

**L'Ambivalence souvenir/ devenir dans
« Nulle part dans la maison de mon père » de Assia DJEBAR :
approche sémanalytique**

**Présenté par M.
BELFATNACI Fethi
(doctorant)**

Faculté des Langues Étrangères

Université Mohamed Ben Ahmed–Oran 2 – Algérie

**Dirigé par Mme
LAZRAG Zahira
(M.C.A)**

Faculté des Langues Étrangères

Résumé :

Il y a dans l'œuvre de Assia Djébar « *Nulle part dans la maison de mon père* » présence d'une dualité qui se dit de façon multiple, elle s'exprime dans des rapports d'aller-retour entre le souvenir, un artefact constructeur de soi, et un devenir où un futur se construit sur les débris d'un présent disparaissant. Il s'agira donc dans ce présent travail, de voir comment l'écriture, à travers ses dispositifs sémiotico-narratologiques et énonciatifs, laisse transparaître des couples ambivalents où souvenir et devenir deviennent tour à tour, génétiquement, deux principes qui président en amont à l'entreprise autobiographique de l'œuvre.

Littérairement, souvenir et devenir se mêlent et s'affrontent tous les deux dans une écriture qui s'organise autour de soi. Ladite œuvre met en avant la dimension de la rétrospection et l'actualité évolutive-évaluative dans une logique d'un passé « poursuivant » un présent.

Mots-clés : dualité -souvenir - devenir – conflit- rétrospection- biculturalité - bilinguisme- bihistoricité- autoanalyse -sémanalyse.

ملخص البحث:

تضم الرواية " لا مكان لي في بيت أبي " للكاتبة أسيا جبار ثنائية معبر عنها بعدة أوجه. تظهر هذه الثنائية في علاقة مد و جزر بين الذكرى كمصدر حتمي في بناء الذات وبين السيرورة حيث إن المستقبل يبنى على انقراض حاضر مضمحل. نسعى في طرحنا هذا إلى تبيان كيفية تمثل هذه الثنائية المتضادة في الكتابة من خلال الفضاءات السيميائية والبلاغية والسردية حيث إن الذكرى و السيرورة تصبحان مصدر أساسي في كتابة السيرة الذاتية لرواية أسيا جبار المذكورة أعلاه.

L'Ambivalence souvenir/ devenir dans « Nulle part dans la maison de mon père » de Assia DJEBAR—

أديا ذكرى و سيرورة تتداخل و تتصارع في الكتابة الذاتية حيث إن الرواية
السالفة الذكر تضع في مقدمتها الرجوع الزمني والموضوعية "تطور/ تقييم"
بمنطق الماضي يتعقب الحاضر.

الكلمات المفتاحية: الازدواجية - الذكرى - السيرورة - الصراع - الاسترجاع -

الازدواجية الثقافية - الازدواجية اللغوية - تحليل ذاتي - تحليل سمائي.

« *L'enfer, c'est les autres* », voilà une expression chère à Sartre, là où nous retrouvons mimée, révélée, sagement condensée la réalité de l'Être dans ses rapports éternellement conflictuels avec les déterminants (psychologiques, historiques, socio-culturels etc.) qui conditionnent en profondeur son existence. Ainsi mis au monde, l'homme ne peut rien contre sa nature, son histoire, son devenir ; mais se voir en face, sans possibilité aucune d'un changement véritable, est artistiquement faisable. La littérature se propose comme l'instrument qui offre cette possibilité de se revoir. Elle s'institue comme le lieu des mondes possibles où l'on peut s'aimer, se détester, se parodier, se comparer à autrui voire se refuser. Toutes les considérations s'y confondent, toutes les représentations s'y versent, toute une création, avec les figures et les dimensions voulues, s'en dégage. Or, dès qu'il y a tentative de fixer, au niveau du réel, ces possibles, le cadre se dérobe continuellement. Comme « miroir brisé »¹ ou « une conscience collective possible »², le roman est, sans conteste, la forme la plus éclatée de l'écriture.

Le romanesque nous invite à la redécouverte du monde au croisement du réel et du fictionnel. L'originalité de la forme, c'est donc cela l'invention. Il semble que la véritable vocation de la littérature est de « parachever » un monde donné comme inachevé. Mimer le réel et le transformer, c'est ce qui s'appellerait littérature, si paradoxale que cette idée paraisse.

Assia Djébar, une des figures emblématiques de la littérature maghrébine, s'est prodigieusement investie dans une écriture où s'entrelacent, à l'état pur, le procès historique et l'invention romanesque. Un destin voudrait qu'elle mêle à son expérience l'Autre, celui-ci se manifestant voire s'imposant par le truchement de la langue. Inlassable, Assia Djébar mène une vie d'écriture féconde qui s'étale sur un demi-siècle. Voilà que maintenant, après tout cela, elle s'avise du besoin prégnant de passer en revue son bilan d'un vécu quotidien et d'une expérience créatrice. Ce bilan sera celui de « *Nulle part dans la maison de mon père* », un roman retentissant de par la thématique pluridimensionnelle qui le traverse aussi bien que par la verve de la forme. Une particularité s'impose : l'exercice rétrospectif, loin de s'occulter derrière les faits romanesques, éclate tant sur le plan fictionnel qu'à travers les valeurs sémiotiques de l'écriture. Plus encore, le

souvenir et le devenir deviennent, tour à tour, génétiquement, deux principes de production de l'œuvre. Cela n'est pas sans rappeler les techniques scripturales de « *LoindeMédine* », lesquelles procèderaient de la même logique ; elles en découlent comme des retombées d'un schème générateur de l'écriture.

Littérairement, nous tenterons de cerner une sphère de « réflexion intensivement présente », si cette association peut trouver un fondement de valeur, où ladite œuvre met en avant la dimension de la rétrospection et l'actualité évoluant-évaluant dans une logique d'un passé « poursuivant » un présent. Dès lors, une idée s'impose : c'est que le passé n'est plus confiné dans une simple factualité historique, artistiquement travaillée, mais devient une origine constitutive d'un être romanesque vivant des temps s'entrechoquant. L'effort conciliateur avorte dans la tentative de réconcilier le souvenir et le devenir. Ce dernier susceptible d'affecter une transformation dans l'avenir, dans le possible et non dans l'achèvement.

Le choix de cette thématique est, dans une large part, motivé par l'intérêt que présente la facture de l'œuvre du point de vue structurel et sémiotique. C'est que, et contrairement aux habitudes scripturales, son univers romanesque a ceci d'original qu'il présente la vie à travers le prisme du double : un passé face auquel on ne peut qu'être passif, qu'on ne peut que subir, imparablement, et un présent indéfini, fuyant, en certain sens réprobateur, et qui est donné comme à assumer, intenable soit-il. De tout cela, nous pourrions, pour ainsi dire, établir que la notion de l'Avenir est exclue ; le seul avenir qui vaille, c'est celui représenté par un « présent se transformant », un « avenir se faisant » : le devenir.

Souvenir et devenir sont donc les deux facettes d'une réalité protéiforme (sociale, psychologique, affective, relationnelle, etc.). Ils forment, conflictuellement, le principe de production de l'œuvre.

Par ailleurs, nous ressentons qu'il existe sensiblement de grandes affinités entre l'univers romanesque et l'univers réel de l'auteure. Les limites n'étant, par moments, pas étanches, le réel et le fictionnel se confondent invitant ainsi à rechercher le « moi profond » (M. Proust) dans le « moi social ». Cela rejoint la vieille idée aristotélicienne de mimétisme que Paul Ricœur reprend sous une forme d'aspect paradoxal, celle d'une proximité de la nature (réel) et d'un éloignement (écart, fiction). Identifier cette dimension dans cette œuvre nous paraît intéressant à exploiter. Nous sommes enfin mê par l'intention d'exploiter une piste non moins importante où l'œuvre semble « se parler » à soi-même.

Cette œuvre est avant tout, comme Assia Djebar le souligne elle-même, un roman auto-analytique. Cette auto-analyse se manifeste à travers un exercice purement rétrospectif. Cela dit, le texte autobiographique se veut plurivoque, il est, en effet, le foyer d'un foisonnement de plusieurs systèmes signifiants telle la religion, la langue, la culture et l'Histoire. L'analyse que nous proposons ici serait une entrée dans l'univers de l'inconscient de l'auteure par le biais du langage poétique. Nous reconnaissons, incontestablement, que Assia Djebar est traversée

L'Ambivalence souvenir/ devenir dans « Nulle part dans la maison de mon père » de Assia DJEBAR— par le duel bilingue et biculturel. Nous examinerons donc l'état d'un «être duel». Les conflits inconscients, sous leur manifestation les plus baroques, d'un être imprégné par deux langues, deux cultures sont impérativement liées aux souvenirs et se répercutent « négativement » sur le devenir de la narratrice. Pour le besoin de l'analyse, nous ferons usage de certains concepts empruntés à la psychanalyse, précisément à celle de la sémanalyse de J. Kristeva, mais aussi à la sémiologie structurale, le cas échéant.

I. La sémanalyse, objet et méthode

Cette démarche, qui se veut avant tout structurale, essaie de remonter à l'amont de la genèse de la création littéraire, les « étymons » qui ont présidé à l'échafaudage des signes de notre texte autobiographique. Pour ce faire, nous empruntons à Julia Kristeva sa démarche sémanalytique qui s'inscrit éminemment dans le champ sémiologique. L'une des questions délicates auxquelles est confrontée la sémanalyse est bien celle des motivations de la création littéraire. La sémanalyse se veut une approche multidisciplinaire, inspirée partiellement de la grammaire générative transformationnelle³ (la G.G.T s'applique à des énoncés qui traversent une série de transformations profondes pour apparaître superficiellement à l'état d'énoncés réalisés). Elle intègre également la notion du freudo-marxisme qui, d'une part, inclut la notion de la reproduction marxiste des idéologies en établissant un lien causal entre le fait littéraire et l'état historique d'une telle ou telle société dans laquelle elle s'est produite, et d'autre part, l'inconscient comme étant une instance inéluctablement imposée par la dérive du sujet au fil de la production scripturale (la dynamique inconsciente est liée au *désir* et au *refoulement*). L'analyse sémanalytique prend en considération le surgissement des systèmes signifiants; il faut assurément repérer la coprésence de différents systèmes sémiotiques (linguistique, religieux, mythique...) et ce, dans une double perspective sémiotique de codage/interprétation. Ces systèmes sémiotiques sont les infrastructures ou plutôt les matrices inhérentes à la contribution de la production du sens. A la différence de la sémiologie qui est une théorie du sens en tant que matière achevée, la sémanalyse traite du processus et des rouages par lesquels le sens est baptisé.

« Autrement dit, sans oublier que le texte présente un système de signes, la sémanalyse ouvre à l'intérieur de ce système une autre scène : celle que l'écran de la structure cache, et qui est la signifiante comme opération dont la structure n'est qu'une retombée décalée »⁴

La sémanalyse forgera son propre concept, *la signifiante*⁵ - le sens en mouvement- cette démarche, fait écho à la Critique génétique dont Pierre-Marc de Biasi a eu un mot sur l'objet d'investigation :

«Le point de départ de la critique génétique réside dans un constat de fait : le texte définitif d'une œuvre

littéraire est le résultat d'un travail, c'est-à-dire d'une élaboration progressive, d'une transformation qui s'est traduite par une durée productive [...] La critique génétique a pour objet cette dimension temporelle du texte à l'état naissant [...] ce sont les traces matérielles que la génétique textuelle se propose de retrouver et d'étudier »⁶

Critique génétique et sémanalyse élucident toutes deux le mécanisme de production d'un texte littéraire reconnu comme tel et le processus qui a présidé à l'émergence de l'œuvre : la première exploite matériellement les manuscrits, tandis que la seconde accompagne le processus transformationnel ainsi que les opérations effectuées sur le « pré-sens » pour repérer les composantes socioculturelles et psychoaffectives latentes de l'acte d'écrire et leur mise en connexion avec l'outil linguistique. A un autre niveau, celui de la réception, se trouve le lecteur dont l'effort analytique se concentre sur la force génératrice, qui a mis au monde le produit scriptural. Ceci peut être rendu possible à l'aide d'une phrase inachevée, d'un lapsus révélateur, d'un énoncé pléonastique, etc.

«La sémanalyse, qui étudiera dans le texte la signifiante et ses types, aura donc à traverser le signifiant avec le sujet et le signe, de même que l'organisation grammaticale du discours, pour atteindre cette zone où s'assemblent les germes de ce qui signifiera dans la présence de la langue.»⁷

La sémanalyse s'interroge essentiellement sur l'émergence du fait littéraire fécond émanant d'un croisement furtif de deux perspectives : le champ historique et l'impact social. Le langage, qui se trouve lui aussi affecté par ce brassage de ces deux perspectives, laisse entrevoir les transformations des deux tendances susmentionnées à travers les mutations voire les destructions que subissent les signifiants (les combinaisons phrastiques et les glissements sémantiques).

De par son caractère polysémiotique, le texte autobiographique enchâsse la coprésence de l'histoire et du psychisme thématique. Conjonction des faits de l'écrit et des thèmes de l'inconscient (ces systèmes sémiotiques hétérogènes se combinent au niveau du *géno-texte*⁸ pour s'architecturer symboliquement en un seul bloc le *phéno-texte*⁹).

« Le géno-texte se présente ainsi comme la base sous-jacente au langage que nous désignerons par le terme phéno-texte [...] Le phéno-texte est une structure (qu'on peut générer au sens de la grammaire générative), obéit à des règles de la communication, suppose un sujet de l'énonciation et un destinataire. Le géno-texte est un procès, traverse les zones à limitation relative et

L'Ambivalence souvenir/ devenir dans « Nulle part dans la maison de mon père » de Assia DJEBAR—

transitoire, et consiste en un parcours non bloqué par les deux pôles de l'information univoque entre deux sujets pleins »¹⁰

Trois composantes significatives seront mises en relief par l'approche sémanalytique dans ce roman autobiographique : la bilingualité, la bi-culturalité et la bi-historicité. Ne perdant pas de vue, bien évidemment, le fil conducteur de notre problématique majeure qui s'efforce d'imprimer, cette fois-ci, à l'ambivalence souvenir/ devenir une touche sémiotique, nous essayerons de mesurer l'altitude du « géno-texte » au moyen des souvenirs à travers lesquels nous pourrions remonter à la causalité des faits pour exhiber leurs répercussions sur le devenir au niveau du « phéno-texte ».

II. Bilingualité, biculturalité: une ambivalence déstabilisatrice

III-1 La Bilingualité, apport et conflit

III-1-1 Bilingualité/diglossie

À l'âge adulte, la narratrice, loin du regard paternel, noua une relation intime par le biais de lettres de correspondance avec un garçon appelé "Tarik" qui deviendra plus tard son fiancé. Ce dernier savait chanter les vers du prince errant *Omru al-Qays*, et les fameuses Odes arabes, les " *Mo'allaqats*"¹¹. La jeune fille s'abandonne aux charmes de la langue arabe timbrée d'échos doux qui se dégageaient de la voix prenante du jeune homme. Aimer nécessite donc l'accointance avec une entité différente, c'est aussi bien déchiffrer l'inconnu de l'autre qui n'est en réalité que l'inconnu de soi. La narratrice tentait de déchiffrer dans la figure de son amant les énigmes de la langue des aïeux, « *devenir amoureux, c'est individualiser quelqu'un par les signes qu'il porte ou qu'il émet, c'est devenir sensible à ces signes, en faire l'apprentissage* »¹². Le seul signe attractif envers cet individu sera la langue arabe : « ... ce garçon possédait un trésor que j'avais souvent envié, dont l'accès me restais fermé » (p.324).

Nous avons toujours, plus ou moins, tendance à nouer une relation amoureuse avec une personne différente de nous, d'un autre univers qui n'est pas le nôtre. «Tarik », la personne choisie, incarne ce tremplin qui s'ouvre sur la fontaine linguistique préislamique. Ces enchantements oniriques enjambent le temps qui sépare le passé pur du présent altéré. Une similitude est étroitement ressentie entre les extraits fragmentaires des Odes arabes et la conception romanesque occidentale acquise et enrichie par un répertoire assez dense d'œuvres du patrimoine de la littérature française. Néanmoins, elle semble peiner à y discerner nettement des limites qui fixeraient une origine et un emprunt. La sonorité des incantations de « *la langue originelle, la Somptueuse* »(p.330) miroite comme un fantôme dont elle ne peut le discerner qu'en prenant du recul vis-à-vis de sa substance. Comment l'adolescente pourrait-elle alors déguster un arôme dont elle possède l'organe mais qui est privé de la faculté gustative ?

Tout l'enjeu est concentré dans la figure symbolique représentée par le « fiancé ». Ce dernier finit par devenir un lieu de la « contestation linguistique ». A

travers lui, la narratrice revendique une forte appartenance à la langue-authenticité. La narratrice cède aux vers des chevaliers d'une époque lointaine tel *Imru al-Qays* (le prince errant) et *Nabigha al-Dhubyani*, elle devient un élément d'une structure complexe du cosmos de « Tarik » où foisonne un nombre illimité de lacunes ressenties par l'adolescente.

Ce système linguistique dont la narratrice voulait s'approprier les valeurs sémantico-syntaxiques se développa processuellement. Elle traduisait, à chaque fois, une partie des fameuses Odes, les " *Mo'allaquats*": « ... un trésor que j'avais souvent envié, dont l'accès me restais fermé, hormis par des traductions aussi plates que savantes, à la beauté en creux » (p.324). Or, les réflexes langagiers qui s'installèrent à partir de ces traductions travaillées soigneusement ne stimulent guère l'esthésie de la narratrice ; littéralement le sens se dépouille de sa sonorité :

« [...] le français ne pouvant en rien rendre les allitérations, les allusions, les double ou triple sens d'un mot pivot, le jeu intérieur des rimes arabes...Oui, vraiment, le français devient langue morte quand il n'est capable que de traduire "le sens", non la pulpe du fruit, ni la vibration de la rime! Le sens est livré prosaïquement, jamais avec le "chant" sous-jacent: voilà pourquoi la traduction des *Mo'allaquats* les réduisent, hélas, à une peau desséchée: cela, j'en souffrais, je me sentais orpheline! » (p.324)

La forme sensible du signe qui est le son associé au signifiant agit comme un stimulus sensoriel chez la narratrice. La sensorialité auditive étant privilégiée aux autres facultés sensorielles, elle regrette que le «sens» soit lors de la traduction dissocié des délices du «chant» des vers originaux. L'extrait ci-dessus élucide la frustration de la traductrice lors de la transition d'une langue à une autre, laquelle se manifeste à travers un dispositif isotopique binaire : le premier réseau se compose des sémèmes *allitération, rimes, chant* formant une isotopie sensorielle /l'ouïe/, tandis que le deuxième se compose des sémèmes, *allusion, sens, traduire*, formant ainsi une isotopie mentale /la conception/. Or, La traduction ne prend pas en compte les *isophémies*¹³ qui permettent notamment de raffiner l'analyse des sonorités dans un poème. Ce qui nourrit chez le personnage une conscience linguistique aiguë de son déficit (l'insuffisance est opérée au niveau du détachement de la masse sonore de la charge sémantique).

L'incapacité de la langue acquise d'associer la mélodie à la conceptualisation des *Mo'allaquats*, symbole de la langue arabe, engendre un exil linguistique intérieur comparable à l'état d'une *orpheline*. Ce sont là des schèmes et des habitus langagiers, intrinsèques propre à la langue arabe classique, dont la narratrice ne trouve pas des correspondants fidèles dans la langue cible (français). C'est que le système des signes qu'est la langue conditionne, à travers ses spécificités d'agencement phonétique et de distribution structurelle, la

L'Ambivalence souvenir/ devenir dans « Nulle part dans la maison de mon père » de Assia DJEBAR—
production d'effets sémantiques attachés aux énoncés produits. Chaque langue donne une configuration particulière aux émotions et structure sa sensibilité selon une prosodie et une modalité qui lui est propre.

De surcroît, la narratrice sera victime de la puissance enchantresse de la littérature comme dans le roman de "Don Quichotte" ou dans celui de "Mme Bovary". Ainsi fut dissipées les illusions de « l'héroïne », dont on comprend aussi bien, à la fin du roman, la tentative suicidaire imprévue : la narratrice frisa la mort, s'assoupit devant le tramway après un malentendu avec son fiancé qui, décevant la jeune rêveuse du " prince errant", s'est avéré « un faux chevalier » (p.437), (« à peine s'il a pris le temps de recopier les hémistiches d'Imru al-Qays ! ») (p.403) : « Ainsi finirai-je, mais trop tard, par comprendre de quoi je me suis sentie amoureuse : de la langue perdue, réanimée dans ce visage de jeune homme qui la maîtrisait » (p.429)

Les souvenirs évoquent une bulle romanesque qui se heurte à un réel amer, ce qui se répercutera négativement sur le devenir de la narratrice. L'ensemble des transformations que subit celle-ci plus tard au contact de poèmes décontextualisés engendre un paradoxe : de ces textes éloquents surgit un mot d'ordre fatal : le suicide.

« Les livres, les fictions, les théories, les épopées, les emportements lyriques, tout ce bouillonnement ne t'aurait donc servi ni à te stimuler, ni à t'alerter...seulement à t'assoupir [...] seulement à dormir » (p.448)

Ce n'est pas qu'elle manque de subtilité pour y voir la menace du vide ; mais c'est qu'elle ne parvient pas à le fuir. Là c'est la conscience idéaliste qui prime sur la conscience réaliste. C'est ce clivage de la conscience du personnage qui conduit à une telle controverse, et qui échoue à s'objectiver dans les structures de la vie sociale. Le roman reconnaît l'écart entre l'idéal subjectif et la réalité objective.

A l'intersection de ces deux systèmes linguistiques, l'un propre à la langue héritée (l'arabe), l'autre à la langue acquise (le français), une réalité s'impose : nous sommes en présence d'une situation de diglossie, forme inégalitaire du plurilinguisme, qui concerne la majorité des écrivains de la période postcoloniale dépourvus de « la langue de cœur » (p.354). Le souvenir personnel devient commun à toute une génération. La romancière dépeint avec une perspicacité et une sensibilité particulières les tourments de ces exilés de l'intérieur.

III-1-2 Bilinguisme, état d'une personne ambivalente

La bilinguisme génère chez le personnage un conflit linguistique dû aux rapports de force qui s'immiscent dans les interstices de l'identité, la langue opprimée ne cesse de s'agiter, de subsister sous le joug colonial. Un paradoxe

surgit lorsque la langue maternelle devient étrangère et vice versa ; la narratrice, lycéenne, se souvient d'avoir choisi d'étudier la « langue-mère » considérée alors institutionnellement, comme langue étrangère, paradoxalement cela soit-il.

« En tant que première langue étrangère que je peux choisir, je voudrais apprendre littérairement la langue de ma mère, celle de mes aïeux- par ses poètes et ses textes anciens, et non comme au village où j'allais à l'école coranique et où le Coran s'apprend par cœur, donc sans vraiment comprendre ! » (p.121)

Toutefois, La position linguistique de la narratrice oscille comme un pendule, entre la langue héritée et la langue acquise, car l'individu n'est pas seulement défini par son positionnement idéologique, mais aussi à partir de son expérience du langage. En pleines études secondaires, la narratrice savoure la même jouissance telle qu'elle se manifestait dans les Odes orientales : « *j'ai ainsi reçu d'un coup l'Invitation au voyage, plus que cela : l'invitation à la beauté des mots français ; plus cela encore, à la respiration secrète sous les mots* » (p.119). Si le rêve est une voie qui mène à l'inconscient et prône une telle subjectivité, la réalité, se présente comme promiscuité car elle dépasse le cadre des illusions, anéantit le mirage, creuse plus profondément les abîmes des émotions, bref dote l'esprit d'une intelligence interprétative dérangeante en écartant les chimères teintées sur le cœur. Durant son sommeil, le personnage croira à tort qu'il obtient l'objet de ses désirs :

« [...] toute la nuit, me réveillant à demi, [...] j'ai fini par rêver que les deux versions, dans ma langue maternelle et dans celle de Nerval, oui, ces deux formes sonores, à en palper la trace sous le drap, puis à réentendre le rythme de l'arabe et du français, comme accouplés tout contre moi » (p.340)

L'interprétation des signes dans le monde matériel consiste en un enchaînement univoque entre l'unité du signifiant et l'unité du signifié, autrement dit, lier réciproquement chaque signifiant à un seul signifié. Les signifiants qui nous réverbèrent l'idéalisme sont ceux-là mêmes qui font réfléchir sur les réalités amères. Or, l'interprétation diffère selon les schèmes réceptifs et le contexte de leur production. Les signes, dans le monde onirique, permettent au sujet d'acquérir l'objet désiré par la voie du rêve. La narratrice a pu fusionner les deux langues dans une même entité :

« Ces deux formes sonores [...] devenaient, dans mon sommeil strié d'absence, mais empreint de volupté, comme deux visages d'une même poésie enveloppant mon corps de dormeuse » (p.340)

À son réveil, le personnage, comprend sa lassitude : la conjonction des deux langues n'est pas réalisée pour vraie et ne le sera peut-être jamais. Le rêve

L'Ambivalence souvenir/ devenir dans « Nulle part dans la maison de mon père » de Assia DJEBAR— s'arracha froidement au sommeil matinal, « *au matin, sous la douche presque froide, je revins lentement à ma vie quotidienne, la studieuse* » (p.341). Elle décrit ainsi la disjonction entre l'illusion et la réalité.

L'inconscient se manifeste ouvertement dans le rêve de la narratrice qui lui sert d'exutoire, « *le rêve est la décharge psychique d'un désir en état de refoulement* » selon Freud. Face à ce dilemme, la narratrice finit par révéler, sous le masque du rêve, son projet réconciliateur de l'Occident et de l'Orient. L'inconscient ressort le désir formule derrière le sémème « accoupler ». La narratrice tente de s'appropriier les deux langues voire de les concilier. Les deux langues se croisent dans le texte autobiographique, traversent la même masse corporelle, se rapprochent et se séparent, chacune prenant forme par rapport à l'autre tout en gardant la tension dichotomique *dominé/dominant*. La narratrice a constaté finalement que seule la littérature pourrait pacifier les deux langues « amies-ennemies ». La langue de l'autre acquiert le statut de la langue des aïeux du moment où les deux systèmes énonciatifs universalisent les émotions sous-jacentes communes à l'espèce humaine et ne se distinguent que formellement.

Dans la mesure où il est constatable que les deux langues en présence se positionnent dans une situation mouvementée, on est en droit de parler du phénomène de diglossie plutôt que d'une simple bilingualité. Cette confrontation inévitable entre les deux langues que le souvenir expose s'étale sur le devenir de la narratrice. Cette dernière éprouve des difficultés à se tenir hors du bain linguistique de la langue française, ce qui engage un devenir rongé par le remords de ne pas pouvoir résister au joug linguistique de ladite langue. La tentation de s'exprimer en langue arabe, ne serait-ce qu'à travers un simple chant, était tout de même grande : « *Langue trouée, hélas oui, mais pourrai-je encore au moins chanter, par bribes, ces grandes odes d'autrefois que j'avais apprises par amour, que je ne renie ni par désespoir ni par regret ?* » (p.401)

Le sacrifice de la langue maternelle est bien au cœur de cette remémoration puisqu'il s'agit d'une mise à mort d'une partie de soi : la langue maternelle. La romancière la considère, par ailleurs, comme « [sa] *langue trouée, [son] cadavre exposé à tous vents* » (p.401). Voilà une manière d'assimiler figurativement la langue maternelle, tant regrettée par la narratrice, à une matière inanimée, à une proie facile. En somme, Assia Djébar met en relation la notion de la langue regrettée avec l'impact de la non maîtrise de cette langue à l'état actuel (présent, devenir). Interprétativement, Elle est restée à mi-chemin entre les deux cultures.

III-2 Bi-culturalité

III-2-1 Rivalité et inclusion

Chaque culture dispose de configurations particulières se cristallisant ainsi à travers des habitudes essentiellement héritées de la religion, de l'Histoire, de la langue, etc. Elle structure ses valeurs selon des modalités qui sont propres à ses

systèmes signifiants. Complexe est, en corollaire, la structure culturelle d'une société et plus complexe encore est la superposition d'un nouveau système de représentation culturelle à un système déjà plus ou moins bien installé. De cette cohabitation culturelle découle un état d'une importance majeure dans les études des mécanismes socioculturels : la biculturalité. C'est cet état intermédiaire entre deux représentations distinctes du biculturel qui génère un ensemble de comportements de nature *mâtinée*, associant des traits rituels appartenant à deux cultures différentes. Ces manifestations culturelles hybrides peuvent être de différents ordres : linguistique, psychologique, philosophique, etc. Chaque société établit selon des systèmes signifiants ses frontières morales (l'interdit de l'inceste, par exemple, cette soumission respectueuse à la loi symbolique signifie le passage de la nature à la culture). Ces paramètres symboliques sont le garant d'une cohérence psychoaffective latente de l'individu et d'une cohésion socioculturelle patente de la communauté dans laquelle le sujet s'est socialisé.

Vue à travers le panorama culturel qu'offre le texte autobiographique dont il est question, la biculturalité sera considérée dans ses aspects psychogénétiques, et ce, afin d'éclairer les *archétypes*¹⁴ dont l'origine se retrouve dans l'imaginaire du personnage. Pour réussir notre analyse, nous fouillerons dans le passé de l'écrivaine, à travers l'ensemble des souvenirs textuellement localisables, pour tenter de parvenir aux schèmes génératifs du fait littéraire, en retraçant ce qui a fait éclore le germe, ce qui à quoi est assujettie la production autobiographique. En effet, pour rappeler la formule expressive chère à Freud, « *toute création littéraire est un rêve éveillé* » (*la création littéraire et le rêve éveillé*.1908).

« *Il me semblait boire à deux mamelles* » (p.429). Ce rapport transculturel, la narratrice l'assimile analogiquement à deux mères nourrissantes. Les deux cultures en question prennent tout leur sens, si l'on admire que les deux substances culturelles se confondent en aval et se séparent en amont. Cependant, un processus de construction d'un sujet hybride s'élabore au présent où « *Je est un autre* », où ce dernier s'imprègne d'une altérité : « *dès lors moi, ressentie d'emblée comme une exception, moi une fille d'apparence européenne mais sans l'être* » (p.135).

Au travers des chapitres, il y a présence d'une alternance qui, tantôt, exhibe la culture d'origine, tantôt, explorent la culture occidentale. Le sentiment d'être placée dans cette tension culturelle engendre des conflits inconscients qui contaminent, à leur tour, l'écriture de soi et de l'autre. Donc, la biculturalité, c'est cette tendance séductrice de l'altérité de l'autre ainsi que la méfiance grandissante - qui confine, semble-t-il à une crainte- à l'égard des écarts que la narratrice ressent, lors de son passage à l'école coloniale où la langue est un vecteur de culture par excellence.

Le jeu de la biculturalité est un jeu dangereux. Parce qu'il y a, d'abord, l'oscillation permanente du sujet entre les limites morales établies par la culture

L'Ambivalence souvenir/ devenir dans « Nulle part dans la maison de mon père » de Assia DJEBAR—
d'origine et les brèches ouvertes par la culture d'accueil qui facilitent la transgression sociale. La coexistence du Français et de l'Algérien permet ces va-et-vient entre les deux cultures. En effet, la narratrice change de comportements en fonction du système des valeurs culturelles dictées par le contexte. L'interprétation d'un tel état des choses ressortit, évidemment, à une saisie d'une conscience collective possible au sens où l'entend Lucien Goldman. Seul l'effet d'une soumission (ne fut-ce que partielle) aux normes de l'autre culture crée une déstabilisation aux contours imprécis chez l'individu biculturel, et ce, en raison du pétélement du substrat culturel d'origine. C'est là un danger qui pourrait dégénérer en une véritable crise de valeurs. En ce sens, la narratrice apparaît bien comme un passeur de frontières. Le projet de la narratrice est grand, par la mise en marche de l'entreprise rétrospective du souvenir, parce qu'elle met en jeu une crise de valeurs (la culture conservatrice de soi inclut une culture permissive de l'autre). La première de ces limites est celle de la religion ou de la loi divine, caractérisée par l'absolutisme de la règle. La narratrice transgresse dans la clandestinité cette frontière du sacré après avoir goûté au *rhum* servi de la part de son amie *Mag*, « la sœur en littérature » (p.161), ce qui représente, par-delà la simple tolérance de l'autre, une forme de « mue » culturelle.

III-2-2 « Lettre déchirée », l'Être déchiré

Tout a commencé en juillet 1952 lorsque la petite famille bourgeoise de l'instituteur reçoit une lettre d'une personne inconnue que nous connaissons plus tard sous le nom de Tarik, le futur fiancé de Assia Djébar. Cet inconnu établit une correspondance avec la fille de l'instituteur, alors âgée de 13 ans. L'attitude du père resta incompréhensible à l'adolescente : « *Je suis restée abasourdie devant la violence et la colère paternelle* » (p.289), déclare-t-elle, « *Il a mis la lettre en mille morceaux, violemment* » (p.289). Le père déchire la lettre, une action que lui commande le « pouvoir du phallus » que la société musulmane lui confère : « *il devient malgré lui ou sans le savoir "gardien de gynécée"* » (p.444). En effet, le masculin sous le ciel de la société phallocrate est l'épée de Damoclès, une figure de supériorité inculquée par l'éducation et la peur. Cette représentation s'est instituée en un symbole de la puissance du père dans la vie quotidienne de la narratrice:

« *Il est le conducteur et le libérateur de sa fille, mais en même temps il la garde aveuglement dans son harem afin de maintenir son rôle masculin dans la société arabo-musulmane* »¹⁵

Consciente de ces limites étanches de la culture d'origine, l'adolescente ne s'attarde pas à franchir le seuil de la désobéissance en recollant les lambeaux de cette lettre mystérieuse, « *avec une lenteur rusée de femme sioux, je reconstitue la missive sous mes doigts impatients [...] Un étudiant propose d'échanger une correspondance [...] j'ai gardé en mémoire le nom de celui-ci; je*

... dus même noter l'adresse qu'il donnait »(290). Le verbe « reconstituer » prend ici le sens de « transgresser ».

A travers cet acte illicite, elle transgresse la loi constitutive de la société patriarcale qui tire sa référence de la condition biologique de l'individu, « *cette loi inscrite dans l'inconscient, est en harmonie avec les lois de la société patriarcale* » (Charles Lacan).

Le texte révèle que la loi est écrite dans un langage en dehors de la femme. Cette dernière n'a qu'à refouler et nier ce qui s'écrit au fond d'elle, et par conséquent, toute tentative de vivre son propre langage est vouée à la censure, à l'accusation et au « blasphème ». Le conflit manichéen est posé dans les termes « moi sans toi » ou « moi puis toi » et non pas « moi et toi ».

Quel sens et quelle position prend ici le leitmotiv « transgression » par rapport à la notion de la biculturalité, et cela à travers l'analyse des relations qu'entretient, à chaque fois, ce fantasme récurrent avec le reste des éléments constituant l'ensemble du système isotopique de la biculturalité chez le personnage? En effet, tout le thème de la transgression s'entrelace avec la notion de la phallogocratie prédominante dans les structures de la culture héritée.

« Mon premier péché est donc de curiosité [...] Mon deuxième péché fut de désobéissance préméditée [...] Mon troisième péché fut ainsi paraître de stratagème »
(p.290)

Si la narratrice, dans ses aveux, éprouve une crainte à enfreindre les normes sociales qui deviennent à leur tour une loi : « *la loi ne dit plus ce qui est bien ; mais est bien ce que dit la loi* »¹⁶, c'est parce que celles-ci ont été, au cours du processus de socialisation, désormais gravées dans son for intérieur. Alors, comment expliquer ce qui a motivé, chez la narratrice, un tel comportement, elle qui était pourtant persuadée qu'elle avance vers une zone interdite. « *Comment oser avancer même la pointe du pied sur ce terrain interdit par la pudeur devant le père ?* »(p. 431). Quelle signification prend ici ce « défi-culturel »?

« Le défi qui m'avait saisie n'était-il pas celui que j'avais cru trouver dans les premiers textes de Gide : un défi lancé à soi-même, l'appel à un « acte gratuit », donc à la transgression à la fois sexuelle et plus générale [...] mon geste n'était qu'une bravade, un petit acte de dévoilement pour dire mon désir, mais de quoi ? » (p.255)

Pour déceler les ficelles de cette ambivalence, nous confronterons texte et contexte, vécu et discours. Nous nous intéressons également à la psychocritique de Charles Mauron, selon qui, toute création artistique est le symptôme d'obsessions inconscientes. Convaincu que le texte littéraire est le réservoir pulsionnel par excellence, Mauron recourt à la biographie de l'auteur afin de décrypter les réseaux métaphoriques récurrents dans le texte où s'éclaire mutuellement écriture et inconscient. Sa démarche consiste à transposer des

L'Ambivalence souvenir/ devenir dans « Nulle part dans la maison de mon père » de Assia DJEBAR— fragments biographiques des écrivains dans leurs productions puis faire le constat. Ces données biographiques jettent des lueurs à l'intérieur de la grotte intime de l'écrivain, de son « *mythe personnel* »¹⁷. Le texte est le champ propice de la manifestation des conflits inconscients qui s'entrelacent au sein du tissu sémantique où le « moi créateur » s'associe et se dissocie du « moi social » en même temps. Le texte ne révèle jamais à première vue ses secrets, sa serrure résiste. Un *combat* charnel se déclenche entre le lecteur et le texte qui finit par s'amollir de plaisir et d'extase, « *quand le lecteur fait à la fois du combat et du plaisir* » (R. Barthes, *Plaisir du texte*, 1973). Plus le lecteur s'approche du cœur du fantasme, plus il délaisse sa lecture et assiste à la réécriture du « moi créateur » de l'auteur, ce que Barthes désigne par la *signifiance*, où auteur et lecteur forment un seul corps.

Satisfaire son désir inconscient de vengeance à travers la dualité « obéir/désobéir », dans la dé/construction de la figure du père s'accomplit dans l'élaboration d'une contre-argumentation face à l'iniquité du père : « *Pourquoi ai-je décidé d'accepter de correspondre avec l'étudiant inconnu ? J'ai pris cette décision, froidement, en guise de riposte à l'« injustice » de mon père à mon endroit* » (p.295). Un peu plus loin, Lacan concilie psychanalyse et littérature. Sa démarche interprétative fait appel à l'anthropologie et à la linguistique pour faire de l'inconscient le lieu d'une chaîne du signifiant. Le vocabulaire lacanien reconnaît trois principes fondamentaux qui se nouent et s'entrechoquent: le symbole (le *surmoi*), le réel (le *moi*) et l'imaginaire (le *subconscient*). Les deux derniers se nouent et se heurtent au premier. Le symbole qu'est la culture est le primat qui nous détermine, qui fait loi (nous sommes déterminés par les structures sociales) ; tandis que le réel échappe à toute symbolisation et se mêle à l'imaginaire qui sera le lieu des illusions et des pulsions du moi.

La seule signification de la lettre déchirée serait l'affrontement du tabou, ce serait redonner forme au désir refoulé derrière le mot « curiosité » (curiosité et désir s'éclairent réciproquement). La narratrice est tiraillée entre la peur et le désir, entre le symbole et la pulsion. Cette névrose ambivalente *désir/censure* constitue l'essence des femmes algériennes, « *celle de tant de femmes qui demeurent incarcérées* » (p.358). Ainsi ce n'est pas l'auteur, en chair et en os, qui est atteint mais sa contribution imaginaire qui symbolise l'inconscient collectif de la gent féminine : « *L'uniformité universelle des cerveaux détermine la possibilité universelle d'un fonctionnement mental analogue. Ce fonctionnement, c'est précisément la psyché collective* »¹⁸

En outre, l'idée de côtoyer un inconnu à l'âge pubertaire est différente selon la culture envisagée. Dans la culture occidentale, c'est un symbole d'émancipation. Selon Jacqueline, l'amie de la narratrice, cela « *signifiait pour elle le premier pas vers la liberté* » (p.313). En revanche, chez « *les nôtres* », au dire de la narratrice, être « *« accompagnée », [...] avait pris pour nous, les musulmanes de l'internat, un double sens, si bien que nous en usions entre nous sur un ton*

d'amère dérision » (p.312). La narratrice le montre encore plus clairement : « *Nous, musulmanes de l'internat, quand nous faisons le bilan de nos frustrations, en comparant notre vie à celle des adolescentes françaises, c'était ce mot-là, "accompagnée", qui faisait la différence entre notre condition* » (p.316)

L'amplitude et la densité de Assia Djébar réside dans la machine à laquelle elle fait face, son devenir réprobateur. En fait, La narratrice reconnaît qu'elle était « *audacieuse et romanesque* » (p.299), qu'elle traînait en connaissance de cause son corps à l'interdit (« *Mes premiers pas au domaine de l'interdit*») (p.255). Cette lettre déchirée autrefois par le père, reconstituée de nouveau par la fille a conduit à établir une relation préméditée avec « *Tarik* », le futur mari. Ne savourait-elle pas sans retenue l'acculturation à l'entrée d'unités culturelles de l'autre ? « [...] *alors que, première audace de mes quinze ans, me voici marchant ainsi "accompagnée" à mon tour, moi, la musulmane, par un jeune homme* » (p.317). N'a-t-elle pas réduit la grandeur du père à une figure qui lui est inférieure, celle du fiancé ? Elle qui idolâtre la liberté, ne s'est-elle pas de plein gré enchaînée dans les liens du mariage qui ne dure que quelques années ? Or, avant de s'élançer dans le vide, elle se remémore, à travers une prolepse enchâssée, des remords causés par la lettre déchirée :

« *Ce jeune homme n'est pas même le "promis" ! À peine est-il le perturbateur (tu te remémore la lettre déchirée en morceaux par ton père. Cette scène-là semble s'être déroulée, il y a si longtemps !). Que fais-tu là, dans ce vestibule, face à cet étranger ?* » (p.403)

La culture d'origine de la narratrice porte un regard particulier sur les étapes de l'évolution physiologique de la femme. Le regard change en fonction de sa métamorphose corporelle. La main du père, allusion au « *guide* » faite souvent par Assia Djébar, dans ses œuvres, trouve le même écho dans son roman antérieur « *L'Amour, La fantasia* » où l'incipit s'ébauche cette même complicité entre la fille et son père « *Fillette arabe allant pour la première fois à l'école, un matin d'automne, main dans la main du père* ». La narratrice reproche à son père d'avoir « *divorcé* » d'avec elle en pleine crise d'adolescence :

« *C'est à cause de ce public d'homme de sa communauté (journaliers, artisans, chômeurs) qu'il ne me tend plus la main* » (p.100)

« [...] *il me laisse marcher toute seule, il ne me prend pas la main comme les deux premières années, quand j'étais plus petite* » (p.98)

Le corps, y compris l'âme, fut accompagné voire protégé dans un premier temps par le père puis abandonné aux ravages de l'adolescence, à un inconnu qui assume mal cette relève. En somme, la narratrice met en évidence ce moment de la transmutation du pouvoir qui relie l'homme au phallus : « *la frustration possessive du fiancé* » (p.375) et « *le père-gardien, le père-censeur, le père*

L'Ambivalence souvenir/ devenir dans « Nulle part dans la maison de mon père » de Assia DJEBAR— intransigeant », cette alliance de la possession et de la frustration, de la culture et de la nature est donc à la base de l'organisation structurelle de la société maghrébine qui censure le désir féminin et le soumet au service du désir masculin.

De là une série de dualités inhérentes à la condition humaine dont la plus farouche sera celle de l'homme et la femme, de la rivalité et de l'inclusion et en définitive de la dialectique du Maître et de l'Esclave¹⁹, chez Hegel. Placer cette dialectique au niveau du rapport de la narratrice à la figure masculine qui s'origine à partir du matamore de l'inconscient, nous permet de penser que le sujet est divisé entre l'idéal et la reconnaissance.

Interprétativement, la narratrice veut s'assurer d'elle-même. Elle demande la reconnaissance de cette existence à l'autre sexe qui, lui, devient le maître idéal de son propre être. La féminité frappe l'idéal du moi que porte et incarne la figure masculine en elle jusqu'à en devenir imprégnée : « *Peut-être que ce père, tu l'as brandi là pour que devant cet homme aux contours indécis, tu te sentes devenir toi-même le père ?* » (p.411). Ainsi, le père condense l'idéal chez la narratrice auquel elle aspire. Or, elle finit par imputer le chapeau de son échec à la figure masculine. Sa destruction surnage comme un iceberg dans le passage ci-dessous. Ce dernier éclaire les soubassements de la culture ancestrale d'un père austère, prisonnier des imaginaires culturels, attaché à sa communauté et d'un fiancé usurpateur :

« Au-dessus de mon corps de jeune vierge, ce matin-là, retiré de sous le tramway, il aurait en fait fallu invoquer deux responsables de l'échec : le père, victime de son ignorance rigoriste et des préjugés de son groupe, et surtout ledit « fiancé », faux chevalier en proie aux ombres de sorcières » (p.437)

« *Nulle part dans la maison de mon père* » nous propose une plongée dans les souvenirs de la narratrice, en même temps qu'un regard sur l'inconscient qui régit l'écriture. C'est l'autobiographie de l'anamnèse²⁰ « *lorsque le souvenir apparaît comme un système de représentation* »²¹. Au-dessous de ce présent fuyant s'étend le souvenir qui prend la forme d'un socle soutenant et maintenant l'exercice rétrospectif où la mémoire, grâce à des bribes de souvenir, subsiste encore.

III. Conclusion

La démarche scripturale, générée par l'inconscient, se trouve mise aux dérivées de l'écriture (une nouvelle scène s'ouvre à l'intérieur du système du signe). Sans vouloir unifier ce qui est différencié par la temporalité de son élaboration aussi bien que par le degré d'approximation scientifique et théorique, la sémanalyse installe les directives essentielles de notre projet global, celui de passer de la manifestation concrète du langage à son niveau abstrait, du *phéno-*

texte, comme phénomène linguistique, au *géo-texte* où germent les divers systèmes signifiants.

La dualité souvenir /devenir est vue depuis cette analyse comme l'amont qui préside la transcription autobiographique de l'ultime œuvre de Assia Djébar. L'union paradoxale de ces deux permises temporelles, contribue voire s'impose comme un moteur générateur de la productivité signifiante. Cette dualité traverse horizontalement la structure textuelle et pose verticalement la pluralité signifiante que la présence structure s'efforce d'occulter.

En outre, La problématique de l'identité est liée étroitement à la biculturalité ainsi qu'à la bilingualité dans lesquelles l'auteure fut imprégnée d'aspects binaires. Le conflit de supériorité d'apparence extérieur, lié au contexte sociopolitique de l'époque, se conjugue dans un conflit intérieur à la narratrice. Il s'abreuve de ce tiraillement entre le Moi et l'Autre qui prône un langage idéologique en lequel A. Djébar lui répond. L'originalité de l'écriture récuse ce langage imposé en régularisant la définition de soi et de l'Autre. Une telle dualité qui structure à la fois l'œuvre et l'écrivaine se fait dans une dialectique manichéenne dont l'auteure n'a pas choisi les prémisses.

L'autobiographie djébarienne, qui s'avoue d'être autoanalytique, ne se fait pas par le dire contrôlé, même si ce dire sera une œuvre entière. En effet, l'autoanalyse ne se réalise pleinement que dans les dérives inconscientes du sujet-écrivain. Elle se fait d'abord entre les signes et l'inconscient, entre l'énonciateur et ses impérieux désirs. L'absence d'un lieu du dire-désir dont la réalisation fut impossible autrefois en présence du père se trouve consigné dans ce « roman-testament ».

Derrière ce tangage entre l'écriture onirique du passé et l'échec éprouvé au présent, ne se dissimule-t-il pas la relation paradoxale qu'Assia Djébar entretient avec la figure masculine, à savoir celle de son père Tahar, et celle du mari Tarik ? N'est-il pas une rencontre conflictuelle, après tant d'années de silence, avec son propre échec psychoaffectif qui est le véritable détonateur du fil autobiographique.

La tentative suicidaire incontrôlée d'autrefois remet en cause la figure masculine, tout en attribuant à la crise pubertaire qui germait dans un terrain phallocrate des trébuchements à quelque ivresse bien naturelle de l'adolescence, mais souvent mortelle.

« *Se dire à soi-même adieu* » (471), ainsi, s'achève l'ultime roman de la défunte Assia Djébar sur ces paroles sculptées en douleur. Une séparation à jamais d'avec le moi enfantin, d'avec le souvenir, d'avec « *la petite fille de Césarée* », « *fillette arabe allant pour la première fois à l'école, un matin d'automne, main dans la main du père* ». ». La dure leçon que Assia Djébar met en valeur est bien « la fin du commencement », autrement dit, la fin du procès signifiant voire la mort de la parole.

IV. Références bibliographiques

- Djebbar Assia, 2008, *Nulle part dans la maison de mon père*, édition Sédia.
- Gronemann Claudia, 2010, *Fiction de la relation père/fille*, La dé/construction des mythes paternels chez Assia Djebbar dans « *Nulle part dans la maison de mon père* », Le Harmattan, Paris.
- Deleuze Gille, 1976, *Proust et les signes*, Presses Universitaires de France.
- Kristeva Julia, 1985, *La révolution du langage poétique, L'avant-garde à la fin du XIX^e siècle. Lautréamont et Mallarmé*. Seuil.
- Kristeva Julia, 1969, *Recherche pour une sémanalyse, "Tel Que"*, Paris, Seuil.
- Riffaterre Michael, 1982, *Littérature et réalité, L'illusion référentielle*, Essais, Seuil.
- Pierre-Marc de Biasi, 1990, *Introduction aux méthodes critiques pour l'analyse littéraire*, Bordas, Paris.
- Barthes Roland, 1953, *Le degré zéro de l'écriture*, Seuil.

1 Pierre MACHEREY, *Pour une théorie de la production littéraire*, Maspero, 1966, p. 332

2 Lucien GOLDMANN, *Pour une sociologie du roman*, Paris, Gallimard, 1964

3La G.G.T établit, à partir du fonctionnement commun de l'esprit humain, des lois universelles du langage. De ce rapport analogique entre pensée et langage, toutes les langues s'identifient au niveau de la structure de base et se distinguent formellement au niveau de la structure de surface.

4Julia Kristeva, *Recherche pour une sémanalyse*, Collection "Tel Que", Paris, Seuil, 1969, p. 279

5La signifiante, c'est-à-dire le conflit avec la référentialité apparente, est produite et régie par les propriétés du texte ». Michael Riffaterre, *Littérature et réalité, « L'illusion référentielle »*, (1982, p.94)

6 Pierre-Marc de Biasi, *Introduction aux méthodes critiques pour l'analyse littéraire*, Bordas, 1990, p. 5

7 Julia Kristeva, *Recherche pour une sémanalyse*, Collection "Tel Que", Paris, Seuil, 1969, p.09

8 Le *géno-texte* c'est le procès d'engendrement des systèmes signifiants tels le réservoir pulsionnel, les expériences langagières, les vagues nostalgiques de l'enfance, la schizophrénie...

9 Le *phéno-texte* c'est la symbolisation ou la matérialisation du *géno-texte* par le biais du langage (superposition des signes, syntaxe, linéarité discursive...). Cette mise en acte laisse entrevoir la manifestation des systèmes signifiants.

10Julia Kristeva, *La révolution du langage poétique, L'avant-garde à la fin du XIX^e siècle. Lautréamont et Mallarmé*, Seuil, 1985, p.84

11Les *Mo'allaquats* (littéralement les Suspendues) : nom des sept plus anciens textes de la poésie arabe antéislamique. Les auteurs musulmans racontent que les Arabes d'avant l'Islam étaient de grands amateurs de poésie et qu'ils avaient institué des concours annuels pour récompenser les plus habiles poètes. Pendant les vingt premiers jours du mois d'août, une grande foire se tenait à Okaz, petite localité la plus fréquentée par des marchands et acheteurs, à environ trois journées de marche de La Mecque. Plusieurs de ces pièces de vers qui furent ainsi récitées parurent si belles et si parfaites aux Arabes

qu'elles furent écrites en lettres d'or et suspendues par des chaînes également en or aux murs de la Kaaba. C'est par suite de cette circonstance qu'elles furent appelées poèmes suspendus.

12 Gille Deleuze, *Proust et les signes*, Presses Universitaires de France, 1976, p. 14

13 *Isophémie* : le *phème* étant, grosso modo, au signifiant ce que le sème est au signifié. On entendra par *isophémie* l'unité minimale prosodique formée par la récurrence d'un même phème d'un signifiant. Par exemple, les traits /consonne/ et /voyelle/ sont de tels phèmes.

14 Selon la conception psychologique de Jung, les *archétypes* sont les symboles primitifs contenus dans les inconscients collectifs qui se retrouvent dans l'imaginaire d'un individu, dans les productions culturelles d'un peuple.

15 Claudia Gronemann, *Fiction de la relation père/fille*, La dé/construction des mythes paternels chez Assia Djebar dans « *Nulle part dans la maison de mon père* », Le Harmattan, Paris, 2010, p. 243

16 Gille Deleuze, *Proust et les signes*, Presses Universitaires de France, 1976, p.158

17 *Le Mythe personnel* désigne l'ensemble des images obsessionnelles, des métaphores obsédantes, des désirs refoulés, des tabous transgressés de chaque écrivain.

18 Carl Gustave Jung, *Dialectique du Moi et de l'inconscient*, Gallimard, 1964, p. 64

19 Hegel explique, dans *La Phénoménologie de l'Esprit*, que la dialectique de Maître et de l'Esclave est une vision anthropologique du conflit des classes sociales voire raciales. L'Histoire de la condition humaine nous prescrit que l'esclave est un être actif et le maître est un être passif qui bénéficie de la besogne de son esclave. En travaillant, l'esclave transforme le monde y compris sa condition tout en revendiquant son autonomie, tandis que le maître reste indifférent aux fantasmes de son esclave. Une fois que les rapports de domination sont renversés, nous nous trouvons dans l'accomplissement du monde humain : l'égalité.

20 *Anamnèse* : en psychologie, le terme désigne l'évocation volontaire du passé que fait le patient.

21 Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture* suivi de *Nouveaux essais critiques*, Seuil, Paris, 1972, p.109