aussi modalisé par le devoir qui ne constitue pas une modalité active car elle détruit le pouvoir. C'est ce que nous lisons dans le texte

⁶ Ricœur P., *Histoire et vérité*, Seuil, Paris, 1955-1964-1967, 2001, p.52.

Analyse des instances énonçantes et le statut des sujets

djebarien « *Et le silence de cette matinée souveraine précède le cortège de cris et meurtres, qui vont emplir les décennies suivantes* ». (A.F. p.17).

On trouvera donc le principe d'organisation dans les modalités. L'idée générale est pourtant claire : c'est celle d'une hiérarchie. Ainsi, selon Benveniste, l'énoncé est simple :

Je chante _____ je peux chanter.⁷

III-La narratrice sujet

III-1 : l'analyse de statut féminin :

Le sujet est un être de raison. Or, il n'y a pas que des êtres de raison qui produisent des discours. Citons Irène Rosier, qui, elle aussi, est sensible à ces deux facettes du sujet :

« Parmi les actions effectuées par l'âme rationnelle, dotée de libre arbitre, certaines sont réalisées sans que la raison et la volonté interviennent, par exemple lorsque l'on rêve ou que l'on devient fou, alors que d'autres impliquent l'usage de la raison et de la volonté »⁸.

L'analyse de ce statut féminin nous aiderait à mieux comprendre le rôle de l'auteure pendant la période coloniale, elle qui a sacrifié son enfance, sa jeunesse pour pouvoir atteindre son but de rejoindre la liberté.

⁷ Ibid. p. 154.

⁸ROSIER I., « *Interjection et expression des affects dans la sémantique du XII^e siècle* », in Histoire. Epistémologie, Langage n° 14/II, Paris, 1992, p.26.

Analyse des instances énonçantes et le statut des sujets

En effet, parlant de sujet féminin, Coquet élabore la notion d'« instance narratrice » qui prend appui sur la phénoménologie. L'instance est une notion élaborée par Benveniste en 1956 dans ses problèmes de linguistique générale qui renvoie à un acte particulier, unique et discret du discours. Elle est également définie par Jean Claude Coquet en fonction des modalités. Les instances ne doivent pas être confondues avec la notion du sujet qui est problématique. Le sujet est un être de raison. Or il n'y a pas que les êtres qui produisent le discours.

La notion du sujet est englobée par la notion d'instance énonçante car il n'existe plus un discours sans producteur, pour ne pas dire « sujet » Coquet a créé le concept « instance énonçante », il s'agit donc de paradigme des instances où les discours sont produits par les instances énonçantes définies les unes par rapport aux autres.

L'actant passe par des périodes dans lesquelles il ne peut être stable, plusieurs transformations peuvent être à l'origine de son changement de statut. Jean Claude Coquet confirme à ce propos :

« Le sujet se pense avec les choses. Occupant le même champ positionnel et s'adaptant à leur durée, il suit leur mouvement ; il cerne leurs transformations ; il peut se rapprocher d'elles, s'en éloigner, les acquérir ou les perdre »⁹.

L'instance narratrice a cette capacité de se déplacer dans l'espace et dans le temps. C'est pour cette raison qu'elle s'inscrit dans le devenir et le continu des instances. Coquet précise que :

« Il est clair aujourd'hui que le chercheur immanentiste « n'était pas armé pour traiter des problèmes posés par le temps et le devenir (l'aspect lui convient mieux), le jugement c'est le problème du sujet) ou la réalité (le corps propre), lui qui ne parle que de leurre temporel, d'illusion énonciative, d'illusion référentielle ».¹⁰

⁹ J-C Coquet, « sémiotique et histoire » in *protée*, volume 15, n° 3, 1987, page 10.

¹⁰ Coquet- J-C, *Presse Universitaire de Vincennes*, Saint-Denis, 1992, p.69.

Analyse des instances énonçantes et le statut des sujets

L'instance narratrice présuppose trois instances : le sujet, le non-sujet et le tiers actant. Les deux instances s'impliquent réciproquement. Le sujet est une instance qui fait preuve de jugement c'est-à-dire qui se dit égo sous la forme de « j'affirme que je suis-je ». Tandis que le non-sujet est dépourvu de la faculté de jugement. Malgré cette différence entre le sujet et le non-sujet, ces deux actants forment ce que Coquet appelle « le prime actant » qui englobe à la fois les deux statuts du sujets.

En effet, Assia Djébar est une instance d'origine qui projette les autres instances. Elle est projetée par l'auteur car c'est elle qui raconte l'histoire de l'Algérie pendant la colonisation ; elle est la première instance phénoménologique et extratextuelle.

Son statut au début du texte confirme son appartenance autobiographique et passionnelle au texte. L'instance narratrice est modalisée par le vouloir de conjoindre son objet de valeur qui est la liberté, elle a affirmé son vouloir. Nous pouvons dire que son vouloir est positif lorsqu'elle réussit sa quête.

Etant donné que l'instance narratrice réussit à atteindre son objet de valeur, elle accède à un nouveau statut. Celui donc de sujet de droit, du fait qu'elle a affirmé son vouloir d'être libre, en dépassant ses échecs. Elle confirme sa liberté dans un passage suivant :

« [...] je suis seule. Je me sens bien seule, me perçois complète, intacte, comment dire, « au commencement », mais de quoi, mais au moins de cette pérégrination. L'espace est nu, la rue longue et déserte m'appartient, ma démarche libre laisse monter le rythme mien, sous le regard des pierres ». (A.F. p. 165).

IV- Sujet et non sujet dans l'œuvre d'Assia Djébar :

IV-1 : le statut des sujets actantiels :

Analyse des instances énonçantes et le statut des sujets

Plusieurs actants dans l'œuvre djebarienne ont un statut sujet ou un statut d'un non-sujet, nous ne pouvons le savoir qu'à partir de leur conscience et de la situation dans laquelle ils se trouvent. L'instance narratrice elle-même est un sujet, du moment qu'elle dit « je » et qu'elle juge la période de colonisation en question. Elle se souvient de tous les événements et elle se rend compte de tous les massacres coloniaux :

« Je recueille scrupuleusement l'image, deux guerrières entrevues de dos ou de biais, en plein tumulte, par l'aide de camp à l'œil incisif ».

(A.F.p.31).

Badra disant « je » est donc sujet. Elle rend son dernier soupir en disant « je suis morte » victime de chérif. Badra affirme sa rupture avec le pouvoir puisqu'elle s'oppose à Chérif.

Le sujet n'existe pas uniquement au moment où il s'énonce mais il réagit d'une façon ou d'une autre sur le monde qui l'entoure dont dépend son existence même. C'est à partir de son activité langagière qu'il commence à s'intéresser au monde extérieur à l'aide de son propre corps qui lui permet de connaître le monde qu'il appréhende par les sens et qu'il s'empresse d'ailleurs de représenter et de reconstruire en le disant. Donc c'est à partir de là qu'il continue à faire son discours et à partir de ses visions significatives du monde naturel qu'il constitue son propre discours basé sur la réalité.

En effet, le sujet est en relation réciproque avec l'autre, il est indispensable pour s'identifier et donner de la valeur à son existence. Quand le sujet découvre directement la conscience, il fait simultanément une autre découverte, celle de tous les autres, celle des prochains, de ces moi qui ne sont pas moi.

« Le je n'existe dans sa spécificité que dans la mesure où il est susceptible de se situer et de se déterminer grâce à un tu ; et ce tu, comme le je, renvoie à un « référent » qui est extérieure à

Analyse des instances énonçantes et le statut des sujets

*la langue. Pris dans un réseau de relations intersubjectives qui n'ont pas d'existence que linguistique ».*¹¹

« [...] le je n'existe que dans l'échange avec un tu ou un vous ; le je se resitue ainsi sans cesse par rapport à eux et par rapport au monde qu'il transforme par son discours ».¹²

La narratrice dans l'Histoire de la conquête coloniale a un double rôle à l'égard de ceux (les algériens) qui ont marqué les défaites pendant la guerre afin de soutenir leurs peines, leurs souffrances et leurs sentiments.

« Sur la route d'Alger, la défaite se développe. Les beys du Titteri, d'Oran et de Constantine se replient sur les bords de l'oued El Harrach. Pour les troupes victorieuses, c'est l'étape décisive, possession véritable. On pourrait s'étendre sur les sofas et se faire servir le café » (A.F. P.30).

En effet, les actants djbairiens changent de statut. Comme la jeune fille qui est sortie du plus bas de la machine avec des meurtrissures sur la peau et devient quasi-sujet car elle est d'abord engourdie, puis se transforme en sujet une fois qu'elle s'est réveillée.

« On sortit la jeune fille de dessous la machine ; [...] comme somnolente. D'être allée, elle le pensa emphatiquement, « jusqu'au bout » au bout de quoi, tout au plus de l'adolescence qui vrille. Elle se réveilla donc à la voix du conducteur de tramway, sombra ensuite dans le marasme des jours incertains » (A.F. p.162-163).

Mais l'instance narratrice garde toujours son statut de sujet du moment qu'elle se rappelle de son jeune âge (17 ans). Il s'agit de la description de sa journée sur la ville bourdonnante, surtout sa joie, son plaisir et ses désirs. Donc elle est sujet soumise à la raison et descriptive d'une réalité qui est marquée par la subjectivité de la narratrice.

¹¹ Cahier de département des langues et des sciences du langage, *le sujet et son énonciation*, Université de Lausanne, 1987, p.9.

¹² Ibid. p. 11.

Analyse des instances énonçantes et le statut des sujets

« *j'ai dix-sept ans* ». A partir de sa subjectivité, elle met à la disposition des lecteurs des indices clés pour enrichir ses connaissances et ses curiosités et qu'ils voilent et dévoilent ses histoires qui provoquent chez eux passions et sentiments. Assia Djebar en tant que sujet et être de raison a cette capacité de jugement confirmée et infirmée par Coquet :

« *Que ce n'est pas l'indicateur qui doit nous guider, mais le statut actanciel ; l'absence ou la présence de jugement étant le critère de reconnaissance : non sujet ou sujet, c'est dire également que l'instance se révèle à partir d'une expérience subjective ; que le pouvoir de signifier commence avant la prise en charge par jugement de cette même expérience* »¹³.

v-Sujet femme

Dans la troisième partie de *l'Amour, la fantasia*, plusieurs voix se succèdent. Nous nous intéresserons particulièrement à la voix dans le premier mouvement. Cette voix a une très grande importance puisqu'elle nous permettra l'analyse sémiotique de l'identité et le statut de la femme en relation avec les programmes à accomplir.

v-1 : l'analyse de sujet femme :

L'instance narratrice est le sujet par excellence en rapport avec notre sujet d'énonciation qui est enfant/femme. Une femme car son frère la voit comme sa maman « *quand je te vois, c'est comme si je voyais ma mère* » (A.F. p.170).

La femme est en quête de l'objet de valeur. Le premier objet qu'elle visera est la rencontre avec ses deux frères. Elle est donc montée au Maquis pour se rendre utile. Pendant ce temps, le sujet femme est en relation conflictuelle avec le colonisateur qui constitue pour elle le second objet de valeur. Le colonisateur ayant détruit leur Maison, l'instance narratrice et sa famille se retrouvent sans abri. Il arrive pourtant que le sujet femme dénué de son statut sujet pour devenir non-sujet soit dépourvu de la faculté de jugement et de réflexion. Cependant nous voyons qu'elle garde toujours son

¹³ Coquet.J.C, *pour instance énonçante* .Didier Erudition, Paris, 1993. P.13-15.

Analyse des instances énonçantes et le statut des sujets

statut sujet avec une volonté intérieure qui la force à la conjonction avec son objet de valeur : rangée du côté de ses compatriotes et frères, elle se rend utile au Maquis.

« Je vis l'oued pas très loin. Je tentai de le porter ; je ne pus que le traîner. Ses pieds sans bottillon laissant un sillon derrière lui... je voulais le laver, lui mouiller au moins le visage. J'ai pris de l'eau dans mes paumes : j'ai commencé à l'en asperger, comme pour des ablutions, sans me rendre compte qu'en même temps je pleurais, je sanglotais » (A.F. P.173.174).

Le sujet femme relate tous les événements. Elle insiste sur le départ de ses frères au maquis qui va permettre de définir les différents programmes. Ceux qui sont à la montagne ont contacté la femme pour se rendre utiles et l'expression « *nous avons besoin de toi* » montre l'importance et le besoin de la femme à la montagne. Elle va bien évidemment combattre l'ennemi. Ce sera aussi une ouverture pour la femme. Elle qui est réservée dans une société qui veut que la femme soit dépendante de l'homme.

« La première fille des Amroune, elle que les cousins, les voisins, les alliés, les oncles paternels accusent de se prendre pour un quatrième mâle, en fuyant le douar et les soldats français, au lieu de se terrer comme les autres femelles ! ». (A.F. p.175).

En effet, au début de la guerre, les hommes uniquement ont le droit d'aller au maquis. Il est strictement interdit pour une femme de les rejoindre. Seule l'auteure dépasse ces traditions pour conjointre son objet de valeur.

Ainsi, la femme a atteint son objet de valeur de rejoindre ses compatriotes au maquis. Le combat contre l'envahisseur commence du moment qu'elle possède le vouloir et le pouvoir de conjointre avec la liberté. Il est important de souligner que la liberté en soi est un sujet de valeur auquel le sujet femme veut se conjointre.

VI- La transformation de l'état de la femme vers un autre état :

VI-1 :L'état de la femme

La femme est instance d'origine qui projette les autres instances mais elle est aussi projetée par l'auteur et ses amis. Elle prend appui sur différents documents historiques et juge la situation à travers la biographie de ses amis.

Analyse des instances énonçantes et le statut des sujets

En effet, les programmes dessinés par la narratrice pour combattre l'ennemi font que son statut se transforme, du moment qu'elle participe à l'action avec ses compatriotes. Le pouvoir et le vouloir sont un moyen de secours pour conjindre une liberté dans une société d'hommes. Son vouloir d'être libre confirme son statut de sujet. Selon Coquet c'est une affirmation de l'être et surtout du jugement et selon G. Mury et T.Oriol « le mot « volontaire » ne prend vraiment tout son sens que dans un acte ou l'intelligence intervient pour juger... »¹⁴.

La femme parfois, a le statut de non sujet, de sujet non autonome qui adhère au vouloir du destinataire. C'est le cas de la société évoquée dans laquelle les femmes obéissent au vouloir des hommes ayant une autorité sur elles. Assia Djébar explique cela dans ce passage :

« Je vivais, moi, dans une époque où, depuis plus d'un siècle, le dernier des De la société dominante, s'imaginait maître, face à nous. Lui était alors ôtée Toute chance d'endosser, devant nos yeux féminins, l'habit du séducteur. Après Lucifer lui-même partage avec Eve un royaume identique ».

(A.F. P. 183).

VI-2 : les actes de la femme :

En effet, quand la femme est montée au maquis, elle commence à y travailler dans un hôpital pour prendre soin des blessés. Lors de son trajet vers l'hôpital de Mimoune, le destinataire demande sa main en mariage, alors qu'elle n'a que treize ans. C'est une preuve qu'elle est considérée comme une femme, car l'homme la voit ainsi.

La femme refuse cet acte, elle devient donc un sujet de droit puisqu'elle prétend à l'acquisition de son vouloir de rejoindre sa liberté, de donner sa vision des choses à son entourage. C'est la raison par laquelle elle confirme son identité de femme.

¹⁴ MURY G. et ORIOL T., *L'Action*, Didier, Paris, 1964, p.182.

VII-Le non sujet et le sujet dans la prise de la ville (première partie) où l'amour s'écrit :

VII-1 : la détermination du statut du sujet

Cette partie est composée de huit chapitres qui forment des ensembles différents : les chapitres autobiographiques qui rapportent les événements des années 1950, relatant son enfance et son adolescence, ainsi que les mouvements de l'histoire liés au début de la conquête de l'Algérie en 1830.

Le non-sujet actant est dépendant de l'événement dans lequel il apparaît par sa position corporelle. Il est dépourvu de pouvoir et de savoir, impuissant, ignorant tout de sa présence au monde. S'il montre un pouvoir ou un savoir, il est associé à une fonction unique. L'instance non-sujet est dépourvue de la faculté de juger contrairement au sujet qui juge.

En effet, la première victime française n'a pas de pouvoir puisque son avènement est « tombé », son savoir est inexistant, ses yeux fermées sont la figure de son inconscience et de son non-savoir.

« La première victime française est tombée la veille du débarquement, sur le pont de Breslau lorsque la flotte, ayant défilé devant la ville Imprenable a dépassé la Pointe-Pescade. ».

(A.F. P.25).

Dans le discours et son sujet, Jean Claude Coquet évoque : « le sujet collectif opposé à l'actant individuel, il se caractérise par le fait qu'il renvoie à un ensemble composé d'un nombre indéfini d'acteurs ».¹⁵

VII-2 : le rôle de combat de déterminer le statut des sujets

¹⁵ COQUET J. -C., *Le discours et son sujet 2*, Klincksieck, Paris, 1985, p.96.

Analyse des instances énonçantes et le statut des sujets

Par ailleurs, dans *l'Amour, la fantasia*, un sujet collectif partage les mêmes événements du débarquement (combat de Staouéli) qui s'est déroulé le samedi 19 juin, ayant provoqué une moyenne de quatre vingt morts par jour.

« Les morts se succèdent vite. Je relis la relation de ces premiers Engagements et je retiens une opposition de styles. Les Algériens » Luttent à la façon des Numides antiques que les chroniqueurs romains Ont si souvent rapporté : rapidité, courbes fantasques de l'approche, Lenteur dédaigneuse précédant l'attaque dans une lancée nerveuse Tactique qui tient du vole persifleur de l'insecte dans l'aire, autant que De la marche luisante du félin dans le maquis ». (A.F. p.26 ».

Par ailleurs, les victimes pendant la bataille (Staouéli) ont perdu tout le pouvoir pour défendre. Les combattants possèdent un vouloir qui trouble les actants collectifs et qui provoque leur défaite, ils ne peuvent combattre et ils ne subissent que l'attaque de l'adversaire.

« L'Affrontement se Staouéli, le 19 juin, avait marqué la défaite de l'agha Ibrahim surtout, et l'échec de sa stratégie » (A.F. P. 46).

Par conséquent, les Algériens ont reculé, contestant la compétence du Dey.

« Les troupes algériennes ont reculé, certaines jusque sur les bords d'El Harrach, elles contestent auprès du dey la compétence de son gendre Généralissime ». (A.F. p.47).

Le statut de sujet est changé, le devoir permet de rétablir la situation perturbée de l'actant collectif.

« Le 24 juin, quinze mille combattants regroupés attaquent un Détachement français qui s'est aventuré un peu loin ; parmi les Blessés graves de cet accrochage se trouve l'un des fils de

Analyse des instances énonçantes et le statut des sujets

De Bourmont, Amédé, qui mourra peu après. Le harcèlement Algérien Reprend, les jours suivants, intensifié ». (A.F. P.47).

Les Algériens sont équivalents du moment qu'ils partagent les mêmes situations et subissent le même sort. Ils sont non-sujets car ils sont retenus dans un esclavage continu. Ils sont dénués de tout vouloir. Ils sont dans une relation de domination.

Ainsi, la maman de la narratrice a aussi un statut de non-sujet car elle est disjointe de son vouloir. Elle ne peut appeler son mari par son nom, elle le désigne par le pronom personnel conjugué à la troisième personne « lui » qui renvoi automatiquement à l'époux. C'est une situation dans laquelle les femmes se retrouvent ; il est strictement interdit d'appeler le mari par son prénom.

« Ma mère, comme toutes les femmes de sa ville, ne désignait jamais mon Père autrement que par le pronom personnel arabe correspondant à « lui ». Ainsi, chacune de ses phrases, ou le verbe, conjugué à la troisième personne Du masculin singulier, ne comportait pas de sujet nommément désigné, se Rapportait-elle naturellement à l'époux. Ce discours caractérisait toute Femme mariée de quinze à soixante ans, encore que sur le tard le mari, s'il Était allé en pèlerinage à la Mecque, pouvait être évoqué par le vocable de « Hadj ». (A.F. p. 54).

Elle a donc le statut non-sujet, un sujet non autonome qui adhère à la volonté de son époux et sa société. Les femmes à cette époque sont renfermées et réservées aux traditions et coutumes. Elles se retrouvent dans l'obligation, les contraintes et les différences qui leur sont imposées.

En effet, plusieurs sujets s'inscrivent dans le texte qui se caractérise par la présence de jugement. La maman de la narratrice, après avoir passé des années à apprendre la langue française a appris aussi à appeler son époux par son nom. Dans ce cas la maman est devenue sujet du moment qu'elle se mit à dire « mon mari ». Cette femme

Analyse des instances énonçantes et le statut des sujets

est devenue autonome dans ses dires et ses choix. Celle-ci est conjointe avec l'objet de valeur celui de « liberté ».

« Après quelques années de mariage, ma mère apprit progressivement le français.

Propos hésitants avec les épouses des collègues de mon père ; ces couples pour la

Plupart étaient venus de France et habitaient, comme nous, le petit immeuble

Réservé aux enseignants du village.

Je ne sais exactement quand ma mère se mit à dire : « mon mari est venu...

Je demanderai à mon mari ». (A.F. p.54-56).

Dans le texte djebarien, le sujet dominant J-T-Merle décrit les mouvements de la bataille ainsi que ses blessés. Merle prouve sa compassion envers les blessés car il est impressionné par des résultats inattendus ou moins inattendus. C'est ce qui explique l'emploi de certaines expressions qui expriment la sympathie comme : « *Merle s'attarde sur leur visage, leur maintien, leur résignation ou leur courage. Il les comble d'attentions, va les voir à l'infirmierie, leur offre comme aux animaux blessés d'un zoo, des morceaux de sucre* ». (A.F. p.51).

Le sujet est en relation avec le monde grâce à son corps, tandis que le non-sujet n'est pas en contact avec l'extérieur. L'importance du corps est confirmée par Madison :

« Il faut voir le corps comme notre lien vivant avec le monde et comme le cordon ombilical qui nous rattache à lui (...) le monde et le sujet se profilent l'un sur l'autre et pour ainsi dire s'échangent »¹⁶.

¹⁷« L'être et le passage ou d'une sémiotique à l'autre », *op.cit.*, p.106.

¹⁶ MADISON Gary, *La Phénoménologie de Merleau-Ponty*, Klincksieck, Paris, 1973, p.42.

Analyse des instances énonçantes et le statut des sujets

Le sujet et le non-sujet sont deux instances qui se présupposent réciproquement. Le non-sujet est défini par J-C Coquet comme un actant qui « *n'asserte pas. Il prédique [...] (quand il est hors structure) il échappe à toute contrainte logique, son comportement est imprévisible et surprend par son étrangeté* ». ¹⁷

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

CHAPITRE III

L'amour-passion dans
l'œuvre d'Assia Djebar

I- L'Amour-passion dans *l'Amour, la fantasia* d'Assia Djébar

Dans ce chapitre, l'analyse des émotions et les passions exprimées dans l'histoire seront notre objet de quête. Ces passions concernent l'amour qui se vit dans le silence, la peur, le désespoir et la colère. Elles donnent sens dans les états de choses et dans les états d'âmes.

L'amour désigne un sentiment d'affection envers un être vivant ou une chose qui pousse ceux qui le ressentent à rechercher une proximité physique, spirituelle ou même imaginaire avec l'objet de cet amour et à adopter un comportement particulier.

I-1 : L'analyse de la passion amoureuse

L'amour est la passion la plus évoquée dans les passages autobiographiques de *l'Amour, la fantasia* d'Assia Djébar. Cette passion implique d'autres passions comme le désir qui est une passion primitive parmi les autres. Elle est donc considérée une très grande partie de la vie passionnelle de l'homme comme étant indépendante du désir.

« Ce désir qui naît ainsi l'agrément est appelé du nom d'amour plus

Ordinairement que la passion d'amour qui a ci-dessus été décrite »¹.

Le corps libère une source de joie et de plaisir pour la narratrice. Il est présenté comme une prise de conscience et d'expression de son identité individuelle. Il est à voiler pour éloigner le regard d'autrui. En effet, la femme est visible par son corps, ce dernier suscite le désir de l'homme.

« A l'âge ou le corps aurait dû se voiler, grâce à l'école française

je peux d'avantage circuler ; le car du village m'emmène

Chaque lundi matin à la pension de la ville proche, me ramène chez

¹ R.M.Enger, *passion. An Essay on Personality*, New York.1984.

L'amour, passion dans l'œuvre d'Assia Djébar

mes parents le samedi » (A.F. p.202).

Cette analyse consiste à analyser l'amour-passion exprimé par une instance énonçante qui a le statut sujet du moment qu'elle s'exprime par l'emploi de « je ». Elle a le statut de devenir : elle est sujet quand elle a la maîtrise de ses émotions. Elle devient facilement non-sujet dans le cas contraire. Nous tenterons donc d'analyser cette passion en se basant sur les valeurs actanciennes qui varient selon la variation des passions (amour, peur, frayeur, bouleversement, intuition, malaise...).

Cette sémiotique s'inspire de la phénoménologie « *puisque c'est dans le corps ou dans la partie sensible de l'âme que les passions naissent* »² ainsi « *tendance qui fait converger les énergies, qui oriente la vie* ».³

Une même perspective sémiotique a été soulignée par Paul Ricœur en disant « *il y a passion lorsqu'un être met la totalité de son désir en un objet* ».⁴

Ainsi, l'instance narratrice dans *l'Amour, la fantasia*, fréquente l'école française pour apprendre le français contrairement aux autres fillettes qui n'ont pas cette chance d'y aller. Du coup cet acte a été jugé négativement par les voisins qui le considèrent comme une façon d'apprendre à écrire « les lettres d'amour » et de l'exprimer.

« Fillette arabe allant pour la première fois à l'école [...] main dans la

Main du père. [...] Dés le premier jour où une fillette « sort » pour

² PARRET H., *Les passions. Essai sur la mise en discours de la subjectivité*, Pierre Mardaga éditeur, Paris, 1986, p.17.

³ Les passions. *Essais sur la mise en discours de la subjectivité*, Ibid., p.11.

⁴ Paul Ricœur, *Transcription du débat du 23 mai 1989 entre A.-J. Greimas et P. Ricœur*, in HENAUULT A le Pouvoir comme passion, PUF, Paris, 1994, p.212.

L'amour, passion dans l'œuvre d'Assia Djébar

Apprendre l'alphabet, les voisins prennent le regard matois de ceux

Qui s'apitoient ». (A.f. p. 11).

I-2 : La figure du père en tant qu'instance et l'interdiction de l'amour

La réaction du père face à la lettre reçue de la part de l'inconnu fait de lui une instance. Il est sujet du moment qu'il réagit à cette lettre d'amour. L'amour est encore une fois vécu dans la menace et le danger de l'exprimer. C'est pour cette raison que le père devient l'anti-sujet ; puisqu'il est prêt à tout moment à être comme une ombre menaçante, perturbante. Ce qui provoque chez l'instance narratrice des sentiments et des états effectifs de peur, de frayeur, de crainte.

« Je lis les réponses du jeune homme dans une alcôve, ou sur une

Terrasse, mais toujours les doigts fébriles, les battements du cœur

Précipités. Un vertige de la transgression s'amorce. Je sens mon corps

Prêt à bondir hors du seuil, au fléchissement du moindre appel ».

(A.F. p.87).

En effet, cette citation nous explique la situation dans laquelle se trouve l'instance narratrice qui devient une attitude de défiance. L'interdiction de l'amour impose à la narratrice de garder cette attitude de défiance et fait d'elle une ennemie. C'est son opposition à l'interdiction de l'amour qui crée une relation polémique entre l'instance narratrice et son père ainsi qu'avec la société algérienne de cette époque qui est hostile à cette attitude.

L'origine de cette controverse est le vouloir de conjointre cette passion amoureuse empêchée par le pouvoir, car l'amour est devenu une menace. Ici l'instance narratrice ose l'exprimer. Son vouloir de défendre est perdu par son manque de pouvoir.

Ainsi, l'amour est l'objet de valeur auquel l'instance narratrice aimerait se conjointre⁵ mais le père est considéré comme une menace contre cet amour. L'amour

⁵ GREIMAS A-J. & COURTÉS J. *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Tome 2,

est l'anti -objet dont l'instance souhaite maintenir la disjonction puisqu'il est à l'état de menace. L'instance se retrouve dans l'obligation d'accepter cette disjonction puisque l'ombre du père est toujours présente.

I-3 : L'amour, la peur et la panique

L'amour objet de la passion est présenté comme un bon sentiment. Il est redéfini par Assia Djébar comme étant « *l'amour qui allumerait la plus simple des mises en scène apparaît comme danger* » (A.F.p.239). Il est associé au danger qui détermine le statut du sujet. Il est toujours l'objet recherché par le sujet.

Donc, l'amour peut être lu dans deux sens : l'un est l'existence de l'amour fondé sur la confiance, la joie, le contentement, l'espoir, le bonheur. L'autre sens est celui de la menace, la défiance, la peur, la panique.

En effet, l'amour qui est dit dangereux se définit par « *ce qui expose à un mal quelconque, ce qui peut compromettre la sécurité ou l'existence de quelqu'un* »⁵.

L'amour dans ce cas précis est un objet lié au sujet. Etant associé au danger, il a donc un statut d'anti-sujet.

L'amour est associé au cri ; le cri est associé à la violence. L'Amour, anti-sujet, ne peut se crier car l'acte de l'amour est entamé par un cri.

« L'amour, c'est le cri, la douleur qui persiste et qui s'alimente,

Tandis que s'entrevoit l'horizon de bonheur. Le sang une fois écoulé,

S'installe une pâleur des choses, une glaire, un silence ». (A.F. p.154).

Donc, cet amour ou anti-sujet ne se définit que comme douleur, souffrance, cri. C'est un amour qui ne peut ni se dire ni s'écrire. Il est interdit pour les femmes surtout pour celles qui ont connu le viol, la souffrance. Mais il reste toujours un rêve pour elles :

Hachette, Paris, 1986, entrée « objet », pp.258-259.

L'amour, passion dans l'œuvre d'Assia Djébar

*« En cette aurore de la double découverte, que se disent les
Femmes de la ville, quels rêves d'amour s'allument en elles, ou
S'éteignent à jamais, tandis qu'elles contemplant la flotte royale
Dessiner les figures d'une chorégraphie mystérieuse ? ».*

(A.F. P.17).

La passion amoureuse est associée au désir qui implique « un vouloir et une identification avec l'objet qu'on aime »⁶. Mais cette passion représente pour l'instance narratrice un malaise qui se définit comme « l'état d'un homme qui n'est pas à son aise, le manque d'aise et de tranquillité dans l'âme »⁷. L'instance qui s'étouffe de cette situation pousse un long cri qui présuppose la souffrance, la douleur. Il s'agit de l'expression du malaise et la manifestation affective dégageant de la douleur de l'instance, une manière pour elle d'extérioriser ses souffrances.

Ces passions négatives peuvent engendrer une autre passion, celle de la colère qui elle-même engendre la haine. On peut dire que la première passion qui intervient dans la colère est la tristesse. Il y a donc une souffrance. Cette souffrance doit être injustement causée et la colère est l'éclatement d'une rancune contre son père et la société.

Toutefois, ce vouloir de conjoindre à l'amour n'est pas une passion. Mais plutôt le mouvement à l'origine d'un désir intérieure comme un épanouissement de l'amour. Ce désir non réalisé engendre la colère. Colère qui dépend donc du désir, de la tristesse.

Dans l'œuvre d'Assia Djébar, l'histoire de Cherifa Amroune est très marquée car elle donne un meilleur exemple de la mort de l'amour puisque cette passion est

⁶ Expression que nous reprenons à Herman Parret qui la reprend à son tour à Locke, traduit par Pierre Coste. p.34.

⁷ Ibid. p. 34.

prédestinée à une mort certaine. Elle lance ainsi un cri de douleur, de souffrance et de tristesse.

Ainsi, l'instance narratrice est un sujet qui se manifeste par le vouloir d'aimer. Ce vouloir qui naît chez elle, un désir partagé avec « l'aimé ». « *Le désir n'est qu'une passion primitive parmi les autres* »⁸.

I-4 : Le désir et le corps chez la narratrice

Le désir fait partie de la vie passionnelle de l'être humain. L'amour et le désir se distinguent en ce que l'amour présuppose un vouloir et une identification avec l'objet aimé. Dès que le désir tend vers le bien ou vers le beau, il est accompagné d'amour et ensuite d'espérance et de joie. Au contraire, lorsqu'il tend à s'éloigner d'un mal, il est accompagné de haine, de crainte et de tristesse.

L'amour associé au désir est considéré d'un côté positivement, puisque l'on considère l'objet désiré comme source de plaisir ou de contentement et d'un autre côté négativement comme une source de souffrance et d'insatisfaction. Herman Parret définit le désir comme : « l'inquiétude que l'on ressent en soi-même à cause de l'absence d'une chose qui nous donnerait du plaisir si elle était présente »⁹.

En effet, dans *l'Amour, la fantasia*, avoir envie ou désirer est considéré pour la narratrice comme dépasser l'interdit. Ce qu'elle confirme ainsi :

« *Écrire devant l'amour. Eclairer le corps, pour aider à lever l'interdit, pour*

Dévoiler...et simultanément tenir secret ce qui doit le rester, tant que

⁸Herman Parret, *les passions : essai sur la mise en discours de la subjectivité*, Pierre Mardaga, Bruxelles, 1986.32.

⁹ Ibid. p. 34.

L'amour, passion dans l'œuvre d'Assia Djébar

N'intervient pas la fulgurance de la révélation ». (A.F. P.91-92)

La langue en tant qu'organe permet de communiquer, de s'exprimer. Dans ce cas il exprime le plaisir amoureux par les mots. Mais communiquer en langue française pour l'instance narratrice est la seule façon de dire ses pensées, ses désirs. Ceci est confirmé à partir de l'un de ses passages :

*« Parler de soi-même hors de la langue des aïeux, c'est se dévoiler
certes, mais pas seulement pour sortir de l'enfance.
Pour s'en exiler définitivement. Le dévoilement, aussi contingent,
Devient, comme le souligne mon arabe dialectal du quotidien,
Vraiment, « se mettre à nu ». (A.F. P.224).*

L'instance narratrice dit à partir de cette citation que parler de soi-même est comme se mettre à nu. C'est comme se déshabiller et se dévoiler. Son corps doit être protégé et préservé. Elle dit à propos de ça :

*« Ecrire devant l'amour. Eclairer le corps, pour aider à
Lever L'interdit, pour dévoiler... Dévoiler et
Simultanément tenir secret ce qui doit le rester tant que
N'intervient pas la fulgurance de la révélation ».*

(A.F.pp.91-92).

Le colonisateur français a réussi à tout avoir sauf les corps des femmes qui présentent pour la société une immense valeur. C'est pour cette raison que les algériens notamment les femmes, ont réussi à protéger leur honneur, leur dignité ainsi que leur pudeur.

L'amour, passion dans l'œuvre d'Assia Djébar

Revenons à ce mot « corps » qui présuppose un organe sensuel à l'origine du plaisir dont parle l'instance narratrice. L'amour est un phénomène que la narratrice ressent et le corps participe à tout ce qu'elle ressent.

Par ailleurs, l'amour réunit les couples car il est le lieu par excellence de la rencontre avec l'autre. Assia Djébar veut se conjoindre à un objet de valeur en s'unissant avec un jeune homme. Elle aura besoin de deux modalités : celle du pouvoir ainsi que celle du vouloir. La narratrice a donc le statut de sujet de désir du moment qu'elle désire un objet auquel elle veut se conjoindre. J.C Coquet élabore une théorie du sujet énonçant présupposant l'exercice d'un méta-vouloir. Il confirme à ce propos « *un type de sujet que l'on peut définir en fonction de la quête que le vouloir implique : sujet de désir* »¹⁰.

Le couple se définit comme la réunion de deux personnes ou deux objets qui forment une paire. Le dictionnaire Robert propose la définition suivante « *union légitime d'un homme et une femme* ». La notion d'union est très liée à la notion du mariage, car ce dernier présuppose l'union d'un mari et une femme. A l'époque ce n'est qu'après le mariage que la passion amoureuse s'épanouit.

Cependant, l'union de l'instance narratrice a des conséquences négatives parce que son père est absent ainsi que le second actant du couple son mari qui a oublié d'accomplir les dévotions religieuses. Son amour ne sera pas donc durable.

« Notre union ne sera pas préservée » (*A F.* p.153).

Cet état passionnel affectera l'instance narratrice puisqu'elle ne pourra effectivement pas se conjoindre à l'objet de valeur. Elle confirme :

« L'épouse, amusée par cette tristesse superstitieuse, le rassure. Elle dépeint l'avenir de leur amour avec confiance ; il avait promis que l'initiation

Prendrait autant de nuits qu'il le faudrait. Or, dès le début de cette nuit hâtive,

¹⁰ Hume, livre I, troisième partie, section X : « influence de la croyance », p.197.

Il pénétrait la pucelle ». (A.F. P .153).

I-5 : les modalités et la quête de l'objet de valeur

Une structure modale est accompagnée de statut phénoménologique de sujet. Ainsi les modalités jouent un grand rôle sur le statut du sujet. Avoir la volonté de faire et ne pas avoir le pouvoir implique l'impuissance du sujet. Il est évident que le sujet de devoir est dans une relation prescriptive avec le sujet de pouvoir : les deux sujets peuvent poursuivre la quête d'un objet de valeur.

Le vouloir de l'instance narratrice de rejoindre l'objet de valeur (l'amour) est arrivé au point de dévoiler les mots devant sa maman et sa sœur « *laissez-moi la maison seule pour cette nuit, s'il vous plait !... »*. (A.F. P.153).

Quand l'amour est loin de la bénédiction ou « el baraka » il ne peut être soumis à la volonté de Dieu. Celle-ci put rendre l'actant optimiste, car la bénédiction est considérée comme le fruit de l'accomplissement de la prière. Selon le Dictionnaire des symboles :

« Si la baraka caractérise essentiellement des hommes saints, elle peut

Aussi être attachée à des objets sacrés comme le Coran ou l'eau du puits

De la Mecque. Sa force bénéfique s'applique à tout ce qui la touche et

Provoque en fin de compte, des effets inverses de ceux du « mauvais œil »¹¹.

D'autre part, certaines notions sémiotiques sont complémentaires et indispensables en ce qui concerne la sémiotique narrative qui est la relation d'un sujet à un objet de valeur. Cette relation englobe trois termes : sujet 1, objet et sujet 2.

¹¹ Dictionnaire des symboles, des rites et des croyances, *Ibid.* p.191.

L'amour, passion dans l'œuvre d'Assia Djébar

En effet, le sujet qui se prépare d'avance à cette passion traverse une crise émotionnelle ; il change de statut pour celui de non-sujet puisque sa tête est vide de toute pensée. Tandis que l'instance narratrice le rassure elle est donc sujet.

L'instance narratrice et l'actant sont dominés par la tristesse, une douleur émotionnelle liée au chagrin ou au désespoir. Ainsi l'échec de la narratrice à conjoindre son objet de valeur provoque en elle cette passion. Selon la narratrice, cet échec est dû au mauvais œil qui tue l'amour. Les mots d'amours trouvés dans la lettre écrite par l'actant ne sont pas ressentis ou touchés par l'instance narratrice : « *les mots de sa passion bavarde ne m'ont même pas frôlée* » (A.F. P.89). Ce qui signifie que les mots d'amours de l'étranger ne peuvent l'atteindre, à cause du double regard qui s'est posé sur la lettre de l'aimé : « *les mots écrits, les ai-je vraiment reçus ? Ne sont-ils pas désormais déviés ? J'ai rangé cette lettre dans mon portefeuille, comme la réplique d'une croyance disparue* ». (A.F. p.89).

I-6 : Le mauvais œil et le doute

Le mauvais œil est la grande puissance que possède l'œil. Il provoque le malheur de certaines personnes, il est à l'origine de la jalousie des autres : « *est une puissance maléfique diffuse de l'envie, de la jalousie qui passe dans le regard, agit sur l'objet de l'admiration* »¹².

La jalousie est exprimée dans l'œuvre d'Assia Djébar par l'usage des exclamatives. A partir du regard posé sur les mots de la lettre, elle affirme : « *-Quels mots ! Je n'imaginai qu'il vous aimait à ce point !* ». (A.F. P.48).

¹²Dictionnaire des symboles, *des rites et des croyances*, p.316.

Conclusion

Conclusion

Pour conclure ce modeste travail nous dirons que l'œuvre d'Assia Djébar donne une force intérieure pour en savoir, commencer par l'autobiographie dans laquelle l'instance narratrice raconte son enfance, sa jeunesse ainsi que son amour en utilisant le « je » autobiographique.

L'autobiographie est aussi menée par une écriture impersonnelle, elle raconte sa vie en disant « elle » et « nous » ceci dit qu'Assia Djébar fait écouter des femmes qui ignorent l'écrit mais en qui elle se reconnaît. Le cheminement se fait alors par le moyen d'écriture. Ainsi, le corps et la voix sont l'expression la plus pure. C'est ce qui fait que la dernière partie du roman est consacrée à ces récits de femme que l'auteur recueille et transcrit.

Donc l'écriture féminine a été une description des injustices de l'homme dont les femmes sont victimes. Une manière d'enrichir la littérature par le savoir féminin car ces femmes ont toujours des choses à dire, des choses à faire que les hommes ne peuvent le dire ni le faire à leur place, offrir à la femme une possibilité de s'exprimer est considérée pour l'instance narratrice une grande joie et un bonheur immense, une sorte de satisfaction intérieure dont elle se batte depuis le début de la colonisation en Algérie.

La participation des femmes dans l'écriture de ce roman devient une sorte d'un rassemblement de plusieurs voix et plusieurs paroles. Donc Assia Djébar ne souhaite jamais écrire son roman toute seule mais à l'aide de toutes ces femmes qui lui donne cet esprit féminin loin de celui des hommes.

Assia Djébar est une grande historienne puisqu'elle raconte l'Histoire de l'Algérie pendant la période de la colonisation franco- algérienne. Cette histoire qu'a été écrite par les compatriotes étrangers puis la narratrice arrive à ramasser les écrits des autres pour faire un regard général sur la guerre de détermination.

Parler de ces événements est donc parler des situations pénibles que les algériens ont vécus pendant la guerre qui s'est déroulée de 1954-1962. Assia Djébar dépasse le statut de

femme pour celui d'un homme à fin d'avoir cette possibilité de se rendre utile pour les coté algérien, effectivement l'auteure de l'histoire a réussi de donner cette chance au peuple algériens en montant au maquis.

Assia Djébar raconte l'histoire de l'Algérie et sa propre vie en utilisant la langue française comme un moyen de s'exprimer librement ses pensées, des désires et ses souvenirs, une chose qu'elle ne peut faire en exprimant en langue maternelle. Le recours de la narratrice vers la langue française est considéré comme un choix dont elle ne se sent pas satisfaite.

Par ailleurs, la mise en application de l'œuvre *l'Amour, la fantasia* d'Assia Djébar est fondée sur la sémiotique subjectale en basant sur les travaux de Jean Claude Coquet qui insiste sur le faite que le sujet joue un rôle immense.

Prendre en conscience de statut du sujet (sujet ou non sujet) à l'aide des modalités (vouloir, pouvoir, savoir) construit la signification du discours. Ceci dit que le but de savoir le statut de sujet est de construire une signification, une chose qui a été appliquée en analysant les textes djébariens à travers la modalité de vouloir qui constitue une puissance qui vient d'intérieure qui exprime la volonté.

Ainsi, la modalité de vouloir qui pousse le sujet vers le faire, il aura par la suite le statut du sujet opérateur qui court vers l'objet de valeur, à partir de ce moment que le sujet confronte les autres modalités qui constitue à changer l'état de sujet.

Assia Djébar dans son œuvre a double but : le premier est celui de la liberté et le deuxième est de confirmer son identité en tant que femme dépourvu de ses droits et l'obéissance à l'égard de l'homme. Donc double but signifie double objet de valeur vers lequel Assia Djébar veut se conjoindre.

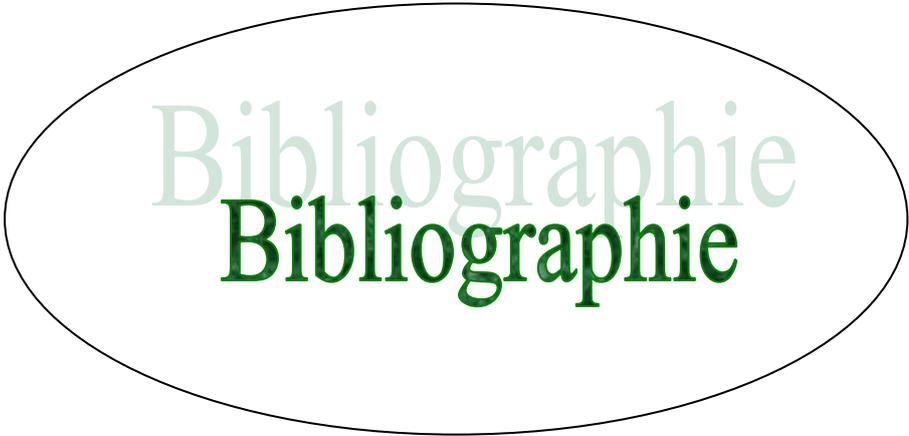
D'autre part, les passions qui constituent une partie très importante dans le domaine de sémiotique sont très évoquées dans l'œuvre d'Assia Djébar. La passion la plus évoquée est celle d'amour car il est marqué par la contradiction de coté paternelle, de coté sociale qui interdit l'expression d'amour. Parler d'amour pendant cette période par les femmes est considéré comme un crime ou se mettre à nu.

Or, les passions sont aussi analysable elles se reposent sur les modalités, dans les textes Djébariens une suite de passions ont la peine d'être analysé à savoir la peur de la narratrice d'être vu par le père en lisant la lettre d'amour sur la terrasse, ainsi, le sentiment de frayeur qui vient juste après le désir d'amour c'est –à- dire le faite de désirer provoque un danger c'est ce qui fait naitre chez l'auteure du roman ce genre de sensation alors que pour la narratrice trouve que l'amour, le désir et l'envie sont des raisons de bien être relatif au corps qui participe dès le début jusqu'à la fin, ce corps qui permet d'être en relation avec le monde extérieure donc il permet d'enregistrer ce qui est autour de nous, c'est toujours le corps qui précède l'esprit c'est donc le « je peux du corps » précède le « je pense de l'esprit ».

La mort de l'amour est une expression qui désigne l'amour qui n'exprime pas, la narratrice se trouve dans l'obligation de se taire puisqu'elle est dans l'impossibilité de se dire l'amour en langue française. Il s'agit donc d'un amour silencieux qui n'a pas le droit d'être extériorisé, il naît à l'intérieure de la personne se ressent à l'intérieure jusqu'à la mort.

Ce travail ouvre notre esprit sur le primat fondamental du discours sur la langue appelé par Coquet « les instances énonçantes », instance est une notion produite par Benveniste en 1956 dans un article reproduit dans ses problèmes de linguistique générale, Coquet la défini en fonction des modalités et le statut des sujets.

Enfin, un grand regard rejeté sur la l'Algérie pendant la période de la colonisation ainsi les yeux sont ouvertes sur la vie de la narratrice à savoir son mode de vivre et ses visions du monde, c'est la raison par laquelle son œuvre reste à présent étudier et analysé.



Bibliographie
Bibliographie

Bibliographie

Ouvrages auteur de l'œuvre

- Chikhi Beida, 1990, *Les romans d'Assia Djébar* : Alger : OPU.
- Chikhi Beida, *lecteur et pratique dans l'œuvre d'Assia Djébar*, Alger : OPU
- Cercle des amis d'Assia Djébar, 2012, *lire Assia Djébar*, Paris : la cheminante plein champ.
- *Ecriture de la mémoire dans l'amour, la fantasia* d'Assia Djébar 2011.2012. Alger : OPU.
- Lejeune Philippe, 1979, *le pacte autobiographique*, Paris : le Seuil.
- Lejeune Philippe (1998,1971) : *l'autobiographie en France*. Paris : Armand colin.
- *Les romans d'Assia Djébar*, 2002, *entre histoire et fantaisie* : Djazair(Alger).
- May Georges, (1979) *l'autobiographie*, Presses Universitaires de France.
- Giuliva, Milo « *Lecture et pratique de l'histoire dans l'oeuvre d'Assia Djébar* » Introduction: La Grande Dame du Maghreb.P.18.

Sémiotique et linguistique

- Adam Jean-Michel, 1976, *linguistique et discours littéraire*. Théories et pratiques des textes, librairies Paris : Larousse.
- Benveniste E, 1996, *problème de linguistique générale I*, Paris : Gallimard.
- Benveniste E, 1974, « *la communication* » in *problèmes de linguistique générale I*, Paris : Gallimard.
- Bertrand Denis, 2000, *précis de sémiotique littéraire*, Paris, Nathan.
- CHARAUDEAU p, 2000, *une problématique discursive de l'émotion*, Paris : PUL.
- Coquet J-C, 1939, *le discours et son sujet I*, Paris : KLINCKSIECK.
- Coquet J-C, 1939, *le discours et son sujet II*, Paris : KLINCKIECK.

- Coquet J-C, 1973, *sémiotique littéraire*, Paris, Mame.
- Coquet J-C, 1973, « sémiotique », in langage N°31, Paris : Larousse.
- Coquet J-C, 1997, *LA Quête du sens*, Paris : PUF.
- Courtés Joseph, 2007, *la sémiotique du langage*, Armand colin.
- ENTREVERNE (groupe), 1979, *Analyse sémiotique des textes*, Paris : Presse Universitaire de Lyon.
- FONTANILLE J, 1987, *sémiotique et théorie de la connaissance*, Paris : Amsterdam.
- Greimas A-J, 1970, *du sens*, Paris : Seuil.
- Greimas A-J, 1976, *sémiotique et sciences sociales*, Paris : Seuil.
- Greimas A-J, 1983. *Essai de sémiotique du sens II*, Paris : Seuil.
- HENAULT ANNE, 1992, *histoire de la sémiotique*, Paris : PUF,
- HUNEMAN PHILIPPE, 1997, *introduction à la phénoménologie*, Paris : Armand colin.
- MERLEAU PONTY, 1945, *la phénoménologie de la perception*, Paris : Gallimard.

Interview et article

- Gauvin, lise, (1996) « *Assia Djébar. Territoire des langues : entretien* » in littérature N° 101 P. 73- 87.
- Mireille Calle-Gruber, Le monde, Fr. Assia Djébar, legs d'une « *femme d'écriture* », février 2015.

Dictionnaires

- Dictionnaire raisonnée de la théorie du langage I, 1979, Paris, Hachette.
- Dictionnaire des Œuvres littéraire de langue française, 1994, Paris : Bordas.
- Dictionnaire étymologique de français, 2013 : le robert.
- Le Larousse dictionnaire encyclopédique, 1979 : Kannas, Claude.

Sites internet

- Www. Limag. Com.
- Www. Académie- Dualité de la mémoire la fantasia d' Assia Djebar.
- <http://www.lettres-et-arts.net/>



Table des matières
Table des matières

Table des matières :

Introduction01

Chapitre I

Histoire, autobiographie dans l'amour, la fantasia

I-1 : présentation de l'œuvre.....05

I-1-1 : le parcours biographique05

I-1-2 : les trois parties principales du roman06

I-2 : le parcours autobiographique.....06

I-2-1 : Définition et généralité06

I-2-2 : l'autobiographie et le je autobiographique.....07

I-2-3 : la narratrice et le pacte autobiographique.....11

I-3 : l'écriture de l'histoire15

I-3-1 : l'histoire et de l'Algérie.....15

I-3-2 : la discipline historique15

I-4 : la langue d'écriture.....18

I-4-1 : la langue française vs la langue maternelle18

I-4-1 : l'écriture amoureuse et dangereuse20

I-5 : la dualité dans l'œuvre21

I-5-1 : la dualité dans le titre21

I-5-2 : dualité de culture française et arabo-musulmane22

Chapitre II

Analyse des instances énonçantes et le statut des sujets

<i>II-1 : le statut des sujets Djébariens</i>	<i>27</i>
II-1-1 : la structure modale.....	27
II-1-2 : l'analyse de la modalité du vouloir	28
<i>II-2 : L'identité et les modalités (vouloir, pouvoir et savoir).....</i>	<i>29</i>
II-2-1 : la reconnaissance et non reconnaissance de soi.....	29
II-2-2 : le couple modale (vouloir-pouvoir)	31
<i>II-3 : la narratrice sujet.....</i>	<i>32</i>
II-3-1 : l'analyse de statut féminin	32
<i>II-4 : sujet et non sujet dans l'œuvre d'Assia Djebar.....</i>	<i>34</i>
II-4-1 : le statut les sujets actanciels	34
<i>II-5 : sujet femme</i>	<i>37</i>
II-5-1 : l'analyse de sujet femme.....	37
<i>II-6: transformation de l'état de femme vers un autre état.....</i>	<i>38</i>
II-6-1 : l'état de la femme.....	38
II-6-2 : les actes de la femme	39
<i>II-7 : le non-sujet le sujet dans la prise de la ville (première partie) ou l'amour s'écrit</i>	<i>39</i>
II-7-1 : la détermination de statut du sujet	39
II-7-2 : le rôle de combat de déterminer le statut des sujets	40

Chapitre III

L'Amour-passion dans l'œuvre d'Assia Djebar

III-1 : l'amour-passion dans l'amour, la fantasia d'Assia Djebar.....42

III-1-1 : l'analyse de la passion amoureuse.....42

III-1-2 : la figure du père en tant que instance et l'interdiction de l'amour 44

III-1-3 : l'amour, la peur et la panique.....45

III-1-4 : le désire et le corps chez la narratrice.....47

III-1-5 : les modalités et la quête de l'objet de valeur50

III-1-6 : le mauvais œil et le doute51

III-2 : les modalités passionnelles dans les textes djébariens52

III-2-1 : l'analyse des passions et des modalités.....53

III-2-2 : la combinaison entre les modalités pouvoir et vouloir54

III-3 : les passions des observatrices56

III-3-1 : les femmes djébariens56

III-3-2 : l'état passionnel des femmes57

III-3-3 : les modalités positives et négatives59

III-3-5 : l'expression des sentiments60

Conclusion62

Bibliographie65

Résumé :

Ce présent mémoire présente deux parties liées essentiellement à l'étude du roman *l'Amour, la fantasia* d'Assia Djébar, la première partie est celle de théorie dont nous avons mis en lumière l'ensemble des connaissances à partir de parcours autobiographique dans lequel l'auteure aborde son enfance, son adolescence ainsi que sa jeunesse. Histoire d'Algérie qui marque la vie de la narratrice suite aux événements historiques et ses souffrances de côté de colonisateur ainsi que les conditions sociales qui insistent sur le fait que l'amour ne peut être exprimé ou vécu c'est la raison par laquelle la narratrice se retrouve dans l'obligation de s'exprimer dans la langue étrangère « le français » du moment que parler d'amour en langue maternelle est considéré comme se mettre à nu.

La deuxième partie est bien évidemment concernée l'analyse sémiotique des textes djébariens tout en basant sur les théories élaborées par Jean Claude Coquet et qui se retrouvent dans son ouvrage *la quête du sens*. Il est question d'analyser le statut des sujets qu'il soit sujet ou non sujet à travers l'étude des modalités qui lui sont nécessaires. Dans la même partie, une étude sera consacrée pour les passions qui marquent une véritable importance. Il s'agit d'une analyse sémiotique à l'univers affectif et passionnel qui repose entièrement sur l'analyse des passions. La compétence passionnelle est en effet une compétence de modalisation.

Mots clés : Assia Djébar, sémiotique subjectale, modalité, passion.