

REPUBLIQUE ALGERIENNE DEMOCRATIQUE ET POPULAIRE

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

MINISTERE DE L'ENSEIGNEMENT SUPERIEUR ET DE LA RECHERCHE

SCIENTIFIQUE

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

UNIVERSITE IBN KHALDOUN – TIARET

FACULTE DES LETTRES ET DES LANGUES

DEPARTEMENT DE FRANÇAIS



Mémoire de Master en littérature générale et comparée

SUJET :

La figuration narrative du double dans « nulle part dans la maison de mon père » d'Assia Djébar : « étude sémio-narratologique ».

Présenté par :

Mme. MOHAMMEDI Houda

Sous la direction de :

Mme. M'raïm Malika

Membres du jury :

Président : M. BELARBI Belgacem

Pr Université de Tiaret.

Rapporteur : Mme. M'RAIM Malika

MAA Université de Tiaret.

Examinatrice : Mme. DEGAGRA Hayat

MAA Université de Tiaret.

Année universitaire : 2022/2023

Remerciements

Je tiens d'abord à remercier Allah le Tout miséricordieux qui m'a donné la patience, le courage et la volonté qui m'ont permis d'accomplir ce travail de recherche.

Je remercie mon encadrante Madame M'raim Malika pour son expertise, sa disponibilité et sa rigueur dans ce travail.

Je demande à l'honorable jury son indulgence pour le modeste travail que je présente et les remercie des efforts qu'ils auront fournis à le lire.

À toutes les personnes qui ont contribué de près ou de loin à la réalisation de ce mémoire.

Dédicace

*Avec tout l'amour éternel et avec l'intensité de mes sentiments je dédie ce
mémoire à :*

Mes chers parents.

Mes sœurs précieuses Hassiba , Abdia et Fadhila.

Mon frère unique Kada.

Mon mari DERRAG Oussama.

Mes fillettes la prunelle de mes yeux Hidayet et Hadil.

Et à Tous les gens qui possèdent de bons cœurs.

HOUDA

Sommaire

Introduction générale.

Chapitre I : L'œuvre djebarienne : De l'autobiographie à la fiction.

Première partie : Histoire d'une écrivaine

1. Biographie, bibliographie et thèmes d'Assia Djebar
2. Le roman « Nulle part dans la maison de mon père »

Deuxième partie : La dimension autofictionnelle

1. L'autobiographie...
2. Les origines de l'autobiographie
3. Les différents pactes
4. L'Autofiction

Chapitre II : Analyse narratologique.

1. Qu'est-ce que la narratologie ?
2. Le concept de point de vue narratif
3. La perspective narrative

Chapitre III : Lecture sémiotique du récit.

Première partie : Aspects Méthodologiques et Théoriques

1. Structure générale de l'histoire
2. Analyse au niveau narratif
3. Analyse thématique
4. Le schéma quinaire

Deuxième partie : Lecture sémiotique du récit

1. Structure générale de « Nulle part dans la maison de mon père »
2. L'analyse narrative
3. L'analyse thématique
4. Le schéma quinaire de « Nulle part dans la maison de mon père ».

Conclusion générale.

Table des matières.

Bibliographie.

SAGESSE ET DIRE

«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 nécessaire j'écris à force de me taire j'écris au bout pu en continuation de mon silence j'écris parce que, malgré toutes les d'espérances, l'espoir (et je crois : l'amour) travaille en moi...»

"Assia Djébar"

Paris, Novembre 1985

« Gestes acquis, gestes
conquis », lettre publiée dans
Présence de femmes, ED
HIWAR, Alger, 198

Introduction
générale

Introduction générale

Historiquement, le roman s'est beaucoup développé, notamment avec l'évolution des sciences humaines et de la psychanalyse, et a donné naissance à diverses formes d'écriture qui visent à dépasser l'écriture classique, surtout dans le domaine de l'écriture de « soi ». Comme l'autofiction, cette dernière a l'essence d'autobiographie, et le « je » comme pronom personnel prédominant. Ce genre existe depuis longtemps, mais il a pris d'autres noms, comme l'écriture de fiction. Des romans autonomes ont émergé pour documenter le sort de l'humanité après la Seconde Guerre mondiale, en particulier en France et au Maghreb, exactement dans les pays du Maghreb comme l'Algérie, la Tunisie et le Maroc.

Les écrivains nord-africains utilisent ce genre pour décrire les problèmes de leur société, une approche qui est largement sublimée à l'écriture des femmes, car tout au long de l'histoire, les femmes ont été marginalisées et emprisonnées pour leur silence. Elles ont choisi le genre de l'autofiction pour lever le voile du silence et avouer leurs désirs et souhaits d'amour, de sexe et de lutte contre une société patriarcale. Si les écrivaines maghrébines ont choisi l'autofiction, c'est qu'elles doivent révéler leur identité cachée.

Dans le domaine maghrébin, et parmi les écrivains qui se sont aventurées dans l'autofiction, notre intérêt est porté sur Assia Djébar, écrivaine algérienne d'expression française et dont l'œuvre romanesque se trouve parsemée de fragments historiques mais surtout autobiographiques, notamment dans sa dernière production littéraire « *Nulle part dans la maison de mon père* » située à la marge du roman et de l'autobiographie. En effet, dès le début de sa carrière littéraire, la romancière s'est vite confrontée au problème autobiographique et ses intentions de faire recours à ses propres expériences ont surgi dès les premières publications. Ainsi, le désir de retracer son parcours personnel s'est toujours traduit dans son œuvre littéraire comme dans son œuvre cinématographique afin de recoller les morceaux d'une identité déchirée et retrouver un « je » perdu entre deux cultures, deux mondes, et deux langues.

Nous avons pris comme objet d'étude l'un des romans les plus connus d'Assia DJEBAR ; « *Nulle part dans la maison de mon père* », publié en 2007 chez Fayard et en 2009 aux éditions Sédia (collection Mosaïque) , parce qu'il est riche, profond et très marquant ; d'une part, par sa structure particulière, d'autre part, par sa richesse thématique où l'auteure traite beaucoup de thèmes tel que : l'amour, le père, la femme, le corps, l'Histoire,...etc.

Introduction générale

Ce qui a motivé vraiment notre choix de corpus en particulier parmi d'autres, c'est que nous avons éprouvé une attirance d'après le titre qui est très accrocheur et révélateur de quelques chapitres de l'histoire qu'elle raconte, mais aussi, les multiples récits qui composent le roman.

L'intitulé de notre travail de recherche « *La figuration narrative du double dans « Nulle part dans la maison de mon père » d'Assia Djébar : étude sémio-narratologique* », s'inscrit dans le cadre d'une analyse critique de l'œuvre djébarienne.

Le choix de notre travail trouve sa raison dans le style de notre écrivaine qui a attiré notre attention. Nous avons décidé de choisir le roman « *Nulle part dans la maison de mon père* » comme un corpus de recherche pour deux raisons. Parce que ce roman semble répondre le mieux à nos besoins de recherche sur l'écriture autofictionnelle. Et aussi il nous paraît comme le plus autobiographique de tous ses romans. Il ressemble à un voyage, un amas d'éclats produit à partir de souvenirs d'enfance et d'adolescences, et ceux de la jeune adulte.

Confrontés aux idées présidentes, deux questions seront au centre de notre étude :

« *Comment les aspects du double se manifestent-ils dans l'œuvre d'Assia Djébar « Nulle part dans la maison de mon père » ? Et dans quelle mesure ce trait instaure-t-il sémiotiquement une vision particulière du monde chez la narratrice ?* »

Donc pour bien illustrer notre problématique, nous devons poser d'autres questions qui peuvent nous aider à développer notre thème de recherche :

- Selon quels critères « *Nulle part dans la maison de mon père* » est un œuvre autofictionnel ?
- Comment l'auteure a construit sa propre histoire ?
- Quels sont les principaux facteurs qui ont conduit à la division de soi de cette jeune fille ?

Les interrogations précédentes font appel à un ensemble d'hypothèses émises au départ et qui vont être vérifiable tout longue de notre recherche.

Introduction générale

- Le roman « *Nulle part dans la maison de mon père* » serait un produit autofictionnel selon quelques indices comme : le titre, le statut du narrateur, et d'autres critères seront analysés par la suite.

- Le discours de la narratrice varierait d'un discours conscient (autobiographique) et d'un discours inconscient (fiction).

Pour réaliser ce travail, nous nous appliquerons une approche interdisciplinaire qui fera appel à un ensemble de méthodes d'analyse. Nous nous intéressons à la théorie autobiographique en nous basant essentiellement sur les travaux de Philippe Lejeune et Gasparini d'une part, et Serge Dobrovsky d'autre part. Et à la narration de Gérard Genette et Philippe Hamon. Sans oublier bien entendu, l'approche sémiotique, le conducteur du titre de notre mémoire.

De tout ce qui précède et pour mieux rendre compte des aspects les plus distinctifs, nous avons l'intention d'organiser notre travail de recherche selon la répartition suivante :

Le premier chapitre intitulé : « *l'œuvre djébarienne ; de l'autobiographie à l'autofiction* » sera divisé en deux axes : le premier axe sera réservé essentiellement à la présentation de notre corpus de recherche et son auteure d'une manière générale. Le deuxième axe sera consacré à la définition de deux concepts théoriques l'autobiographie et l'autofiction, en s'appuyant sur les travaux de Philippe Lejeune dans son ouvrage « *le pacte autobiographique* », et les travaux de Dobrovsky dans son œuvre « *filles* », aussi nous devons prouver que notre roman est autofictionnel. Concernant **le deuxième chapitre**, il sera une analyse de récit et pour dégager sa structure nous ferons appel à l'approche narratologique de Gérard Genette ainsi que les travaux de Philippe Hamon.

Quant au **troisième chapitre**, il sera théorique, d'en notre intérêt de s'arrêter sur les différentes définitions et fonctions des concepts nécessaires de l'approche sémiotique (le modèle actantiel et le carré sémiotique), la structure générale du roman et le schéma quinaire pour mieux gérer notre travail de recherche, et aussi pour permettre au lecteur plus de compréhension.

Introduction générale

Nous clôturons notre travail de recherche par une conclusion générale qui va contenir les différentes conclusions auxquelles nous sommes arrivées, et la bibliographie qui sera une référence d'ouvrages théoriques et des œuvres littéraires.

Chapitre I :

**L'œuvre djebarienne ; de
l'autobiographie à l'autofiction**

Chapitre I : L'œuvre djebarienne ; de l'autobiographie à l'autofiction

Le travail que nous allons réaliser présente un intérêt à la dernière parution d'Assia Djébar: *Nulle part dans la maison de mon père*. En fait, ce chapitre est divisé en deux parties ; d'une part, nous allons pointer sur la vie de l'auteure c'est-à-dire les éléments intimes, par rapport à sa famille, son identité professionnelle, sociale et culturelle. De l'autre part, nous allons analyser ce texte pour découvrir comment l'autobiographie et l'autofiction s'y mêlent, et quelle valeur chacune de ces composants apporte au récit.

Première partie : Histoire d'une écrivaine.

1 . Biographie, bibliographie et thèmes d'Assia Djébar

1.1 . La biographie d'Assia DJEBAR

Connue avec le nom d'Assia DJEBAR dans le milieu littéraire, est une femme algérienne, Descendante d'une éminente famille, berbérophone par ses grands-parents, arabophone par ses parents, écrivant dans la langue de l'autre qui est le français, pour son pays l'Algérie et pour tout le Maghreb:

*« (...) jusqu'à un texte français qui devient en fin mien (...), oui, faire réaffleurer les cultures traditionnelles mises au ban, maltraitées, longtemps méprisées, les inscrire, elles, dans un texte nouveau, dans une graphie qui devient mon français »
(Ces voix qui m'assiègent d'Assia DJEBAR p29).*

De son vrai nom Fatima-Zohra Imalayène, née le 04 Août 1936 à Cherchell, à l'Ouest d'Alger, issue d'une famille bourgeoise traditionnelle et conservatrice, Assia DJEBAR est sans aucun doute, la plus grande romancière au Maghreb. Elle est l'une des plus célèbres écrivaines algériennes francophones. Pour notre narratrice, le français est une langue de soulagement et d'expression, mais sans oublier sa pure origine algérienne. DJEBAR est sortie de l'arabe parlé pour dire « je » et faire l'enquête de « soi »:

« (...) j'avais le sentiment qu'en moi il y avait une sorte de conflit entre les deux langues, entre le français et l'arabe. » (Entretien inédit en français avec Renate Siebert p.60.

La narratrice a choisie de parler dans la langue de l'autre « en lui-même ». La langue

Chapitre I : L'œuvre djebarienne ; de l'autobiographie à l'autofiction

française était un dominateur commun qui montrait la douleur remarquable de son histoire depuis vingt ans d'écriture :

« (...) je prends conscience de mon choix définitif d'une écriture francophone qui est, pour moi, alors, la seule de nécessité : celle où l'espace en français de ma langue d'écrivain, n'exclut pas les autres langues maternelles que je porte en moi, sans les écrire » (Ces voix qui m'assiègent, p. 39)

Le père d'Assia DJEBAR, a étudié à l'Ecole Normale de Bouzaréa, un descendant de la tribu de Beni-Menacer, il a fait ses études avec de Mouloud Feraoun, il est devenu enseignant dans le village de la Mitidja, à la commune de Mouzaia .Assia DJEBAR, avec enthousiasme, a côtoyé l'école coranique puis l'école primaire française où son père était instituteur. Elle a quitté Cherchell pour suivre ses études secondaires au lycée de Blida comme interne, en 1946. Après, elle a obtenu son Baccalauréat du latin, grec et philosophie, en 1952.

En 1953, elle s'inscrit hypokhâgne au lycée Bugeaud à Alger, propédeutique à l'université d'Alger. Avec le début de la guerre de libération en 1954, DJEBAR a quitté l'Algérie pour s'installer en France et étudier au lycée Fénelon à Paris.

Elle a réussi le concours d'entrée à l'école secondaire Sèvres en Juin 1955 .Une année après , elle rejoint une grève déclenchée par les étudiants algériens, par solidarité nationale, elle a refusé de passer les examens de Licence et c'est la même année qu'elle a commencé à écrire et décide d'entrer dans l'espace littéraire où « *La Soif* » était son premier roman écrit sous le pseudonyme d'Assia DJEBAR signifie, Assia : en dialecte c'est « *celle qui console, qui accompagne de sa présence* », DJEBAR : en arabe classique c'est l'intransigeant.

Elle s'est mariée en 1958 et part avec son mari à Tunis, où elle prépare son DEA d'histoire, sous la direction de Louis Massignon et collabore parallèlement à El Moudjahid. Elle est assistante d'histoire de l'Afrique du Nord à l'Université de Rabat en 1956.

Après l'indépendance de son pays, en Octobre 1962, elle devient professeur à l'Université moderne et contemporaine d'Alger, où elle donne des cours d'Histoire moderne et récente de l'Afrique du Nord, à la faculté des lettres à Alger. Assia DJEBAR revient

Chapitre I : L'œuvre djebarienne ; de l'autobiographie à l'autofiction

s'installer à Paris en 1965, voyageant et écrivant entre la France et l'Algérie. En 1969, elle poursuit ses activités de critique littéraire et cinématographie dans les médias algériens. Elle monte une pièce de théâtre du premier festival culturel panafricain et poursuit son travail du théâtre en tant qu'adaptateur à Paris. En 1974, elle rentre en Algérie, après avoir effectué des recherches universitaires et sociologiques. De retour à sa ville natale : Cherchell à l'âge de 40 ans elle réalise « *La Nouba* » un film sur rébellion et la résistance de nos ancêtres contre le sanglant système colonial en Algérie. Après six ans de divorce, elle épouse le célèbre poète et écrivain algérien Malek Alloula en 1980. Depuis 1983 jusqu'à 1989, elle revient à Paris, où elle élabore à des colloques universitaires et écrivant des ouvrages historiques sur l'Algérie.

De 1995 à 2001, elle était la directrice du Centre d'Etudes françaises et francophone de Louisiane. Assia DJEBAR enseigne la littérature française à l'Université de Baton Rouge aux Etats Unis depuis 1997.

En l'an 2000, elle a reçu le prestigieux Prix de la Paix des libraires et éditeurs allemands. En 2001, elle a été professeure au département d'Etudes françaises de l'Université de New York.

Le 16 Juin 2005, notre romancière est élue au cinquième fauteuil de l'académie Française, succédant à M. George Vedel et y perçue le 22 Juin 2006, pour devenir en fin non seulement la première, mais la seule femme qui occupe ce poste d'honneur au niveau de tout le Maghreb.

1.2 . La bibliographie d'Assia DJEBAR

Malgré les bonnes intentions de notre écrivaine, même connaissant l'arabe, elle écrit dans le contexte de la domination française, elle rapporte des histoires vraies à partir des situations réelles de sa propre vie.

DJEBAR est une écrivaine, qui dès son jeune âge a pris la parole et la plume. Elle est prolifique et a publié plus de vingt ouvrages. Alors qu'elle n'avait seulement 21 ans, elle a édité son premier roman intitulé « *La Soif* » (Paris. Julliard, 1957).

Chapitre I : L'œuvre djebarienne ; de l'autobiographie à l'autofiction

Le second roman s'intitule « *Les impatients* » (Paris. Julliard, 1958). Deux ans plus tard, elle a écrit la pièce de théâtre « *Rouge l'aube* » et en 1969, elle prépare également un fougueux recueil de poèmes pour l'Algérie, « Poème pour l'Algérie heureuse ».

Son troisième roman est : « *Les enfants du nouveau monde* » (Paris. Julliard, 1962), dans ce dernier roman, l'auteure semble donner vie à son développement de la guerre d'Algérie.

Assia DJEBAR, s'installe à Paris, et a écrit son quatrième roman « *Les Alouettes naïves* » (Paris. Julliard, 1967). Dans ce dernier, elle met en lumière les ténèbres de la guerre de libération, en montrant son idolâtrie et ses failles.

En 1978, grâce à ses talents de réalisatrice, elle réalise un film pour la télévision algérienne « *La Nouba des femmes du Mont Chenoua* », qui est nominé pour le Prix de la critique internationale (*FIPRESCI*) à la biennale de Venise.

Les romans d'Assia DJEBAR représentent deux époques de l'écriture. D'un côté, les quatre romans précédents les œuvres de la jeunesse. D'autre côté, les œuvres de la maturité qui viennent après une pause dans l'écriture avec notre narratrice.

En 1980, elle publie : « *Femmes d'Alger dans leur appartement* » (Paris, édition des femmes, 1980), elle relate ces deux périodes d'écriture. Dans ce dernier recueil, elle rassemble des nouvelles écrites entre 1958 et 1979.

Entre les deux périodes d'écriture, il y a eu une pause « silencieuse » de dix ans. Ce n'est pas une qualité romanesque, c'est un changement indéniable où la politique était inséparable de la poésie. Cette année beaucoup de phrases interrompues sont façonnées par des voyages entre la France et l'Algérie.

En 1981, elle a aidé à traduire le roman égyptien de l'arabe au Français, Nawal el Saadaoui intitulé : « *Ferdaous* », « *Une voix en Enfer* » (Paris, édition des femmes, 1981).

Chapitre I : L'œuvre djebarienne ; de l'autobiographie à l'autofiction

Après le grand succès de son premier film, elle a continué sur ce chemin de réalisation cinématographique pour faire le montage d'un autre film historique intitulé : « *La Zerda et les Chants de l'oubli* », joué à Alger en Juillet 1982.

Assia DJEBAR issue d'une société où il est carrément interdit de parler de soi surtout pour les femmes : « La parole est déjà une prise de position dans une société qui la refuse à la femme » (Harouda, Denoël, p.84).

« J'ai senti à ce moment-là qu'écrire pour une femme signifiait inévitablement écrire sur soi-même. Et j'ai reculé » (Ces voix qui m'assiègent, p.38).

Quand elle a commencé, elle a évité d'écrire une autobiographie, mais à partir de 1985, elle a décidé d'écrire de « soi », et publié avec son livre incontournable, conçu comme Quatuor algérien, « *L'Amour, la fantasia* », qui a été considéré comme la première tentative dans l'écriture de « soi ».

Après une pause de quatre ans, Assia DJEBAR a publié « *Loin de Médine* » (Paris, Albin Michel, 1991).

En 1993, elle a écrit l'ouvrage : « *Chronique d'un été algérien* » (Paris, Plume, 1993) et « *Villes d'Algérie au XIX^e siècle* » (Paris, Centre Culturel Algérien, 1994).

En 1995, paru le troisième volet de son quatuor : « *Vaste est la prison* », Paris, Albin Michel, 1995).

En 1996, ce quatuor était clôturé par : « *Le Blanc d'Algérie* » (Paris, Albin Michel, 1996). Une année après elle a publié : « *Oran, langue morte* » (Actes Sud, 1997) et « *Les nuits de Strasbourg* » (Actes Sud, 1997). Postérieurement, « *Ces voix qui m'assiègent* » en 1999.

Ensuite, le roman inévitable « *La femme sans sépulture* » en 2002, « La disparition de la langue française en 2003 » et en fin, elle a publié son dernier roman « *Nulle part dans la maison de mon père* » (Paris, Fayard, 2007), avec lequel Djebbar entame ce qu'elle appelle une « auto-analyse rétrospective » ou un « auto-dévoilement ». Cette dernière publication est corpus de notre présente recherche universitaire.

Assia DJEBAR est une écrivaine connue mondialement par multiples récits affrontés à tous les partages, la plupart de ses livres ont été traduits en plusieurs langues : Allemande, Espagnole, Anglaise, Arabe, Turque, Russe, Chinoise, ...etc.

1.3 . Les thèmes abordés dans quelques œuvres d'Assia DJEBAR

Comme toutes les écrivaines, Assia DJEBAR présente par sa plume la mise en scène sociale ou bien collective. Elle fait partie des femmes qui ont véritablement marqué l'émergence de la littérature maghrébine d'expression française, caractérisée par la richesse des thèmes accostés.

Auparavant, le sujet social et politique en Algérie était inviolables et devraient être évités, en particulier chez les femmes occupant des postes subalternes. Elles souffraient beaucoup du mépris, de l'emprisonnement et du silence que leur imposaient les hommes, qu'ils soient leurs pères, leurs frères ou leurs épouses.

Assia DJEBAR, en luttant contre l'injustice sociale et en défendant les droits des femmes, elle joue le rôle d'une révolte en se mettant à écrire contre cette situation des femmes algériennes, ce qui nous confirme qu'Assia DJEBAR est un symbole de l'affranchissement du sexe féminin en Algérie.

Dès son premier roman « *La soif* » 1957, Assia DJEBAR devient une représentante des femmes arabo-musulmanes, emprisonnées et étranglées par inadvertance dans une société fermée et conservatrice dirigée par des hommes.

Charles Bonn l'exprime ainsi : « *Assia DJEBAR représente pour beaucoup une sorte de symbole de la conquête de l'écriture par la femme algérienne* »¹

A cet égard, il ne fait aucun doute que la diversité des thèmes rend ses œuvres plus originales que les autres.

¹ BONN Charle. (1996) «Assia Djebar», Dictionnaire des littératures de langue française Paris LAROUSSE Bordas, p 701

Chapitre I : L'œuvre djebarienne ; de l'autobiographie à l'autofiction

Sous ce rapport, nous remarquons qu'Assia DJEBAR couvre presque tous les sujets accolés à la société conservatrice, et utilise un langage féminin où elle revendique toujours les droits de la femme cloîtrée. Kacem Basfao, a défini l'individu qui appartient à cette société traditionnelle comme « *Partie intégrante du tout, de cette Oumma, partie qui l'englobe et le désire au point de viser à lui faire oublier sa dimension de sujet désirant* »²

Parmi les œuvres qui témoignent de notre concept de la femme recluse : « *Les impatients* » (Julliard, Paris, 1958), où DJEBAR raconte la vie d'une jeune fille appartenant à une famille conservatrice avec son mari aux commandes et au contrôle. Cette fille se sent renfermée et limitée par son entourage. En effet ; elle décida de sortir de ce milieu par le biais d'une corrélation amoureuse.

Elle est également apparue dans « *Les enfants du nouveau monde* » (Julliard, Paris, 1962), elle décrit une évolution étonnante de la situation de la femme algérienne avant, pendant et après la guerre de libération.

Dans son roman « *Les alouettes naïves* », (Julliard, Paris, 1967), la romancière raconte la révolte d'une fillette inexpérimentée contre l'organisation sociale dans laquelle l'autorité du père est prépondérante.

A partir de ces trois romans, nous remarquons qu'Assia DJEBAR utilise la même thématique dans ses romans comme : L'amour, la guerre, la liberté, le couple, mais surtout la femme ...etc.

Dans « *Des femmes d'Alger dans leur appartement* » (Paris, Des femmes , 1980) où DJEBAR nous montre une sexualité débridée en montrant bien des concepts par rapport au corps de la femme maghrébine : « *L'évolution la plus visible des femmes arabes* », tout au moins dans villes, a donc été d'enlever le voile » (p175).

Notre romancière est passée à côté d'une connaissance authentique de la société

² Intervention au congrès de psychopathologie maghrébine (Avril 1992) : Apport de la psychopathologie maghrébine (Actes), Université de Paris XII, centre de recherches en psychopathologie, 1991, p.139.

Chapitre I : L'œuvre djebarienne ; de l'autobiographie à l'autofiction

féminine algérienne où elle n'a vu qu'infantilisme, violence, saleté, primitivité, prostitution, sexualité anormale, ...etc.

Assia DJEBAR a écrit son roman intitulé « *Nulle part dans la maison de mon père* » 2007, le corpus de notre recherche universitaire. Dans ce dernier, l'écrivaine a essayé de dévoiler l'intime et prouver le « je », il s'agit d'un ensemble de souvenirs d'une narratrice Fatima (du vrai nom de l'auteurice Fatima-Zohra Imalayène), qui nous fait découvrir une Algérie coloniale au travers du regard d'une petite fille, puis d'une adolescente, un âge où l'innocence et la naïveté sont heurtées à la cruauté d'un monde divisé en deux.

2 . Le roman « *Nulle part dans la maison de mon père* »

2.1 . Présentation de roman

« *Nulle part dans la maison de mon père* » est le dernier roman d'Assia Djébar, c'est une chronique algérienne écrite à la première personne du singulier, éditée en 2007 à Arthème Fayard ensuite à Sédia. Un roman qui se distingue des autres par sa structure particulière. Ce corpus contient 474 pages se divise en trois grandes parties ; « *Eclats d'enfance* », « *Déchire l'invisible* » et « *celle qui court jusqu'à la mer* » chaque partie contient des sous-parties titrées selon la chronologie et l'architecture Djebarienne, avec des points précis (événements / dates) qui ont fonctionné comme des repères, presque équilibrées en volume, suivies d'un épilogue et une postface, en l'absence d'une introduction.

2.2. Résumé de l'œuvre

Le dernier roman d'Assia Djébar, *Nulle part dans la maison de mon père*, décrit le conflit entre modernité et tradition. L'héroïne, la fille d'un instituteur, est éduquée pour être une femme moderne, tandis que même son père lui inculque la stigmatisation patriarcale et la peur du corps féminin.

Chapitre I : L'œuvre djebarienne ; de l'autobiographie à l'autofiction

L'écrivaine raconte des souvenirs de son enfance, de son adolescence et de sa vie adulte, son éducation et l'image conflictuelle de son père l'a profondément marquée, un père parfois bourreau mais parfois libérateur.

La première partie s'intitule *Éclats d'enfance*, La petite fille embellit et aime secrètement son père, mais entre l'admiration et le traumatisme, il n'y a qu'une ligne invisible qui se franchit dès que l'accident de vélo survient, tout comme des claquements de mains, la fille découvre que son père n'était pas aussi libre qu'elle le pensait.

La seconde partie intitulée *Déchirer l'invisible*, traite de l'adolescence. Par l'intermédiaire du hamam, la narratrice découvre le monde féminin constitué par la frustration, la calomnie, et le monde masculin qui se résume par la distance, la prudence. Pendant ce temps, la jeune fille a quitté son village pour aller à l'internat, elle et Mag sont devenus amis et ensemble elles ont partagé leur passion pour les livres. La narratrice découvre un nouveau monde, et ses déplacements entre le pensionnat et le village lui donnent un sentiment d'étrangeté, le sentiment d'être « nulle part dans la maisons de son père ».

Cette réaction découle d'un chagrin lié à l'enfance, ce sentiment de vide intérieur qui fait que la narratrice ne pense qu'à courir à la mer, qui devient la troisième partie de son écriture *celle qui court jusqu'à la mer*, ne sachant plus où elle va. La narratrice obtient un baccalauréat, quitte l'internat et s'installe à Alger pour vivre avec sa famille. Pendant ce temps, elle revoit son premier amour, qui l'a laissée tomber depuis qu'elle s'est entichée de Tariq qui devient son "fiancé", et son père est devenu injuste. La déception causée par ces deux hommes qu'elle aime la pousse à commettre un crime irréparable.

2.3. Principales thématiques abordées dans l'œuvre

« *Nulle part dans la maison de mon père* » est une œuvre influente qui aborde des thèmes variés et engageants, citant :

- **La condition féminine** : Les femmes algériennes sont les vraies héroïnes du livre. Djebbar peint un tableau fidèle de leur vie quotidienne, de leur force et de leur vulnérabilité.

Chapitre I : L'œuvre djebarienne ; de l'autobiographie à l'autofiction

- **La mémoire :** Le concept de la mémoire et son rôle dans la compréhension de l'histoire personnelle et collective.
- **La liberté :** Le thème de la liberté politique et personnelle, et son lien avec la condition féminine et les luttes pour l'émancipation individuelle et collective.
- **La quête d'identité :** Les personnages cherchent à trouver leur place dans un monde chaotique et en mutation. Djébar explore la douleur et l'aliénation d'être en marge de deux cultures.
 - **Famille et identité :** La famille est un thème central de l'œuvre. Djébar utilise des descriptions détaillées de la maison et des habitants pour donner au lecteur un aperçu de la vie quotidienne des Algériens.
 - **Langue et identité :** Le français est la langue principale du livre, mais il contient également des passages en arabe. Cette dualité linguistique reflète la division de la culture algérienne pendant la colonisation : « Le français pour dire les choses important, l'arabe pour dire le cœur ».
 - **L'indépendance et l'identité :** La lutte pour l'indépendance de l'Algérie est une toile fond constante du livre. Djébar explore l'impact politique et social de l'indépendance sur la vie quotidienne des Algérienne .
- **Genre et identité :** Djébar utilise des personnages féminins forts pour explorer les rôles sociaux des femmes dans la culture algérienne. Les femmes du livre sont souvent réduites à des rôles traditionnels, mais elles luttent constamment contre ce stéréotype

Deuxième partie : la dimension autofictionnelle.

Il semble nécessaire de définir et de clarifier le concept d'autobiographie avant de voir s'il se reflète dans « *Nulle part dans la maison de mon père* ». Avant d'aborder en détail le contenu de cette autobiographie, donnons quelques exemples de grands écrivains et parlons de la façon dont ce genre était traité dans le passé.

1. L'autobiographie

1.1. Les origines de l'autobiographie

L'autobiographie est un genre littéraire, c'est le récit qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle. Le mot autobiographique n'est apparu qu'au début du XIXe siècle, il est composé de trois mots grecs : (autos = soi-même ; bios = la vie ; graphein = écrire), qui signifient littéralement : *récit de sa propre existence*.

Les origines de l'autobiographie remontent à Marc Aurèle dans son ouvrage « *Pensées pour moi-même* » du II siècle après J.C, plus tard, cette tradition littéraire s'est développée avec d'autres auteurs.

L'autobiographie vient de la culture occidentale et chrétienne, hérite de la pratique et est une analyse des individus. Le premier ouvrage autobiographique est chrétien, et la représentation la plus vivante de ces âmes se trouve dans « *Les Confessions* » de saint Augustin, qui raconte son éducation jusqu'à sa conversion. Dans ce livre, le prêtre raconte ses péchés de l'enfance à la conversion au christianisme, en insistant sur la soif qu'il ressentait qui ne pouvait être satisfait ni par les religions de son temps, ni par la philosophie qu'il étudiait en autodidacte, et sa quête de Dieu dans son confessionnal aux accents émouvants :

« *Dit-moi (...) Seigneur mon Dieu, ce que tu es pour moi. Dis à mon âme : je suis ton salut. Dis le de telle manière que je l'entende. Voici devant les oreilles de mon cœur, Seigneur ! Ouvre les, et dis à mon âme : je suis ton salut* »³

³ Saint Augustin, *Les Confessions*, consulté le 12/04/2015, <http://www.acgrenoble>.

Chapitre I : L'œuvre djebarienne ; de l'autobiographie à l'autofiction

Les Confessions de saint Augustin ne sont ni l'histoire de la personnalité de l'auteur ni sa vie, mais juste quelques comportements et pensées personnels, reflétant le cheminement spirituel d'une personne depuis l'égarement jusqu'au retour à Dieu. Toute sa confession tournée vers Dieu n'est pas réellement considérée comme une autobiographie, du moins selon la définition de Philippe Lejeune, qui stipule qu'une autobiographie est un :

« Récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité »⁴

Nous pouvons citer aussi les écrits de Sainte Thérèse d'Avila (1561-1565).

Signalons que l'émergence de l'autobiographie au sens moderne s'est développée avec l'émergence de la bourgeoisie, qui va de pair avec celle de l'individu (le triomphe de l'individu comme valeur nouvelle) (manifeste de l'homme et du citoyen), l'émergence de l'autobiographie identifiée à la fin du XVIIe siècle par Philippe Lejeune, qui choisit comme point de départ « *les Confessions* » de Jean-Jacques Rousseau (1782), conformes dans la forme aux critères d'une autobiographie, et gardant leur contenu critiquable avec sincérité et objectivité. Jean Jacques Rousseau a écrit une préface pour expliquer et justifier ce que le lecteur s'apprête à lire, dans laquelle il énonce clairement ses intentions :

« Je formule une entreprise qui n'eut jamais d'exemple et dont l'exécution n'aura point d'imitation. Je veux montrer à mes semblables un homme dans toute la vérité de la nature ; et cet homme, ce sera moi. »⁵

Dans le cas de Jean-Jacques Rousseau, l'identité du « je » et la véracité des faits ne font aucun doute. À partir du XVIIe siècle, les autobiographies se multiplient dans toute l'Europe. Citons par exemple ces deux œuvres du XIXe siècle, *Les Mémoires d'outre-tombe* de Chateaubriand, et *La vie de Henry Brulard* (1835-1836) rédigée par Stendhal.

Parmi les autobiographies du XIXe siècle, citons également : *Si le grain ne meurt* d'André Gide, *Enfance* de Nathalie Sarraute, *Le miroir qui revient* (1984) de Robbe Grillet, *Les mots* (1964) de Jean -Paul Sartre, *La force de l'âge* (1960) et *La force des choses* (1963) de Simone de Beauvoir. Il semble que l'autobiographie et les genres autobiographiques

⁴ Philippe Lejeune , *Le Pacte autobiographique*, op.cit. p.14.

⁵ Jean- Jacques Rousseau, *Les Confessions*, Pochet 2006, p.01.

Chapitre I : L'œuvre djebarienne ; de l'autobiographie à l'autofiction

apparentés semblent être devenus des sortes d'exercices obligés pour les auteurs contemporains.

C'est au XX^e siècle que l'autobiographie prend de l'importance, notamment de Nathalie Sarraute, Michel Leiris et d'autres, c'est la réinvention du genre autobiographie et sa seconde jeunesse par Serge Doubrovsky.

Dans cette partie, nous tentons de démontrer l'identité générique du roman.

2 . Les différents pactes

2.1 . Le pacte autobiographique

D'abord, posant la question suivante: qu'est ce qui nous autorise de parler d'un projet autobiographique qui régit la structure interne de l'œuvre *Nulle part dans la maison de mon père* ? Qu'est-ce qui nous permet de parler de lui comme d'une autobiographie ? Les femmes peuvent-elles écrire des autobiographies comme les hommes ? Cette problématique va parfaitement avec notre propos.

Dans son livre *Le pacte autobiographique*, que nous avons mentionné plus haut, Philippe Lejeune explique ce qui constitue une autobiographie.

Voici sa définition :

*« Récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité ».*⁶

Cette définition introduit des éléments qui se répartissent en quatre catégories distinctes :

2.1.1 . La forme de la langue

Il se présente dans un récit ou bien en prose : c'est le cas de notre corpus « *Nulle part dans la maison de mon père* » d'Assia Djébar, composé de quatre cent soixante-quatorze pages.

⁶ Philippe Lejeune , *Le Pacte autobiographique*, op.cit. p.14.

2.1.2 Le sujet traité

Le sujet de l'autobiographie doit d'abord être une vie privée, l'histoire d'un homme, ses sentiments ; l'auteur est le sujet de son livre, mais l'histoire collective (sociale, politique) peut aussi avoir une place importante. Par conséquent, le texte doit être avant tout un récit et le sujet doit être la vie individuelle, la vie personnelle de l'auteur. « *Nulle part dans la maison de mon père* » répond à toutes ces exigences : il se présente, en effet, comme un texte narratif en prose dans lequel Assia Djébar raconte sa propre vie.

D'ailleurs, ce que ce dernier écrit dans son épilogue nous montre bien que nous sommes bien devant un texte autobiographique. Lisons cette phrase:

*« j'aurai pu intituler ce texte Silence sur soie,
comme si oser écrire sur soi, cet exercice rêche
(tel le silice qui, chaque jour, chaque nuit, écorche la peau. »⁷*

Ou encore celle-ci :

*« Mon enfance est mobile, mais sous contrôle,
encombrée d'une responsabilité ambiguë et qui me dépasse »⁸*

2.1.3 . La situation de l'auteur

L'auteur (faisant référence à la personne réelle), le protagoniste et le narrateur ont la même identité. En fait, l'auteur et le narrateur ne font qu'un. L'histoire autobiographique est racontée à la première personne. L'identité du nom doit être établie entre l'auteur (la personne qui écrit le livre), le narrateur (la personne qui dit "je" et raconte l'histoire) et le protagoniste, avec une triple identité, c'est-à-dire en utilisant la même identité nominale pour combiner l'auteur, le narrateur avec les personnages principaux.

2.2. Le pacte autobiographique dans le texte d'Assia Djébar

Nous venons de voir le contenu du pacte autobiographique. Nous nous intéressons maintenant à savoir si Assia Djébar a établi un pacte autobiographique dans « *Nulle part dans la maison de mon père.* »

Dans cet ouvrage, nous ne distinguons pas de différence entre le personnage principal « Fatima » et le narrateur. Il s'agit, en fait de la même personne.

⁷ Assia Djébar, *Nulle part dans la maison de mon père* , p.467.

⁸ Ibid., p.17

L'auteur/personnage = L'auteur/narrateur.

L'auteure confirme l'identité du nom, à deux reprises, dans le roman. D'abord dans ce passage :

« ...moi dans cette classe de collègue. J'oublie que, pour mes camarades, je suis différente avec le nom si long de mon père et ce prénom de Fatima qui m'ennoblissait chez les miens mais m'amoindrit là, en territoire des « autres ». »⁹

Ensuite, dans un autre passage de la partie épilogue intitulé : les silences ou les années-tombeaux

« Ces « premiers souvenirs » ne s'imposent à moi que par besoin soudain – quoique tardif – de m'expliquer à moi-même, ici personnage et auteur à la fois. »¹⁰

2.2.1. La position du narrateur

L'identité du narrateur et du personnage principal d'une autobiographie est souvent révélée par l'utilisation de la première personne, ce que Gérard Genette appelle la narration « autodiégétique »¹¹, dans sa classification des « voix » du récit, mais il peut y avoir une narration « à la première personne », plutôt que le narrateur soit la même personne que le protagoniste, ce qu'il appelle une narration « homodiégétique »¹². Il est possible d'avoir l'identité du narrateur et du protagoniste sans utiliser la première personne.

Il faut donc faire la différence entre ces deux critères :

- la personne grammaticale
- et l'identité des individus auxquels les aspects de la personne grammaticale renvoient.

En effet, en intervenant le problème de l'auteur, l'autobiographie met en lumière des phénomènes que la fiction laisse dans l'indécision. L'identité du narrateur est établie indirectement, mais sans ambiguïté, par l'équation :

⁹ Assia Djébar, *Nulle part dans la maison de mon père*, pp. 119-120.

¹⁰ Ibid., p.441.

¹¹ Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, op .cit .,p 15.

¹² Assia Djébar, *Nulle part dans la maison de mon père*.,p.19.

- auteur= narrateur
 - auteur= personnage
- } Narrateur = personnage

Ce procédé est conforme au sens premier du mot autobiographique, c'est une simple biographie écrite par l'intéressé, il a abouti à des effets différents.

La narratrice de l'œuvre d'Assia Djébar se caractérise par l'utilisation de la première personne et le passage d'un pronom à l'autre : tantôt "tu", tantôt "elle", ce jeu de pronom tient à la position de l'auteur dans le récit (tantôt adulte, tantôt enfant). *Nulle part dans la maison de mon père* se trouve une œuvre à la première personne :

« **Je** » est « **je** » :

« *Je me tais, je me sens soudain étrange, étrangère à causes de ces menus commérages* »¹³

« **Je** » est « **elle** » :

Selon Philippe Lejeune, « *certaines parties du texte dans certaines autobiographies désignent un protagoniste à la troisième personne, alors que dans le reste du texte le narrateur et ce protagoniste sont confondus à la première personne* »¹⁴

Le narrateur est le protagoniste, et la première personne passe à la troisième personne ; ce passage de « je » à « elle » se produit dans la première ligne au début du texte : « *Une fillette surgit : elle a deux ans et demi, peut être trois* ». ¹⁵

2.2.2. L'ordre du récit et la chronologie

Une perspective rétrospective de l'histoire : le récit qui s'ensuit retrace le passé lointain de l'auteur ainsi que le passé récent, la narratrice dans l'œuvre d'Assia Djébar prend une position d'historienne, elle nous raconte ses expériences et son implication dans l'histoire. Une personne s'appelle "je". Les événements sont racontés rétrospectivement, à la fois thématiquement et chronologiquement. Le rythme du récit, lent et insistant, absorbe les mots et les images, s'enroule sur lui-même et se déploie en un mouvement amplifié.

Notons que la suffisance entre le nom de l'auteur et les noms du narrateur et de l'héroïne s'exprime dans l'œuvre d'une « manière brevetée » à travers la voix du « je » qui

¹³, Assia Djébar, *Nulle part dans la maison de mon père*.p.19.

¹⁴ Philippe Lejeune , *Le Pacte autobiographique*, op. cit., p.17.

¹⁵ Assia Djébar , *Nulle part dans la maison de mon père* , p. 13.

Chapitre I : L'œuvre djebarienne ; de l'autobiographie à l'autofiction

apparaît dans le récit. L'histoire est portée par un narrateur auto-diégétique qui raconte une histoire qui correspond à trois périodes distinctes de la vie d'Assia Djébar : l'enfance, l'adolescence et la vie d'une jeune fille. Le contrat autobiographique est un contrat entre l'auteur autobiographique et le lecteur, un engagement de l'auteur à raconter directement sa vie (ou une partie de celle-ci, un aspect) dans un esprit authentique.

L'auteur autobiographique de Philippe Lejeune vous assure que ce qu'il s'apprête à dire est vrai, ou du moins il le pense. Il agit comme un historien ou un reporter, sauf que cette fois le sujet est lui-même.¹⁶

L'accord autobiographique de Philippe Lejeune se traduit généralement par une identité nominale entre le nom de l'auteur de la couverture et le personnage qui raconte l'histoire dans le texte, qui peut être établie de deux manières : d'abord par le titre (ex : *Histoires de ma vie*).

Le cas possessif du titre : « Mon Père », ne suffit pas à confirmer l'existence d'un tel acte qui nécessite l'identité d'un nom.

Deuxièmement, pour établir un contrat autobiographique, il doit y avoir une identité de nom entre (auteur, personnage et narrateur). C'est le cas du travail d'Assia Djébar. Cette identité se reflète dans la manière brevetée dont le personnage du narrateur se confère dans l'histoire elle-même.

Selon Philippe Lejeune, une œuvre est autobiographique, et lorsque l'on identifie ensemble auteur, narrateur et personnages, cet engagement est ce que les auteurs appellent le "contrat autobiographique" :

« L'autobiographie n'est pas un jeu de devinette, c'est même exactement le contraire. Manque ici l'essentiel, ce que j'ai proposé d'appeler le pacte autobiographique. »¹⁷

Notons que la suffisance entre le nom de l'auteur, le nom du narrateur et les personnages est présentée de manière « patente »¹⁸ à travers la voix du « je » présent dans le

¹⁶ Philippe Lejeune, *le pacte autobiographique*, op.cit, p. 33.

¹⁷ Ibid .p.25.

¹⁸ Philippe Lejeune, *le pacte autobiographique* ,p.27.

Chapitre I : L'œuvre djebarienne ; de l'autobiographie à l'autofiction

récit. Voir l'œuvre comme une autobiographie réussie nous incite à relire l'œuvre dans son ensemble comme l'histoire de la propre vie de l'auteur.

L'un des principes incontestables de l'écriture autobiographique est que l'auteur narrateur raconte sa vie en disant « je », « *expression grammaticale d'un moi démesuré qui envahit les textes* »¹⁹. Pour Lejeune, "je" est en fait la seule garantie de la subjectivité et de l'épître autobiographique de l'écrivain. Le « je » utilisé de manière privilégiée dans l'œuvre constitue la « personne grammaticale ». Nous sommes face à ce que Lejeune appelle « l'autobiographie classique », que, selon la typologie narrative proposée par Genette, nous appelons récit autodiégétique: récit hétérodiégétique (le narrateur n'est pas présent), récit homodiégétique (le narrateur apparaît comme un personnage dans récit) et les récits auto-narratifs (où le narrateur est le protagoniste de l'histoire).

Selon Philippe Lejeune : « L'usage de la première personne » se définit par deux niveaux de représentation :

Référence : le pronom personnel (je/tu) n'a de référence effective que dans le discours, dans le processus de l'énonciation »²⁰.

Énoncé : les pronoms personnels à la première personne identifient le sujet de l'énoncé et le sujet de l'énonciation. »²¹

Contrairement à toutes les formes de fiction, la biographie et l'autobiographie sont des textes de référence : tout comme les discours scientifiques et historiques, ils prétendent renseigner sur une « réalité » extérieure au texte et sont donc soumis à des tests de validation. Leur but n'est pas seulement le réalisme mais la ressemblance au réel, non pas un "effet réaliste" mais une image réaliste. Selon Philippe Lejeune, chaque texte contient un « contrat de référence » implicite ou explicite, qui comprend une définition du domaine de réalité ciblé et une déclaration du modèle et du degré de similitude revendiqués par le texte.

2.2.3 . Rôle du titre

Une partie du sens du titre est racontée par des extraits de la quatrième de couverture :

¹⁹ Hubier Sébastien, *littératures intimes : les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction* 2003. Paris : Armand colin, p. 42.

²⁰ Philippe Lejeune, *le pacte autobiographique*, p.19.

²¹ Ibid .p.19-20.

« Pourquoi ne pas te dire, dans un semblant de sincérité, une douce ou indifférente acceptation : ne serait-ce pas enfin le moment de tuer, même à petit feu ces menues braises jamais éteintes ? Interrogation qui ne serait pas seulement la tienne, mais celle de toutes les femmes de là-bas sur la rive de la méditerranée ... Pourquoi, mais pourquoi, je me retrouve, moi et toute les autres : Nulle part dans la maison de mon père ? »²²

A partir de cette question l'auteur nous fait penser que, comme toutes les autres femmes du sud de la Méditerranée, elle n'a pas sa place dans la maison paternelle, cette expression déjà utilisée dans « *Femme sans sépulture* ». L'héroïne du roman retourne dans sa ville natale et raconte textuellement cette réflexion: « *Nulle part dans la maison de mon père* »²³ et la narratrice ajoute :

« *Etrange plainte que l'étrangère, durcie, se chante pour elle-même* ». ²⁴

On dit souvent que « celui qui habite partout, n'habite nulle part », la narratrice a vécu une vie peu stable, et se voit comme une fille nomade dans son pays natal et ailleurs, qui se retrouve seule entre deux positions entre les "indigènes" et les Français, tous ces aveux lui donnaient l'impression de n'avoir nulle part où aller.

2.2.4 . Assia djebbar pseudonyme

Au début de ce chapitre, nous semblons avoir besoin de quelques éclaircissements sur l'utilisation des pseudonymes par les femmes écrivains.

Dans *Le Pacte autobiographique*, Philippe Lejeune affirme que :

«...c'est (...) par rapport au nom propre que l'on doit situer les problèmes de l'autobiographie. Dans les textes imprimés, toute l'énonciation est prise en charge par une personne qui a coutume de placer son nom sur la couverture du livre, et sur la page de garde, audessus ou au-dessous du titre du volume. C'est dans ce nom que se résume toute l'existence de ce qu'on appelle l'auteur :seule marque dans le texte d'un indubitable hors-texte, renvoyant à une personne réelle, qui demande ainsi qu'on lui attribue, en dernier ressort, la responsabilité de l'énonciation de tout le texte écrit ». ²⁵

Dès lors, dans toute étude d'une œuvre autobiographique, le nom propre de l'auteur est d'une grande importance et doit toujours être soigneusement interrogé, car le nom propre, si

²² Philippe Lejeune, *le pacte autobiographique* .p.36.

²³ Assia Djebbar, *la femme sans sépulture*, éd. Albin Michel, 2005, p. 87.

²⁴ Ibid., p.87.

²⁵ Philippe Lejeune , *le pacte autobiographique*, , p .22-23.

Chapitre I : L'œuvre djebarienne ; de l'autobiographie à l'autofiction

l'on peut dire, est le prince de la grande signification ; ses connotations sont riches, sociales et symboliques.

Comment aborder la question de l'identité, de « l'expression responsable » dans une œuvre signée sous un pseudonyme, dès lors que le nom propre est restitué à sa primauté dans l'étude de toute œuvre autobiographique ?

Si nous posons cette question, c'est parce qu'il s'agit du cas d'Assia Djebar, de son vrai nom Fatima Zohra Imalayène. Philippe Lejeune répond analytiquement à cette question. Écoutons cela:

« Un pseudonyme, c'est un nom différent de celui de l'état civil, dont une personne réelle se sert pour publier tout ou une partie de ses écrits, le pseudonyme est un nom d'auteur. ce n'est pas exactement un faux nom, mais un nom de plume, un second nom (...) le pseudonyme est simplement une différenciation, un dédoublement du nom, qui ne change rien à l'identité »²⁶

Philippe Lejeune précise davantage la notion de pseudonymes et Le problème semble donc résolu. Cependant, la réalité des femmes écrivains est différente de celle des hommes écrivains, ce qui donne aux femmes plus de possibilités de création autobiographique contraignant. Cela explique également l'utilisation de pseudonymes par les femmes autobiographes. Il n'y a pas qu'au Maghreb où les femmes écrivains dévoilent leur double identité lorsqu'elles prennent la plume, c'est le cas ailleurs en Occident, où même sous des pseudonymes elles reçoivent tant de critiques, et il semble que si elles écrivent Si c'est la vôtre nom, ou même le nom de votre père ou de votre mari, c'est encore plus grave. Les femmes écrivains des sociétés d'origine arabo-musulmane ont eu plus de mal parce que les femmes étaient « inférieures » dans les années 1950, une période dans laquelle nos écrivains sont apparus. Se prétendre femme, voire intellectuelle, n'était pas chose aisée.

L'utilisation de pseudonymes était une pratique particulière des femmes écrivains dans l'Antiquité, plus précisément au XIXe siècle, car l'écriture féminine n'a commencé à décoller qu'à cette époque. Les femmes utilisent des pseudonymes comme masques de protection. Christiane Achour et Simone Rezzoug notent :

« Le pseudonyme plonge apparemment l'identité de la femme écrivain dans un univers fictif. Il « protège une identité légale que l'on ne veut pas mêler à l'acte de création. La femme écrivain se scinde en deux joue le double je (u) de la double nomination »²⁷

²⁶ Philippe Lejeune, *le pacte autobiographique* p.24.

²⁷ Achour c, Rezzoug s., « *Ecrire disent-elles* », *Parcours magrébins /Présence de femmes*,

Chapitre I : L'œuvre djebarienne ; de l'autobiographie à l'autofiction

Dans la littérature écrite, la figure de la femme écrivain se cache derrière le masque d'un personnage de fiction, se mettant ainsi à l'abri des regards indiscrets et intimidants. Cette notion de pseudonyme est la pratique spécifique de la littérature de terrain, plus précisément du théâtre.

Il nous a semblé très important de prendre en compte les particularités affectant les femmes écrivaines algériennes afin d'avoir une vision claire de la situation de nos écrivains. Ainsi, pour éclairer l'utilisation d'un pseudonyme par Assia Djébar, il convient de s'interroger sur le contexte socio-historique et idéologique des années 1950.

Pour ces raisons, l'utilisation de noms de plume par les femmes écrivaines est devenue une pratique nécessaire dans le processus d'écriture. C'est le seul moyen de les garder en vie.

Dans le cas de l'autobiographie, nous sommes pris dans une contradiction car l'autobiographie est une affirmation de l'existence du "je". Alors comment une femme peut-elle utiliser dans son autobiographie un nom qui n'est pas le sien, mais un pseudonyme, un autre nom ? Comment Assia Djébar s'identifie-t-elle sous son « pseudonyme » ? Cela vaut bien mille et une raisons : le pseudonyme est un moyen de se protéger du jugement et des sbires de la société.

Même si cette pratique la place dans une prison d'anonymat, vivant la vie d'artiste sous une personnalité anonyme, elle parvient à se libérer d'une autre manière : à travers les voix qu'elle entend derrière les murs qui l'entourent. A la fois l'emprisonner et le protéger. C'est ainsi que nous distinguons la paternité de cette voix, qui représente également la voix de toutes les autres femmes musulmanes arabes.

*« L'écriture est dévoilement en public, devant des voyeurs qui ricanent ... une reine s'avance dans la rue, blanche, anonyme, drapée, mais quand le suaire de laine rêche s'arrache et tombe d'un coup à ses pieds auparavant devinés, elle se retrouve mendicante accroupie dans la poussière, sous les crachats et les quolibets ».*²⁸

Alger, 1986, p .35.

²⁸ Assia Djébar, *L'Amour, la fantasia*, éd. Jean Claude Lattes, 1985, p .204.

Chapitre I : L'œuvre djebarienne ; de l'autobiographie à l'autofiction

Premièrement, pour Assia Djébar, un pseudonyme est un moyen de la tenir à l'abri des regards indiscrets, et de libérer sa voix. L'auteure a quitté sa famille (maison paternelle), sa voix entendue dans le monde, elle a prouvé son sentiment d'appartenance et a brisé les tabous. Elle est la voix d'une femme à laquelle les hommes se soumettent, qui transmet des histoires et l'histoire du Maghreb, parle de la masculinité, évoque et réécrit le portrait masculin.

Deuxièmement, dans les sociétés arabo-musulmanes, les femmes qui ne portent pas le voile sont appelées "femmes nues", tout comme les femmes qui écrivent avec leur vrai nom, et sont souvent rejetées par les hommes. Dans son dernier roman, « *Nulle part dans la maison de mon père* », Assia Djébar nous livre une image fidèle d'une société d'héritage arabo-musulman dans laquelle les femmes sont soumises à la domination masculine. D'une part, le centre d'intérêt de l'écriture d'Assia Djébar est l'affirmation de soi, la liberté, le droit d'exister, d'autre part, c'est une sorte d'écriture intime, plein de rébellion qui vient d'elle-même, autrement dit, l'acte d'écrire est une manière d'exprimer son être d'algérienne et d'africaine du Nord, et pour elle écrire est le seul moyen de dépasser l'interdit.

Troisièmement, de nombreux écrivains algériens francophones ont donné naissance, écrit abondamment et publié leurs œuvres sous des pseudonymes (pseudos), comme Myriam Ben, née Maylise Ben Haïm, et Maïssa Bey, sous le pseudonyme de Samia Benameur.

Assia djébar écrit dans le premier chapitre intitulé : *Éclats d'enfance*

« à présent moi sa fillette, je lui tends la main dans le corridor du rez-de-chaussée, chez Mamané sa mère. Toute jeune femme, enveloppée de pied en cap dans une voile de satin blanc, a besoin d'un enfant pour aller rendre visite d'après-midi dans la petite cité »²⁹

Cette image témoigne de la situation des femmes contraintes de porter le voile et de quitter leur famille, ce qui nécessite parfois un soutien face aux regards malveillants. Assia Djébar peint des « portraits d'hommes », elle écrit:

« Les regards des hommes –boutiquiers dressés, badauds aussi ou simple curieux se posent sur nous deux (c'est le début d'un après –midi ensoleillé) ; ils nous réunissent ».³⁰

²⁹ Assia Djébar, *Nulle part dans la maison de mon père*, p 14.

³⁰ Ibid..p 15.

Chapitre I : L'œuvre djebarienne ; de l'autobiographie à l'autofiction

La société musulmane est patriarcale et basée sur une généalogie masculine, et Assia Djebar parle au nom des femmes soumises qui cherchent à se libérer de ce paradigme dominé par les hommes. Ce n'est donc pas contre le père, mais avec et par lui être libre, ce qui ne représente pas une rupture avec l'hégémonie de l'homme dans l'espace public et privé ou l'hégémonie du père, mais constitue le point de départ de toute forme d'émancipation.

En conclusion, les pseudonymes sont obligatoires pour les femmes arabes. Pour Assia Djebar, il permet de se protéger des regards indiscrets, et le pseudonyme devient pour elle une cuirasse qui la cache pour la protéger des agressions de la société.

2.2.5 . L'identité du nom

Il nous semble judicieux de clarifier la théorie de l'autobiographie avant de commencer l'analyse, puis d'introduire les idées de base de celle-ci. On s'appuiera principalement sur les écrits autobiographiques de Philippe Lejeune, notamment *Le Pacte*, publié en 1975.

Dans *Le Pacte autobiographique*, Lejeune présente l'axe principal de sa théorie, l'idée de base, suivant trois piliers de base : l'auteur, le narrateur et les personnages qui doivent recouvrir la même identité, et sur la base de ces trois principes, Lejeune construit le récit autobiographique définition, qui, selon lui, doit retracer l'histoire de la personnalité du vrai peuple "pacte".

L'identité du nom est l'une des règles les plus importantes dans la définition d'une autobiographie. L'identité d'un nom doit être établie entre trois instances : l'auteur, le personnage principal et le narrateur. Selon Lejeune, il y a deux processus impliqués dans l'établissement de cette identité. Soit avec la *manière patente*³¹, soit *Implicitement*.³²

Premièrement, *la manière patente* signifie que l'auteur se présente comme le narrateur et le protagoniste de l'histoire, l'auteur divulgue son nom (le vrai nom de notre écrivain, puisqu'elle écrit sous un pseudonyme).

³¹ Philippe Lejeune, *le pacte autobiographique*, p. 27.

³² *Ibid.*, p.27.

Deuxièmement, *implicitement*, c'est-à-dire que l'identité de l'auteur apparaît à la lecture grâce au titre choisi par l'auteur, c'est-à-dire que le titre indique que le texte sera l'histoire personnelle d'une personne réelle, ou par son engagement au début du texte, c'est-à-dire que l'auteur assume pleinement son acte d'écriture et dit que le texte sera le récit de sa vie, son autobiographie. De plus, en utilisant l'identité du nom, le lecteur trouvera qu'il s'agit d'une autobiographie, ce que Philippe Lejeune appelle : « le contrat », et à travers cette identité, deux contrats peuvent être dérivés : le premier : le contrat autobiographique, le second : le pacte = 0.

Premièrement, *l'acte autobiographique*³³ instaure une sorte de contrat entre le lecteur et l'auteur et invite le destinataire à lire son œuvre comme une véritable autobiographie, l'identité du titre et du nom indiquant qu'il s'agit d'une autobiographie.

Deuxièmement, *le pacte = 0*³⁴, le plus complexe, l'identité de rôle auteur-narrateur est observée par le lecteur mais peut faire penser à une autobiographie en l'absence de titre ou de début de texte, auquel cas l'auteur ne le fait pas. , il fait un contrat = 0, et le lecteur en conclut que l'œuvre est autobiographique.

2.2.6 . Autres identités

La profession d'Assia Djebar correspond à celle du narratrice. Gasparani affirme que « *si les traits biographiques d'un personnage ont un mandat et une paternité distincts, c'est l'activité de l'écrivain* »³⁵

Il note que, selon les indices qui composent l'environnement professionnel, les écrivains peuvent renforcer ou affaiblir l'idée que l'écrivain et le personnage ne font qu'un :

*« la caractérisation spaciale, (dit-il), temporelle, psychologique ou morale du héros, le genre de littérature qu'il aime et qu'il produit, le degré de ressemblances des situations, le dosage de l'ironie lui permettent de spécifier à quelle distance il souhaite se tenir de son personnage »*³⁶

³³ Philippe Lejeune , *le pacte autobiographique* .p. 31.

³⁴ Ibid., p. 30.

³⁵ Ibid. p. 27.

³⁶ Ibid,p,31

Chapitre I : L'œuvre djebarienne ; de l'autobiographie à l'autofiction

Lorsque l'on analyse les données biographiques fournies par le narrateur, on se dit qu'elles cadrent parfaitement avec la vie de l'écrivain, le signe fondamental étant la date de la drame :

« *L'autoanalyse, (dit-elle,) intervient bien tard, trop tard : depuis octobre 1953, un océan d'année s'est écroulé* »³⁷, ensuite elle ajoute « *je me suis projetée à dix-sept ans dans l'ampleur du panorama de la baie d'Alger* »³⁸

Assia Djébar est née en 1936. Tout compte fait, elle avait également dix-sept ans en 1953. Puis, parlant de la distance entre 1953 et la fin de sa liaison avec son fiancé, qui deviendra son mari, elle dit : « *la femme qui écrit désormais regrette prétend-elle, les vingt et un ans d'immobilisme de la pseudo vraie histoire d'amour qui s'ensuivit* »³⁹. L'auteure met fin à son mariage en 1974, ce qui nous donne les années 1953 à 1974 : vingt et un ans, donc les villes de Blida, Césarée, et Alger, où Assia Djébar est née et a étudié, sont ainsi retracées sur l'itinéraire du narratrice.

L'écrivaine s'adresse à elle-même, comme s'il se reprochait d'avoir gardé le silence pendant tant d'années après le drame, ce à quoi elle a répondu :

« *Certes, arguerait-elle dans une position ambiguë d'accusée (accusée par sa propre raison ou déraison), celle qui écrit aujourd'hui n'a cessé de le faire durant ce demi-siècle : pour l'essentiel, des histoires de femmes, de jeunes filles, toutes tentées de se libérer peu à peu ou brusquement* »⁴⁰

Donc, l'identité du nom, la profession du narrateur, les traits spatiaux, les repères temporels, le type de littérature que l'auteur a produit, tout un ensemble d'indices se conjuguent pour nous faire croire qu'il y a une identité entre l'auteur et la narratrice.

3 . Les pactes romanesques

Certains écrivains éprouvent l'incapacité de raconter leur vie, soit parce qu'elle échappe à la mémoire, soit parce qu'elle se trahit nécessairement dans l'écriture, et commence à articuler un pacte tout le contraire de ce que Lejeune a fait à la lumière, impossible c'est une description de la fiction. En fait, au lieu de supposer que chaque roman est une

³⁷ Philippe Lejeune, *le pacte autobiographique* p,30

³⁸ Philippe Gasparini, *Est-il je ? : roman autobiographique et autofiction*, éd. Seuil 2004, p. 194.

³⁹ Ibid, p.60.

⁴⁰ Ibid.,p. 447

Chapitre I : L'œuvre djebarienne ; de l'autobiographie à l'autofiction

autobiographie, ils supposent symétriquement que chaque autobiographie est une romance. Dans *W* ou *Le souvenir d'enfance*, George Perec observe le néant de sa mémoire: « je n'ai pas de souvenir d'enfance » « *je ne sais pas si je n'ai rien à dire (...) je sais que ce que je dis est blanc, est neutre et signe une fois pour toute d'un anéantissement* »⁴¹

Ce néant correspond à la disparition de ses parents dans son enfance, sa mère dans un camp de concentration, son père à la guerre.

Perec a entrepris de reconstituer soigneusement ses souvenirs en les associant à des histoires qu'il a inventées à 13 ans. Oublié puis réinventé, une histoire appelée *W*. Ce faisant, il présente ses souvenirs de manière aléatoire des romans qu'il propose.

Alain Robe-Grillet, également de la reconstitution romanesque dans son autobiographie *Le miroir qui revient*. Il rédige d'abord un pacte fantasmatique à la manière de Gide ou de Mauriac

: « *Je n'ai jamais parlé d'autre chose que de moi, comme c'était de l'intérieur, on ne s'en est guère aperçu.* »⁴²

Il soutient que l'histoire de sa vie est un roman en soi, concluant un contrat qui est à l'opposé de Lejeune : un pacte amoureux.

Philippe Lejeune relatif au contrat autobiographique « propose le pacte amoureux, qui a lui-même deux aspects : pratique patente de non-identité (auteur et personnage, n'ayant pas le même nom), preuve de fiction (généralement le sous-titre du roman remplit cette fonction sur la couverture).⁴³

3.1. Les pactes romanesques dans le texte d'Assia Djebar

L'attestation de fictivité : Apparaissant dans une œuvre « *Nulle part dans la maison de mon père* » sous-titrée « roman » indique que l'œuvre est entièrement ou partiellement fictive. Mais cette insinuation n'a pas de sens absolu, la "pratique de la non-identité" n'est pas évidente dans *Nulle part dans la maison de mon père* (car il n'y a pas d'identité entre l'auteur et le personnage), et on observe une différence frappante entre les vies. Les parallèles sont

⁴¹ George Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, éd. Denoël, Paris, 1975. pp. 58/59.

⁴² Alain Robe Grillet, *Le Miroir qui revient*. Paris, Minuit .p. 10.

⁴³ Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, op. cit., p. 27.

Chapitre I : L'œuvre djebarienne ; de l'autobiographie à l'autofiction

entre le parcours de l'écrivain d'une part et le parcours du narrateur de l'autre, et il existe des parallèles entre la vie de l'écrivain et l'expérience du personnage.

3.2.1 . Le pacte référentiel

Dans le cas autobiographique, le pacte référentiel coexiste souvent avec le pacte autobiographique, et est difficilement séparable, de même que le sujet de l'énonciation et le sujet de l'énoncé à la première personne.

Après l'existence du *pacte autobiographique* dans l'œuvre *Nulle part dans la maison de mon père*, le *pacte de référence* devient partie intégrante du projet autobiographique et accompagne le contrat autobiographique.

3.2.1.1 . Le pacte référentiel dans le texte d'Assia Djébar

Dans le texte d'Assia Djébar, le pacte référentiel est identifiable par des toponymes, par exemple : « Césarée », « Ain-ksiba », « rue Jules-Césarée », « l'internat, à Blida » « moi, rentrée en une nuit de Toronto à Paris », mais aussi à travers le prénom du père, «Tahar » et celui de la soeur, « Sakina », ainsi que les villes de Blida, de Césarré et Alger ,qui tracent l'itinéraire de la narratrice.

Des références d'ordre chronologique apparaissent également dans le texte, comme : « juillet 1952 », « le couple restera lié d'octobre 1953 à septembre ...1974 ! Vingt et un ans (..), dont quinze années de mariage ! ».

2.5 . Le pacte fantasmatique

En fait, écrire des autobiographies pour les femmes semble inimaginable à une époque où la condition féminine est si exposée : la fiction semble être la seule ressource à leur disposition. Assia Djébar greffe des fragments de fiction ou de fiction, entraînant le récit dans un territoire incertain où se mêlent vérité et fiction. En réalité, le récit autobiographique devient fiction.

Certains écrivains auraient contribué à l'effacement de la portée autobiographique de la littérature dans son ensemble, comme André Gide, qui notait dans *Si le grain ne meurt* que :

Chapitre I : L'œuvre djebarienne ; de l'autobiographie à l'autofiction

«Les mémoires ne sont jamais qu'à demi sincère, si grand que sont leur souci de vérité : tout est toujours plus compliqué qu'on ne le dit .peut- être même approche -t-on la vérité dans les romans »⁴⁴

Cela suggère que la fiction peut gagner plus d'authenticité que la fiction Autobiographique, François Mauriac adoptait le même point de vue, comme il l'affirmait dans ses écrits intimes : « seule la fiction ne ment pas, elle entrouvre sur la vie d'un homme une porte dérobée, par où se glisse, son âme inconnue »⁴⁵

Le pacte autobiographique devient un « *pacte fantasmatique* »⁴⁶, Philippe Lejeune essaie de définir ce qu'il appelle « *l'espace autobiographique* », et il en vient finalement à l'idée que, contrairement à ce que d'autres ont dit, le roman n'est pas plus réelle que l'autobiographie « si le roman est plus réel que l'autobiographie". L'autobiographie est plus authentique, alors pourquoi Gide, Mauriac et d'autres n'écrivent-ils pas simplement des romans ? A cette attitude adoptée par Mauriac ou Gide, Lejeune prête le nom de pacte fantasmatique. "Le lecteur (...) est invité à lire le roman non seulement comme un roman abordant la vérité sur la nature humaine' mais comme révélant un fantasme personnel, une forme indirecte de ce contrat autobiographique que j'appelle « *pacte fantasmatique* ». « *le lecteur est (...) invité à lire les romans non seulement comme des fictions renvoyant à une vérité de la « nature humain », mais aussi comme des fantasmes révélateurs d'un individu, J'appellerai cette forme indirecte du pacte autobiographique « le pacte fantasmatique* »⁴⁷

Toute fiction est inconsciemment autobiographique, et Lejeune souligne que les adeptes de ce pacte n'entendent pas rabaisser la posture autobiographique qu'ils pratiquent eux-mêmes, ils cherchent à l'élargir en ouvrant un espace autobiographique dans lequel toutes leurs œuvres peuvent être lues.

Dans cette perspective, la fiction exprimera des aspects importants de la vie de l'écrivain sans que sa volonté interfère et détruise son authenticité. Ainsi, le moi inconscient émerge, c'est-à-dire le moi réel, plutôt que le moi conscient et événementiel qui est activement vécu au cours de l'existence.

⁴⁴ André Gide, *Si le grain ne meurt*. Ed, Gallimard, Paris, 1972, p. 278.

⁴⁵ François Mauriac, *Commencement d'une vie dans Ecris intimes*.Ed ,Gallimard, Paris, p. 14.

⁴⁶ Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, p .42.

⁴⁷ Ibid..p. 42.

L'autobiographie, en tant que récit rétrospectif, consiste à revenir sur des événements de la vie passée, une écriture de soi qui est en fait projetée sur un point fictif.

2.6. Le pacte fantasmatique dans le texte d'Assia Djébar

2.6.1 . Les indices de la fiction

Le métadiscours est une des consignes explicites de l'auteur accompagnant son texte, qui reflète son langage, destiné à être « *un outil de communication destiné à assurer à l'œuvre une réception conforme au dessein de l'auteur* »⁴⁸

Lorsque la frontière entre la littérature fictionnelle et la littérature référentielle est incertaine, l'auteur peut intervenir pour affirmer qu'il en est un ou justifier un double statut.

« *Pour que la valeur méta-diégétique d'un discours soit perçue par le lecteur, il faut qu'il se détache nettement du récit, qu'il soit mis en relief et se signale par une position extra-diégétique* »⁴⁹

La postface dans *Nulle part dans la maison de mon père* constitue une réflexion sur l'œuvre achevée, où Assia Djébar affirme :

« *Dans ce long tunnel de cinquante ans d'écriture se cherche, se cache, et se voile un corps de fillette, puis de jeune fille, mais c'est cette dernière, devenue femme mûre qui, en ce jour, esquisse le premier pas de l'auto-dévoilement. Ce n'est là ni désir compulsif de la mise à nu, ni hantise de l'autobiographie (...) (se serait) une « impatience d'auto-connaissance ».*⁵⁰

Assia Djébar déclare ici que son travail est une auto-analyse, et s'il contient de nombreux éléments de sa vie, ce n'est pas une autobiographie.

Nulle part dans la maison de mon père se trouve sous-titré : Fiction, ce qui veut dire que c'est en tout ou en partie fictif, mais l'indication n'a pas de sens absolu.

Dans *Nulle part dans la maison de mon père*, l'événement qui déclenche la colère du père est la tentative du narrateur d'apprendre à faire du vélo « *Aidée du fils de l'institutrice* »⁵¹, une française qui habite le même immeuble que ses parents. Le père est furieux : « *je ne*

⁴⁸ Philippe Gasparini, *Est-il je ? : roman autobiographique et autofiction.*, p. 126

⁴⁹ Ibid., p. 127.

⁵⁰ Assia Djébar, *Nulle part dans la maison de mon père*, p. 468.

⁵¹ Assia Djébar, *Nulle part dans la maison de mon père*, p. 54.

Chapitre I : L'œuvre djebarienne ; de l'autobiographie à l'autofiction

veux à ma mère (...) je ne veux pas que ma fille montre ses jambes en montant à bicyclette ! »⁵². La narratrice avait, dit-elle, quatre ou cinq ans et, blessé, en resta « tatouée ». Le vélo devient un fétiche interdit, ramenant la petite fille dans l'abîme qui se creuse soudain entre elle et sa mère, qui n'est plus le modèle qu'elle chérit et admire.

Mais dans "Ombre Sultane", le même épisode déclenche l'ire du père, sauf que le vélo est remplacé par une balançoire et que le partenaire est un cousin au lieu d'un voisin français. «*« Percevant enfin ses mots débités à voix basse, j'écoutais un inconnu, non, pas mon père, (pas mon père me répétait je)... c'était, je le devinais lentement, le fait que sa fille, sa propre fille, habillé d'une jupe courte puisse ... montrer ses jambes ... Ce jour-là, je m'exilai de l'enfance ...projetée ailleurs ... plus haut que la balançoire »*⁵³

L'un ou l'autre, des événements racontés, a une part de fiction, sinon les deux.

3 . L'Autofiction

L'autofiction est un genre littéraire qui mélange fiction et autobiographie, dans lequel l'auteur explore son vécu personnel tout en inventant des situations ou des personnages. Dans « *Nulle part dans la maison de mon père* », Assia Djebar utilise l'autofiction pour traiter de thèmes importants de sa vie.

4 . Naissance du néologisme

Après avoir rédigé l'accord autobiographique en 1975, Philippe Lejeune va étudier l'autobiographie et affiner sa définition, et les théoriciens se demandent si un protagoniste fictif ainsi déclaré peut porter le même nom que l'auteur, en écrivant :

*« Rien n'empêcherait la chose d'exister, et c'est peut être une contradiction interne dont on pourrait tirer des effets intéressants. Mais, dans la pratique, aucun exemple ne se présente à l'esprit d'une telle recherche »*⁵⁴.

C'est en lisant les recherches de Lejeune qu'un écrivain du nom de Serge Doubrovsky s'est rendu compte que son livre « *Fils* » répondait parfaitement à la question du théoricien, expliquant

⁵² Ibid., p.55.

⁵³ Assia Djebar, *Ombre sultane*, éd . Albin Michel, 2006, pp. 197-198.

⁵⁴ Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, op. cit., p .31.

: « j'ai inscrit « roman » en sous-titre sur la couverture, fondant ainsi un pacte romanesque par attestation de fictivité, simplement parce que je m'y suis trouvé contraint, malgré l'insistance inlassable de la référence historique et personnelle.(...) Non seulement auteur et personnage également : en bonne et scrupuleuse autobiographie, tous les faits et gestes du récit sont littéralement tirés de ma propre vie ; lieux et dates ont été maniaquement vérifiés ». ⁵⁵

Cette « contradiction interne » soulevée par Lejeune, Doubrovsky la baptise « autofiction »

L'autobiographie se mêle à la fiction car Djébar recrée ses expériences et sa vie à travers l'autofiction. Selon Philippe Lejeune « *le récit autobiographique classique, c'est la voix du narrateur adulte qui domine et organise le texte, (...) l'enfance n'apparaît qu'à travers la mémoire de l'adulte, on parle d'elle, on la fait éventuellement un peu parler, (...) pour reconstituer la parole de l'enfant (...) il faut abandonner le code de la vraisemblance (du « naturel ») autobiographie, et entrer dans l'espace de la fiction* » ⁵⁶.

Nulle part dans la maison de mon père est écrit à la première personne et la voix de la narratrice adulte domine le texte et fait parler son enfance :

« je pleure et je cours, mon cœur va éclater dans ma frêle poitrine, je suis dehors la fillette de trois ans, qui m'a dit que ma grand -mère paternelle (...) ». ⁵⁷

Nulle part dans la maison de mon père, est écrit à la première personne : « *je cours, je sanglote, je crie à demi ou j'étouffe mes sanglots* ». ⁵⁸

Le récit à la première personne est une question d'imitation formelle, c'est-à-dire que la fiction peut imiter l'autobiographie et engage la tension qui existe entre la stylisation de la réalité et la stylisation de la fantaisie.

Le premier point de départ du premier cycle « autobiographique », est le roman

⁵⁵ Serge Doubrovsky « *Autobiographie /Verité /psychanalyse* » in *Autobiographie :de corneille à sarte*,p .89.

⁵⁶ Philippe Lejeune, *le « je » est un autre*.paris : Editions du seuil, 1980.p. 10.

⁵⁷ Assia Djébar , *Nulle part dans la maioson de mon père.*, p. 25.

⁵⁸ *Ibid.*, p.25.

Chapitre I : L'œuvre djebarienne ; de l'autobiographie à l'autofiction

l'amour, la fantasia, celui de la nouvelle entreprise, intitulé *Nulle part dans la maison de mon père*.

Nulle part dans la maison de mon père est donc à la fois un premier pas dans une nouvelle entreprise « autobiographique » et en même temps un pas de plus dans le long chemin qu'une œuvre a déjà parcouru, de livre en livre.

Le pacte autobiographique se conjugue avec des signes qui invitent à lire l'œuvre comme une fiction. Dans les deux romans, écriture autobiographique et fiction s'entremêlent, et les personnages s'échappent, ce qu'affirme le narrateur dans *l'amour et la fantasia*:

« *L'autobiographie pratiquée dans la langue adverse se tisse comme fiction*⁵⁹ »

Elle ajoute : « *ma fiction est cette autobiographie qui s'esquisse, alourdie par héritage qui m'encombre. Vais-je succomber ? (...)* »⁶⁰

Dans *Nulle part dans la maison de mon père*, la narratrice affirme aussi le mélange d'autobiographie et de fiction : elle affirme que les personnages lui échappent: « (...) *l'un ou l'autre de mes personnages de femme, parfois le plus inattendu, semble échapper de dessous ma main qui écrit et le trace. Parfois cette ombre que j'invente, d'un sourire me nargue moi, l'auteur.* »⁶¹

Elle ajoute : « *ta mémoire, sous ta main autoguidée, travaille, te travaille, se réveille, accélère, tentent en somme de te faire sortir de ton rôle de narratrice, d'autrice, de manipulation : puis tu laisses malgré toi le personnage partir jusqu'à l'horizon (...)* tu arrêtes d'un coup ces mécaniques inventives ou mémorielles. *Tout l'échafaudage s'est mis à tressauter, à pencher comme tour de pise (...)* »⁶²

Le titre de la postface est « *Silence sur soie* » ou « *l'écriture en fuite* », c'est de fuir sa propre autobiographie et donc se fuir. « *Comment rendre cette auto-analyse rétrospective « soyeuse », et donc rassurante ?* »⁶³. Seule l'autofiction permet d'exorciser les démons de la description de soi, l'auteure affirme qu'en ce jour, elle esquisse le premier pas de l'auto-dévoilement. »

⁵⁹ Assia Djebar, *Nulle part dans la maison de mon père*.p. 302.

⁶⁰ Ibid.,p. 304.

⁶¹ Ibid., p. 364.

⁶² Ibid.p. 461.

⁶³ Ibid. p. 467.

Chapitre I : L'œuvre djebarienne ; de l'autobiographie à l'autofiction

Ce texte, se basant sur l'aveu et la confession, rompt un silence de Vingt-et-un ans de l'auteure.

En conclusion, on peut dire que l'autofiction permet à l'auteur d'explorer des perspectives multiples, de mélanger différentes sources narratives et de créer des récits puissants qui résonnent auprès des lecteurs.

En outre, dans *Nulle part dans la maison de mon père* en particulier, l'autofiction permet à Djébar de se confronter à ses propres expériences douloureuses de manière créative et traiter des sujets importants de manière à la fois personnelles et universelle.

Ce faisant, Djébar utilise l'autofiction comme un outil puissant de résistance contre les pratiques patriarcales, affirmant son identité de femme, d'écrivaine et d'algérienne.

« *Nulle part dans la maison de mon père* » est un livre autobiographique avec une dose de fiction que personne ne peut nier, ni situer avec précision

Chapitre II :
Etude narratologique

Chaque récit possède une visée communicative, et chaque histoire doit suivre les structures d'un récit. L'étude narratologique de notre récit nous pousse à faire un recours aux travaux de plusieurs théoriciens parmi lesquelles Gérard Genette, et Philippe Hamon.

Le point de départ de notre analyse de « *Nulle part dans la maison de mon père* » repose sur la définition de la narratologie et de la distinction entre trois concepts essentiels : la narration, l'histoire et le récit. Aussi nous plongeons dans les différents types de narrateurs qui peuvent se trouver dans notre corpus.

1. Qu'est-ce que la narratologie ?

La narratologie est un terme produit par le théoricien Tevetan Todorov en 1969 puis par Gérard Genette e 1972 qui représente l'une des méthodes d'interprétations de textes littéraires .Elle analyse et examine principalement les matières narratives et les mécanismes du récit.

1.1. La narration

Le terme de narration tire ses origines de latin « narratio ». La narration est le fait qu'un narrateur raconte une histoire, qu'elle soit réelle ou fictive.

Autrement dit est un acte producteur de récit fictif ou narratif. Il présent des personnages, des actions, des événements suit par un schéma narratif, les temps qui utilisent sont : le passé simple et l'imparfait. Et aussi est comporté des dialogues et des descriptions.

La narratologie s'intéresse à la structure de l'histoire narrée dans les textes, à la structure du récit, c'est-à-dire de la narration qui est faite de l'histoire, et aux interactions dynamiques entre ces deux structures. L'histoire est entendue comme l'enchaînement logique et chronologique des actions. Puisque c'est entre eux que se fait la transmission du récit, la narratologie s'intéresse en particulier au narrateur, l'instance qui raconte l'histoire, au narrataire, l'instance à qui l'histoire est racontée, à leurs statuts à leurs interactions. Dans la mesure où la narratologie s'intéresse à la structure de l'histoire, la sémiotique actionnelle, qui décrit les actions (avec le modèle actantiel, le schéma narratif canonique, etc.), recoupe la narratologie.

« *Nulle part dans la maison de mon père* » est une narration d'une histoire réelle et fictive, il contient des passages descriptifs et des dialogues tels :

« *Ma mère, bourgeoise mauresque traversant l'ancienne capitale antique, elle, la dame d'un plus que vingt ans, a besoin de ma main.* »⁶⁴

«-*Elle est habillée comme une petite française ! S'exclame-t-elle, ironique ou envieuse en direction de ma mère qui sourit, ne dit rien* »⁶⁵

D'après ces deux passages en somme que l'écrivaine a utilisé la description et le dialogue pour attirer le lecteur dans la narration.

2. Le concept de point de vue narratif

2.1. La voix narrative

La voix narrative est le rapport entre l'histoire et le narrateur, généralement le narrateur principal raconte l'histoire et laisse la parole pour le personnage mais parfois le narrateur est porte-parole.

2.2. Le récit

C'est un discours axé par les personnages où les intentions narratives telles que l'auteur narrateur. Pour analyser la construction d'un récit est « le schéma narratif », constitué de six étapes :

- La **situation initial**: est stable c'est une sorte d'introduction qui donne des informations sur les personnages et le cadre spatio-temporelle.
- L'**élément perturbateur**: (ou déclencheur) vient remettre en cause l'état initial et démarrer l'action. On observe souvent un passage de l'imparfait au passé simple.
- Les **péripiéties**: sont les aventures, plus au moins nombreuses, vécues par les personnages.
- L'**élément de résolution**: l'événement qui permet au récit de se terminer.
- Le **dénouement**: permet la résolution de l'intrigue.
- La **situation finale**: marque le retour à la situation stable censée être différente de la situation initiale, c'est à dire la conclusion de l'histoire.

⁶⁴ Assia Djebar, *Nulle part dans la maison de mon père*. P.14

⁶⁵ Ibid. P.18

2.3. Le narrateur

Dans un récit le narrateur est le personnage fictif ou l'entité qui se charge de la narration c'est-à-dire ; l'énonciation, ou la rédaction du récit, il peut être le personnage, l'auteur ou bien les trois éléments (auteur-narrateur-personnage). Son étude amène les questions:

- Qui voit?
- Qui « perçoit » dans le texte?
- Par qui (instance narrative ou personnage) le monde narré est-il perçu?
- Où est le foyer de perception?

Pour répondre à ces interrogations, on en explique brièvement dans les tableaux suivants :

Qui voit?	Le narrateur
Observation extérieure	Premier personne "je"/"nous"
Personnage	Premier personne "je"/"nous"
Personne omniscient	Le troisième personne "il"/"elle"/"ils/elles"

Dans « Nulle part dans la maison de mon père », nous ne distinguons pas de différence entre le personnage principal « Fatima » et le narrateur. Il s'agit, en fait de la même personne (instance) « l'énonciateur ».

L'auteur /personnage = L'auteur / narrateur.

Dans ce type d'énonciation, il est possible d'expliquer le référent des déictiques en donnant les informations nécessaires permettant au lecteur de savoir de qui et de quoi s'agit-il?

L'identité du sujet énonciateur dans le roman à trois formes :

- créateur physique de l'énoncé = Fatima Zohra Imalhayène (l'auteur / créateur).
- celui de « je » énonciateur se place à l'origine de la référence des déictiques personnage/narrateur = Fatima Personnage (l'auteur / personnage).
- celui responsable des « actes illocutoires » (Assia Djébar) assumé par

l'énonciateur = Fatima Zohra Imalayène + Assia Djébar (l'auteur / personnage).

Cette identité renvoie à la même source = « je » + Assia Djébar + Fatima Zohra Imalayène.

De ce point de vue, l'auteure Assia Djébar, se laisse entendre par plusieurs voix : celle du personnage-narrateur, celle de la personne Fatima Zohra Imalayène et celle de l'auteure Assia Djébar. Si nous distinguons le sujet parlant du locuteur du récit *Nulle part dans la maison de mon père*, le premier a le rôle de producteur de l'énoncé, c'est-à-dire : le sujet parlant = Assia Djébar (auteure) == « je ».

Le second correspond à l'instance qui prend la responsabilité de l'acte de langage, dans ce cas, c'est le narrateur, qui n'est autre que le personnage principal « Fatima ». Locuteur = narrateur □ personnage principal « Fatima » == « je ».

Le sujet parlant est cependant, l'auteure « Assia Djébar » qui n'est pas responsable de l'énonciation, mais la narratrice. Pour enlever cette ambiguïté nous attribuons le terme « auteur » à l'instance narrative : auteur / narrateur « image d'auteur » ; et « écrivain » : auteur / créateur, à l'équivalent du sujet parlant « je ». Or, le « je » ne renvoie pas à l'écrivain mais à son auteur, en l'occurrence son narrateur : « Depuis, il est vrai, l'un ou l'autre de mes personnages de femme, parfois le plus inattendu, semble échapper de dessous ma main qui écrit et le trace. Parfois cette ombre que j'invente, d'un sourire me nargue – moi, l'auteur... »

Un écrivain peut très bien produire un énoncé dans lequel le narrateur est le personnage principal « le protagoniste », sans pour autant l'identifier à l'écrivain, il est possible de trouver des similitudes entre la vie réelle (histoire personnelle) de l'écrivain et celle racontée par le narrateur (histoire fictive) ; des analogies faisant appel au vécu, à l'histoire, à la sociologie, la psychologie, la politique ...etc. de l'écrivain.

Le tableau suivant récapitule ce qui vient d'être avancé :

Ou se trouve-t-il?	Le narrateur	Explication
Hors de l'histoire	Extra-diégétique	<ul style="list-style-type: none"> ● Le narrateur est un narrateur du premier niveau qui est extérieur de l'histoire qui raconte
Dans l'histoire	Intra-diégétique homo-diégétique	<ul style="list-style-type: none"> ● Le narrateur est lui-même l'objet d'un récit. ● Le narrateur est présent comme personnage (principal ou secondaire) dans l'univers spatio-temporel de l'histoire qu'il raconte.
Hors du récit	hétéro-diégétique	<ul style="list-style-type: none"> ● Le narrateur est absent de la diégèse qu'il raconte.

La narratrice de cet œuvre agit comme un narrateur intra-diégétique et Homo-diégétique c'est à dire qu'elle a trois rôles dans ce récit: elle est narratrice de sa propre histoire de vie mais , en même temps l'auteure et le héros de son histoire , lui-même sujet l'objet sa narration , qui se situe dans le même cadre spatio-temporelle de son histoire , le lecteur perçoit la conscience du personnage ses pensées , ses émotions à travers les indications de sa subjectivité ce qui fait appel à la fonction interne.

3. La perspective narrative

La perspective narrative est un paramètre important de la conduite narrative. Le narrateur peut s'y donner ouvertement comme ayant la maîtrise de l'information, mais il peut aussi restreindre cette information au point de vue d'un personnage ou à celui d'une instance anonyme située en un point quelconque de l'univers diégétique.

Expliquant beaucoup plus dans le tableau suivant :

Que sait-il des pensées des personnages?		Le narrateur
Rien	Narrateur < personnage	Focalisation externe
Uniquement les siennes	Narrateur = personnage	Focalisation interne
Tout	Narrateur > personnage.	Focalisation zéro

Dans le roman *Nulle part dans la maison de mon père*, nous avons remarqué l'emploi des trois focalisations ; interne, externe et zéro. C'est dernière changeant en fonction de la progression de l'histoire.

La focalisation est le point de vue adopté par l'auteur dans la conduite de son récit

Pour éviter toute confusion entre le mode du récit (qui voit ?) et la voix narrative (qui parle ?) G. Genette propose d'utiliser la notion de focalisation et établit une typologie des déterminations spécifiquement modales du récit

Voici le tableau pour bien visualiser les types de focalisations selon G. Genette :

Point de vue	Le discours	Le récit	Le narrateur
Focalisation externe	Il rapporte les paroles au style direct (les dialogues)	Il décrit en utilisant des verbes d'états et des présentatifs. Il raconte de manière neutre et il est invisible (objectif)	Narrateur invisible
Focalisation interne	Il rapporte les paroles et les pensées au style indirect libre	Il utilise de nombreux verbes de perception, il donne une vision subjective du temps et de l'espace.	Narrateur confondu avec un ou plusieurs personnages.
Focalisation zéro	Il développe les interventions du narrateur visibles.	Il opère de nombreux va-et-vient dans le temps et l'espace.	Narrateur confondu avec l'auteur

- a- Le récit non-focalisé (Focalisation zéro) :** où le narrateur en sait et en dit plus que le personnage.

Dans le passage ci-dessous, la narratrice sait tout sur notre héroïne Fatima la petite fille de l'instituteur. Elle connaît son destin académique et tout son avenir, elle connaît aussi les intentions de son père envers elle et les autres qui l'entourent.

« Je me vois monter en silence l'escalier derrière mon père, qui, li entre trombe dans l'appartement, me tient la porte, la referme, puis s'exclame, comme si la phrase qu'il profère il la portait en lui depuis son entrée dans la cour ; je ne veux pas, non je ne veux pas – répète-t-il très haut à ma mère, accourue et silencieuse je ne veux pas que ma fille montre ses jambes en montant à bicyclette ! »⁶⁶

- b- Le récit à focalisation interne (fixe ou véritable)** où le narrateur dit que ce que sait le personnage.

En voici un exemple : *« Dans une rue de Césarée, je cours en sanglotant, je n'ai plus de trois ans, sans doute »⁶⁷*

- c. Le récit à focalisation externe:** où le narrateur en dit et en sait moins que le personnage.

Comme dans l'extrait suivant :

« Dans la salle froide de l'entrée du Hammame, au fond d'un coin sombre avec estrade, est réservé un lieu où sont installés des divans confortables et où s'amoncellent des matelas couverts de tapis aux vives couleurs »⁶⁸

Le narrateur externe n'est pas un personnage de récit, il voit tout de l'extérieur mais ne donne pas son point de vue et ne connaît rien ni pensé ni rien d'autre il est comme un témoin externe.

Nous citons l'exemple suivant *« Dans la salle froide de l'entrée du Hammam, au fond d'un coin sombre avec estrade, est réservé un lieu où sont installés des divans confortables et où s'amoncellent des matelas couverts de tapis aux vives couleurs ».*

D'après ce passage la narratrice décrit ce qu'elle voit, elle est comme un témoin.

⁶⁶ Assia Djébar, « Nulle part dans la maison de mon père », ed.Sédia, 2007.P55

⁶⁷ Ibid,p.24

⁶⁸ Ibid.,p.68

Chapitre III :

Lecture sémiotique du récit

Première partie : Aspects méthodologiques et théoriques

1 . Structure générale de l'histoire

La structure narrative et textuelle de l'œuvre d'Assia DJEBAR «*Nulle part dans la maison de mon père*», est très spécifique et complexe. Dans cette perspective, elle parvient à libérer la voix des femmes algériennes qui se trouvent cloitrées dans leur société traditionnelle.

Un bref aperçu des concepts théoriques de la sémiotique narrative de Greimas sur les plans ; narratif et thématique, que nous appliquerons plus en détail dans la deuxième partie de ce chapitre.

En fait, il est évident d'identifier le schéma actantiel du récit, ainsi, le carré sémiotique et enfin, découvrir le schéma quinaire de quelques sous titres de « *Nulle part dans la maison de mon père* ».

La sémiotique narrative est une approche d'étude de la lecture des textes, qui cherche à révéler les structures profondes de l'histoire.

L'approche sémiotique repose sur deux points d'analyse : l'intrigue et les personnages. Nous avons pris l'analyse de l'intrigue au niveau de la structure de l'histoire qui nous semble adéquate pour commencer notre travail de recherche et qui va parallèlement, répondre à notre problématique.

Il est évident, de commencer notre partie théorique par une définition du récit parce que nous sommes en train d'analyser un texte littéraire.

Selon Vincent Jouve : « *l'histoire de façon animale, peut se définir comme une suite d'action prise en charge par des acteurs* »⁶⁹

Alors, le récit est une représentation d'un événement qui va subir une transformation ou bien un changement, c'est donc : « *le passage d'un état S1 à un état S2* »⁷⁰.

⁶⁹ JOUVE V., Poétique du roman, Armand Colin, Paris, 2007, p.61.

Les deux termes situés sur l'axe sémantique S grand.....S petit, qui se trouvent aux deux extrémités de l'axe, s'opposent entre eux par la « mesure du continu »⁷¹.

Mais le rapport et la relation entre ces deux termes c'est bien la structure élémentaire de la signification⁷².

2 . Analyse au niveau narratif

2.1 . Le modèle actantiel

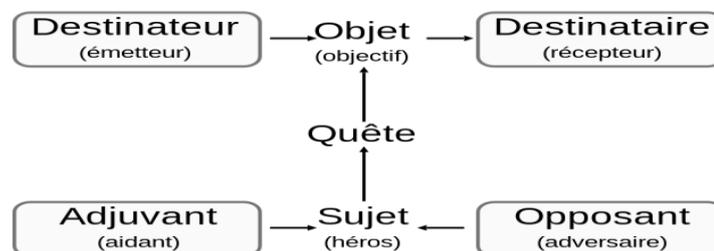
Dans les textes narratifs (contes, romans...), chacun des personnages a un rôle, une fonction. Les relations qu'ils entretiennent s'inscrivent dans un schéma dit actantiel. Le schéma actantiel permet d'identifier les forces agissantes (appelées aussi actants) qui s'exercent sur un personnage sujet.

2.1.1 . L'origine du modèle actantiel

Dans les années soixante, Greimas⁷³ (1966: 174-185 et 192-212) a proposé le modèle actantiel, inspiré des théories de Propp⁷⁴ (1970). Le modèle actantiel est un dispositif permettant, en principe, d'analyser toute action réelle ou thématifiée (en particulier, celles dépeintes dans les textes littéraires ou les images). Dans le modèle actantiel, une action se laisse analyser en six composantes, nommées actants. L'analyse actantielle consiste à classer les éléments de l'action à décrire dans l'une ou l'autre de ces classes actantielles.

2.1.2 . La représentation et le fonctionnement du schéma actantiel

Créé par Greimas , Le schéma actantiel est un dispositif, qui se présente comme le modèle suivant ;



⁷⁰ EVERAERT-DEMET Nicol, *Sémiotique du récit*, édition de Boeck université, 2007, p.13.

⁷¹ Grand et petit constituent la forme du contenu chez L.Hjelmslev.

⁷² GREIMAS C F. A. J., *Sémiotique structurale*, Paris, Larousse, 1966, pp. 18. 19.

⁷³ GREIMAS, A. J. (1986) [1966], *Sémantique structurale*, Paris, Presses universitaires de France, 262 p.

⁷⁴ Vladimir Propp, *Morphologie du conte*, Seuil / Points, 1965 et 1970

a) Le héros : le personnage principal ou héros, présenté dans la situation initiale, poursuit une quête. Il est le sujet.

b) La quête du héros : le héros (ou l'héroïne) accomplit une mission afin de rechercher ce qui lui manque: amour, fortune... Cette mission ou cette recherche se nomme: la quête du héros.

c) Les adjuvants : lors de sa quête, le héros est aidé par certains personnages; ce sont les adjuvants (alliés). Ils peuvent être des personnages, des animaux, des objets (bottes de sept lieues...) et parfois des sentiments (la curiosité).

d) Les opposants : lors de sa quête, certains personnages tentent d'empêcher le héros de la poursuivre. Ces adversaires sont appelés les opposants. Ils peuvent être des personnages, des animaux, des objets et parfois des sentiments (la curiosité).

Le schéma permet d'identifier les forces agissantes et qui décompose une histoire en six actants :

1. **Le sujet** : *est celui qui accomplit l'action, celui qui effectue la quête.*
2. **Le destinataire** : *est celui qui le pousse à agir, celui qui l'envoie en mission. Il peut s'agir d'un autre personnage ayant autorité, d'une force intérieure (amour, jalousie, pauvreté...).*
3. **L'objet** : *est-ce que cherche le sujet ou ce qu'il doit accomplir. Le sujet peut désirer un mariage, la richesse le pouvoir.*
4. **Le destinataire** : *est celui qui bénéficie de l'action du sujet. Elle peut profiter au sujet lui-même, à un autre personnage.*
5. **L'opposant** : *nuit au sujet et l'empêche d'agir.*
6. **L'adjuvant** : *est la personne qui vient en aide au sujet, lui permettant de surmonter les épreuves auxquelles il se trouve confronté. Il peut s'agir d'un personnage réel ou surnaturel, d'un objet magique...*

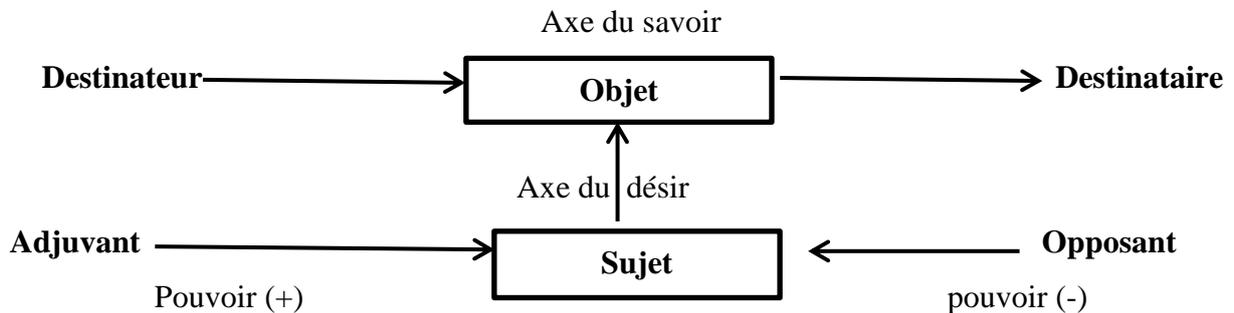
Schéma plus détaillé

- Selon Nicole Everaert-Desmedt :

Les actants sont les «personnages » considérés du point de vue de leurs rôles narratifs (leurs fonctions, leurs sphères d'actions) et des relations qu'ils entretiennent entre eux.

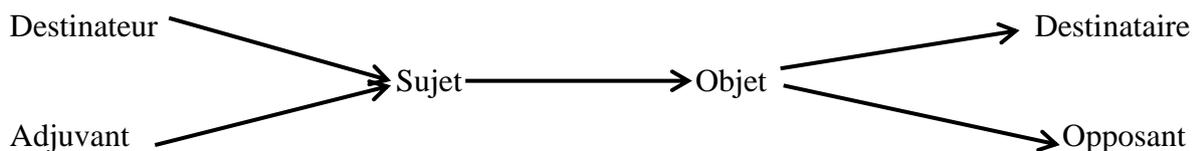
Les rôles peuvent être réduits au nombre de six et les relations se nouent selon trois axes : tout récit rapporte la quête d'un sujet qui cherche à obtenir un objet (axe du désir) ; il est

communiqué par le destinataire ou destinataire ; l'adjuvant aide le sujet à atteindre son objet, tandis que l'opposant fait obstacle à cette quête (axe du pouvoir).



- Selon : J.M.ADAM : (Le texte narratif, édition Nathan, 1994, P19) :

Le schéma actantiel c'est le suivant :



Toutes les flèches symbolisent les actions menées. Le schéma tel que présenté est attribué à A.I. Greimas.

2.1.3 . L'explication du schéma actantiel

Les six actants sont regroupés en trois oppositions formant chacune un axe de la description actantielle :

a) *Axe du vouloir (désir) :*

(1) sujet / (2) objet. Le sujet est ce qui est orienté vers un objet. La relation établie entre le sujet et l'objet s'appelle Jonction, Selon que l'objet est conjoint au sujet (par exemple, le prince veut la princesse) ou lui est disjoint (par exemple, un meurtrier réussit à se débarrasser du corps de sa victime), on parlera, respectivement, de conjonction et de disjonction.

b) *Axe du pouvoir:*

(3) adjuvant / (4) opposant. L'adjuvant aide à la réalisation de la jonction souhaitée entre le sujet et l'objet, l'opposant y nuit (par exemple, l'épée, le cheval, le courage, le sage aident le prince; la sorcière, le dragon, le château lointain, la peur lui nuisent)⁷⁵

c) *Axe de la transmission (axe du savoir, selon Greimas) :*

(5) destinataire / (6) destinataire. Le destinataire est celui qui demande que la jonction entre le sujet et l'objet soit établie (par exemple, le roi demande au prince de sauver la princesse). Le destinataire est ce pour qui la quête est réalisée. En simplifiant, interprétons le destinataire (ou destinataire-bénéficiaire) comme ce qui bénéficiera de la réalisation de la jonction entre le sujet et l'objet (par exemple, le roi, le royaume, la princesse, le prince, etc.) Les éléments, destinataires se retrouvent souvent aussi destinataires.

3 . Analyse thématique

Tout texte est véhiculé par un système indirect de valeurs profondes.

3.1. Le carré sémiotique

3.1.1. Définition

C'est un modèle « qui représente les relations principales auxquelles sont nécessairement soumises les unités de signification pour pouvoir engendrer un univers sémantique susceptible d'être manifesté et compréhensible.

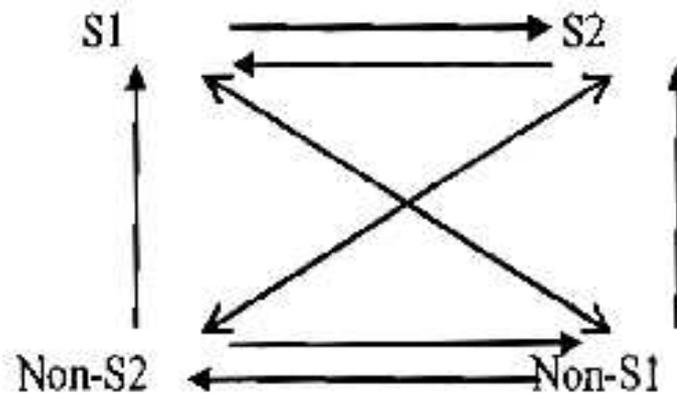
Le carré sémiotique se définit également par un ensemble organisé de relations sémantiques capables de rendre compte des principales articulations de la signification.

Le carré sémiotique est surtout une structure, un jeu de différences et un ensemble de relations.

C'est un modèle formel représentant les différentes significations que le texte offre aux lecteurs.

⁷⁵ GREIMAS, considère plutôt que l'adjuvant aide à la réalisation de la quête *et/ou* à la transmission au destinataire ; le même raisonnement s'applique pour l'opposant.

3.2 . Lecture et compréhension du carré sémiotique



Tout texte est bâti, selon la théorie de la sémiotique narrative, sur des ressemblances et des différences. Ainsi donc, le S1 s'oppose au S2. A côté de cette première opposition apparaissent les contraires non-S1 et non-S2, eux-mêmes opposés entre eux, ainsi que les contradictions S1 / non-S1 et S2 / non-S2. Ces deux grands groupes d'opposition mettent donc en exergue une partie du sens du texte. Et par rapport à ces différences, déclinées en oppositions, contraires et contradictoires, existent un certain nombre de ressemblances symbolisées par la présupposition.

La présupposition signifie « équivaut à » ou « est susceptible d'être ou de devenir ». La présupposition qui consacre donc les similitudes du texte, permet de comprendre l'évolution du sens du texte, en soulignant qu'en plus des différences, les ressemblances qui existent, participent à une lecture des corpus littéraires à caractère actionnel.

A cet égard, Le carré sémiotique se constitue sur la base d'un axe sémantique, qui s'articule en deux valeurs contraires, S1 et S2.

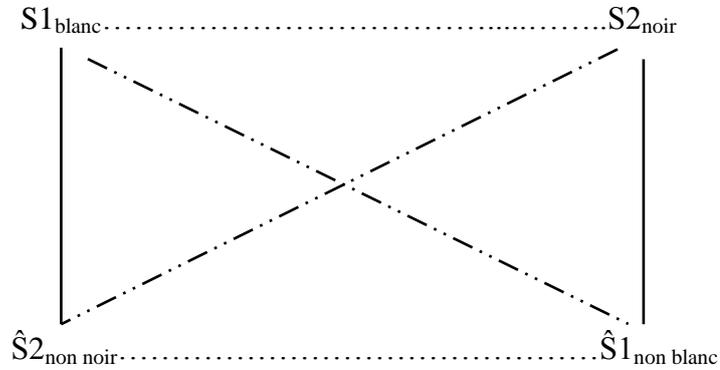
*« Cette structure élémentaire (...) doit être conçue comme le développement logique d'une catégorie sémique du type **blanc vs noir**, dont les termes sont entre eux, dans une relation de contrariété chacun étant en même temps susceptible de projeter un nouveau terme qui serait son contradictoire, les termes contradictoires pouvant à leur tour contracter une relation de présupposition à l'égard de termes opposés »⁷⁶*

« Blanc » et « noir » sont des termes contraires, c'est-à-dire qu'ils ont un élément sémantique commun (l'absence de couleur) et un élément différent (blanc) étant obtenu par la totalité des rayons lumineux, et noir par l'absence de tout rayon lumineux.

⁷⁶ GREIMAS, AJ, *Du Sens*, Paris, Ed. du Seuil, 1970 p 160.

Sur cette base, pour construire le carré sémiotique, il suffit de projeter en diagonale le contradictoire (ou la négation) de chacun des termes de départ.

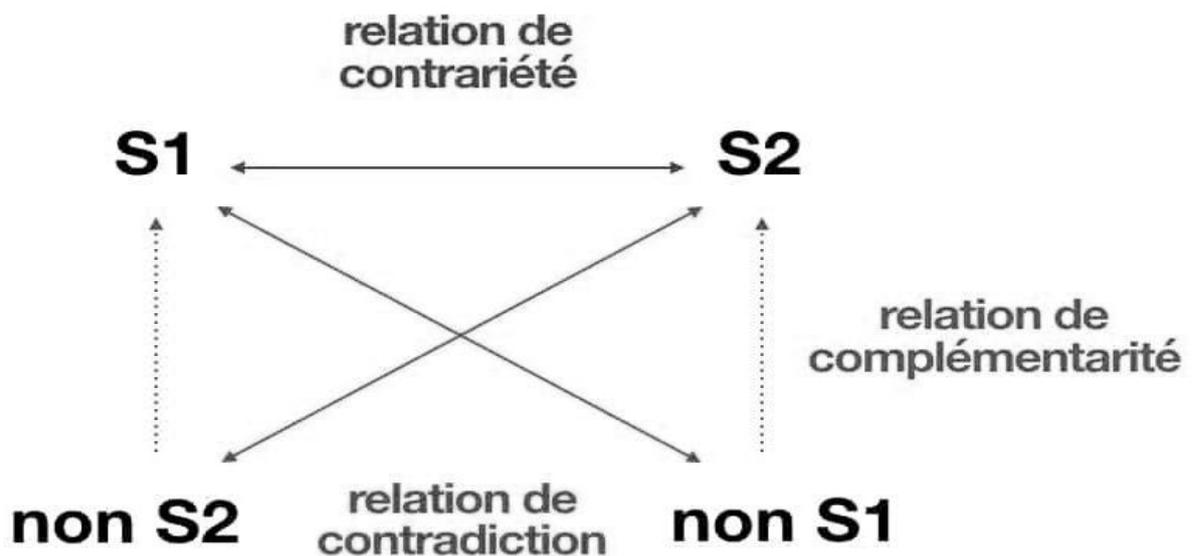
Nous proposons le schéma suivant :



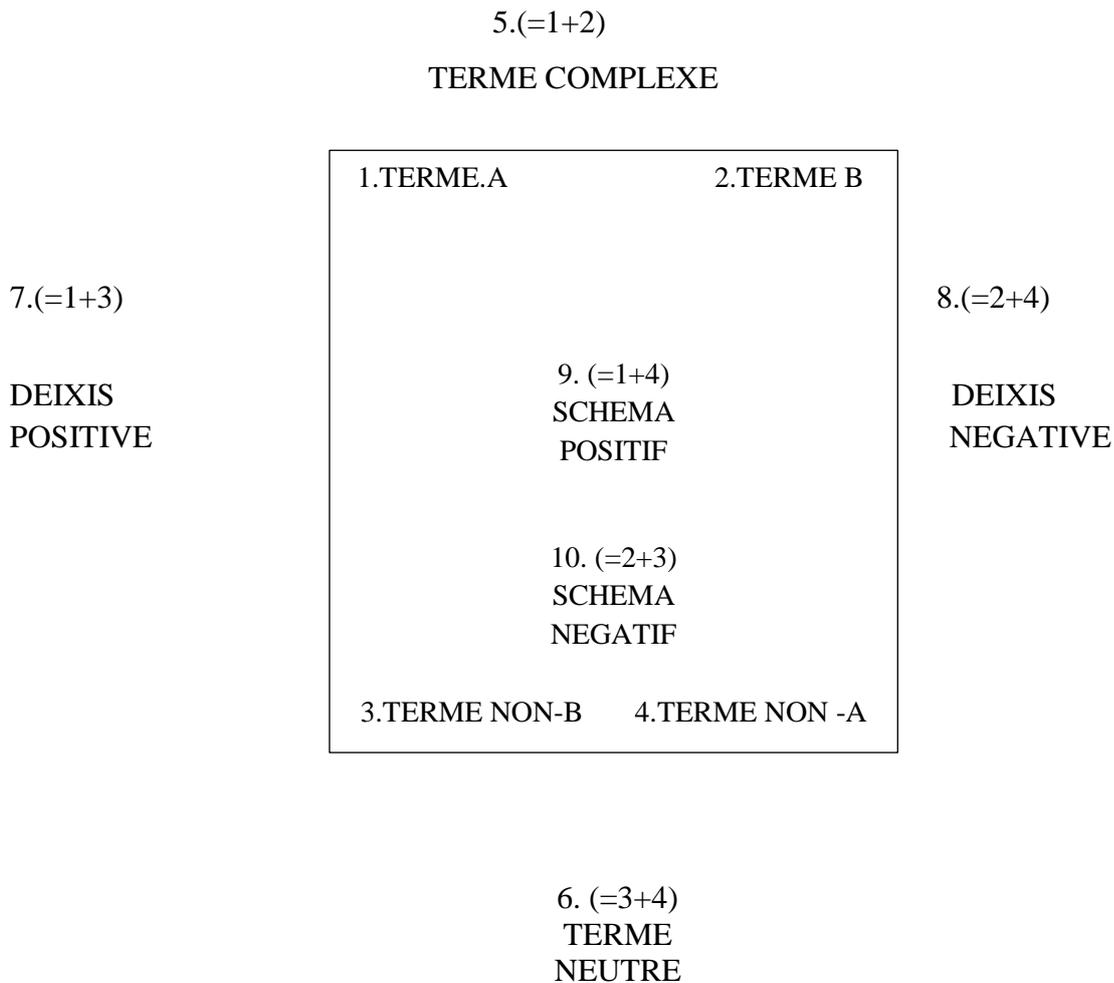
3.3 . Structure du carré sémiotique

Voici comment est structuré le carré sémiotique selon Greimas

Structure du carré sémiotique (Greimas)



Plus précisément et pour le bien illustré, voici un carré sémiotique vide, non étiqueté, non investi de toute opposition particulière :



Légende :

+ : unit les termes qui composent un méta terme (un terme composé), par exemple 5 résulte de la combinaison de 1 et 2.

3.4. Les éléments constitutifs du Carré sémiotique⁷⁷

Le carré sémiotique implique les principaux éléments suivants :

1. Termes.
2. Méta termes (termes composés).
3. Relations (entre termes).
4. Opérations.

⁷⁷ *MESSAOUDI Fella* /Structure narrative et organisation textuelle chez : Assia DJEBAR, dans « L'Amour, la fantasia »./ Université Larbi Ben M'Hidi /Oum El Bouaghi / 2013-2014/P,25-26

5. Sujet(s) observateur(s) qui procèdent) au classement (auteur réel, auteur inféré, narrateur, personnage, etc.
6. Objet(s) classées) sur le carré.
7. Temps (de l'observation).
8. Transformations et/ou successions des divers éléments constitutifs (sujet, objets, etc.)

A. Termes

Le carré sémiotique est constitué de quatre termes, correspondant chacun à une position sur le carré :

- Position 1 : terme A.
- Position 2 : terme B.
- Position 3 : terme non-B.
- Position 4 : terme non-A.

Les deux premiers termes forment l'opposition à la base du carré et les deux autres sont obtenus par la négation de chaque terme de cette opposition.

B. Méta-termes

Le carré sémiotique comporte six métas termes. Les métas termes sont des termes composés à partir des quatre termes. Certains de ces métas termes reçoivent des noms (malgré leur nom, le terme complexe et le terme neutre sont bien des méta-termes) :

- Position 5 : $A + B$, terme complexe.
- Position 6 : $\text{non-B} + \text{non-A}$, terme neutre.
- Position 7 : $A + \text{non-B}$, deixis positive.
- Position 8 : $B + \text{non-A}$, deixis négative.
- Position 9 : $A + \text{non-A}$, schéma positif.
- Position 10 : $B + \text{non-B}$, schéma négatif.

C. Relations

Plusieurs relations s'établissent entre les termes du carré :

- Contrariété : relation entre le terme A et le terme B, et entre le terme non-A et le terme non-B.

- Contradiction : relation entre le terme A et le terme non-A, et entre le terme B et le terme non-B.

Nous employons le mot « opposition » pour englober.

- Implication, ou complémentarité chez Fontanille: relation entre le terme non-B et le terme A, et entre le terme non-A et le terme B.

En raison de la relation qui les unit, les termes A et B sont appelés contraires et les termes non-A et non-B, subcontraires (parce que ce sont des contraires situés « en dessous » des contraires) ; tandis que les termes A et Non-A, d'une part, ainsi que B et non-B, d'autre part, sont appelés contradictoires.

D. Operations

Les opérations suivantes caractérisent les déplacements sur le carré sémiotique, c'est-à-dire les passages d'une position au carré à une autre (la flèche indique le déplacement) :

1. Négation : terme A \rightarrow terme non-A ; terme B \rightarrow terme non-B.
2. Assertion (affirmation) : terme non-B \rightarrow terme A ; terme non-A \rightarrow terme B.

4 . Le schéma quinaire

Le schéma quinaire est une type de schéma narratif, c'est-à-dire de construction du récit , décrit par Paul Larivaille dans « L'analyse morphologique du récit » 1974 . Il a été utilisé d'abord pour décrire la structure élémentaire des contes.

Ce schéma s'inspire essentiellement des études de Vladimir Propp sur le conte que l'auteur enrichit des réflexions de Claude Bermond sur le début, le milieu et la fin.

Larivaille simplifie donc le schéma de Propp jusqu'à en arriver à reformuler un schéma en cinq étapes, la première et la dernière décrivant des états et les trois étapes centrales, qu'il considère comme le noyau de conte, décrivant des actions. Il précise également que certaines étapes peuvent être supprimées par l'auteur, d'autres être doublées ou triplées.

Paul Larivaille a fini par s'imposer que, toute histoire se ramènerait à une suite logique constituée de cinq étapes, L'intrigue, une fois la structure profonde de l'histoire reconstruite par l'analyse, répondrait au modèle suivant, généralement présenté sous le nom de « schéma quinaire » :

1. Situation initiale : le décor est planté, le lieu et les personnages introduits et décrits
2. Complication : perturbation de la situation initiale.
3. Action : moyens utilisés par les personnages pour résoudre la perturbation.
4. Résolution : conséquence de l'action.
5. Situation finale ou le retour à l'équilibre ; c'est la résultante de la résolution.

N.B : (2)+(3)+(4)=situation du déroulement (élément perturbateur) .

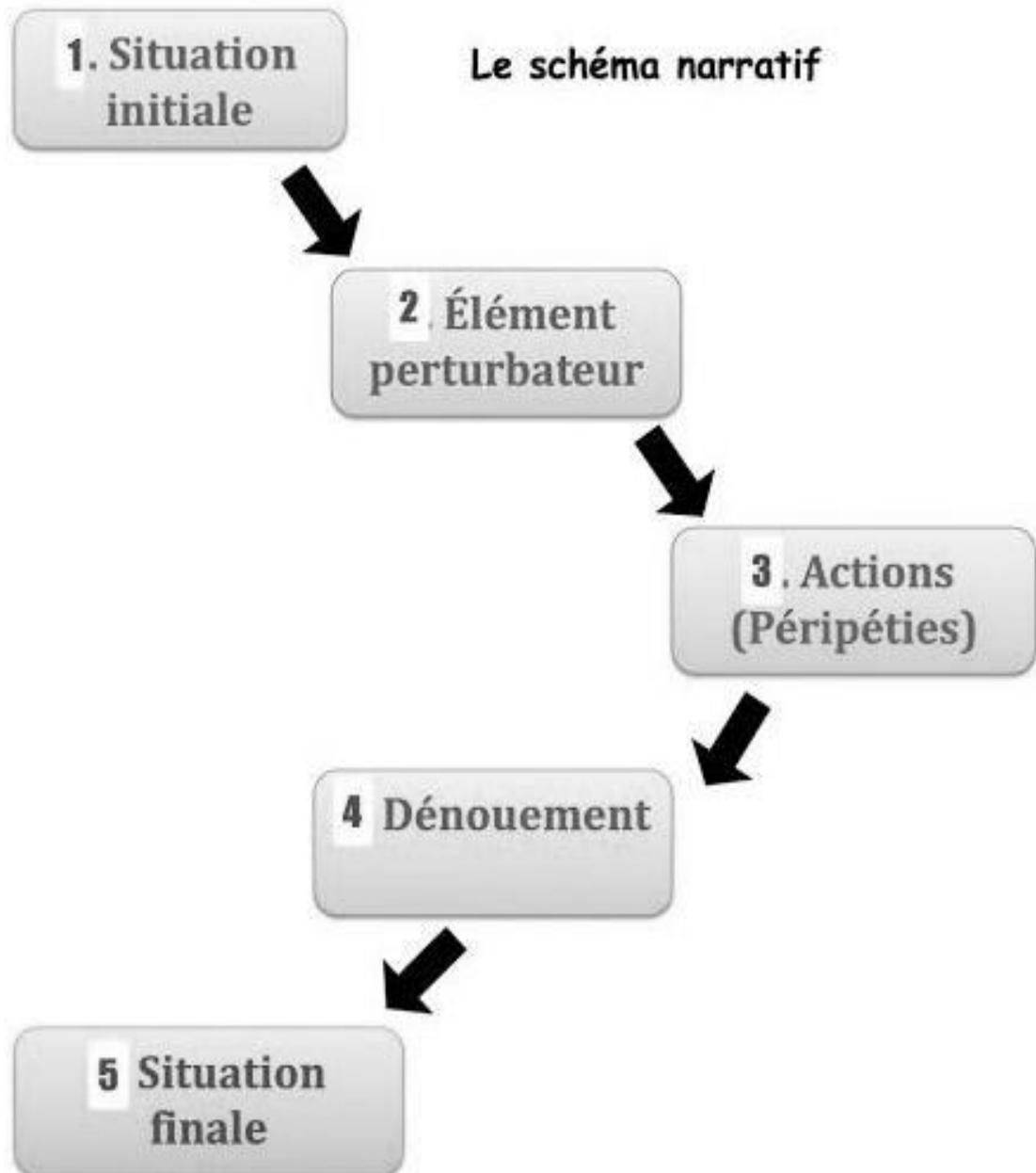
Ce modèle est très efficace pour mettre au clair la logique profonde qui sous-tend l'intrigue de n'importe quel récit : *« un récit idéal commence par une situation stable qu'une force quelconque vient perturber. Il en résulte un état de déséquilibre ; le second équilibre est bien semblable au premier, mais les deux ne sont jamais identiques. Il y a par conséquent deux types d'épisode dans un récit : ceux qui décrivent un état (d'équilibre ou de déséquilibre) et ceux qui décrivent le passage d'un état à l'autre. »*⁷⁸

L'interprétation du schéma quinaire, selon Todorov, « est relativement simple : le récit se définit comme le passage d'un état à un autre. Cette transformation, qui correspond aux étapes (2), (3) et(4), suppose un élément qui l'enclenche (la provocation), une dynamique qui l'effectue (l'action) et un épisode qui clôt le processus (la conséquence). »⁷⁹

⁷⁸ TODOROV Tzvetan, Qu'est –ce que le structuralisme ?, t. II, Poétique, Paris, Ed. Seuil, coll. « Points », p. 82.

⁷⁹ JOUVE Vincent, Poétique du roman, Armand Colin, Paris, 2007. P. 64.

1.1 . La représentation du schéma quinaire



Deuxième partie : Lecture sémiotique du récit

« *Nulle part dans la maison de mon père* » d'Assia DJEBAR, est un roman qui raconte l'histoire d'une fille algérienne. Cette dernière, au début, était anonyme, mais nous découvrirons aux dernières pages du roman, qu'elle est l'écrivaine elle-même.

1. Structure générale de « *Nulle part dans la maison de mon père* »

L'élément le plus intéressant dans cette partie analytique, c'est de faire une analyse structurale de notre corpus, ce qui nous permet de découvrir son organisation narrative.

L'analyse narratologique d'inspiration structuraliste tente de répondre à ces questions : qui raconte ? Il raconte quoi ? Et de quelle manière ?

Ce roman se compose de trois grandes parties où s'alternent des passages autobiographiques et d'autres autofictionnelles.

Ces trois parties sont juxtaposées et séparées par une page blanche et des intertitres.

La narration se réalise dans notre corpus par un réseau de titres qui entourent trois parties dissemblables :

- La première partie contient 100 pages, 9 chapitres.
- La deuxième partie : 167 pages, 11 chapitres.
- La troisième partie : 153 pages : 11 chapitres.

Cette dernière partie comporte des épilogues, plus un « postface ».

Dans ce tissu narratif des sous titres, nous remarquons des événements variés qui ont marqués la vie de la narratrice.

D'abord, la première partie est divisée en plusieurs chapitres, présentée selon le tableau :

Partie	Chapitres
Première partie : Éclats d'enfance.	1. La jeune mère.....p13
	2. Les larmes.....p20
	3. Le tout premier livre intermède.....p32
	4. Le père et les autres.....p41
	5. La byceclette.....p53
	6. Le jour du hammam.....p68
	7. Le petit frère.....p84
	8. Dans la rue , avec le père , ou jeux de miroirs.....p97
	9. La chambre parentale.....p110

La première partie, intitulée "**Éclats d'enfance**", qui contient neuf sections numérotées, où la narratrice raconte ses souvenirs d'enfance, normalement attachés à ses parents, à ses grands-parents, à l'école coranique ; elle subit d'ailleurs toutes les restrictions d'une société traditionnelle. Ces intertitres contribuent fortement à éclairer plus ou moins les phases variées de la vie de l'auteure, chaque titre est tout-à-fait lié à l'un des événements de sa biographie, relatant les beaux moments et les souvenirs de l'enfance et même l'adolescence, gravés dans la mémoire de la narratrice.

Dans le premier intertitre « LA JAUNE MERE », la narratrice parle de sa mère, petite et encore soumise aux traditions des ancêtres, en exprimant son affection à l'égard de cette jeune femme : *"Toute jeune, enveloppée de pied en cap dans un voile de satin blanc (...) ma mère se couvre lentement du haïk (...) La marcheuse est ensevelie sous la soie immaculée, elle dont on ne pourra apercevoir que les chevilles et, du visage, les yeux noirs..."NMP., pp.14-15*; à travers cette description, Djebbar indique la tenue vestimentaire de la femme algérienne, durant la première moitié du XXe siècle, qui était obligée de mettre le voile en sortant de chez elle.

Le deuxième intertitre « LES LARMES »

La narratrice indique sa première lecture d'un roman titré "*Sans Famille*", écrit par Hector Malot. C'est un conte très émouvant concernant la famille qui traite la souffrance d'un enfant loin de sa maison paternelle ; la narratrice est si saisie par les événements du roman et la condition de cet enfant abandonné en l'absence totale de famille.

Le troisième intertitre " LE TOUT PREMIER LIVRE"

À travers cette section, la narratrice raconte l'histoire de son premier prix obtenu comme prix d'excellence de l'école ; mais elle remarque que son père n'était pas content, et elle a su la raison; mais plus tard lors d'une conversation avec son père.

Le quatrième intertitre " LE PÈRE ET LES AUTRES"

Dans cette section, la narratrice donne un portrait de son père, à la fois physique et moral, en indiquant une part de ses relations en famille et hors de famille. Elle décrit la sévérité de son père même avec les autres.

Le cinquième intertitre " LA BICYCLETTE"

Dans cette section, la narratrice raconte une scène très importante, voire très choquante quand elle était encore petite ; c'est celle de la bicyclette. Elle veut monter à vélo en compagnie d'un garçon français et son père l'a vue. Elle indique à quel point son père était un homme sévère, il refuse toujours la promiscuité ; mais sa réaction inattendue à la maison face à sa mère laisse des traces inoubliables dans la mémoire de la narratrice, alors déçue et étonnée.

Le sixième intertitre "LE JOUR DU HAMMAM"

Assia Djébar jette quelques lumières sur un lieu remarquable dans l'Histoire des pays du Maghreb, c'est le hammam dont la narratrice indique l'importance pour toutes les femmes. Ce lieu représente également une source très importante des informations.

Le septième intertitre " LE PETIT FRÈRE"

La narratrice souligne dans cette section les souvenirs de la mort de son petit frère et la tristesse de sa mère.

Le huitième intertitre " DANS LA RUE? AVEC LE PÈRE? OU JEUX DE MIROIRS"

Dans cette section, la narratrice souligne comment son père s'était occupé de l'apprendre la langue du colonisateur dans une école française et le Coran à travers le maître coranique "le cheikh" dans une médersa; alors que les autres filles de son âge sont privées de cette qualité, c'est la part positive du père.

Le neuvième intertitre "LA CHAMBRE PATERNELLE"

La narratrice parle de la chambre paternelle où elle s'endort jusqu'à la naissance de son petit frère. Âgée alors dix-huit mois, la narratrice va dormir avec sa grand-mère paternelle.

La deuxième partie, est présentée ainsi :

Partie	Chapitres
La deuxième partie: Déchirer l'invisible.	1. 1.Madame Blasi.....p117
	2. . Premiers voyages, seule.....p126
	3. Le piano.....p136
	4. La première amie.....p149
	5. Farida, la lointaine.....p162
	6. Au réfectoire.....p178
	7. Le monde de la grand-mère maternelle.....p192
	8. Jacqueline .. au dortoir.....p202
	9. Corps mobile.....p209
	10. L'opérette.....p228
	11. Un air de ney.....p268
	12. L'été des aïeulesp276

Dans cette partie, qui porte comme titre "**Déchirer l'invisible**", se compose de douze sections, aussi numérotées contrairement à la première partie, nous remarquons une autre période de sa vie : c'est l'adolescence.

Le premier intertitre " MADAME BLASI"

Dans cette section, la narratrice dépasse la période de l'enfance pour expérimenter celle de l'adolescence. Madame Blasi est son institutrice française à l'internat, elle la décrit minutieusement, et elle a découvert la beauté de la langue française à travers Baudelaire et ses poèmes . D'une part, la narratrice jette la lumière sur son intérêt à sa langue maternelle "l'Arabe" qu'elle a apprise seulement à travers l'école coranique ; et d'autre part, elle apprend la langue française d'une manière totalement différente, à travers la littérature française, et surtout la poésie et les poètes. Djébar a voulu peut-être justifier son choix d'écrire en français, la langue du colonisateur.

Le troisième intertitre "LE PIANO"

La narratrice raconte ici son expérience avec l'apprentissage à jouer du piano à l'internat, et aussi comment sa mère s'attache à la musique traditionnelle andalouse, et ses efforts déployés pour que sa fille réussisse à apprendre le piano.

Le quatrième intertitre " LA PREMIÈRE AMIE "

La narratrice parle ici des pensionnaires dans l'internat où elle rencontre des filles européennes et des autres indigènes (c'est-à-dire des filles algériennes soit de Kabylie, soit d'autres lieux de son pays).

Le cinquième intertitre " FARIDA ? LA LOINTAINE "

La narratrice poursuit la parole concernant sa vie comme pensionnaire musulmane, différente des autres filles européennes dans le même internat. Elle découvre Farida, demi-pensionnaire, fille unique d'un officier musulman de l'armée française, qui a subi des contraintes journalières très dures

Le sixième intertitre "AU RÉFECTOIRE"

Dans cette section, la narratrice indique comment au réfectoire les pensionnaires étaient divisées en deux groupes. La narratrice n'oublie jamais la croyance religieuse à laquelle s'attache les pensionnaires algériennes, elle parle du mois de Ramadan, le plus favori chez tous les musulmans, c'est le mois du jeûne. Elle dévoile comment la vie à l'internat était difficile durant ce mois-ci, et cela revient à la différence des rites religieuses:

Le septième intertitre "LE MONDE DE LA GRAND-MÈRE MATERNELLE"

La narratrice traite dans cette section sa relation avec sa grand-mère maternelle qu'elle décrit ici comme une dame sévère, qui préfère la fille de son fils unique sur elle.

Le huitième intertitre " JACQUELINE...AU DORTOIR..."

La narratrice jette la lumière sur sa vie au dortoir avec une fille française, Jacqueline qui est sa voisine de lit.

La narratrice essaie toujours durant sa présence à l'internat de souligner la présence de deux mondes tout-à-fait différents, celui de son père et celui du colonisateur. Deux mondes coexistent ensemble et dont chacun a ses pratiques sociales et ses rites religieux différents.

Le neuvième intertitre "CORPS MOBILE"

Le corps de la narratrice, thème repris à plusieurs reprises dans le roman, est pour le père une chose sacrée qui doit être cachée des regards des autres; et cela est affirmé par l'épisode de la bicyclette, déjà cité durant la période de l'enfance de la narratrice. À l'internat, le corps de la protagoniste a trouvé un lieu spacieux, même entouré d'une clôture très haute, qui le pousse à être mobile. C'est le terrain de basket-ball qui représente pour la narratrice un lieu immense et aussi un espace de liberté.

Le dixième intertitre " L'OPÉRETTE"

La narratrice raconte dans cette section comment l'internat organise à la fin d'année scolaire des fêtes au mois de juin, c'est un événement extraordinaire pour la narratrice où se rassemblent le lycée de garçons et le collège de jeunes filles pour la coproduction d'une opérette.

Le onzième intertitre " UN AIR DE NEY"

Dans cette section, la narratrice parle du livre dont elle a lu la traduction à bord d'un avion qui la transporte d'Alger à Paris; alors elle est de quarantaine.

Le douzième intertitre " L'ÉTÉ DES AÏEULES..."

Dans cette dernière section de cette partie, la protagoniste ressuscite le passé avec joie.

En outre, la disposition des chapitres de la troisième partie se fait selon le modèle suivant :

Partie	Mouvements
La troisième partie : Celle qui court jusqu'à la mer	1. Encore au village..... p283
	2. Lettre déchirée..... p289
	3. Premier rendez-vous..... p303
	4. Lettres dites d'amour..... p333
	5. La famille à Alger..... p346
	6. Dans la rue..... p354
	7. Promenades au sport..... p364
	8. Mounira réapparue..... p376
	9. Nous...trois !..... p385
	10. Dans le noir vestibule..... p395
	11. Ce matin-là..... p419

Cette partie, titrée "**Celle qui court jusqu'à la mer**", renferme onze sections, également numérotées. La narratrice exprime sa transition de l'adolescence à l'âge adulte.

Le premier intertitre " ENCORE AU VILLAGE "

La narratrice parle ici du déménagement de sa famille pour s'installer à la capitale d'Algérie, et de son attachement à son village d'enfance.

Le deuxième intertitre "LETTRE DÉCHIRÉE"

La narratrice raconte un épisode très important dans sa vie, encore au village et encore adolescente, celui-ci est relatif à une lettre envoyée à elle par un inconnu et la réaction de son père.

Le troisième intertitre " PREMIER RENDEZ-VOUS "

Dans cette section, la narratrice se remémore sa première rencontre avec Tarik à Alger, loin de son village ; tout au long de cette section, elle parle de Tarik et aussi le décrit en parlant de ses origines turques. Elle décrit aussi cette expérience

Le quatrième intertitre " LETTRES DITES D'AMOUR "

Ici la narratrice se rappelle son courage de poursuivre une correspondance clandestine avec Tarik qui a envoyé ses lettres au collègue en employant un prénom d'une jeune fille "Béatrice", pseudonyme inventé pour cacher la véritable identité de la destinatrice, au dos de l'enveloppe.

Le cinquième intertitre " LA FAMILLE À ALGER "

La narratrice se rappelle encore une fois dans cette section le départ de sa famille pour Alger, c'est le père qui décide cette affaire. La narratrice parle du changement inattendu qui s'est passé en sa famille au cours de sa présence à Alger, la jeune fille elle-même a obtenu l'accord de son père de poursuivre plus tard ses études supérieures à la faculté.

Le sixième intertitre "DANS LA RUE"

La narratrice souligne ici comment cette vie nouvelle à Alger l'a rendue coupable aux yeux de ses indigènes.

Le septième intertitre " PROMENADES AU PORT"

Malgré son bonheur d'être à Alger, d'être promeneuse de cette ville charmante, et malgré sa croyance qu'elle a l'air européenne en maîtrisant le Français, elle a découvert la vérité avec le premier contact quand elle a voulu déchiffrer l'invisible dans cet univers ; une fois, en sortant du lycée, la narratrice décrit son état d'âme et raconte aussi sa déception.

La jeune fille se rappelle encore sa promenade avec Tarik, celui qu'elle désigne comme son fiancé ; durant cette promenade, la narratrice se souvient de l'un de ses parents qui était le demi-frère de la grand-mère maternelle à la cité, autrement dit l'oncle maternel de sa mère. La jeune fille exprime alors sa nostalgie et son désir fort de retourner à ce passé lointain.

Le huitième intertitre "MOUNIRA RÉAPPARUE"

Dans cette section, la narratrice est alors admise à l'université, et elle raconte sa rencontre imprévue avec Mounira, l'une de ses condisciples au collège, à la sortie de la bibliothèque universitaire. la narratrice est très choquée de la curiosité et l'intrusion de Mounira dans ses affaires. Celle-ci a aussi demandé de nouvelles concernant la relation de la narratrice avec Tarik.

Le neuvième intertitre "NOUS... NOUS !"

A la brasserie Victor Hugo, la narratrice raconte sa rencontre avec Tarik en donnant une description de Mounira , la narratrice raconte également comment cette fausse amie a monopolisé la conversation, elle décrit aussi son comportement indécent avec Tarik.

Le dixième intertitre "DANS LE NOIR VESTIBULE..."

La narratrice se sent profondément perdue en exprimant son malaise et son état d'âme tourmenté et brisé ; elle se pose des questions qui expriment son désespoir.

Le onzième intertitre "CE MATIN-LÀ"

Après une tentative de suicide manquée, la narratrice a trouvé la solution voire le remède qui peut la faire sortir de cet état d'âme déchiré et de cette solitude : c'est au Coran qu'elle recherche refuge.

Après la troisième partie du roman, on trouve un épilogue qui contient ici trois sections à la fois numérotées et intitulées.

2. L'analyse narrative

2.1. Le modèle actantiel

Le roman «*Nulle part dans la maison de mon père* » parle de la vie des femmes algériennes pendant et après la guerre de libération. Les femmes dans le roman cherchent à trouver une identité propre dans une société patriarcale et en pleine transformation.

Le modèle actantiel se compose en six actants :

2.1.1 Les actants du modèle actantiel

A : Sujet : Les femmes algériennes pendant et après la guerre de libération.

B : Objet : La quête d'identité et la recherche de soi.

C : Destinataire : Les femmes protagonistes du roman.

D : Destinateur : La société patriarcale.

E et F : Adjuvant et opposant:

Pour bien dégager les adjuvants et les opposants dans le modèle actantiel soumis à l'analyse, il est important de distinguer entre plusieurs actions importantes reliées, c'est-à-dire constituant une structure de modèles actantiels.

Pour arriver à écrire en français, Assia DJEBAR doit apprendre le français.

Pour apprendre le français, elle doit acquérir la langue de son père.

Pour les fins de notre analyse, nous retenons les trois actions suivantes :

- 1- Assia DJEBAR influencée par la langue de son père.
- 2- Assia DJEBAR comprend le français.
- 3- Assia DJEBAR écrit en français.

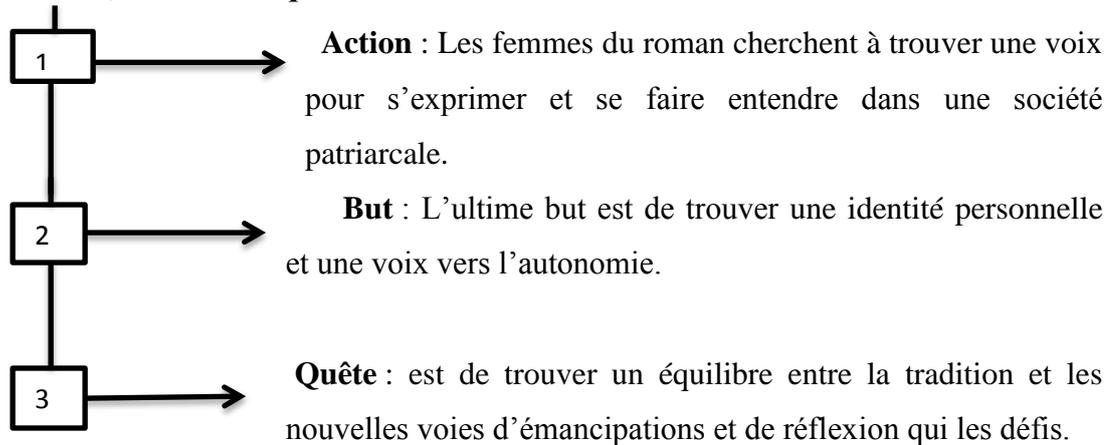
Donc : les adjuvants sont :

- L'écriture
- La langue et le père

Par ailleurs les opposants sont :

- La société traditionnelle.
- L'homme.

• **L'action, le bu et la quête**



2.2 Représentation du schéma actantiel

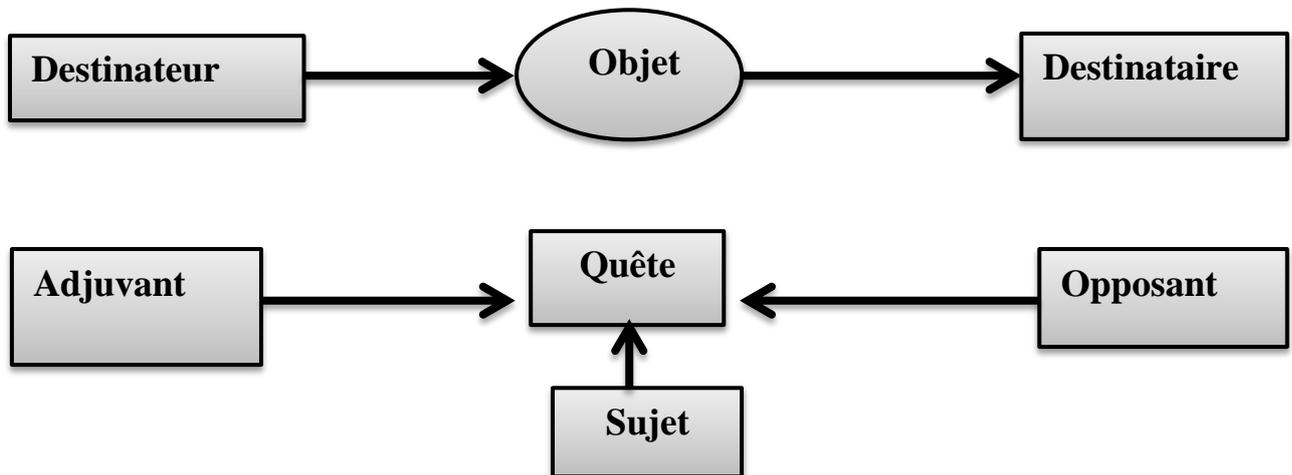
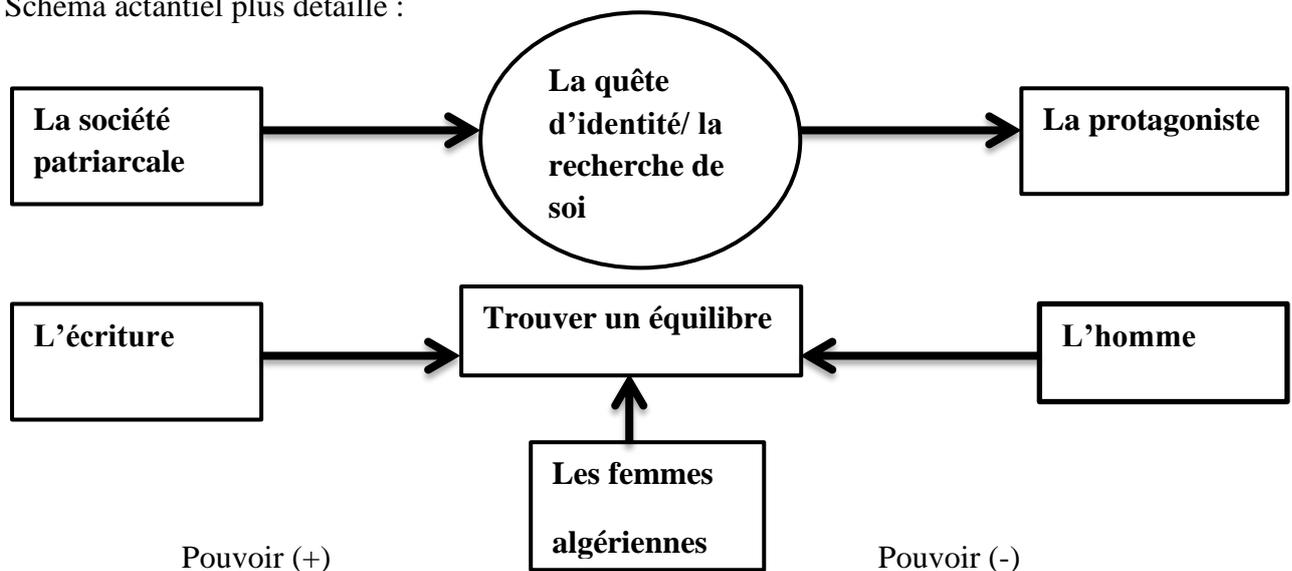


Schéma actantiel plus détaillé :



3 . L'analyse thématique

3.1 . Le carré sémiotique

3.1.1 . L'explication du carré sémiotique

Le plus perceptible au début du roman est la situation limitée et enfermée des femmes algériennes dans leur société conservatrice et traditionnelle ; d'une part les femmes sont doublement opprimées par le colon français. D'autre part, par l'homme de son entourage qui est celui qui domine et décide de l'avenir de la femme. Pour cette société, dès que les filles doivent porter le voile, et elles ne doivent pas sortir de la maison.

Le pseudonyme était un autre voile - il a toujours été là – la romancière se cache sous un pseudonyme pour ne pas compromettre la famille à cause de son aventure littéraire livrée au grand public. Se révélant dans son écriture à travers le témoignage de ses expériences, elle fait appel à la connaissance réelle de la société des femmes algériennes , où les femmes n'ont vu qu'infantilisme, violence, domination, primitivité, statut inférieur, étouffement...etc.

Il est strictement interdit de s'identifier, de se présenter en « JE » , de révéler l'intimité et le corps.

Les autobiographies des écrivaines du Maghrébines se discernent aussi bien à travers les roman qui disent « JE » qu'à travers les récits de vie et de témoignages. C'est Assia DJEBAR qui affirme la reconnaissance du « JE », du corps et du couple :

« Tout effort d'explication historique et sociologique n'empêche pas la femme d'islam de se penser désormais à la première personne. » dit Assia DJEBAR dans un cours.

Quand il s'agit de « SOI », Assia DJEBAR veut se débarrasser de la marginalisation sociale, du Silence ou de joug. Vouloir se défendre et parler aux lecteurs de ses expériences, de sa vie, et de ses luttes pour être reconnue en tant que femme. Cette dernière va désormais personnellement son fiancé pour être son époux. Ce couple ne naît pas facilement, le milieu social et familial, et meurt parfois rapidement : Divorce.

Assia DJEBAR surmonte avec succès le problème de la langue dans « *Nulle part dans la maison de mon père* », le français devient un moyen de son émancipation. Dès le début du roman, on voit la petite fille fréquente une école française avec son père. La langue française l'a libéré, en l'apprenant.

3.2 . Représentation du carré sémiotique

3.2.1 . Les termes

- **Position1** : femme dominée.
- **Position2** : femme émancipée.
- **Position3** : femme non émancipée.
- **Position4** : femme non dominée.

3.2.2 . Les méta-termes

- **Position5** : terme complexe : femme dominée/femme émancipée.
- **Position6** : terme neutre : femme non émancipée/femme dominée.
- **Position7** : deixis positive : femme dominée/femme non émancipée.
- **Position8** : deixis négative : femme émancipée/femme non dominée.
- **Position9** : schéma positif : femme dominée/femme non dominée.
- **Position10** : schéma négatif : femme émancipée/femme non émancipée

3.2.3 . Relations

Plusieurs relations s'établissent entre les termes du carré sémiotique :

- **Contrariété** : relation entre : femme dominée/femme émancipée et entre femme Non-dominée/femme non-émancipée.
- **Contradiction** : femme dominée/femme non dominée et entre Femme émancipée/femme non émancipée.
- **Implication (complémentarité)** : femme non émancipée/femme dominée.

Les termes : femme dominée et femme émancipée sont contraires.

Les termes : femme non dominée et femme non émancipée sont subcontraires.

3.2.4 . Opération

1- Négation : femme dominée \longrightarrow femme non dominée.

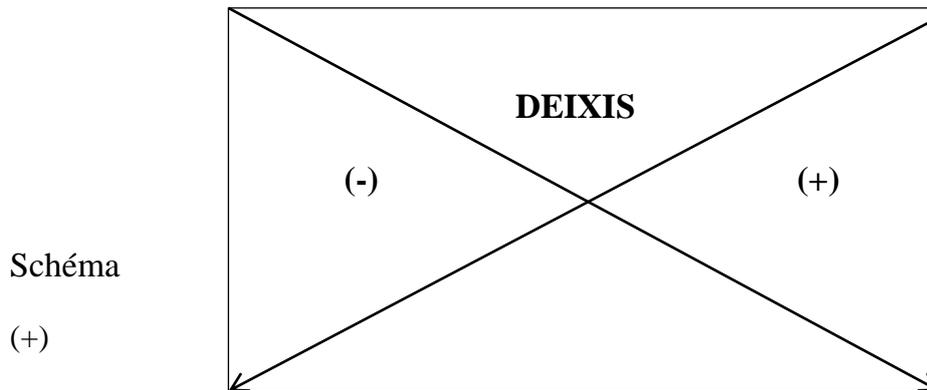
Femme émancipée \longrightarrow femme non émancipée.

2- Assertion (affirmation) : femme non émancipée femme dominée.

Femme non dominée \longrightarrow femme émancipée.

Femme **dominée**

femme **émancipée**.



Femme **non émancipée**

Femme **non dominée**

TERME NEUTRE :

Femme non dominée + femme non émancipée

-Les métras termes :

- Enfermée.
- Oppressée.
- Dépendante.
- Etouffée.

Et aussi :

- Libre.
- Délirante.
- Autonome.
- Indépendante.

4 . Le schéma quinaire de « Nulle part dans la maison de mon père »

Travaillant sur les chapitres autobiographiques de notre corpus, nous pouvons dégager le schéma quinaire suivant :

4.1 . La situation initiale

Cette situation débute par « Une fillette surgit : elle a deux ans et demi, peut-être trois » et elle se termine par « A mes yeux d'enfant ».

Ici, la narratrice se trouve dans la maison familiale et commence à explorer ses souvenirs d'enfance avec ses parents, où elle fait la description détaillée de ces derniers en allant à l'école française dont il était un instituteur. Elle ressent le besoin de comprendre son identité et ses racines à travers les souvenirs.

4.2 .Le déroulement des évènements

4.2.1 .Élément perturbateur

Début par « Comment raconter cette adolescente où, de dix à des-sept ans » jusqu'à « La mémoire du corps, comme une seconde peau »

Dans cette partie, Assia DJEBAR a évoqué l'accident de la bicyclette qu'elle lui arrivé durant cette période et qui a bouleversé la narratrice une fois pour toute, la fillette a eu un changement radical au niveau du corps et d'esprit, elle ferme la porte de l'enfance pour ouvrir celle de l'adolescence.

1. **Péripiéties :** La narratrice explore les histoires individuelles des femmes, y compris sa mère, ses tantes et d'autres femmes de son entourage. Elle se confronte également à des aspects complexes de la condition féminine dans la société algérienne.
2. **Climax :** (le dénouement) Le point culminant de l'histoire survient lorsque la narratrice se penche dans l'espace des amoureuses dès qu'elle recevait la première lettre d'amour par un inconnu. Elle commence à raconter des histoires intimes avec ces amies sur leurs relations avec leurs amants. Ensuite, elle arrive à relater son expérience d'amour, avec ses camarades pensionnaires.

4.3 . La situation finale

Elle commence par « *J'interromps mon récit d'adolescence car un doute soudain me tourmente* » et elle se termine par « *Les trois ou quatre jours suivants, je les ai passés allongée sur le balcon du troisième étage* ».

L'écrivaine dans ces paragraphes revient aux moments d'enfance pleins d'amour paternel d'où vient l'amour de la langue d'écriture chez notre narratrice.

Le roman se termine par une réflexion sur l'écriture elle-même et sur le pouvoir des mots pour capturer l'expérience humaine. La narratrice trouve un certain apaisement en partageant ces histoires et en exprimant son identité à travers l'écriture.

**Conclusion
générale**

Conclusion générale

Assia Djebar est une grande écrivaine maghrébine de la langue française, qui a écrit le roman *Nulle part dans la maison de mon père*, elle a relaté ses souvenirs d'enfance, ses souffrances, ses questionnements, son imagination, ses souvenirs d'adolescents, en les distillant sans différents récits, de cette manière elle a marqué la littérature pour son écriture au niveau des stylistiques et narratives, une écriture qui a suscité chez les lecteurs un désir et un plaisir au même temps de la suivre tout aux longues de sa carrière d'écriture.

Arrivé au terme de ce modeste travail, nous nous proposons d'y jeter un regard récapitulatif pour confirmer la justesse de notre hypothèse, à savoir que *Nulle part dans la maison de mon père* appartient sans conteste au genre autofictionnel. Avec en prime un amalgame de caractéristiques qui appartiennent à une autofiction stylistique où la fiction est perceptible à partir des effets qui découlent du langage employé ; et à une autofiction référentielle, où fiction et réalité sont loin d'être incompatibles dans toute évocation de souvenirs et de faits.

Le roman de notre étude est considéré comme un récit de vie relate des événements réels c'est-à-dire vécu par l'auteure elle-même. Donc ce roman est représenté comme une autobiographie par excellence, autrement dit ce genre littéraire comprend différents pactes tels référentiels, autobiographiques et romanesques. *Nulle part dans la maison de mon père* une autobiographie, qui est écrite à la première personne du singulier, il se compose de trois grandes parties avec des chapitres et des sous-titres. Il parle d'une histoire de petite fille s'appelle Fatima grandissant entre deux différents univers entre un père instituteur et une mère majestueuse qui lui fait partager le caractère féminin à sa fille. Ensuite la fillette devient une jeune fille, elle décida de quitter sa maison, son village et fréquente le lycée de Blida et après temps elle continue son étude à l'étranger et elle réalise son but.

Nous signalons que notre ambition à travers le présent travail de recherche, est de trouver des réponses à notre questionnement de départ que nous reprenons ici :

« Comment les aspects du double se manifestent-ils dans l'œuvre d'Assia Djebar ' Nulle part dans la maison de mon père' ? Et dans quelle mesure ce trait instaure-t-il sémiotiquement une vision particulière du monde chez la narratrice ? »

Nous avons tenté dès la deuxième partie du premier chapitre de répondre à cette question, on faisant une observation générale sur le style d'écriture, car Assia DJEBAR dans

Conclusion générale

son roman s'est lancée dans le va et vient entre les différents récits dont l'alternance entre des passages des souvenirs d'enfance jusqu'à son âge adulte.

Pour mieux collecter notre travail de recherche, nous proposons d'y jeter un regard contemplatif pour confirmer la justesse de nos hypothèses, c'est pourquoi nous avons évidemment composé notre travail de trois chapitres complémentaires. Le premier qui s'intitule «*L'œuvre djebarienne : de l'autobiographie à l'autofiction*», divisé en deux parties : la première partie nommée «*Histoire de l'écrivaine*» est réservée essentiellement à la présentation de notre corpus de recherche et son auteure d'une manière générale. La deuxième qui a pris comme titre «*La dimension autofictionnelle*» est consacrée à la définition de deux concepts fondamentaux ; l'autobiographie et l'autofiction qui font le champ de notre travail, ceci nous a aidé à saisir les points de ressemblance et de divergences entre ces deux, ainsi nous avons devenu capable de distinguer le rôle majeur de l'autofiction particulièrement chez les écrivaines maghrébines qui ont choisi ce genre pour parler librement de leurs désirs et leurs besoins d'amour, de sexe.....

Le deuxième chapitre qui prend comme titre : «*Analyse narratologique*» nous avons étudié quelques notions de la narratologie selon Gérard Genette.

Dans le dernier chapitre «*Lecture sémiotique*» nous nous sommes concentrée d'analyser quelques aspects sémiotiques de tout ce qui peut – nous renvoyer à répondre à notre question centrale, en utilisant la théorie de Greimas qui nous a conduit à identifier, analyser et comprendre la structure générale du récit et l'organisation textuelle de ce dernier pour arriver enfin à découvrir les différentes formes d'écriture chez Assia DJEBAR qui constitue une nouvelle forme d'écrire.

A notre avis, tous ces aspects utilisés par Assia DJEBAR ont une relation avec sa lutte des droits de femmes Algériennes cloîtrées et maltraitées par les hommes de la société traditionnelle où l'homme ne nomme jamais son épouse.

Nous croyons que les objectifs initiaux dans notre étude de recherche sont moins ambigus, parce que nous avons essayé de répondre aux questions posées au début. En effet,

Conclusion générale

notre étude n'aborde pas tout ce qui doit être étudié dans « *Nulle part dans la maison de mon père* », dont la richesse et la multiplicité sur tous les plans.

Nous souhaitons dans un avenir proche compléter notre tâche sur la structure narrative de ce roman en appliquons profondément la sémiotique Greimassienne sur toutes les parties de notre corpus.

**TABLE DES
MATIERES**

Tables des matières

Introduction générale.....	6
Chapitre I :	11
L'œuvre djebarienne ; de l'autobiographie à l'autofiction.....	11
Première partie : Histoire d'une écrivaine.....	12
1 . Biographie, bibliographie et thèmes d'Assia Djébar.....	12
1.1 . La biographie d'Assia DJEBAR	12
1.2 . La bibliographie d'Assia DJEBAR	14
1.3 . Les thèmes abordés dans quelques œuvres d'Assia DJEBAR	17
2 . Le roman « Nulle part dans la maison de mon père »	19
2.1 . Présentation de roman	19
2.2 . Résumé de l'œuvre.....	19
2.3 . Principales thématiques abordées dans l'œuvre	20
Deuxième partie : la dimension autofictionnelle.....	22
1. L'autobiographie	22
1.1. Les origines de l'autobiographie	22
2 . Les différents pactes	24
2.1 . Le pacte autobiographique	24
2.1.1 . La forme de la langue	24
2.1.2 . Le sujet traité.....	25
2.1.3 . La situation de l'auteur.....	25
2.2 . Le pacte autobiographique dans le texte d'Assia Djébar.....	25
2.2.1. La position du narrateur.....	26
2.2.2. L'ordre du récit et la chronologie.....	27
2.2.3 . Rôle du titre	29
2.2.4 . Assia djébar pseudonyme	30
2.2.5 . L'identité du nom	34
2.2.6 . Autres identités.....	35
3 . Les pactes romanesques	36
3.1. Les pactes romanesques dans le texte d'Assia Djébar	37
3.2.1 . Le pacte référentiel	38
2.5 . Le pacte fantasmatique	38
2.6 . Le pacte fantasmatique dans le texte d'Assia Djébar	40

2.6.1	. Les indices de la fiction.....	40
3	. L'Autofiction.....	41
4	. Naissance du néologisme	41
Chapitre II :		45
Etude narratologique		45
1.	Qu'est-ce que la narratologie ?.....	46
1.1.	La narration	46
2.	Le concept de point de vue narratif.....	47
2.1.	La voix narrative	47
2.2.	Le récit.....	47
2.3.	Le narrateur	48
3.	La perspective narrative	50
Chapitre III :		53
Lecture sémiotique du récit		53
Première partie : Aspects Méthodologiques et Théoriques.....		54
1	. Structure générale de l'histoire.....	54
2	. Analyse au Niveau Narratif.....	55
2.1	. Le modèle actantiel	55
2.1.1	. L'origine du modèle actantiel.....	55
2.1.2	. La représentation et le fonctionnement du schéma actantiel.....	55
2.1.3	. L'explication du schéma actantiel.....	57
3	. Analyse thématique	58
3.1.	Le carré sémiotique	58
3.1.1.	Définition.....	58
3.2	. Lecture et compréhension du carré sémiotique	59
3.3	Structure du carré sémiotique	60
3.4	Les éléments constitutifs du Carré sémiotique	61
4	. Le schéma quinaire.....	63
1.1	. La représentation du schéma quinaire	65
Deuxième partie		66
Lecture sémiotique du récit		66
1.	Structure générale de « Nulle part dans la maison de mon père ».....	66
2.	L'ANALYSE NARRATIVE.....	74
2.1.	Le modèle actantiel	74

2.1.1	Les actants du modèle actantiel	74
2.2	Représentation du schéma actantiel.....	75
3	L'ANALYSE THEMATIQUE	76
3.1	Le carré sémiotique	76
3.1.1	L'explication du carré sémiotique	76
3.2	Représentation du carré sémiotique.....	77
3.2.1	Les termes.....	77
3.2.2	Les méta-termes.....	77
3.2.3	Relations.....	77
3.2.4	Opération	77
4	Le schéma quinaire de « Nulle part dans la maison de mon père ».....	78
4.1	La situation initiale.....	78
4.2	Le déroulement des évènements.....	79
4.2.1	Élément perturbateur	79
4.3	La situation finale.....	79
	Conclusion générale	81
	TABLE DES MATIERES.....	85
	Bibliographie	89

Bibliographie

1. Ouvrages littéraires :

1.1. Corpus d'analyse :

Assia DJEBAR, « *L'Amour, la fantasia* », Paris, Albin Michel, 1985.

1. 2. Corpus secondaires cités :

- Assia DJEBAR, *La soif*, Paris, Julliard, 1957.
- Assia DJEBAR, *Loin de Médine*, Paris, Albin M, 1991.
- Assia DJEBAR, *Vaste est la prison*, Paris, Albin M, 1995.
- Assia DJEBAR, *Nulle part dans la maison de mon père*, Paris, Fayard, 2007.
- Assia DJEBAR, *Ombre sultane*, éd . Albin Michel, 2006

2. Ouvrages théoriques :

- ❖ ACHOUR C, REZZOUG S., « *Ecrire disent-elles* », *Parcours magrébins /Présence de femmes*, Alger, 1986.
- ❖ ALAIN ROBE GRILLET, *Le Miroir qui revient* . Paris,
- ❖ ANDRE GIDE, *Si le grain ne meurt*. Ed, Gallimard, Paris, Classique de demain, 1997.
- ❖ CLERRC Jeanne Marie, *Ecrire, Transgresser, Résister*, L'harmattan,
- ❖ EVERAERT-DEMEST Nicole, *Sémiotique du récit*, édition de Boeck
- ❖ FRANÇOIS MAURIAC. *Commencement d'une vie dans Ecris intimes*.Ed ,Gallimard, Paris.
- ❖ GAUVAIN Lise, *L'écrivain francophone à la croisée des langues*, Paris,
- ❖ GREIMAS CF.A.J *Sémantique structurale*, Paris, Larousse, 1996.
- ❖ GUSDORF GEORGE, *Auto-bio-graphie : Ligne de Vie II* , Odile Jacob, 1999.
- ❖ HUBIER SEBASTIEN, *littératures intimes :les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction* 2003. Paris
- ❖ JEAN- JACQUES ROUSSEAU, *Les Confessions*, Pochet 2006
- ❖ JOUVE VINCENT, *Poétique du roman*, Armand Colin, Paris, 2007. Karthala, 1997.
- ❖ PHILIPPE GASPARIINI, *Est –il je ? : roman autobiographique et autofiction*, éd. Seuil 2004.
- ❖ Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975
- ❖ PROPP VLADIMIR, *Morphologie do conte* (1928), trad.fse, Paris, Ed. du Seuil, coll. « Points »,1970
- ❖ SERGE DOUBROVSKY « *Autobiographie /Verité /psychanalyse* » in *Autobiographie :de corneille à sarte*

❖ TODOROV TZVETAN, Qu'est –ce que le structuralisme ?, t. II, Poétique, Paris, Ed. Seuil, coll. « Points » université, 2007.

3. Les dictionnaires :

✓ BONN CHARLE (1996), « ASSIA DJEBAR », Dictionnaire des littératures de langue française, Paris : Larousse Bordas.

4. Thèses ou mémoires :

✓ *MESSAOUDI Fella* / Université Larbi Ben M'Hidi -Oum El Bouaghi / « STRUCTURE NARRATIVE ET ORGANISATION TEXTUELLE CHEZ :ASSIA DJEBAR, DANS « L'AMOUR, LA FANTASIA ». /2013-2014.

5. Articles :

✓ Ibrahim Abouelmaati Ibrahim Elmorsy. «TEXTE ET PARATEXTE DANS « *NULLE PART DANS LA MAISON DE MON PERE* » D'ASSIA DJEBAR. »/
مجلة كلية الآداب جامعة الفيوم

6. La Sitographie :

- www.fabula.com.
- www.wikipédia.com.
- www.theatreevangelique.com

Résumé

Ce travail de recherche s'inscrit dans le cadre d'une étude interdisciplinaire de l'œuvre romanesque « *Nulle part dans la maison de mon père* » d'Assia Djébar. Il se concentre sur l'aspect autofictionnel.

Notre point de départ sera la définition de ; l'autobiographie selon Philippe Lejeune en mettant l'accent sur les différents pactes , et l'autofiction comme un style d'écriture de soi selon Dobrovsky, puis nous avons prouvé que ce roman est intégré dans le genre autofictionnel en analysant la structure de notre récit selon la théorie narratologique. Et finalement, nous avons s'appuyé sur l'approche sémiotique qui nous a permis de mettre en avant la structure du roman.

Mots clés : autofiction- le texte- autobiographie- narratologique- sémiotique.

الملخص :

هذا العمل البحثي جزء من دراسة متعددة النظريات لرواية « لا مكان في منزل والدي » لآسيا جبار يركز على الجانب التلقائي.

ستكون نقطة انطلاقنا هي تعريف ؛ السيرة الذاتية وفقاً لفيليب ليجون مع التركيز على المواثيق المختلفة والأدب الذاتي كأسلوب للكتابة الذاتية وفقاً لدوبروفسكي ، ثم أثبتنا أن هذه الرواية مدمجة في النوع الروائي الذاتي من خلال تحليل بنية سردنا وفقاً لنظرية السرد. وأخيراً ، اعتمدنا على النهج السيميائي الذي سمح لنا بتسليط الضوء على بنية الرواية.

الكلمات المفتاحية: الرواية الذاتية - - السيرة الذاتية - السردية - السيميائية.

Abstract :

This research work is part of a multidisciplinary study of the novel « *Nowhere in my father's house* » by Assia Djébar. It focuses on the autofictional aspect.

Our starting point will be the definition of ; autobiography according to Philippe Lejeune with emphasis on the different pacts, and autofiction as a style of self-writing according to Dobrovsky, then we proved that this novel is integrated into the allowed us to highlight the structure of the novel .

Keywords : autofiction- the text- autobiography- narratological- sémiotic.