

REPUBLIQUE ALGERIENNE DEMOCRATIQUE ET POPULAIRE

**MINISTRE DE L'ENSEIGNEMENT SUPERIEUR ET DE LA
RECHERCHE SCIENTIFIQUE**

Université d'Oum El Bouaghi



**Thèse de doctorat
En sciences des textes littéraires**

Présentée et soutenue publiquement par

Mme BENHAFSI Dalila

Titre

**L'intertextualité et l'inter-culturalité dans
l'œuvre d'Assia Djebar**

Jury :

Adel Lalaoui	MCA	Président	Université d'Oum El Bouaghi
Aya Ikram Bentounsi	MCA	Rapporteur	Université d'Oum El Bouaghi
Nardjas Zeghib	MCA	Examinatrice	Université d'Oum El Bouaghi.
Karim Boulahbal	MCA	Examineur	Université d'Oum El Bouaghi.
Rima AidaHassani	MCA	Examinatrice	Université de Khenchela.
Abdelmalik Atamena	MCA	Examineur	Université de Khenchela.

Année académique 2021/2022



Thèse de doctorat
En sciences des textes littéraires

Présentée et soutenue publiquement par
Mme BELHAFSI Dalila

Titre

**L'intertextualité et l'inter-culturalité dans l'œuvre
d'Assia Djebar**

Directeur de thèse
Mme Ikram BENTOUNSI

Dédicace

Je dédie ce travail à tous ceux qui ont contribué à sa concrétisation pour répondre à un vœu de réussite profondément ancré dans l'ambition d'une carrière :

A la mémoire de mes cher(e)s : ma mère Nazîha, A mon cher père.

mon frère Omar, mon mari Abdelkader, mon tonton Hani, et ma deuxième mère Barnia

*A la mémoire de mon Professeur et ex-Directeur de recherche : KHOMRI HOCINE,
Université de Constantine.*

A mes sœurs : Amina, Mouni, Elyakout, Fatiha

A mes frères : Mostapha, Abderahmane.

A mes neveux Karim, Wanis, Cherif, Bilal, Rabia, Mouhamed-Taha et Rami.

A mes nièces : Fatima –Amel et son mari Nouar, Wassila, Islem, Nesrine, Retej et à la petite Loudjine.

A mes chères amies : Mounira, Hassina, Rjma-Aida et Sara.

A mes amis : Abdelmalik et Nacer.

Remerciements

Je tiens tout d'abord à adresser mes plus vifs remerciements à ma directrice de recherche Madame BENTOUNSI Ikram, maître de conférences à l'université d'ELARBI BEN-MHIDI OUM-ELBOUGHJI, qui, sans sa confiance, cette thèse n'aurait pas vu le jour. Ses conseils, sa disponibilité et les discussions que j'ai pu avoir avec elle tout au long de mon parcours, ont orienté et consolidé mes recherches. En plus de la confiance qu'elle m'a accordée durant ce travail, son suivi et son assiduité m'ont permis de tirer le meilleur parti de mes capacités. Elle a su me donner la force d'aller au bout de cette aventure littéraire. Je la remercie pour sa grandeur d'âme et son grand courage. Je vous remercie madame.

Adel Lalaoui, professeur à l'université d'Oum Elboughji, pour la qualité de sa présence et pour avoir bien voulu faire partie du jury de ma thèse.

Nardjas Zeghib, professeur à l'université d'Oum Elboughji, pour la qualité de sa présence et pour avoir bien voulu faire partie du jury de ma thèse.

Karim Boulahbal, professeur à l'université d'Oum Elboughji, pour la qualité de sa présence et pour avoir bien voulu faire partie du jury de ma thèse.

Ikram Bentounsi, professeur à l'université d'Oum Elboughji, pour la qualité de sa présence et pour avoir bien voulu faire partie du jury de ma thèse

Abdelmalik Atamena, professeur à l'université de Khenchela, pour la qualité de sa présence et pour avoir bien voulu faire partie du jury de ma thèse

Rima Aida Hassani, professeur à l'université de Khenchela, pour la qualité de sa présence et pour avoir bien voulu faire partie du jury de ma thèse

Mes remerciements vont aussi à ma chère famille pour son soutien moral et ses encouragements.

Sommaire

Dédicace

Remerciements

Sommaire

Introduction

Première partie

Intertexte, inter-discours et discours historique

Introduction

Premier chapitre : Emergence du concept d'intertextualité

1. Emergence du concept
2. La notion de texte
3. La notion d'intertexte
4. Le concept de l'intertextualité et sa théorisation
5. Analyse des romans

Deuxième chapitre : De l'inter-discours, du Discours historique

1. Qu'est ce qu'un roman historique ?
2. Le roman historique : procédure de construction
3. Modernité et nouvelle perception de l'Histoire
4. Le roman historique et l'intertextualité

Troisième chapitre : L'inter- discoursivité

1. Origine du concept d'inter-discursivité et son évolution
2. Dialogisme et inter-discursivité
3. Passage de l'inter-discours à l'hétérogénéité constitutive

Conclusion

Deuxième partie

L'inter- culturalité dans l'œuvre d'Assia Djébar

Introduction

Premier chapitre : Traces du culturel dans l'œuvre d'Assia Djébar

1. Qu'est-ce que la culture ?
2. Culture et communication
3. La Littérature comme communication

Deuxième chapitre : Traces de l'interculturel dans l'œuvre d'Assia Djébar

1. Problématiques de l'inter-culturalité
2. Définir l'interculturel sur les traces de la culture
3. L'approche interculturelle
4. Analyse du roman : *Les femmes d'Alger dans leur appartement*

Troisième chapitre : L'identité dans l'œuvre d'Assia Djébar

1. L'identité dans l'inter-culturalité
2. Les divers types d'identité
3. Relation entre identité et altérité

Conclusion

Conclusion

Références bibliographiques

Annexes

« Je ne suis pas un symbole. Ma seule activité consiste à écrire. Chacun de mes livres est un pas vers la compréhension de l'identité maghrébine et une tentative d'entrer dans la modernité. Comme tous les écrivains, j'utilise ma culture et je rassemble plusieurs imaginaires. »

Assia DJEBAR dans l'entretien avec Mohammed AISSAOUI : « De l'Algérie à l'Académie » in le Figaro vendredi 17 juin 2005, P. 34 lors de son élection à l'Académie française.

Introduction

« La grande dame du Maghreb », c'est une élogieuse appellation sous laquelle est connue Assia Djébar dans l'univers des Lettres. Elle est considérée comme une romancière de frontières et elle est comparée à un pont suspendu entre l'Est et l'Ouest. Appartenant à une classe sociale moyenne, d'une culture arabe, fréquentant une école coranique, puis à l'école primaire, sa formation dans l'école normale supérieure lui a permis d'être nommée comme la première femme algérienne à avoir eu cet honneur. Ce type de formation et l'éducation en langue française ouvraient aux Algériens, en général, et aux jeunes filles algériennes en particulier, l'accès à l'univers de la connaissance, du savoir et leur permet de sortir de l'oubli, de l'anonymat. A tout ceci vient s'ajouter, le foyer algérien, son intimité, les liens et les drames familiaux qui ont nourri ses romans et représentent les thèmes et les sujets où Assia Djébar s'est impliquée. Ces acteurs principaux sont des femmes se confrontant à des situations difficiles. Elle essaye d'ôter le voile à la nudité, de déchiffrer profondément l'univers biaisé de la femme maghrébine et de la pensée féminine arabe, de faire voir leur spécificité et leur sensibilité au monde entier. Son roman « *Femme d'Alger dans leur appartement* », mêlant le rêve et la mémoire, où les femmes se dévoilent tout en prenant vie et parole à la fois : « *je ne vois pour les femmes arabes qu'un seul moyen pour tout débloquent : parler, parler sans cesse d'hier et d'aujourd'hui, parler entre nous dans tous les gynécées, les traditionnels et ceux des H.L.M. Parler entre nous et regarder. Regarder dehors, regarder hors des murs et des prisons ! La femme-regard et la femme voix...* » (Assia. Djébar, 1980, P. 128).

Assia Djébar parvient à saisir le fond féminin dans toutes les situations, grâce à sa condition féminine expérimentée et clarifiée. Elle revit l'enfermement des femmes à travers des témoignages confidentiels et intimes, différentes situations rapportées et aussi grâce à ses souvenirs d'enfance. Des femmes qui se trouvent dans un espace convoité par des hommes, qui doivent obéir de force aux règles de cette société masculine qui a délimité leur espace de vie entre les murs de leur maison. Les cris de ces femmes, leurs souffrances, leur révolte les poussent à s'expatrier dans leur propre monde intérieur. La société ainsi que la religion obligent ses personnages féminins à se dédoubler pour survivre. La parole, les voix, les chants, les contes, la mémoire féminine demeurent l'ultime bouclier qui s'oppose à l'amnésie culturelle, et représentent aussi le seul moyen de se réapproprier la mémoire déformée et falsifiée par les détenteurs du pouvoir. Son écriture serait une dichotomie définissant un espace différentiel entre le dedans et le dehors, adaptée même au corps et à l'esprit, spécifiant ainsi l'expression du moi féminin, et aboutit à une écriture teintée d'une sensibilité raffinée. Nous en

déduisons alors que le rôle de la lecture est d'abord de découvrir puis de mettre à jour ce système L'œuvre, en elle-même, renferme une dimension métaphysique et esthétique qui la détermine obligatoirement dans un contexte socioculturel bien précis, pour Henri Meschonnic, elle est le résultat d' « un langage qui est système dans son histoire » Henri. Meschonnic, 1970, P.74.

Auteure universelle, cinéaste, élue à l'Académie Française, Assia Djébar a un statut vraiment remarquable qui a attiré notre attention et a guidé le choix de notre étude .D'autant plus que, notre passion pour l'écriture d'Assia Djébar qui est marquée par une grande densité stylistique et une richesse poétique. Tout simplement, nous sommes passionnés, ébloui par ses productions comme tous les spécialistes de la critique et les grands auteurs universels qui s'intéressent au parcours de cette auteure et à ses productions.

Le sujet de notre recherche qui s'intitule « **L'intertextualité et l'inter-culturalité dans l'œuvre d'Assia Djébar** » analysera l'œuvre djébarienne en la situant dans l'inter du culturel et du textuel. Ainsi, nous proposons d'axer notre réflexion autour d'une interrogation centrale : **Quels sont les procédés intertextuels et culturels qui assurent le foisonnement textuel et culturel inscrits dans « l'inter », dans l'œuvre romanesque djébarienne ?**

De cette problématique découlent deux autres questions qui assurent l'enchaînement de nos idées tout au long de ce travail :

- Quelles sont les modalités d'insertion de l'intertextualité et de l'inter-culturalité dans l'œuvre romanesque d'Assia Djébar ?
- Qu'apportent l'intertextuel et l'interculturel à notre lecture de l'œuvre romanesque d'Assia Djébar ?

En situant, le récit Djébarien dans une première perspective d'étude de l'intertextuel, nous serons aptes à trouver les réponses que nous cherchons Nous avons préconçu les hypothèses suivantes ;

*La manifestation de l'intertextualité serait une stratégie d'écriture appliquée et traduite par l'insertion de plusieurs techniques ou procédés littéraires : les citations, les références, les allusions, des traductions approximatives, le plagiat,.... Ainsi que les relations de dérivation : la parodie, le pastiche. Ecrire signifie imaginer ou créer.

* L'œuvre romanesque d'Assia Djebbar serait d'abord, une herméneutique tolérante et permettant d'approcher les faits culturels présents dans les textes littéraires. Nous la jugerons comme une œuvre interculturelle car ses textes purement littéraires constituent de fortes passerelles entre les cultures et les visions du monde. Par la suite, les traces de l'interculturalité dans l'œuvre djebbarienne se résumeraient dans l'insertion de la culture individuelle, collective, l'identité culturelle ainsi que le pacte autobiographique qui remplit une fonction herméneutique, dans la mesure où elle est révélatrice de sens. Le recours aux mots, aux gestes, aux attitudes indiquent des significations bien déterminées par l'utilisation des codes culturels qu'ils soient explicites ou implicites, partagés et compris par les membres de cette culture, et qui pour résister et continuer d'exister reste en mouvement continu et dynamique avec une construction permanente. Nous remarquons aussi l'intégration de stéréotypes, des représentations culturelles et des préjugés, le registre symbolique des représentations collectives, des codes de communications, des sentiments d'appartenance.

En ce qui concerne les objectifs de notre recherche, nous essayerons d'étudier l'écriture d'œuvre romanesque d'Assia Djebbar qui nous paraît riche d'enseignements. Toutefois, nous reconnaissons que l'idée d'explorer et d'approfondir cet ensemble d'écrits exige une analyse détaillée des particularités et des spécificités de l'écriture djebbarienne. Donc, le fait d'examiner avec toute précision, tous les aspects qui procurent la possibilité d'être constamment proche du texte n'est pas, à vrai dire, un travail simple car toute cette œuvre a cet aspect positif de susciter beaucoup d'intérêts et de tendances artistiques et culturelles.

Pour notre part, nous nous inscrivons dans cette perspective, optant l'existence d'une sorte de comparabilité entre l'intertextualité et l'inter-discursivité, autrement dit l'une étant comparable à l'autre. Nous nous concentrons également d'un côté sur la spécificité et la particularité de cette composante de l'inter-discursivité et, d'un autre côté, sur le fonctionnement de cette composante au niveau de la signification des textes de notre corpus.

Nous évoquerons aussi dans cette recherche « l'inter-culturalité » dans l'œuvre d'Assia Djebbar. Notre ambition se résumerait dans une tentative de mettre en lumière une des figures majeures de la littérature francophone explorant des thèmes ancrés dans la diversité des cultures, berbère, arabe et française. L'excentricité, la fantaisie et la singularité de notre romancière par rapport aux autres auteurs maghrébins, c'est d'avoir étouffé et absorbé, dans son déchirement et son enrichissement, la valeur ainsi que le poids des cultures résultant des

colonisations, d'une manière artistiques. La compréhension du monde féminin est offerte par cet apport particulier qui se réfère à l'identité mosaïque de notre auteure, Assia Djébar. Notons aussi cette opposition entre deux mondes différents ; un premier monde extérieur admirable, extraordinaire et plein de rêves et de fantasmes ; et un second intérieur, profond, intense et suffoquant.

Nous nous intéresserons à l'étude de la structure autobiographique et narrative éclatée et de l'écriture du roman avec cette force d'élucidation de la relation entre le fond et la forme, sans écartement du rôle que procurent les procédés d'écriture dans la révélation ou la production du sens. Cette conception de l'œuvre d'Assia Djébar, nous l'empruntons à Henri Meschonnic qui estime que les bases d'une poétique dans laquelle l'écriture, considérée comme forme, est jugée comme signifiante en ce qu'elle est révélatrice d'un sens. Autrement dit, toute œuvre est considérée comme un système caractérisé par un principe unificateur qui met en lumière son sens et qui doit être omniprésent à tous les niveaux de l'œuvre : « une synthèse vécue du signe et de la réalité, aboutissant à un système indissoluble qui est une forme–sens » (Henri. Meschonnic, 1970, P.74).

Notre étude se penche aussi sur le fond historique dans ses romans parce qu'il représente, par excellence, l'un des domaines où agissent et interagissent l'intertextualité et l'inter-discursivité. Toutefois, nous rappelons que les théoriciens ne considèrent pas ces deux notions sous le même angle car ils avancent des opinions controversées. Pour notre part, notre objectif n'est pas purement définitoire, mais prenons ces notions comme procédés d'écriture spécifiant, voire caractérisant le texte romanesque. Nous tenterons aussi d'expliquer les différents parcours des deux notions de l'intertextualité et de l'inter-discursivité et qui, d'ailleurs, restent difficiles à situer épistémologiquement jusqu'à nos jours. Pour l'une comme pour l'autre, presque toutes les théories reconnaissent l'existence de l'aspect de coprésence, qu'elle soit consciente, inconsciente, matérielle ou autre. C'est ce qui est appelé la coprésence externe à la macrostructure textuelle ou discursive. Krestiva, Barthes, Genette, Rifarterre,.... Les grands et célèbres pionniers de l'intertextualité affirment et reconnaissent cette coprésence. Cette prise de position sera suivie et encore confirmée par les créateurs, voire les fondateurs de l'inter-discursivité, Charaudeau et Maingueneau (2002), Rosier (2005), Adam (2006). Cette association et cette assimilation entre les deux notions de l'intertextualité et de l'inter-discursivité sont plus développées et éclairées par Paveau en 2010 qui estime que « l'inter-

discours s'est inter-textualisé ». Rapprochement qui est défini aussi par le Dictionnaire littéraire

Au sens strict, on appelle intertextualité le processus constant et peut être infini de transfert de matériaux textuels à l'intérieur de l'ensemble des discours. Dans cette perspective, tout texte peut se lire comme étant à la jonction d'autres énoncés, dans des lieux que la lecture et l'analyse peuvent construire ou déconstruire l'envi (Aron. P. : Saint -Jacques .D.et Viala. A.éds. PP.305-307.2002) :

Nous tenterons d'analyser notre corpus répondant à une ambition scientifique de recherche et de découverte tout en prenant en considération l'ensemble des critiques et des travaux antérieurs. Les théories littéraires applicables aux textes analysés interviendront afin de préciser les techniques utilisées de façon particulière par le biais d'outils méthodologiques adéquats :

- la méthode historique permettant de situer le cadre spatio-temporel en relation avec les événements,
- La critique structuraliste permettant, par la suite, une approche narratologique des textes,
- La sociocritique, qui facilite l'observation du traitement de la condition féminine et différents phénomènes de la société,
- L'approche intertextuelle indiquant les rapports entre une œuvre et d'autres qui l'ont précédée ou suivie,
- L'approche interculturelle : indiquant une prise en considération des groupes, des individus, des identités. Elle accorde une place plus importante à l'individu en tant que sujet qu'à ses caractéristiques culturelles.

Notre travail est subdivisé en deux parties : une première partie étudie l'intertextualité dans l'œuvre d'Assia Djébar, est intitulée : Intertexte, inter-discours et discours historique. Elle est composée de trois chapitres présentés comme suit :

Un premier chapitre : Traitant l'émergence du concept d'intertextualité, il vise dans un premier temps à préciser l'émergence du concept tout en évoquant la notion du texte, de l'intertexte, de la théorisation du concept de l'intertextualité avec une précision de l'autonomie du texte littéraire et de l'explication de la dynamique textuelle, qui est jugée comme une spécificité de l'intertextualité. Ce chapitre se clôture avec l'étude de la typologie des pratiques

intertextuelles (la citation, la référence, l'allusion), et aussi une tentative analytique des deux romans : « *Loin de Médine* » et « *Ombre Sultan* ».

Quant au deuxième chapitre intitulé : de l'inter-discours, du Discours historique, il débute par une définition du roman historique, pris comme un caractère hybride tout en structurant le côté de la fiction. Cette recherche touche également un deuxième point à ce niveau, la procédure et la construction du roman historique. Elle englobe, pour sa part, l'émergence et l'évolution du genre, les théories du roman, le contexte d'émergence du roman historique, avec l'insertion de l'impact des Lumières et de la Révolution française. Le dernier point de ce chapitre est consacré à la Modernité comme nouvelle perception de l'Histoire, et soulève l'effet de la modernité, du traitement de l'Histoire et de la démocratisation du roman, tout en détaillant la diffusion de la lecture en Europe et le feuilleton.

Enfin le dernier chapitre de cette partie a pour titre : L'inter-discursivité. Il aborde dans un premier temps, l'origine du concept d'inter-discursivité et son évolution, ainsi que l'origine du mot inter-discours, et l'inter-discursivité, l'intertextualité et l'hétéroglossie. Dans un deuxième temps nous évoquons le dialogisme et l'inter-discursivité, et enfin le dernier point introduit le passage de l'inter-discours à l'hétérogénéité constitutive. Nous abordons, précisément l'inter-discours, la mémoire discursive et inter-discursive, l'introduction aussi de l'intertextualité qui vise un passage vers une textualité du discours, nous clôturons cette partie par une recherche des traces de l'inter-discours dans *La femme sans Sépulture* et *L'Amour, la fanatisa*.

En ce qui concerne le contenu de la seconde partie qui s'intéresse à l'interculturel dans l'œuvre djabarienne, elle est constituée également de trois grands chapitres, présentés comme suit :

Un premier chapitre auquel, nous avons choisi le titre : « Traces du culturel dans l'œuvre d'Assia Djebar ». Ce chapitre commence par une définition de la culture, en précisant l'étymologie et l'historique du mot même, puis met l'accent sur la diversité des définitions et leur pluralité. Il soulève à ce niveau même la nuance existant entre « Culture et civilisation ». L'élément suivant étudie la culture et la communication en développant les sous-titres et renvoie à la culture, ou domaine culturel, aux éléments constitutifs et structurants la communication (le réseau, le bouclage, la stimulation). Enfin le dernier point de ce premier chapitre, développe l'idée de la littérature comme communication, en expliquant d'abord la

communication littéraire, sa réception, son historicité, et sa matérialité ; puis nous présentons la structure de la culture ainsi que les aspects individuels de la culture et en particulier l'évocation du concept du « soi ».

Un deuxième chapitre porte le titre : « Les traces de l'interculturel dans l'œuvre d'Assia Djebar. Dans son premier sous-titre, nous exposons les problématiques de l'inter-culturalité, à travers l'évocation de l'émergence du concept, l'approche interculturelle (émergence et historique) et en dernier, nous parlons du penchant vers un aspect interculturel. Au deuxième sous-titre, nous avons opté pour une définition de l'interculturel sur les traces de la culture. Un point où nous avons détaillé les diverses théories de la culture ; l'opposition entre culture individuelle et / ou collective, une définition de l'inter-culturalité et de ses aspects positifs. Quant au troisième sous-titre, nous avons choisi de développer l'approche interculturelle, tout en introduisant l'identité et les représentations, deux composantes de l'inter-culturalité, les représentations, avec leur définition, les stéréotypes, les préjugés, la structure des représentations, leurs fonctions (fonction de savoir, fonction identitaire, fonction d'orientation, fonction justificatrice). Enfin un quatrième sous-titre, est une analyse du roman *Femmes d'Alger dans leur appartement*: une écriture inter-médiale passant par les points analytiques suivants : lecture d'Assia Djebar à Delacroix, lecture de Picasso par Assia Djebar, peinture figurative : les notions d'espace et de lumière.

Un troisième et dernier chapitre intitulé : « L'identité dans l'œuvre d'Assia Djebar ». Le premier point de ce chapitre porte sur l'identité dans l'inter culturalité et traite, en un premier lieu, la définition de l'identité, et ensuite, l'approche statique de l'identité (le noyau identitaire groupal ou communautaire, et enfin le noyau culturel). En second lieu, nous avons énuméré les divers types d'identité (identité auto-énoncée/identité énoncée par autrui, identité individuelle et identité sociale, identité culturelle et identité ethnique pour aboutir à l'identité féminine et sa représentation dans la culture et dans la tradition, tout en développant l'écriture féminine). En troisième et dernier lieu, nous avons soulevé la relation entre l'identité et l'altérité, sous-titre, dans lequel, nous avons développé la relation entre la langue et l'identité, la littérature postcoloniale : recherche du « Soi » par le pacte autobiographique, avec l'insertion de sa définition, de son aspect historique et des caractéristiques de l'autobiographie. Un dernier point est consacré à un essai analytique du roman *Nulle part dans la maison de mon père*, tout en expliquant les trois principales parties de ce roman (Eclats d'enfance, déchirer l'invisible, celle qui court jusqu'à la mer). Ainsi l'analyse des deux romans *L'Amour, la fantasia*, *Les Nuits de*

Strasbourg, cette analyse vise une enquête identitaire et autobiographique, tout en évoquant, après l'introduction, les points suivants :

Identité ou noyau de la question, confessions autobiographiques, langue, culture et identité, francophonie sous confidences généalogiques, mémoire féminine : manuscrit historique.

Partie I :

*Intertexte, inter discours, et discours
historique*

Premier Chapitre :

Emergence du concept d'intertextualité

Introduction

Dans ce premier chapitre, nous allons commencer par expliquer ce qu'est l'intertextualité et son émergence dans le domaine de la critique et ce qu'elle apporte à notre problématique qui gravite autour des questions suivantes :

- Comment se constitue l'intertextualité dans l'œuvre d'Assia Djébar ? De surcroît, dans quelle mesure ladite œuvre s'inscrit-elle dans un univers interculturel qui oscille entre deux cultures différentes ?
- Quels sont les procédés intertextuels qui assurent le foisonnement culturel et textuel dans « inter » dans l'écriture Djébarienne ou dans l'œuvre romanesque d'Assia Djébar ?
- Qu'apportent l'interculturel et l'intertextualité à la lecture (ou l'interprétation) de l'œuvre romanesque d'Assia Djébar ?
- Quelles sont les modalités d'insertion de l'inter culturalité et de l'intertextualité dans l'œuvre romanesque d'Assia Djébar ?

C'est à partir de cette mise au point que nous pouvons mettre l'accent sur l'émergence du concept de l'inter discoursivité et sa relation à l'intertextualité, pour montrer et expliquer dans une dernière étape, que cette hétérogénéité discursive nous offre différentes représentations des procédés intertextuels. Ces procédés assurent le foisonnement culturel et textuel inscrit dans l'« inter » dans l'écriture djébarienne ou dans l'œuvre romanesque d'Assia Dejar tout en évoquant l'apport à la lecture, autrement dit, à l'interprétation de l'œuvre de cette écrivaine

I-1 : Émergence du concept

L'intertextualité est à la source de toute création littéraire. Un texte ne peut pas se produire en partant de rien :

« Nul texte ne peut s'écrire indépendamment de ce qu'a été déjà écrit et il porte de manière plus au moins visible, la trace et, la mémoire d'un héritage et de la tradition. L'intertextualité serait alors, peut-être simplement et banalement, le fait que toute écriture se situe toujours parmi les œuvres qui la précèdent et qu'il n'est jamais possible de faire table rase de la littérature. » (Piégay-Gros, 1996, P12).

D'après le préfixe latin "inter" on comprend l'idée de la réciprocité des échanges, l'interconnexion, l'interférence. Le radical latin « texter », « textualité » évoque la qualité du texte comme « tissage », « trame ». Hans-George Ruprecht, « intertextualité » *texte* (Tronto), n°2, 1983, P.13-15 (Republication d'une notice également prévue pour le Dictionnaire international des termes littéraires), in « L'intertextualité », textes réunis par Nathalie Limat-Letellier et Marie Miguet-Ollagnier, Presses Univ. Franche-Comté, P.17 ».

L'intertextualité est une pratique qui existe depuis des siècles. Elle désigne l'interaction, les échanges et les relations entre les différents textes, comme le montre son étymologie. Ce qui permet à l'intertextualité de devenir un exercice illimité. A titre d'exemple, nous citons l'âge classique où l'imitation de la tradition gréco-latine était le parfait, voire l'idéal dans le champ littéraire pour la majorité des écrivains de cette période. Le fabuliste La Fontaine nous donne une parfaite illustration à ce sujet en disant: « *On s'égaré en voulant tenir d'autres chemins* ».

De cela, nous concluons que l'intertextualité ; même si elle n'était pas définie, analysée et étudiée depuis longtemps, elle était pratiquée. Ce qui nous laisse dire qu'elle était une partie ou un fragment adhérent à la Littérature. Il fallut attendre le siècle dernier et plus précisément les années soixante pour arriver à la conceptualisation et à la théorisation du terme.

La notion de « *dialogisme* » dans la littérature, a été introduite pour la première fois par Le théoricien Mikhaïl Bakhtine. Il estimait que non seulement le mot peut évoquer un dialogue entre le texte et son lecteur, mais aussi qu'il stimule ce rapport entre les textes eux-mêmes.

En s'appuyant sur son étude, c'est Julia Kristeva qui a introduit la notion d' « intertextualité » dans le début des années soixante. Elle a forgé une notion qui ne tarde pas seulement à s'imposer dans le champ de la critique mais aussi comme passage obligatoire à toute analyse littéraire. Du côté historique, la notion d' « l'intertextualité » a deux valeurs : une première valeur définitoire dans la mesure où elle définit la littérature du côté textuel ; et une valeur opératoire dans le cas où elle constitue un outil d'analyse afin de cartographier les relations entre les textes. Julia Kristeva définit ce terme comme :

"Croisement dans un texte d'énoncés pris à d'autres textes et transposition d'énoncés antérieurs ou synchroniques » (Julia. Kristeva, P. 9).

Elle précise aussi « L'axe horizontal (sujet-destinataire) et l'axe vertical (texte-contexte) coïncident pour dévoiler un fait majeur : le mot (texte) est un croisement de mots (de textes) où on lit au moins un autre mot (texte) » 4. Chez Bakhtine, d'ailleurs, ces deux axes, qu'il appelle respectivement dialogue et ambivalence, ne sont pas clairement distingués. Mais ce manque de rigueur est plutôt une découverte que Bakhtine est le premier à introduire dans la théorie littéraire : « tout texte se construit comme une mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte » (J.Kristeva, *Sémiotikè*, op.cit, p.145.)

Nous notons une conception extensive de l'intertextualité, révélée par cette définition dans la mesure où ce mouvement intense de la langue : dynamique, croisement, relation, transformation. Tout mot se nourrit, s'amplifie et se renforce de ses usages, de ses significations et de ses propres emplois, et les fait passer dans le texte en les modifiant et les transformant au contact d'autres mots ou énoncés.

Nous trouvons plusieurs études sur l'intertextualité, menées par plusieurs théoriciens tels .Barthes Roland, Laurent Jenny, Michael Riffaterre et Michel Schneider, qui ont introduit le terme « vertige » pour désigner les jeux intertextuels. La

majorité de ces études traitent presque les mêmes cotés d' « intertexte » mais de différentes façons

Le terme « intertextualité » vient de l'idée d'une jonction du préfixe latin « *inter* » qui assure 'un lien ou un rapport entre les textes, et du mot « *texte* ». Tout écrit renvoie, dans la plupart du temps, à d'autres textes. Toutefois qu'entendons-nous par le mot « *texte* » ? Le théoricien Barthes a défini le terme « *texte* » (1975:371) comme : « *la surface phénoménale, l'œuvre littéraire* », est un ensemble de mots dont l'agencement est fait de manière à produire un sens.

De ce point là, nous pouvons avancer que le texte est avant tout un espace ou un lieu de visibilité par rapport à l'expression « *surface phénoménale* » ce qui veut dire que c'est la place ou le lieu de l'énoncé ;chaque lecteur ou plus particulièrement chaque chercheur est censé lancer , en partant de l'énoncé, une quête sur la lisibilité en forgeant ou travaillant la structure profonde du texte ; et c'est là que réside la rencontre de toutes les disciplines pour produire ou dire un texte.

De cet énoncé et de cette visibilité nous chercherons les traces de l'intertextualité par le repérage des différents intertextes qui peuvent exister. Le texte ou, autrement dit, l'énoncé est un produit né de textes antérieurs ou bien un produit qui a eu recours à des emprunts de d'autres écrits ; et pour assurer la compréhension de cet écrit le lecteur doit maîtriser la découverte des lieux de l'énonciation, en d'autres termes, arriver à la structure du texte.

Enfin, nous concluons que le mot « *intertextualité* » forgé par J.Kresteva, a connu un grand succès auprès des théoriciens venant de différentes spécialités et de divers horizons (G .Genette, Riffaterre ...) qui vont emprunter le mot et l'utiliser dans leurs propres disciplines non seulement la poétique mais aussi la critique littéraire et même la linguistique

I-2 : La notion de Texte :

Le Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage nous définit le mot *texte* comme suit : « *Une chaîne parlée ou écrite formant une unité communicationnelle* » (Ducrot et Schaeffer, 1995 : 494). Cette définition fait émerger cette ambiguïté qui entoure le mot « *texte* », et qui va même dominer la notion d'intertextualité.

Barthes nous suggère une autre définition ou, disons même, une approche au mot « texte », en reprenant les propos de Kristeva (1969 : 52), dans un article publié dans *l'Encyclopédie Universalis*: « Nous définissons le Texte comme un appareil translinguistique qui redistribue l'ordre de la langue en mettant en relation une parole communicative visant l'information directe avec différents types d'énoncés antérieurs ou synchroniques ».

De cette définition de J. Kristeva qui fait du texte un « appareil translinguistique », nous pouvons comprendre et retenir que le texte est un lieu ou un espace où se combinent et où fusionnent une pluralité de disciplines, de discours et voire même de langages qui se croisent pour faire apparaître, donner naissance voire créer un texte. Celui-ci n'est, en vérité, qu'un agencement de mots producteurs ou révélateurs d'un sens.

Si nous revenons à l'idée que le texte est un lieu ou un espace de visibilité en reprenant l'expression « *surface phénoménale* », par conséquent le lieu de l'énoncé, nous réaliserons que c'est en partant de cette idée que chaque lecteur est interpellé pour lancer une quête sur la lisibilité en forgeant et en analysant la structure profonde du texte et donc, par la suite, en travaillant le lieu de l'énonciation.

Alors nous pouvons dire que le texte, en lui-même, est édifié de manière à lancer un appel à la notion d'interdisciplinarité, ou bien encore, que le texte est une redistribution de l'ordre de la langue. Le contact de la parole avec les divers types d'énoncés assure une redistribution de l'ordre de la langue. Cela signifie que la parole est au centre de la langue et aussi que le texte, pour représenter le monde, redistribue la langue selon le besoin de dire. Ce même texte peut avoir une forme orale ou écrite, littéraire ou non littéraire.

L'émergence du concept d'« intertextualité » va contester ou nier l'idée de l'autonomie du texte, l'oubli du contenu de l'œuvre littéraire dans son rapport au monde et sa forme comme intervention de l'auteur, et affirme la présence ou l'existence des rapports entre un texte ou un énoncé présent et tous les autres textes qui le précèdent et qui offrent et procurent une référence. Nous pouvons, à ce niveau dire qu'il s'agit du dialogue des textes, selon Mikhaïl Bakhtine.

Admettant que, dans tout texte, le mot introduit un dialogue avec d'autres textes. Idée empruntée à Bakhtine, Julia Kristeva l'auteur de l'« Esthétique et théorie du roman et de la poétique de Dostoïevski, essaie de définir le « dialogisme » en mettant en valeur le lien entre le texte et le contexte, le texte avec son auteur, et ceux qui l'ont précédé. Comme le mot d'« intertextualité » n'a pas encore été introduit (n'existe pas encore », Bakhtine, ce linguiste utilise le terme de « dialogisme » qui, à vrai dire, appartient à un champ lexical plus vaste. Par contre, les études de Bakhtine sur le roman (fin des années 20) annoncent l'idée d'une remarquable multiplicité des discours, basée sur le mot puisqu'il a introduit les possibilités d'intégration du genre, des composantes linguistiques, sociales et culturelles. La définition du « dialogisme » donné par Bakhtine, et qui a inspiré J. Kristeva qui a inventé le concept d'« intertextualité » est :

« L'auteur d'une œuvre littéraire (d'un roman) crée un point verbal qui est un tout unique (un énoncé). Il la crée néanmoins à l'aide d'énoncés hétérogènes, à l'aide des énoncés d'autrui ainsi dire ». (verbale, P.324.)

Nous remarquons que, pour Bakhtine, « hétérogènes » et « autrui » sont remarquablement fondamentaux. Le dialogisme présuppose un autre sujet principal : « l'autre » par opposition au « locuteur » dont l'importance est régulièrement rappelée par Bakhtine, idée pour laquelle Julia Kristeva a pris une position totalement opposée, remettant en cause le rôle du sujet locuteur et appelant à insister sur les textes poétiques dans l'intertextualité cela s'explique par sa définition : « ...il est une permutation de textes, une inter-textualité : dans l'espace d'un texte plusieurs énoncés pris à d'autres textes se croisent et se neutralisent ». (Julia, p.299)

Cependant, nous rappelons que Bakhtine, insiste sur la présence de l'auteur dans l'œuvre. Kristeva, dans le cadre d'un groupe de théoriciens Tel Quel, procède par la remise en question de la critique traditionnelle de la littérature fondée sur la biographie ou la psychologie des auteurs et essaye de chercher à abolir la notion de sujet de l'énonciation : « Face à ce dialogisme, la notion de « personne-sujet de l'écriture » commence à s'estomper pour céder la place à une autre, celle de l'ambivalence de l'écriture » (Sémiotiké, P.149).

Nous évoquons aussi Gérard Genette qui, pour sa part, parmi plusieurs critiques, arrive à mettre fin à la confusion qui se trouve autour du terme « intertextualité » en le

déplaçant une fois pour toute de la linguistique à la poétique, en inscrivant cette notion dans une typologie générale de toutes les relations que les textes entretiennent avec les autres textes antérieurs. Ainsi Genette, auteur de « Palimpsestes » définit l'« intertextualité » comme la « **présence effective dans un autre** ». Autrement dit, il insiste sur la présence des relations qui lient un texte avec d'autres textes antérieurs, ensemble de relations qui, à vrai dire, permet de faire « d'une œuvre donnée une œuvre littéraire ». c'est, « *l'ensemble des catégories générales transcendantes – type de discours modes d'énonciations, genre littéraire- dont relève chaque texte singulier* » (Genette, 1982). L'étude de ce réseau de relations c'est « tout ce qui met [un texte] en relation manifeste ou secrète avec d'autres textes » donc tout ce qui « dépasse » un texte donné et l'ouvre sur l'ensemble de la littérature.

Nous concluons que, *Gérard Genette*, s'intéresse plus à la relation qui se noue entre le texte et son intertexte et non pas à la notion même d'« intertexte ». Il détermine aussi la notion de « transsexualité » qui, à vrai dire, est l'objet même de la poétique, autrement dit l'ensemble des catégories générales qui résident au sein d'un texte dont il a distingué cinq types :

- L'intertextualité : Ce premier type n'est, à vrai dire, que la conception forgée par Julia Kristeva, et que Genette nomme une relation transsexuelle qu'il limite en une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, ou encore une opération d'insertion d'autres textes dans un texte, et à qui il consacre tout un ouvrage : Seuil « *Je définis l'intertextualité, pour ma part, de manière sans doute restrictive, pour une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire, eidétique ment, et le plus souvent par la présence effective d'un texte dans un autre* » (Genette, 1987.)

Cette relation de coprésence revoie à la citation, le plagiat, l'allusion, l'emprunt, « Sous sa forme la plus explicite et la plus littérale, c'est la pratique traditionnelle de la citation (avec guillemets, avec ou sans référence précise) ; sous une forme moins explicite et moins canonique, celle du plagiat (...) qui est un emprunt non déclaré, mais encore littéral, celle de l'allusion, c'est-à-dire d'un énoncé dont la pleine intelligence suppose la perception d'un rapport entre lui et un autre auquel renvoie

nécessairement telle ou telle de ses inflexions autrement non recevable. » Gérard. Genette, Seuil, Paris, Seuil, 1987. (P8).

- La Para-textualité : à ce niveau le théoricien traite la relation qu'un texte peut entretenir avec son environnement textuel immédiat : titre, sous-titre, préface. etc. « *Son para-texte : titre, sous-titre, intertitre, préface, (...) qui procurent au texte un entourage (variable/et parfois un commentaire, officiel ou officieux, dont le lecteur le plu puriste et le moins porté à l'érudition externe ne peut pas toujours disposer aussi facilement qu'il le voudrait et le prétend* » Gérard. Genette, *Palimpsestes*, op.cit. , P.10
- La Méta-textualité : C'est tout simplement la relation de commentaire, qui décrit le rapport qui unit un texte au texte dont il parle « *...unit un texte à un autre texte dont il parle sans nécessairement le citer (le convoquer), voire, à la limite, sans le nommer.* » (ibid), P.11
- L'Hyper-textualité : qui fait l'objet même de « Palimpsestes », est aussi la relation la plus bénéfique et la plus productive dans la mesure où elle repose sur le principe de dérivation d'un texte A « hypotexte », vers un autre texte B « hypertexte ». « *J'appelle donc hypertexte, tout texte dérivé d'un texte antérieur par transformation simple (nous dirons désormais transformation tout court) ou par transformation indirecte : nous dirons imitation* » ibid, PP. 15-16
- L'archi-textualité : Définie comme étant la relation qui précise et détermine le statut générique du texte ou encore c'est la relation abstraite et implicite qui délimite le cadre générique du texte. A titre d'exemple, le roman autofictionnel, autobiographique, picaresque, policier... Donc, la notion d'archi-textualité se combine ou s'approche de la notion d'archigenre.

Dans cette relation de dérivation Genette détermine deux relations ; la première est celle de la transformation, de la transposition et de la parodie ; la seconde est celle de l'imitation considérée comme une source de dérivation de la forgerie, la charge et le pastiche. Notons aussi que chaque relation comprend trois régimes différents qui sont, le sérieux, le satirique et le ludique « *Je propose donc de (re)baptiser parodie le détournement de texte à transformation minimale.(...) travestissement, la*

transformation stylistique à fonction dégradante » ibid, P.40 et « *pour les transformations sérieuses, je propose le terme neutre et extensif de transposition* » ibid, P. 43.

Les trois régimes de l'imitation sont :

« Le pastiche est l'imitation en régime ludique, dont la fonction dominante est le pur divertissement ; la charge est l'imitation en régime satirique, dont la fonction dominante est la dérision ; la forgerie est l'imitation en régime sérieux, dont la fonction dominante est la poursuite ou l'extension d'un accomplissement littéraire préexistant » ibid, P.112

Nous pouvons dire alors que toutes les notions d' « intertextualité », de « trans-textualité », et d'« hyper-textualité » constituent des faits et des jeux de l'écriture littéraire.

I-3 : La notion d'intertexte :

« Il n'est pas d'œuvre littéraire, à quelque degré et selon les lectures, n'en évoquée quelque autre et, en ce cas, toutes les œuvres sont hypertextuelles. Mais, (...) certaines le sont plus (ou plus manifestement, massivement et explicitement) que d'autres » (Genette G. , 1982, P.18.)

Nous avons introduit ce sous-titre par cette citation car tout notre travail et par la suite notre corpus choisi sont fortement intertextuels. L'objectif de l'approche intertextuelle est l'analyse et l'étude de l'œuvre dans une perspective de foisonnement de l'aspect textuel et culturel, par le biais des diverses stratégies de l'écriture à repérer l'intertexte. Cette dernière notion nous permettra d'accéder à l'interprétation et à la compréhension du texte parce qu'à vrai dire, la source fondamentale de l'interprétation est bien l'intertextualité.

Philippe Sollers, au sein du groupe Tel Quel, définit cette notion comme « tout texte se situe à la jonction de plusieurs textes dont il est à la fois la relecture, l'accentuation, la condensation, le déplacement et la profondeur » Philippe Sollers, *Théorie d'ensemble, textes réunis*, Paris, Seuil.1971, P.75.

Par contre Roland Barthes s'intéresse plus à ce qu'il nomme les effets de lecture en orientant sa réflexion dans le champ littéraire « je savoure le règne des formules, le

renversement des origines, la désinvolture qui fait venir le texte antérieur du texte ultérieur. Je comprends que l'œuvre de Proust est, du moins pour moi, l'œuvre de référence, la mathesis générale, la mandala de toute la cosmogonie littéraire (...). Proust, (...) ce n'est pas une « autorité » ; simplement un souvenir circulaire. Et c'est bien cela l'intertexte : l'impossibilité de vivre hors du texte infini- que ce texte soit Proust, ou le journal quotidien, ou l'écran télévisuel : le livre fait le sens, le sens fait la vie » Roland Barthes, Le plaisir du texte, Seuil, 1973, P.59.

Nous remarquons que, si ces propos sont pris dans un ordre général. La réflexion de Barthes insiste sur le fait que la littérature et la référence de Proust fonctionnent comme une condition de la lecture, liée à la mémoire et à une recherche ou à une étude profonde et définitive dans le monde des textes. Cette réflexion introduit la notion de la lecture en proposant une double dimension de la réception littéraire, de la littérature, dans un premier lieu par l'écriture et, dans un second lieu par la lecture. Cette vision permet une double étude intertextuelle ; une intertextualité de surface basée sur l'étude typologique et formelle des gestes de reprise, et une intertextualité en profondeur fondée sur l'étude des nombreuses relations issues des contacts des textes entre eux.

Nous pouvons ajouter à ce niveau même que Roland Barthes reste toujours dans la lignée de Julia Kristeva en affirmant que l'intertextualité est anonyme et qu'il n'est possible de l'identifier : « *L'intertextualité, condition de tout texte, quel qu'il soit, ne se réduit évidemment pas à un problèmes de sources ou d'influences ; l'intertexte est un champ général de formules anonymes, dont l'origine est rarement repérable, de citations inconscientes ou automatiques, données sans guillemets* » Encyclopédie Universalis, 1975, P.372.

Nous pouvons dire que « ce champ général de formules anonymes », à l'origine « rarement repérable ». Cette idée permet rarement à Barthes d'avoir des références précises et claires. L'intertextualité renvoie à l'inter-discursivité de l'inconscient, cependant elle n'insiste pas sur la recherche de l'intertexte. Cette réflexion permet de comprendre la littérature, les mécanismes et les composantes jouant un rôle dans la construction du texte par l'auteur et le lecteur. Cela permet à Barthes de

forger sa théorie de l'intertextualité dans une réflexion qui se fonde sur la littérature plus que sur le langage ; Le plaisir du texte, renvoie, à vrai dire, à une jouissance esthétique éprouvée devant les œuvres d'art verbales. Barthes s'intéresse à la lecture en suivant une esthétique de la réception dans la littérature.

Insistant sur la notion de « productivité » du texte, que nous repérons dans un article de synthèse (« théorie du texte » Encyclopedia Universalis 1973), Roland Barthes déclare ou affirme : « *Cela ne veut pas dire qu'il est le produit d'un travail (tel que pouvaient l'exiger la technique de la narration et la maîtrise du style), mais le théâtre même d'une production où se rejoignent la production du texte et son lecteur : le texte « travaille », à chaque moment et de quelque côté qu'on le prenne ; même écrit (fixé) il n'arrête pas de travailler ; d'entretenir un processus de production. Il déconstruit la langue de communication, de représentation ou d'expression (là où le sujet individuel ou collectif peut avoir l'illusion qu'il imite ou s'exprime) et reconstruit une autre langue » (Barthes, théorie du texte, 1973.)*

Nous retenons de ce passage que la réflexion ou la réception de Barthes est caractérisée par une ouverture remarquable et une intéressante et haute subjectivité dans l'interprétation de l'intertexte. Nous pouvons ajouter aussi que l'intertextualité adoptée comme un outil ou un moyen d'analyse et d'interprétation linguistique, reste ambiguë et illimitée, donc vague et difficile à appliquer au domaine littéraire, interpellant des textes antérieurs et ne faisant pas appel aux discours environnants

De son côté Michael Riffaterre forge la définition de l'intertextualité et de l'intertexte en apportant plus de précisions et d'éclaircissement « *L'intertextualité est la perception par le lecteur, de rapports entre une œuvre et d'autres, qui l'ont précédée ou suivie .Ces autres œuvres constituent l'intertexte de la première »*(Michael Riffaterre, octobre 1980.)

Ou aussi « *L'intertexte est l'ensemble des textes que l'on peut rapprocher de celui que l'on a sous les yeux, l'ensemble des textes que l'on retrouve dans sa mémoire à la lecture d'un passage donné. L'intertexte est donc un corpus indéfini »* (Michael, février 1981.)

Nous remarquons que, par cette définition, Michael Riffaterre s'oppose à Barthes et par la suite bouleverse ce concept de « l'intertextualité » affirmant que ce concept se présente comme obligatoire pour les récepteurs ou les lecteurs, c'est ce qu'il appelle la « trace de l'intertexte » qui crée une marque indélébile que le récepteur n'arrive pas à ignorer. Il éclaircit et développe cette trace de l'intertexte dans le passage suivant : « *L'accident historique qu'est la perte de l'intertexte ne saurait entraîner l'arrêt du mécanisme intertextuel, par la simple raison que ce qui déclenche ce mécanisme, c'est la perception dans le texte de la trace de l'intertexte. Or cette trace consiste en des anomalies intra-textuelles : une obscurité, par exemple, un tour de phrase inexplicable par le seul contexte, une faute(...). Ces anomalies je les appellerai des agrammaticalités* » (« *l'intertexte inconnu* ») *ibid*, P.5

Le théoricien, dans son développement, forge un nouveau terme «interprétant », pour expliquer le rapport existant entre le texte et l'intertexte. Dans cette réflexion il affirme : «*J'emprunte le terme « interprétant à Charles S Pierce qu'il avait créé pour rendre compte de la relation entre un signe et son objet. Cette relation, la semiosis proprement dite est, en effet, triple : elle engage le signe (que Pierce appelle aussi représentâmes), l'objet auquel correspondent le signe, et l'interprétant, qui est une certaine idée de l'objet à laquelle le signe a donné naissance, cette idée prenant nécessairement la la forme d'un autre signe. (...) L'interprétant sera un tiers texte que l'auteur aura utilisé comme équivalent partiel du système de signes qu'ils construisent pour redire, pour récrire l'intertexte. »*Michael. Riffaterre, « *sémiotique intertextuelle : L'interprétant* », Revue d'esthétique n°1-2,1979, PP.133-134.

L'interprétant ne renvoie pas à l'intertexte, à vrai dire il s'agit d'une construction édifiée par le lecteur ou le récepteur et ayant comme genèse ou source sa mémoire de l'intertexte et des traces laissées par ce dernier dans le texte :

« L'interprétant sera un présupposé qui empêche le texte de n'être que la réception indifférenciée de son intertexte ». « La trace de l'intertexte », (P.10)

Nous pouvons aboutir à l'hypothèse suivante : Riffaterre implique le lecteur et le responsabilise en lui assumant le rôle de reconnaître et de déchiffrer l'interprétant

considéré comme un élément plus important que l'intertexte lui-même qui est parfois difficile à découvrir. Le lecteur peut se suffire uniquement à percevoir la trace de l'intertexte « *Mais même lorsque l'intertexte s'est effacé, le contrôle exercé sur le lecteur n'est pas diminué. Le fait que ce dernier soit incapable de déchiffrer immédiatement l'hypogramme de référence affecte le contenu de ses réactions, mais pas sa perception de la grille des agrammaticalités ou des non sens* ». (« sémiotique de la poésie », PP. 172-173)

Cette pratique de l'intertextualité mène le théoricien Riffaterre à distinguer entre l'intertextualité obligatoire et l'intertextualité aléatoire qui demeure intéressante voire primordiale à sa théorie de l'agrammaticalité et de cette opposition intertextuelle : « Il s'agit d'une intertextualité que le lecteur ne peut pas percevoir, parce que l'intertexte laisse dans le texte une trace *indélébile, une constante formelle qui joue le rôle d'un impératif de lecture, et gouverne le déchiffrement du message dans ce qu'il a de littéraire* .» (Michael. Riffaterre, P.5. 2000)

Ce qui nous laisse dire que l'intertextualité aléatoire est directement liée à la compétence du lecteur, qui peut parfois ignorer l'intertexte et même sa trace : « *Citation, allusion et thème, toutefois, ont un trait commun simple : ils sont reconnaissables, sans plus(...) la perception est donc aléatoire, puisqu'elle nécessite un certain degré de culture des lectures préalables. Elle est aussi changeante ou progressive* .» . Donc, nous pouvons conclure que la perception par le lecteur de la « Trace de l'intertexte », n'est pas toujours certaine voire évidente dans la mesure où nous tenons compte de la « mémoire de l'érudition du lecteur ».

Cette réflexion nous oriente vers un nouveau concept introduit par Gérard Genette et qui met en lumière les diverses ouvertures d'un texte sur d'autres textes. C'est : La transsexualité, ou transcendance textuelle du texte.

« *Tout ce qui le met en relation manifeste ou secrète avec d'autres textes* » G. Genette, op.cit. P. 7.

4 : Le concept de l'intertextualité et sa théorisation

« *Le fait même que cela, ce vers, cette phrase entre guillemets vient d'ailleurs,*

élargit l'horizon intellectuel que je trace autour du lecteur. C'est un appel ou un rappel, une communication établie : toute la poésie, tout le trésor de la littérature évoqués brièvement, mis en relation avec mon ouvrage dans la pensée de celui qui le lit » (Valery Larbaud, sous l'innovation de Saint-Jérôme, Gallimard, 1946, P. 217.)

L'intertextualité domine dans des pratiques très anciennes et constitutives de la littérature. L'émergence du concept d'intertextualité déclenche une rupture avec la réflexion de la tradition littéraire, voire avec les idées des théoriciens formalistes russes qui estiment que le texte littéraire ne doit pas faire recours aux éléments externes ou qui l'entourent, d'une façon générale pour l'expliquer.

I-4-1 : L'autonomie du texte littéraire

« L'objet de la science littéraire doit être l'étude des particularités spécifiques des objets littéraires les distinguant de toute autre matière, et ceci indépendamment du fait que, par ses traits secondaires cette manière peut donner prétexte et droit de l'utiliser dans les autres sciences comme auxiliaires » Todorov : (1965).

Ce passage résume la vision de départ des théoriciens formalistes russes qui avaient accentué leur étude sur le côté poétique en insistant sur la particularité du texte littéraire. Le texte n'est pas pris et envisagé d'une manière indépendante de son contexte et refuse toutes les références extérieures. Cependant, comme nous l'avons déjà dit, le concept d'intertextualité établit une relation étroite entre la production et la réception, donc il dénonce et nie la notion de l'autonomie du texte et dévoile les relations qui existent entre l'auteur et le récepteur ou le lecteur, et en parallèle les liens qui existent entre le texte produit et les autres textes auxquels il se réfère.

De cela, la réflexion sur l'intertextualité s'intéresse plus à la production et à la réception. Le produit de l'auteur reflète sa propre culture littéraire, ce produit se nourrit lui-même des expériences et références personnelles de l'auteur (texte produit). Le déchiffrement des traces et marques de l'intertextualité d'un texte se fait par le lecteur qui lance une quête sur l'intertexte, élément participant à l'acte de lecture et, par ce rôle, nous pouvons dire que le produit (texte) fait appel à des éléments externes à son fonctionnement interne.

Nous notons bien que la notion de parodie¹ a pris une place importante chez les formalistes russes, voire intéressante dans la mesure où cette notion est devenue un paradigme de la transformation et de l'imitation des œuvres. Elle est, à vrai dire, considérée comme un processus qui révèle les procédés mécaniques d'un genre.

Dans « Palimpsestes » Gérard Genette montre clairement la distinction entre deux importantes pratiques hypertextuelles : l'imitation d'un style, à laquelle il propose le terme « pastiche », et la transformation d'un texte à laquelle il suggère le mot « parodie ». Cette parodie est très ancienne puisque étymologiquement elle renvoie à l'épopée dans la mesure où celle-ci déborde de stéréotypes et de répétitions, et a participé à l'apparition de nombreuses parodies et pastiches : « (...) *ôdè, c'est le chant ; para : « le long de », « à côté » : parôdein, d'où parôdia, ce serait (donc ?) le fait de chanter à côté, donc de chanter faux, ou dans une autre voix, en contrechant-en contrepoin, ou encore de chanter dans un autre ton : déformer, donc, ou transposer un mélodie* ». Gérard Genette, *Palimpsestes*, op.cit., P.20. (ouvrage qui ridiculise un modèle sérieux connu. 1985).

Gérard Genette donne donc la définition suivante :

« *La forme la plus rigoureuse de la parodie, ou parodie minimale, consiste donc à reprendre littéralement un texte connu pour lui donner une signification nouvelle, en jouant au besoin et si possible sur les mots(...)* ». Nous pouvons remarquer que la parodie procède à la transformation d'un texte avec un objectif ludique, mais les travaux de Genette ont submergé une certaine difficulté voire ambiguïté car ce mot évoque un genre littéraire, et non seulement des citations à visée humoristique. A ce niveau qui traite le renouvellement des formes, le théoricien Boris Tomachevski introduit l'idée suivante,

« Pour combattre la mécanisation du procédé, on le renouvelle grâce à une nouvelle fonction ou à un sens nouveau. Le renouvellement du procédé est analogue à

¹ - La parodie : Du grec « parodia » : imitation bouffonne d'un chant poétique. Elle transforme une œuvre précédente pour la caricaturer, ouvrage qui ridiculise un modèle sérieux connu.

l'emploi d'une citation d'un auteur ancien dans un contexte nouveau et avec une signification nouvelle. » Piégay-Gros : (1996.P.24).

Nous en déduisons que la clôture du texte et l'exclusion des causes externes des relations qui s'organisent entre les œuvres, représentent des éléments essentiels de la théorie de l'intertexte. Donc le concept de l'intertextualité propose une dynamique du fonctionnement du texte sans faire référence à l'auteur.

Cette notion d'intertextualité est marquée par une diversité d'aspects qui sont expliqués et développés par des théoriciens connus.

I-4-2 : L'intertextualité comme une dynamique textuelle :

Dans son ouvrage « Sémiotiké » 1969, Julia Kristeva comme nous l'avons déjà vu, considère l'intertextualité comme une « permutation de textes » ou encore « *dans l'espace d'un texte plusieurs énoncés pris d'autres textes se croisent et se neutralisent* » (Julia .Kristeva, P.229.1969). Le texte est devenu un espace d'échange entre différents éléments que l'acte d'écriture réédifie et redistribue de manière à composer un nouveau texte qui, à vrai dire, est conçu de textes antérieurs. Cela explique la vision de Julia Kristeva qui atteste que l'intertextualité est une dynamique ou un processus continu et non pas uniquement une interaction ou un mouvement par lequel le texte reproduit un autre texte antérieur.

Dans « *La révolution du langage poétique* », Kristeva suggère une autre définition de l'intertextualité en affirmant que c'est une transposition de textes : « *L'intertextualité est la transposition d'un ou de plusieurs systèmes de signes en un autre* » Kristeva : 1974. De cela, nous pouvons dire que l'intertextualité devient conception du texte comme productivité, ou encore que l'intertextualité s'associe fortement à la notion de productivité.

Nous notons ici que le texte est défini comme un lieu de permutation, un univers, une combinaison d'énoncés pris de textes antérieurs qui accomplissent une fonction de redistribution sur la langue. Cela nous laisse repérer cette double interaction, en premier

lieu entre le lecteur et le texte, et en second lieu entre le texte ou l'écriture et la langue.

Kristeva précise que le texte est intertextuel car l'acte de l'écriture qui le produit passe par les procédés de déconstruction, de redistribution, de dissémination des textes qui le précèdent ou des textes antérieurs, tel que l'affirme Roland Barthes en 1973 : « *Tout texte est intertexte ; d'autres textes sont présents en lui, à des niveaux variables, sous forme plus ou moins reconnaissables, les textes de la culture antérieure et ceux de la culture environnante ; tout texte est un tissu nouveau de citations révolues. Passant dans le texte, redistribuées en lui, des morceaux de codes, de formules, de modèles rythmiques, et fragments de langages sociaux(...) l'intertexte est un champ général de formules anonymes, dont l'origine est rarement repérable, de citations inconscientes ou automatiques, données sans guillemets* ».

Dés lors, nous retenons que l'intertextualité est l'écriture de la transposition des énoncés contemporains ou antérieurs. A ce niveau même, nous citons Laurent Jenny (1976) qui avance que l'intertexte : « *parle une langue dont le vocabulaire est la somme des textes existants* ».

Donc, la littérature est intertextuelle dans la mesure où elle se place avec l'ensemble des discours qui l'encerclent ou l'environnent et lui donnent naissance.

I-4-3 : Typologie des pratiques intertextuelles

Dans son ouvrage « Palimpsestes », Gérard Genette, arrive à dévoiler la différence entre deux types de pratiques intertextuelles. Le premier est fondé sur la relation de coprésence (A est présent dans le texte B) et le second type est présenté par la relation de dérivation.

La citation, la référence, le plagiat, l'allusion sont des pratiques qui reflètent la présence d'un texte antérieur dans un autre texte actuel. Ces pratiques relèvent de l'intertextualité : « *Il n'est pas d'œuvre littéraire qui, à quelque degré et selon les lecteurs, n'en évoque quelque autre et, en ce sens, toutes les œuvres sont hypertextuelles. Mais, comme les égaux d'Orwell, certaines le sont plus(ou plus*

manifestement, massivement et explicitement) que d'autres : Virgule, travesti, disons plus que les confessions de Rousseau. ».

I-4-3 –a : La citation

La citation est «*L'action de citer, de rapporter les paroles d'une personne, un passage d'auteur ; paroles, passages rapportés* » (français, 1998) Du latin *citare*, « convoquer ». Elle est considérée comme la procédure minimale d'insertion d'un texte dans un autre texte. Elle est immédiatement repérable grâce à l'usage des codes typographiques : l'utilisation du caractère italique, le décalage de la citation, les guillemets.²

L'absence de cette typographie transforme automatiquement la citation en plagiat. L'emploi de la citation détermine le rapport à la bibliothèque de l'auteur citant et par la suite elle rassemble deux activités, celle de la lecture et celle de l'écriture. Nous pouvons dire alors que ces codes typographiques matérialisent et marquent l'hétérogénéité et la fragmentation textuelle.

La définition de la citation est structurée par Littré comme : «*Le passage emprunté à un auteur qui peut faire autorité* » La citation participe au renforcement de l'effet de vérité du discours en se référant à son authentification. Elle reste une pratique très utilisée et très répandue ayant pour fonction principale « l'autorité », comme l'explique le théoricien Michel Butor : «*Tout auteur, si solitaire qu'il puisse vivre, n'est qu'un moment de l'écriture* (non du genre « écriture » forcément, mais de l'activité écrivante tout entière), est le porte-parole en général fort peu conscient de tout un système d'auteurs parmi lesquels d'autres écrivains. L'appel de citation est l'expression même de cette circulation d'autorité (...) et tout texte nouveau peut être considéré comme

² - Les guillemets sont ainsi nommés d'après le nom de leur inventeur, l'imprimeur Guillaume, qui les a imaginés au XVII^{ème} siècle « pour encadrer, isoler un discours rapporté au style direct ou une citation. (...) Ce que les guillemets disent c'est que la parole est donnée à un autre, que l'auteur se démet de l'énonciation au profit d'une autre » (A. Compagnon, *Laseconde main ou le travail de la citation*, op. cit. , P.40). L'italique possède la même fonction à l'origine, bien qu'aujourd'hui l'usage les distingue, cette dernière étant davantage utilisée pour souligner l'importance d'un discours, pour insister sur un énoncé que l'énonciateur s'attribue.

citation variée des textes antérieurs en général mal localisés, diffus.

Pour sa part, Antoine Compagnon, dans son étude majeure sur la citation la compare à la « greffe » :

« La citation est un corps étranger dans un texte, parce qu'elle ne m'appartient pas en propre, parce que je me l'approprie. Aussi son assimilation, de même que la greffe d'un organe, comporte-elle un risque de rejet contre lequel il faut me prémunir et dont l'évitement est l'occasion d'une jubilation » (Compagnon, 1979.) Antoine. Compagnon, « La seconde main ou le travail de la citation », éd du Seuil, Paris, 1979. P. 31

Nous pouvons alors retenir que la citation apparaît comme la forme dominante, symbolique ou même emblématique de l'intertextualité. Il faut bien savoir sélectionner et choisir la citation avant de procéder à son insertion dans le texte. Le contraire serait une forme de discordance qui va interrompre l'unité et la linéarité du texte sans aucune importance.

I-4-3 –b : La référence

La référence désigne le fait de donner le titre d'une œuvre et / ou le nom d'un auteur auxquels on renvoie, qui accompagnent, ou non, une citation. Donc la référence n'expose pas le texte cité, toutefois elle y renvoie par un titre, un nom d'auteur, de personnage ou l'exposé d'une situation spécifique. La référence, pour préciser les sources du texte cité, peut accompagner la citation. En accompagnant la citation, la référence peut avoir une fonction pédagogique voire juridique puisque :

- Elle témoigne et certifie l'authenticité du passage ou du fragment cité et par la suite prouve l'absence du plagiat.
- Présentée sans la citation, elle propose au lecteur de se référer au livre ou à l'auteur et, par la suite, elle assure la présence d'un raisonnement par autorité.

Antoine Compagnon fait observer que la référence oblige à se déporter « *de la vérité (de l'énoncé) à l'authenticité (de l'énonciation)* » (op.cit., P.341). Par la suite,

Compagnon apporte des explications sur le refus de Montaigne de préciser la référence de ses citations. En effet, « *Partout où apparaît une citation, la remplacer par ses références n'altérerait en rien la valeur de vérité du texte qui la contient. Il n'y a aucun motif logique pour insérer dans un texte la lettre d'une citation plutôt que ses références, ni pour reléguer celles-ci en bas de page. La situation inverse ne serait ni plus ni moins insensée. De même, l'équivalence de la citation et de sa référence induit qu'un texte peut fort bien, d'un point de vue strictement logique s'entend, se passer de donner les références de ses citations qui n'ajoutent rien, au contraire, quant à la vérité de l'énoncé.* » ibid, P.341

Nous pouvons noter aussi qu'il peut y avoir une certaine ambiguïté à classer les références parmi les types ou les formes de l'intertextualité. La relation de coprésence, dans certains cas, peut être minimale. Gérard Genette l'illustre dans sa typologie des intertextes. D'autres théoriciens renvoient à un texte antérieur sans le citer, explicitement ou littéralement. Tiphaine Samoyault affirme que « *La référence n'expose pas le texte cité, mais y renvoie par un titre, un nom d'auteur, de personnage ou l'expose d'une situation spécifique* ». (Tiphaine. Samoyault) Ainsi dans l' (avant-propos, 1994) de « *Loin de Médine* », Assia Djébar indique, au début, que son roman est renforcé et nourri par une lecture et une analyse approfondies d'historiens spécialistes : « J'ai appelé « roman » cet ensemble de récits, de scènes, de vision parfois, qu'a nourri en moi la lecture de quelques historiens des deux ou trois premiers siècles de l'Islam (Ibn Hicham, Ibn Saad, Tabari) ». Nous pouvons dire que ces propos d'Assia Djébar expliquent clairement ce qui suit :

- L'ensemble de cette relation édifie une sorte de passerelle entre les différents textes appelés aussi « sources » qui constituent une forte base à la production de ce roman historique ajoutons à cela que ces propos avertissent le lecteur qu'il s'agit d'un roman historique mettant en scène des personnages historiques dans un monde romanesque fictif et non pas d'un livre d'Histoire. Enfin nous pouvons dire aussi que cette déclaration de Djébar donne aux personnages une dimension qui dépasse la dimension historique. En définitive, ces propos nous confirment que dans « *Loin de Médine* » l'Histoire est une référence.

I-4-3 –c : L'allusion

L'allusion est comparée à la citation dans la mesure où elle peut renvoyer à un texte antérieur sans marquer l'hétérogénéité autant que la citation. L'allusion est plus discrète. Charles Nodier écrit qu' «une citation proprement dite n'est jamais la preuve d'une érudition facile commune ; mais belle allusion est quelquefois le sceau d'un génie »³ Piégay-Gros : (1996,52).

L'allusion sollicite ou fait appel à la mémoire, l'intelligence et la culture du lecteur. Elle a aussi un fait d'intertextualité qui est discret, implicite, voire totalement caché. Nous pouvons la définir ainsi : « (...) figure microstructurale, selon laquelle un même signifiant prend un signifié par rapport à un autre signe du discours, et un signifié différent par rapport à un ensemble de formations extérieur à ce discours(...). Il y a donc nécessairement jeu de deux réseaux linguistiques à la fois pour que la production de sens soit efficace ; mais il faut que chacun soit homogène et que la rencontre se fasse, au point où l'un se ferme et l'autre s'ouvre, par un signe congruent aux deux isotopies »⁴ Georges. Molinie, *Vocabulaire de la stylistique*, Paris, P.U.F., 1989, P.12.

L'allusion fonctionne dans plusieurs domaines, toutefois elle n'est pas toujours intertextuelle. Les allusions littéraires sont moins fréquentes que les allusions culturelles, artistiques, politiques, historiques, mythologiques. Par contre, les allusions personnelles sont largement utilisées dans les idiolectes. Autrement dit, si l'on ne veut pas verser dans l'intertextualité, la totalité des allusions culturelles, il sera profitable de distinguer entre allusions intertextuelles et allusions extratextuelles dont le référent n'est pas un texte.

La citation apparaît comme une référence typique caractérisant l'écriture djebarienne. Elle est à l'entrecroisement ou au carrefour de deux types de discours : historique et littéraire occupant par là un rôle stratégique qui assure une relation entre une pluralité de fonctions liées elles-mêmes aux enjeux de discours, comme le

³- Piégay-Gros : (1996,52).

⁴- Georges. Molinie, *Vocabulaire de la stylistique*, Paris, P.U.F., 1989, p.12.

mentionne Compagnon : « *La citation représente un enjeu capital, un lieu stratégique et même politique dans la pratique du langage, quand elle assure, sa validité, garantit sa recevabilité, ou au contraire les réfute* »⁵ (Compagnon 1972 : 12).

L'écriture du roman historique est basée sur une documentation savante très importante, ce qui donne naissance à une intertextualité massive et remarquable qui apparaît sous forme de références, citations et allusions qui consolident la fiction : Assia Djébar fait recours à des citations au début des chapitres pour servir la fonction paratextuelle. Le choix de cette parenthésisation montre l'objectif de l'auteur à distinguer le discours romanesque des autres types de discours utilisés ou cités. Nous pouvons remarquer qu'il faut distinguer entre la reformulation des passages ou énoncés historiques imbibés ou intégrés dans la fiction, et les passages qui ont seulement un rôle descriptif, puisque, lorsque l'intertexte dépasse la fonction para-textuelle, il guide et oriente la thématique et l'intrigue de tout le roman.

I-5 : Analyse des romans

I-5-1 : Loin de Médine

Dans l'œuvre d'Assia Djébar et plus précisément dans *Loin de Médine*, roman publié en 1991 aux *Editions Albin Michel*, l'auteure présente la particularité d'avoir à la fois utilisé la citation sous ses deux formes : La citation non marquée, où le discours relaté abolit les limites entre le récit fictionnel et le document historique, la citation marquée qui présente les marques typographiques et les références bibliographiques.

Dans *Loin Médine*, nous répertorions les deux types. La citation marquée se démarque de celle de chroniqueurs ; leurs produits sont intégrés et attestés comme des documents officiels avec une véracité et une authenticité non contestable. A titre d'exemples, nous citons celle de Ibn Sad (Djébar, 1991 : 249) et celle de Tabari.⁶

Quant aux personnages reflétant la dimension historique fictionnelle autrement dit les personnages historiques imbibés dans le dialogue fictionnel, ce sont des personnages

⁵ - Compagnon 1972 :12.

⁶ - : voir Djébar, 1991 : 20,24, 25, 38, 39, 40, 42,46-47, 120,155, 156,212, 216, 240, 249.

ayant une double identité car ils sont à la fois des personnages de l'Histoire et des personnages de la fiction.⁷

Nous remarquons qu'il s'agit d'un même espace partagé entre deux ou plusieurs énonciateurs par le biais d'un aménagement discursif. Dans *Loin de Médine*, nous pouvons également repérer la présence de femmes, du vécu de leurs consœurs, et ce dans l'objectif de garder la mémoire collective :

« Toutes les femmes de Médine rapportent, ont rapporté comment, parce que je me trouvais mariée lorsque j'étais esclave, le Prophète que Dieu lui assure le salut ! m'a donné le choix :

- Veux-tu garder ton statut d'épouse ?

J'interviendrai pour que ton mari, même esclave, soit près de toi ! Ou bien, tu peux choisir, puisque te voici libérée, de te libérer aussi des liens de mariage. Tu peux choisir de vivre comme une femme veuve ou divorcée, en attendant d'un autre mari, J'ai à peine hésité : « Libre d'un coup ? » ai-je pensé, le cœur battant. « Libre comme être humain et libre comme femme, pouvoir moi-même choisir quel homme je veux, ou même vivre seule, ou... (Idem : 225).

Les citations deviendront non marquées quand, reformulées, le scripteur au rôle de narratrice les associe et les intègre dans son propre discours. La narratrice entend la voix d'Isma sonner, résonner et bruire dans son imagination, au moment où son mari la

⁷ - : celles du prophète Mohamed (Djebar, 1991 : 34, 39, 41, 67, 74, 84, 86, 103, 114, 150, 152, 199, 287, 289, 291), Celle de Omar Ibn El Khatab (Idem : 12), Celles de Abou Bekr (Idem : 13, 75, 104, 246, 247, 339), Celles de Fatima (Idem : 65, 72-73, 79, 80, 81, 82, 234), Celles de Ibn Abou Taleb (Idem : 88, 285), Celles de Aïcha (Idem : 41, 77, 273, 281, 282, 286, 288-289, 289, 290, 291), Celle de la Reine yéménite (Idem : 23), Celle de Khaled (Idem : 130), Celles de Oum Kelthoum (Idem : 162, 163, 172, 173, 175, 176, 177, 180, 181), Celles de Oum Hakim (Idem : 136, 152), Celle de Oum Harem (Idem : 182, 191), Celles de Sadjah (Idem : 44, 46), Celles de Mosailima (Idem : 46, 48), Celle de Oum Salama (Idem : 73), Celle de Shawail (Idem : 130), Celle de Abdou el Mesih (Idem : 130), Celle de Bilal (Idem : 151), Celle de Ikrima (Idem : 154), Celle de Abou Horaira (Idem : 159), Celle de Abderahmane ben Hassen (Idem : 198-199), Celles de Atyka (Idem : 201-210), Celles de Abdallah ben Abou Bekr (Idem : 203, 204), Celle de Abderahmane Ibn'Auf (Idem : 298), Celle de Asma Bent Omais (Idem : 216), Celle de Djaffar (Idem : 226), Celle de Barira (Idem : 255, 256, 261, 285), Celle de Mistah (Idem : 283), Celle de Hassan ben Thabit (Idem : 284), Celle de Hamna bent Jahsh (Idem : 284), Celles de Abdallah ben Obbay (Idem : 284, 287), Celle de Osaima ben Zeid (Idem : 285), Celle de Zeineb bent Jahsh (Idem : 285), Celle de Saad ben Obbeid (Idem : 287), Celle de Osaid ben Hodain (Idem : 287), Celles de Oum Rouman (Idem : 288, 289, 291).

supplie de s'occuper de lui avant de mourir :

« Entendre, tant de siècles après, le «non, je ne peux pas!» (LLa attik !)Dune Isma à demi défaillante devant l'époux agonisant, et encore amoureux, lui qui avoue ainsi sa préférence :

- C'est toi, semble-t-il dire, qui me lavera... La caresse de tes doigts. Le dernier contact humain sur mon corps. Toi, la seule à pouvoir être la purificatrice, la mort une fois présente, toi... (idem : 216).»

La narratrice de *Loin de Médine* tente de nous convaincre que le discours historique officiel peut être féminin et transmissible aux lecteurs. La possession de documents historiques facilite à l'auteur. La relecture de l'Histoire et sa réécriture. La mémoire de l'Histoire permet d'élaborer un lien avec la mémoire collective. Pour Djébar, il s'agit d'ajouter dans l'Histoire la voix des femmes qui ont affiné et façonné l'Islam, en procédant à sa superposition aux documents arabes qui l'ont résumé en silence. Djébar élabore des figures mythiques pour donner naissance à la généalogie féminine capable de construire le présent et l'avenir. Dans *Loin de Médine* l'emploi de situations et de figures mythiques sont un très bon exemple illustrant la théorie de Genette sur l'intertextualité. Les rapports entre l'hypo texte et l'hypertexte relève d'une transposition homodiégétique car c'est le fait de maintenir le cadre et les personnages sans aucun changement.

L'explication nouvelle des actions et des personnages, fondée sur la *transmotivation* révèle l'indépendance de Djébar du texte mythique. Ainsi l'auteur et ses personnages sont dotés d'un espace de liberté tracé et déterminé par ce processus. L'auteure recourt à « *Antigone* »⁸, cette figure mythique qui est connue par sa lutte contre l'injustice des hommes dans le mythe grec et à *Fatima*, la fille du prophète, qui s'impose aux hommes dans *Loin de Médine* pour aider les femmes à obtenir leur part d'héritage. Ce roman relève donc d'une intertextualité mythique en faisant recours à la figure d'*Antigone*. Assia Djébar se nourrit de la mythologie antique et procède à son

⁸ - Antigone : fille d'Oedipe et de Jocaste. Après le duel entre ses deux frères, elle brave l'interdiction de son oncle Créon et donne une sépulture à Polynice : elle est enterrée vivante. Hémon, son fiancé et le fils de Créon, se tue. Elle symbolise le conflit entre les valeurs de la cité et celles de l'individu.

actualisation pour exprimer un changement, et ce par le fait d'adopter le personnage dans son œuvre.

Les femmes sont considérées dans *Loin de Médine* comme de véritables héroïnes et deviennent des personnages de fiction qui établissent un pont entre la langue, la littérature et l'Histoire. « *La tradition rapporte que Tolaiha demeure croyant fidèle, sa vie durant. Un silence compact recouvre la jeune femme. Fleur foncé, fleur refermée. Un rêve(...) Tolaiha rentre dans le rang. Et si Nawar, « La fleur » une ville de Syrie ?*⁹ (Idem : 32-33).

Une autre figure celle de « Selma », la rebelle, fille de chef, prisonnière de la guerre du prophète. « Selma », à la mort de son frère, reprend les armes contre l'Islam, une fois libérée par la famille du prophète : « La femme rebelle, abutée du dans sa litière et installée au cœur même du danger, excite ses hommes de la voix...A travers les rideaux, elle regarde : au loin, en face, puis approchant difficilement(...)Pense-t-elle au frère mort, regrettant, au-dessus des cadavres qui s'entremêlent, de ne pas tenir elle-même un sabre, pour tuer ?(Idem : 38).

L'auteure insiste sur l'affirmation de cette identité féminine, combative et dynamique, condamnée à l'effacement et à la mort par le discours des historiens. Djébar procède par la recomposition de l'histoire des femmes du passé dans son authenticité première, par retour au temps mythique des origines. C'est donc sur cette vérité que pourra se baser l'identité véritable des femmes.

Pour conclure, nous pouvons dire que l'insertion des témoignages dans ce texte de Djébar permet d'instaurer une communication avec le monde extérieur par le biais d'un rapport dialogique avec lui. La philosophie de paroles de femmes, bien distinguées les unes des autres, est assurée par l'utilisation des différentes voix dont le discours demeure anonyme malgré leurs identification nominative. La narratrice, vraisemblablement Assia Djbar, avec cet anonymat trouve la force et la détermination

⁹ - Idem : (32-33).

de donner un contre discours, qui, tout au long de la narration s'oppose aux discours officiels d'une manière subversive. Il s'agit donc d'une sorte de réinvestissement du genre romanesque, autrement dit, ici la fiction suggère une perspective historique et détermine la subjectivité comme l'unique garant de rénover l'Homme dans sa relation avec l'Histoire, le tout comme document historique.

I-5-2-Etude des références intertextuelles dans *Ombre Sultane*

Ombre Sultane, est un récit qui relate le vécu de deux femmes qui s'opposent totalement mais qui s'unissent par le fait d'avoir un même mari ou époux. Il s'agit d'Isma, la première femme et narratrice, femme civilisée, moderne, qui pour fuir le foyer conjugal a marié son époux à *Hajila*, femme issue d'un milieu traditionnel. Le roman est divisé en trois parties intitulées comme suit :

- Première partie : « Toute femme s'appelle blessure ».
- Deuxième partie : « Le saccage de l'aube ».
- Troisième partie : « La Sultane regarde ».

Chacune de ces parties est introduite par une citation que nous considérons comme aspect ou matériau intertextuel qui peut aider le(s) sens de l'œuvre et faciliter la compréhension du choix même des titres et de leur objectif.

La première partie, est introduite par un exergue pris de l'œuvre de Germaine Tillion, « Le Harem et les cousins (1966) : « *Autour de la maison : des murs hauts sans fenêtres, hérissés de tessons de bouteilles ; autour du village : toutes les défenses naturelles, les fossés, les figuiers de barbarie, autour sauvages, mais plus sauvages encore que les chiens, sacralisation de l'espace qui la protège et dont l'inviolabilité se confond avec l'honneur : La Horma.* »¹⁰(Djebar, 2006 : P.13).

Il s'agit de la description d'un espace qui est une possession de femmes qu'elle soit nomades ou sédentaires, rurales ou citadines. Nous pouvons retenir que l'espace « tente » est entouré de défenses naturelles avec la présence d'une horde de chiens chez les nomades ou les bédouins. Aussi, chez les sédentaires ou les citadins, l'espace

¹⁰ - Djebar, 2006 :p.13.

« maison » aux façades aveugles est entouré et encerclé de toutes sortes de remparts.

« *Maison* », donc, est un lieu inviolable, défendu et défensif, il s'identifie au « *Harem* », car il est réservé à la femme et son accès est strictement interdit. C'est le royaume de l'homme qui règne sur les femmes car c'est le « *Maitre* » de la maison. Vision sacrée et ancrée dans la conscience collective arabe, la femme est prisonnière de cet espace, elle ne sort pas à l'extérieur de ce lieu sauf pour des bains maures, des visites de sauts, etc.

Nous pouvons noter à ce niveau que c'est la même idée qui est reprise par l'auteure dans *L'Amour, La fantasia* (1985) : « Jamais le harem, qu'il soit d'habitation ou de symbole empêcha le métissage de deux mondes opposés, jamais le harem ne joua mieux son rôle de garde-fou : comme si les miens déracinés, comme si mes frères et par là mes geôliers avaient risqué une perte de leur identité. » (P.145).

« *Toute femme s'appelle blessure* », le choix de ce titre reflète la souffrance de cette femme dans une société patriarcale pleine d'interdits : interdite de parole, interdite de regard, interdite de sortir sans corps voilé, momifié. Assia Djeb lance une revendication féministe : comment se libérer, comment casser les chaînes de cette société et respirer la liberté. C'est que Djébar appelle « *La rupture* » (P : 10), c'est l'acte de la prise de conscience de la femme. *Isma*, est arrivée à se libérer de l'homme par le biais de *Hajila*, qui se confronte à la même altérité avec une séparation continue. *Isma* dans l'incipit déclare : « *Nous voici toutes deux en rupture de harem mais à ses pôles extrêmes : toi au soleil désormais exposée, moi tentée de m'enfoncer dans la nuit ressurgie* » (P : 10).

Le second exergue est un passage des *Mille et une nuits* (traduction de Mardrus) se référant à *Schérazad* la sultane qui relate à son époux une suite de récits merveilleux pour retarder le jour de son exécution. Aidée par sa sœur *Dinarzad*, acte relevant de la solidarité entre les femmes, ces histoires qui dépassent l'imaginaire et qu'elle raconte au Sultan *Chahrayar* l'aident à différer l'échéance de la mort. Djébar veut expliquer cette réalité historique, politique et culturelle qui détermine le statut de la femme dans la société arabo-musulmane. Nous remarquons, à ce niveau, la reprise de la

même idée de la vie dans l'ombre dans cet espace de *harem* indiquée implicitement par l'auteure. *Schérazad* est l'exemple parfait de l'intelligence de la femme qui, par son génie, sa fiction, sa narration exceptionnelle, son choix des mots et des verbes et surtout l'entraide sociale, échappe à une mort certaine. En revenant à la date de parution de l'œuvre(1987), cette date nous décrit le contexte de production de cet écrit ainsi que la situation socio-historique de l'Algérie : La montée de l'intégrisme religieux, la régression et la lutte des femmes contre cette situation. Djébar s'interrogeait sur l'émergence d'une parole féminine authentique dans son recueil de nouvelles *Femmes D'Alger dans leur appartement*, paru en (1980), Edition Femmes où elle décrit la vie réelle de ces femmes, qui n'ont aucune existence propre et qui vivent dans l'ombre illimitée, l'écrivaine cherche à éveiller cette masse qui peut devenir forte grâce à la solidarité pour sortir à la lumière. Toutefois ce statut de porte-parole de l'ombre ne peut se faire sans risque d'où la reprise de l'idée dominante du titre de la première partie « *Toute femme s'appelle blessure* »

Nous pouvons retenir également qu'Assia Djébar préfère l'intertexte *Mille et une nuit* car c'est le texte oriental que l'Occident a étudié et a assimilé depuis très longtemps. L'Orient est au centre de l'univers de l'auteure, qui tente aussi de s'identifier à *Schérazad*, *Schérazad*, figure mythique littéraire, pour symboliser une solidarité entre les femmes, d'abord de son pays, puis celles du monde francophone en particulier.

En dernier lieu, le troisième exergue :

- La lune était sereine et jouait
- Sur les flots
- La fenêtre enfin libre et ouverte à
- La brise
- *La sultane regarde* (Assia.Djébar, 2006 : P.201)

Passage du Xème poème des « *Orientales* » de Victor Hugo. Il s'agit d'un recueil poétique relevant du romantisme, introduisant le sentiment de choc ressenti par *Victor Hugo*, quand il a vu le tableau de *Delacroix* : Les scènes du massacre de Scio (1824, Louvre). Le choix du titre se cette partie explique l'importance du « *regard* » dans l'écriture djebarienne. C'est un thème qui exprime la représentation de la réalité de l'espace féminin arabo-musulman où la parole est absolument interdite.

Deuxième Chapitre :
De l'inter-discours, du discours historique

II-1 : Qu'est ce qu'un roman historique

Nous estimons qu'il est convenable de faire une identification de la notion de *Roman historique* que nous avons déjà cité dans le premier chapitre, afin de mieux cerner l'approche que nous suivons dans le but d'expliquer la relation entre l'intertextualité et l'inter-discursivité. En effet *Loin de Médine, L'Amour et la fantasia*,...sont des romans qui se caractérisent par une remarquable et forte intertextualité, les textes ou énoncés se greffant sur le texte de l'Histoire.

Avec cette particularité de l'écriture, nous jugeons l'importance de l'étude du concept de « *l'intertextualité* » dans l'œuvre d'Assia Djébar. Cette œuvre reflète une hybridité textuelle émergeant d'une hétérogénéité de matériaux qui composent le texte, et en parallèle renvoient à une diversité de discours, notamment le discours historique, ce qui conduira notre étude à dévoiler ou à nous approcher de l'inter-discursivité par le biais de l'hybridation textuelle.

Nous procédons donc par l'exploration du monde romanesque, tout en expliquant, comment ce processus de l'écriture, l'intertextualité, offre une possibilité de superposition, d'imbrication ou de combinaison d'un discours, celui de l'Histoire dans un autre discours, celui de la fiction, cette fusion donne naissance à un nouveau genre hybride qui est le discours historique.

II-1-1 : Le roman historique : un genre à caractère hybride

Le roman historique est considéré comme un micro-genre ou un sous-genre du roman qui est distingué par son caractère hybride.

Cette spécificité de l'hybridation pose problème pour donner une définition précise et absolue du genre car, à vrai dire, le roman historique est composé d'un mélange de données : celles qualifiées par *vraies* puisqu'elles sont données et validées par des faits et des historiens ; et celles tenues pour « *fausses* » ; car elles sont le fruit de l'imagination de l'auteur qui les a conçues pour faire plaisir au lecteur ou même par simple plaisir de la lecture. Pour cela, nous estimons nécessaire voire important de

passer d'abord par la définition de la « *fiction* » pour comprendre comment et pourquoi elle assimile et associe le réel au sein du roman historique.

La problématique majeure du roman historique est profondément ancrée dans les relations qu'entretiennent la fiction et la réalité dans le processus narratif. L'imprécision et l'incertitude entre le *faux* et le *vrai* qui distinguent ces représentations du passé, se fondent sur le caractère hybride de ce genre qui naît de deux domaines : L'Histoire et la littérature.

La différence entre l'Histoire et le roman est soulignée par *Claude Bernard* dans l'avant propos de son travail sur le roman historique français du XIX^{ème} siècle : « Le roman historique se caractérise par la dualité. Les deux termes associés dans le syntagme, « *roman* » et « *historique* », renvoient à deux activités traditionnellement opposées, la fiction est une science (humaine). D'un côté celui de l'Histoire et la patience de recherche et de la vérification, l'imagination étant réduite à une fonction d'appoint heuristique ; de l'autre-celui du roman- les droits de l'affabulation, à laquelle restent subordonnées les ambitions de « *l'observation* » réaliste comme l'« expérimentation » naturaliste. D'un côté aussi les grands hommes ou les grandes masses, les événements, tout ce qui relève du public ; de l'autre des individus des aventures, et en priorité du privé. (Héros : D'un côté la quantification des données, et l'investigation des causes et des structures ; de l'autre la description d'actions et de leur répercussions dans les consciences). D'un côté, sous tendant un récit soumis ou sobre impératif de véridiction, une argumentation qui exige une exhibition des preuves, des procédures, des postulats, toute une critique et une autocritique ; de l'autre la souveraineté d'un dire situé au-delà du vrai et du faux, où toute spéculation prend des allures de digression, et qui fait disparaître des traces de son élaboration sous le nappé de sa rhétorique. D'un côté enfin une histoire à majuscule et à vocation unitaire ; de l'autre des histoires plurielles refermées chacune sur l'univers créée par leur auteur. Car là où les romans s'éparpillent dans les marges non balisées du réel, les livres d'Histoire sont tenus de s'ajuster les uns aux autres afin que leur puzzle reconstitue, terme idéal, l'image précise de ce réel pensé comme continuum chronologique et lieu commun

anthologique »¹¹Claude.Bernard, *Le passé récompensé*, Paris, Hachette supérieur, 1996, P.7.

Ce mélange entre réalité et fiction nous amène à une autre réalité qui va évoquer le domaine de l'Histoire et de la fiction appartenant à la littérature. L'Histoire, cette science, reste attachée à la vérité en respectant les faits. Par contre, le roman s'attache à une finalité esthétique et peut procéder à une modification des faits historiques pour assurer une narration émouvante, attirante, amusante et plaisante. L'Histoire est définie aussi comme une science qui « *dit la vérité* » et qui se fonde sur des méthodes bien rigoureuses, au contraire le roman n'obéit à aucune règle ou norme académique.

Le roman historique prétend une étude des causes des événements et suggère une analyse ou une interprétation admissible ou plausible en essayant de faire une étude du passé en partant de certains éléments périphériques ignorés par l'historien. Toutefois certains historiens admettent que l'interprétation plausible de L'Histoire peut être apportée par des romanciers. A ce propos, Claude Duchet déclare : « Les romanciers découvrent, peu à peu, et sans doute avant les historiens que l'histoire est une matière incertaine, lacunaire, déceptive, qu'elle n'est ni donnée ni achevée une fois pour toutes, qu'elle est faite aussi de silence et d'effacement, que les documents quand ils existent, ne livrent d'un réel que la lecture qu'ils en font, que ni le roman, ni l'histoire ne peuvent être la preuve l'un de l'autre, mais qu'ils sont ensemble l'Histoire » Claude. Duchet, « *L'illusion historique, L'enseignement des préfaces* » in La revue d'histoire littéraire de la France, op.cit. P 265.

Donc, nous pouvons dire que les points communs partagés, à vrai dire, entre l'Histoire et le roman sont, en réalité, dévoilés par le roman historique. Les deux spécialistes : historien et romancier exploitent le réel en communiquant par le discours et en laissant libre cours à leurs imaginations teintée par l'objectivité afin d'éclairer certains points obscurs par la suggestion d'une représentation logique et cohérente des événements du passé. Il s'agit donc d'un exploit préliminaire d'investigation par le biais

¹¹ - Claude .Bernard, *Le passé récompensé*, Paris, Hachette supérieur, 1996, p.7.

d'une interrogation des vestiges, effectuation des déplacements et consultation des archives. Ces conflits entre historien et romancier, réalité et fiction, et récit historique et fiction narrative apparaissent dans le texte. Nous nous rendons compte que, en général, c'est la fiction avec ses mécanismes et ses fonctions qui peuvent construire le réel.

II-1-2 : Qu'est ce que la fiction ?

A l'origine, la définition de « *fiction* » vient du latin « *fictio* » dérivé de « *fictus* », participe passé de « *figère* » que l'on repère dans le verbe « *feindre* » et qui signifie l'action de façonner et d'inventer, *Dictionnaire étymologique de la langue française*, Paris, Presse Universitaire de France, 1975 (1932), 261. Nous évoquons à ce niveau aussi la définition

Proposée par le théoricien Gérard Genette qui estime que la fiction peut être considérée comme l'égal ou l'équivalent de ce qu'Aristote appelait la « *mimèsis* » dans l'antiquité, autrement dit, l'art d'imiter le réel dans la poésie. Par la suite, une connotation péjorative a été associée à la fiction, dans la mesure où, par son opposition à la réalité, elle devient adéquate ou synonyme de tromperie, de supercherie et de duperie. Adoptée à tous les domaines de la littérature, de la télévision ou de la cinématographie, le terme « *fiction* » signifie toute « *construction de l'imagination* » *Dictionnaire de la langue Française*, Le petit Robert, Paris, Le Robert, 2002, PP. 1063 à 1064.

Nous pouvons donc retenir que, pour les dictionnaires consultés, la fiction est une construction ou un produit de l'imagination qui prétend imiter le réel. Gérard Genette, dans son article « *Fiction et diction* » (*Fiction ou Diction*, in *poétique*, op.cit.) estime que l'appropriation d'un certain style, ou autrement dit, la finalité esthétique caractérise la fiction et, par la suite, l'écrivain ou l'auteur est l'égal d'un artiste qui a pour objectif de faire émerger le « *beau* » à travers une activité créatrice dans une œuvre de fiction. Gérard Genette appelle « *diégèse* » la fiction narrative qui assure la conception d'une mise en intrigue par mobilisation des personnages crédibles acceptables ou plausibles. De cela, nous pouvons comprendre que tout l'art se résume donc à faire croire au lecteur ou de le convaincre que ce qu'il lit est réel et vrai par le biais d'une ruse, d'une

tromperie et l'emploi de tous les artifices qui servent à améliorer et à embellir la production finale. Cette fiction narrative s'opère à travers un mécanisme ou un agencement qui est principalement fondé sur le principe de la vraisemblance qui, à partir de faits réels ou de conditions réelles, renvoie au fait imaginaire qui n'a jamais existé.

Donc, de ce qu'a été avancé, pouvons-nous dire que la fiction serait une histoire vraisemblable ?

Actuellement, la définition de « *vraisemblable* » est principalement fondée sur le principe de la cohérence ; la touche personnelle ajoutée à l'action de l'imitation de la nature domine insuffisante car l'objectif final est l'attribution d'un sens ou l'attente d'une sémantique. A ce niveau, le théoricien Roland Barthes fait la distinction entre le vraisemblable ancien et le vraisemblable nouveau qu'il qualifie de « *L'effet réel* » (1982).

Barthes explique que dans l'Antiquité, la vraisemblance obéit aux règles académiques du genre. Les auteurs, et précisément les poètes ne s'intéressaient pas à la cohérence. Par contre, les auteurs contemporains arrivent à établir une sorte d'équilibre « *réaliste* » et même crédible par la majorité des lecteurs, entre les faits historiques et les faits imaginés. De cela Roland Barthes nous propose une définition de « *l'effet du réel* » : « Vraisemblance inavoué qui forme l'esthétique de toutes les œuvres courantes de la modernité » Roland. Barthes, « *l'effet du réel* », in *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982, P.89. C'est ce qu'il spécifie comme réalisme littéraire. En d'autres termes, la fiction narrative cherche à convaincre le lecteur que ce qu'il lit est vrai, en s'appuyant sur le principe de la vraisemblance pris dans son sens moderne, en construisant une sorte de réel : le réalisme littéraire. « L'une de ses règles a un statut régulier : elle a pour effet de dissimuler toute règle et de nous donner l'impression que le discours est en lui-même parfaitement transparent, autant dire inexistant, et que nous avons à faire à du vécu brut, à une « tranche de vie ». Le réalisme est un type de discours qui voudrait se faire passer pour un autre ; un discours dont l'être et le paraître ne coïncident pas » Tzvetan. Todorov, *Littérature et réalité*, op.cit., Introduction P.9.

Afin de comprendre le rôle de la fiction dans le roman historique, il faut procéder par une distinction entre la fiction narrative du romancier et celle du récit factuel de l'historien. Au cours de ses recherches scientifiques, l'historien tente d'élaborer un récit factuel ou réel en produisant principalement ce que Roland Barthes nomme « *le réelconcret* » (« *l'effet du réel* », in *Littérature et réalité*, op.cit., P.86). En d'autres termes, ce récit historique va représenter le réel tel qu'il a existé. L'historien produit donc un texte qui ne s'intéresse ni à la cohérence ni à l'esthétique dans la mesure où il suit un inventaire de faits répertoriés ou hiérarchisés reflétant une collection de données historiques qui fonctionne comme une sorte de musée en version écrite. Par contre, le romancier produit une fiction narrative qui exploite les petits détails en intégrant des éléments qui sont loin de la vérité ou des faits réels et qui semblent vraisemblables (ils n'ont pas existé réellement bien qu'ayant pu exister)

Ainsi l'objectif du réalisme littéraire est loin de falsifier l'Histoire, de tromper ou de leurrer le lecteur par le moyen de la fiction narrative qui, à vrai dire, cherche à lui offrir une nouvelle version, plus « *digeste* » que le récit historique et envisageable dans la réalité. Autrement dit, la fiction offre au roman historique la possibilité de surmonter l'obstacle de la simple chronique puisqu'elle attribue du sens aux objectifs mêmes du passé et fait des descriptions une dimension plus humaine et plus intime. Le lecteur vit le déroulement des événements de l'histoire du roman et comprend mieux les causes de l'évènement historique en question.

Nous pouvons dire que le roman historique combine des éléments appartenant à deux domaines différents et arrive, par le biais de cette hybridité essentielle et intrinsèque, à décrocher l'attention du lecteur et même du large public contemporain fasciné par le genre « *roman* »

II-2 : Le roman historique : procédure de construction

L'étymologie du terme « *roman* » est précisée dans le dictionnaire étymologique du français. Le mot « *roman* » est apparu vers le XIII^{ème} siècle du mot « *romanz* », il devient « *romant* » et prend la forme actuelle « *roman* » au XIII^{ème} siècle tout en ayant une évocation ou une signification péjorative. Le roman donc « désigne d'abord la

langue vulgaire par opposition à la langue savante qui était le latin ; puis, dès le XII^{ème} siècle, a désigné tout récit en langue et spécialement au XIV^{ème} siècle, les romans d'aventure (en vers), puis au XV^{ème} siècle, les récits de chevalerie en prose ; a pris le sens moderne au XVII^{ème} siècle. » Oscar. Bloch, Walter. Wartburg, Dictionnaire étymologique de la langue française, Paris, Presses Universitaires de France, 1996 (1932), P.559.

Nous comprenons donc de cette approche étymologique le caractère à signification péjorative et à dimension populaire de ce genre romanesque, en Europe plus précisément. Il est préférable donc de voir les origines du genre romanesque afin d'éclaircir le contexte de son émergence.

II-2-1 : Emergence et évolution du genre

Pour le thème de l'attestation historique des premières formes narratives, le chercheur et le traducteur du grec ancien et spécialiste de l'Antiquité, Carlos Garcia Gual, estime que l'héritage littéraire grec représente la source du roman européen. Il précise et délimite l'apparition des premiers romans grecs entre le premier siècle avant Jésus-Christ et le IV^{ème} siècle après Jésus-Christ :

« La novela occidental nacio en un contorno historico bien definido y en un ambiente espiritual de amplia tradicion literaria, el proximo oriente helenizado, saturado por la cultura griega. El ambito geographico vecino del Mediterraneo, conquistado por Alejandro, gobernado despues por monarcas griegos y luego sometidos por Roma a su Imperio, formaba una unidad cultural impresionante, cuya lengua de expresion era el griego helénustico, es decir la Koine o comun dialecto que como « lengua franca » unia culturalmente a pueblos muy diversos. Los ciudadanos cultos de Egipto, de Roma, de Fenicia, de Siria y otros paises de Oriente tenian, por encima de sus diferentes tradiciones locales, una tradicion literaria comun : la griega. » Carlos Garcia Gual, Las primeras novelas, Madrid, Gredos, 2008, p. 19.¹²

¹²- Carlos Garcia Gual, Las primeras novelas, Madrid, Gredos, 2008, p. 19.

Nous proposons la traduction suivante

« Le roman des sociétés occidentales naît dans un contexte historique bien défini et s'inscrit dans une longue tradition littéraire, le proche Orient hellénistique étant imprégné par la culture grecque. L'aire géographique proche de la Méditerranée, conquise, par Alexandre le Grand, gouvernée après par des monarques grecs puis annexée à l'empire romain, formait une unité culturelle impressionnante dont la langue était le grec hellénistique, c'est-à-dire la Koine, soit la langue commune qui entant que « langue franche » fédérait culturellement des peuples très différents. Les citoyens savants cultes d'Égypte, de Rome, de Phénicie, de Syrie, et d'autres pays de l'Orient avaient, au-delà de ses différentes traditions locales, une tradition littéraire commune : la tradition grecque. » Carlos Garcia Gual, *Las primeras novelas*, Madrid, Gredos, 2008, P.19.

Après cette situation de la naissance ou de l'apparition du roman, le théoricien Carlos Garcia Gual estime que le roman a toujours été une forme hybride entre l'historiographie hellénistique et l'épos et il affirme que le roman se libère des canons classiques et se spécifie des autres formes littéraires. Après l'effondrement de la longue tradition littéraire et politique de la Grèce Antique, nous assistons à l'apparition du roman, c'est pourquoi les idées de corruption, d'écroulement, d'indécence et d'imperfection sont généralement associées aux romans. Georges Dumézil avance une proposition où il fait la distinction entre les récits mythiques ou épiques qui mettent en lumière les aspects sociaux, religieux, et les textes romanesques qui s'intéressent plus aux personnages et à leur psychologie.

Dans l'histoire du roman, le Moyen âge est considéré comme une étape charnière dans la mesure où il procède par retranscription des chansons de gestes et une inspiration des faits des personnages historiques. Pour cela, la majorité des spécialistes médiévistes de la littérature estiment que le XII^{ème} siècle est le théâtre des premières manifestations du roman et précisément du roman historique. La période du XII^{ème} au XIII^{ème} siècle est prise comme une période féconde à cause de ce mouvement de renouvellement qu'a connu la littérature européenne grâce à la culture française qui est

arrivée à un développement rayonnant, non seulement à travers l'exploitation du thème de l'amour (roman courtois), mais, aussi avec les chansons de geste qui sont de très longs poèmes récités en langue publique.

Le passage de la poésie à la prose s'effectue vers la fin du XIII^{ème} siècle tout en notant aussi la dominance de l'usage de la langue vulgaire à celui de la langue savante (le latin). Les romans de la chevalerie réécrivent les romans courtois et les chansons de geste en forme prosaïque et ainsi, on assiste à une nouvelle ère de l'histoire de la littérature occidentale nommée la modernité. Au XVII^{ème} siècle, les auteurs et les écrivains se sont inspirés des histoires qui se déroulent dans la cour des rois. Ainsi, nous notons la production des romans où domine la dimension psychologique d'une façon très remarquable. Ces romans sont le résultat de fictions qui tissent des aventures et font vivre des intrigues en reconstruisant l'intimité et la confiance des hautes personnalités. Ces aventures sont généralement amoureuses où l'aspect psychologique domine fortement. Ces formes de réécritures s'opposent aux classicistes qui défendent la valeur précieuse de l'amour courtois. Ces diverses controverses sur le roman se poursuivent jusqu'au XIX^{ème} siècle.

Après cet aperçu historique de l'Antiquité au moyen âge, le roman se popularise dans la période appelée post révolutionnaire qui s'étale du XVIII^{ème} siècle au XIX^{ème} siècle. Dans cette période, nous assistons à une propulsion du roman historique devant la scène littéraire, le genre romanesque s'impose en une grande pratique culturelle. La spécificité de l'écriture et de l'esthétique du roman à la période du naturalisme, l'impulsion de la paralittérature, encouragée par l'intéressante et la grande production de romans afin d'atteindre la satisfaction des besoins de l'industrie du livre, obscurcissent et éclipsent l'image du roman. Malgré la question du « vrai » et du « faux » qui caractérise ces fictions inspirées du réel ainsi que tous les obstacles qui ont évoqué la fameuse « crise du roman » (Michel. Romand, La crise du roman, Paris, Libanie, José Corti, 1966.), le roman reste toujours le genre le plus populaire de la littérature européenne en général. Ainsi, nous pouvons dire que tous ces renouvellements ou toutes ces renaissances ne nous permettent pas de bien situer l'émergence du roman : « Il n'existe vraisemblablement pas d'œuvre qui soit

génériquement pure. La question reste de savoir s'il est possible « d'assister à la naissance d'un genre littéraire » ou à sa disparition (...). Pour les grands genres historiques, la chose est assurément malaisée : nul ne risquera à dater l'apparition du roman ni à dire quand s'est achevée si tant qu'elle le soit, la lente agonie de l'épopée. » (Seillan(dir), 2005, P.10.)

Pour présenter la naissance ou la genèse du roman et donner par la suite plus d'informations sur l'évolution de ce genre, les théoriciens s'intéressent plus au drame et à l'épique dans la mesure où ils présentent les deux grands genres littéraires qui font recours à la triade : lyrique, épique, dramatique, qui a existé depuis le XVIII^{ème} siècle sous le nom des « *grands genres historiques* ». Gilles Philipe estime que le genre romanesque se situerait entre l'épopée et la satire. Il atteste également que les formes primitives du roman auraient coexisté avec l'épopée pendant une durée de deux siècles et que cette dernière forme, l'épopée, aurait complètement disparu au profit des formes romanesques.

Nous estimons qu'il est souhaitable, voire préférable, de revoir les périodes clés que nous jugeons incontournables dans l'évolution du roman en général et en Europe en particulier :

L'Antiquité : source, genèse ou berceau de la littérature occidentale où naissent les schémas narratifs, les types et les grandes thématiques essentielles des genres littéraires les plus connus et les premiers historiens qui se reflètent en la personne d'Hérodote.

Le Moyen âge : La langue vernaculaire domine la langue savante et véhiculaire, le latin. Cette période est marquée aussi par le passage de la forme orale à la forme écrite et aussi de la forme poétique à la forme prosaïque (du vers à la prose). Ajoutons, à cela les grands événements et les faits honorés et glorifiés par les célèbres chansons de geste et finalement sans oublier les succès des romans de chevalerie, de la préciosité et de l'amour courtois.

XVI^{ème} siècle : dominance des romans picaresques en Espagne, autrement dit,

c'est leur âge d'or.

XVII^{ème} siècle : dominance des romans psychologiques, en France, à titre d'exemple, nous citons Madame de Lafayette qui a produit *La princesse de Clèves*, roman historique.

XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles : Apparition du roman historique.

XIX^{ème} siècle : Roman historique (scottien).

Nous constatons donc que depuis l'Antiquité les formes narratives sont inspirées par l'Histoire. En Europe, après ce rappel historique sur l'émergence du roman et afin de compléter cette approche définitoire du genre romanesque, il nous semble intéressant d'aborder les théories du roman.

II-2-2 : Les théories du roman

Il existe une affluence ou une abondance d'études sur le roman qui ont abouti à une pléthore de définitions que nous essayerons de synthétiser. Le roman est un genre polymorphe et prosaïque que Jean-Cabriès considère comme « *forme non fixe ou confluent de, tous les genres* » (Jean-Cabriès, 1995).

Le roman s'inspire de différents domaines et s'il se subdivise en sous-genres variés et diversifiés, il se mêle à beaucoup de genres narratifs. A titre d'exemples nous citons le théâtre et la poésie. Son inspiration majeure vient de l'Histoire et de bien d'autres domaines comme la psychologie, la sociologie et de d'autres sciences qui sont en fait derrière l'apparition du roman autobiographique, de science-fiction, policier, sentimental, de mœurs, d'aventures historiques. Ces variétés et diversités constituent un obstacle dans la mesure où elles compliquent la précision de la définition de ce genre. Le théoricien Michail Bakhtine évoque le fait de la « romanisation des genres » dans l'objectif de faire surgir la spécificité hétérogène du roman. « Le roman permet d'introduire dans son entité toutes espèces de genres, tant littéraires (nouvelles, poésie, poèmes, saynètes) qu'extra-littéraires (études de mœurs, textes théoriques, scientifiques, religieux, etc.). En principe n'importe quel genre peut s'introduire dans la structure du roman, et il n'est guère facile de découvrir un seul genre qui n'ait pas été, un jour ou

l'autre, incorporé par un auteur ou un autre. Ces genres conservent habituellement leur élasticité, leur indépendance, leur originalité stylistique et linguistique » Michail Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978(1975), P.444.

Le roman se présente donc comme un genre qui échappe à toutes les lois ou normes académiques. Cette spécificité polymorphe et prosaïque vient des critères de genrologie qui sont en effet très hétérogènes. Bakhtine estime que le roman contient une diversité de voix et différents niveaux de langue dans la mesure où il est loin d'être monologue. De ce fait le principe de la vraisemblance apparaît comme une autre spécificité ou critère de la définition du roman. Cette relation paradoxale entre le réel et la fiction qui se tisse dans le texte devient une obligation impérative aboutissant à la création d'un monde imaginaire teinté par une illusion qui, parfois, peut se présenter aussi vrai que le monde réel qui nous entoure et où nous vivons. « Le roman c'est la diversité sociale de langages, parfois de langues et de voix individuelles, diversité littérairement organisées (...). Grace à ce plurilinguisme et à la pluri-vocalité qui en est issue, le roman orchestre tous ses thèmes, tout son univers signifiant, représenté et exprimé. Le discours de l'auteur et des narrateurs, les genres intercalaires, les paroles des personnages ne sont que les unités compositionnelles de base, qui permettent au plurilinguisme de pénétrer dans le roman. Chacune d'elles admet les multiples résonances des voix sociales et leurs diverses liaisons et corrélations, toujours plus au moins dialogisées Ces liaisons, ces corrélations spéciales entre les énoncés et les langages. Ce mouvement du thème qui passe à travers les langages et les discours, sa fragmentation en courants et gouttelettes, sa dialogisation, enfin telle se présente la singularité première de la stylistique du roman. » Op.cit., P.88.89.

A vrai dire, le roman est demeuré en perpétuelle évolution pour faire plaisir à son grand public et plus particulièrement à ses lecteurs. Dans cette perspective le linguiste français Alain Bentolila dans une étude faite sur l'illettrisme qui, à vrai dire, est une sorte d'analphabétisation, avance que :

« *La lecture d'un texte est un temps de négociation : entre le respect que l'on doit aux directives lexicales et syntaxiques imposées par l'auteur et la revendication*

légitime d'une certaine liberté d'interprétation personnelle ; il s'agit de définir un équilibre qui évite autant la trahison désinvolte que la soumission passive » (Bentolila, 1996).

Cet échange entre le lecteur et le texte représente le fruit d'un contrat ou d'un acte de lecture. Nous pouvons dire que le lecteur n'est, en réalité, qu'une autre voix qui vient renforcer le phénomène de la polyphonie du texte et qui, par une remarquable interaction, tente de porter des changements et des modifications au texte. Dans cette orientation, Michail Bakhtine affirme que « *le roman est le seul genre en devenir, et encore inachevé* » (Esthétique et théorie du roman, 1967).

Donc ce qui précède nous permet de dire que, malgré les critiques, le genre romanesque s'impose fortement en général et le roman historique domine avec succès au XIX^{ème} siècle.

II-2-3 : Contexte d'émergence du roman historique

C'est au XIX^{ème} siècle que nous assistons à une véritable émergence du roman historique, qui connaît un grand succès et s'impose avec force face aux autres genres. Jean Molino confirme que, dans le cas du roman historique, c'est « *La reconnaissance sociale qui crée le genre* » (Molino, op.cit., P.213.).

Pour expliquer le succès de ce genre, nous évaluerons l'impact des Lumières et de la Révolution française sur l'apparition du roman historique ainsi que le changement des représentations de l'Histoire. Enfin, nous nous pencherons sur la participation de l'industrie et du progrès technique et leurs rôles dans la démocratisation du roman en général et du roman historique en particulier.

II-2-3-a : L'impact ou l'effet des Lumières et de la Révolution française

Le XIX^{ème} siècle est considéré comme une étape principale, voire fondamentale dans l'émergence du roman historique, d'après les spécialistes. A vrai dire, c'est un siècle qui a connu plusieurs grands événements qui ont abouti au changement de l'imagination et de la pensée collective.

L'expression « *siècle des Lumières* » désigne précisément le XVIII^{ème} siècle. « *Lumières* », à vrai dire, ce mot renvoie à un mouvement littéraire et philosophique qui est apparu en Europe au XVIII^{ème} siècle. La réflexion fondamentale de ce mouvement est « *la raison* ». Cette dernière, selon les philosophes des Lumières, permet de se libérer des préjugés et de l'intolérance, et fait progresser les hommes vers la liberté, le bonheur, la connaissance et le savoir. Nous pouvons donc dire que c'est un mouvement de renouveau intellectuel et culturel qui a favorisé le triomphe de la raison sur la foi et la croyance, sur les plans politique et économique, le triomphe de la bourgeoisie sur la noblesse et le clergé. C'est aussi un siècle qui est particulièrement riche en événements majeurs qui ont abouti à la modification de l'imaginaire collectif et, par la suite, à l'émergence d'une nouvelle perception de l'Histoire. Siècle donc qui a connu une révolution industrielle et un développement de l'idéologie.

Les membres de ce mouvement des « *Lumières* » se considéraient comme l'élite de la société, s'engageant et œuvrant pour le progrès de l'humanité, par leur engagement contre les oppressions religieuses et politiques. Les philosophes de ce mouvement ont veillé au renouvellement du savoir, de tout ce qui se rapporte à l'esthétique et à l'éthique de leur temps. Leurs écrits ont influencé d'une manière déterminante les grands événements de la fin de la deuxième moitié du XVIII^{ème} siècle, tels, la déclaration de l'indépendance des Etats-Unis et la Révolution française. Cette dernière désigne la période des changements et des bouleversements politiques et sociaux de grande ampleur en France et ses colonies, et même en Europe.

Montesquieu, Rousseau, Voltaire, d'Alembert, Diderot, Lavoisier, Buffon sont les philosophes les plus célèbres des *Lumières* qui avaient pour objectif commun la volonté d'éclairer l'esprit des gens et les libérer des chaînes de l'ignorance et de l'obscurantisme.

Le siècle des « *Lumières* » relève des caractéristiques qui marquent la pensée moderne telles que :

- La prééminence de l'esprit scientifique sur la providence (révolution newtonienne).

- La réflexion politique marquée par la théorie contractuelle (travaux de John Locke).
- Les progrès de l'esprit critique à l'œuvre (Dictionnaire historique et critique (1627) de Pierre Bayle et la critique lockéenne des idées innées).
- La désacralisation de la monarchie (Dialogues du Baron Louis de Honton : 1710)
- Dominance de l'idée de tolérance dans une Europe qui souffre des divisions religieuses (Lessing, Nathan le sage).

Nous pouvons donc dire que les philosophes des « *Lumières* » posent la nécessité pour les hommes de chercher le bonheur individuel sur la terre, et croient généralement au progrès permis par la civilisation, le réalisme et la science. Cela les amène à prendre parti au nom des valeurs qu'ils défendent dans les problèmes sociaux et mêmes politiques de leur époque, à l'exemple du développement du libéralisme en économie (contre le contrôle du pouvoir royal) ; l'émancipation des femmes ; le développement des libertés politiques ; l'émancipation des esclaves ; le combat contre la censure ; la lutte contre la torture et la peine de mort ; la lutte pour la tolérance religieuse et le combat contre la superstition avec la dénonciation des guerres.

Afin de concrétiser ces principales luttes, les philosophes des *Lumières* diversifient leurs moyens d'action :

- Les débats des idées se développent, le savoir progresse et se diffuse au XVIII^{ème} siècle grâce au développement de la presse, à l'augmentation du nombre des librairies, à la baisse de la vente des livres religieux au profit des ouvrages de philosophie, d'histoire, des sciences. Ajoutons à cela le rôle des dames de la haute société (haute bourgeoisie, noblesse) dans leurs salons où elles organisent des réceptions où sont invités les célèbres et grands penseurs de l'époque. Leurs débats traitent des sujets différents : la politique, l'art, les sciences, la philosophie.

La philosophie des « *Lumières* » a aussi joué un rôle lors de la Révolution française, dans la mesure où elle a encouragé les aspirations de la liberté de l'élite de la

société en contribuant à lui faire prendre conscience de l'importance de réformer les systèmes politique, judiciaire et économique .

A titre d'exemple, dans le domaine du droit, la Révolution de 1789 a promulgué la Déclaration des droits de l'homme et du citoyen, la suppression des privilèges de la noblesse, l'abolition provisoire de l'esclavage. Dans le domaine des sciences, l'instauration du système de poids et mesures (gramme, mètre.....).

La Révolution française, la révolution industrielle, l'abolition de l'esclavage dans les colonies, la guerre de l'indépendance en Espagne, la montée des nationalismes, tous ces événements historiques provoquent un bouleversement des mœurs, des mentalités dans les sociétés européennes et même américaines, aboutissant à un changement radical de la perception de l'Histoire et préparant le XIX^{ème} siècle à être qualifié comme un terreau véritable favorisant l'apparition du roman historique.

II-3 : Modernité et nouvelle perception de l'Histoire

« *Grand siècle* », un surnom qualifiant le XIX^{ème} siècle, marqué par cette masse de révolutions, d'événements et de renouveaux jusqu'à la perception même de l'Histoire qui s'avère incontournable. Nous assistons, d'une part, à un triomphe de modernité nourrie par les esprits révolutionnaires et, d'autre part, à l'impact du positivisme. Ces deux éléments constituent les conditions formidables de l'émergence du roman historique.

II-3-1 : L'effet de la modernité

Pour connaître le contexte socio-idéologique qui a favorisé l'émergence du roman historique, il est souhaitable, en premier lieu, de définir le concept de « *modernité* ». Du côté étymologique, ce terme est d'origine latine : *modernus, modo*, veut dire : « *récemment* » et s'utilise dans le cadre d'une comparaison

Entre une époque donnée et celle qui la précède. Dictionnaire étymologique de la langue française, op.cit., P.413.

Les historiens estiment, d'une façon générale, que les temps *Modernes* qui succèdent au Moyen Age, débutent entre les XIV^{ème} et XV^{ème} siècles et se terminent vers le XIX^{ème} siècle qui annonce l'époque contemporaine. Il est également nécessaire d'évoquer la Renaissance qui s'annonce entre le XV^{ème} siècle et la fin du XVI^{ème} siècle, période marquée par l'apparition des valeurs de l'Humanisme, caractérisant le début des temps *modernes*.

La modernité fait appel aux idées du progrès, de la liberté et de la raison, valeurs défendues par les humanistes de la Renaissance. A ce niveau, nous pouvons ajouter aussi, de notre vision, que ce concept se développe à la moitié du XIX^{ème} siècle précisément avec le texte de Charles Baudelaire : « *Le peintre de l'avie moderne* » in *Mémoires d'Outre-tombe* dans lequel Baudelaire appelle ses contemporains à s'intéresser au progrès et à faire une quête de la liberté, comme nous l'explique Marc Goutard en définissant la modernité :

« La modernité, on l'a souvent répété, c'est la pensée du *siècle des Lumières*, la croyance que la rationalité grâce au progrès ininterrompu des sciences et des techniques, conduit à l'émancipation progressive de l'homme, dans une société de plus en plus libérée. Tel est le sens de l'histoire chez Hegel comme chez Marx. Les catégories fondamentales de la Liberté sont donc la raison, l'innovation, l'expérimentation et le progrès (...). La logique qui sous-tend cette vision d'un devenir humain en flèche relève de la logique dialectique qui, de l'opposition binaire des contraintes dégage une synthèse unitaire c'est-à-dire, en ordre supérieur que l'on peut appeler Sens de l'Histoire mais qui travaille indistinctement le domaine des sciences, celui des arts et celui des cultures. » Marc. Goutard, « *Le postmodernisme en France : définition, critères, périodisation.* » In *Le temps des Lettres. Quelles périodisations pour l'histoire de la Littérature française du 20^{ème} siècle ?* Actes de colloque tenu à l'université de Rennes le 2 Mai 2000, Michel Touret et Francine Dugaste-Portes(dir), Rennes, Presses Universitaire de Rennes, 2001 (coll. Interférences), PP.283-294.

Nous pouvons ajouter aussi les propos de Sophie Bertho qui synthétisent cette notion de *modernité* et son apparition :

« Le sujet moderne idéal, issu de la pensée des Lumières est un sujet holiste qui accède à l'identité par l'exercice de la raison et dont les valeurs fondamentales sont la liberté envisagée dans le cadre d'un droit collectif à l'université. » Sophie. Bertho, « L'attente postmoderne. A propos de la Littérature contemporaine en France » in Revue d'histoire littéraire de la France, n°4-5, 1991, P.735-743.

Ce mouvement de modernisation aboutit à des projets grand ouverts, c'est la mise en place d'un nouveau mécanisme d'une société caractérisée par de nouvelles catégories de savoirs et d'une littérature marquante dont la production, en occurrence le roman historique, serait le fruit d'une dynamique sociale déclenchée par le désir de faire un avenir de l'Histoire. Avec tous les bouleversements sociétaux du XIX^{ème} siècle, l'homme moderne sélectionne ses maîtres –mots qui sont : raison, liberté et progrès. Ces changements radicaux aboutissent à un éveil des consciences et un changement dans la perception de l'individu du XIX^{ème} siècle et de son histoire. L'homme, en tant que sujet est devenu objet d'étude, cette nouvelle posture de l'homme portant les valeurs de la modernité favorise l'émergence des sciences sociales et humaines telles que la sociologie, l'anthropologie et l'Histoire.

II-3-2 : Traitement de l'Histoire : impact du positivisme

Il est souhaitable de rappeler qu'auparavant, l'Histoire était assimilée et incluse aux Belles-Lettres, puis elle est redéfinie et se distingue de la littérature pour se transformer en science à part entière. Influencée par *le positivisme d'Auguste Conte*, l'Histoire applique, avec prétendance, une méthode scientifique empirique et objective. Tous les éléments suscitant en relation à l'intuition ou à l'intériorité de l'homme sont des effets exclus par la totalité des historiens de la fin du XIX^{ème} siècle.

Nous signalons que le terme « *positif* » renvoie, à l'utilisation des expériences, des faits, des observations, des discussions et des raisonnements, afin d'aboutir à un résultat concret et, par la suite, positif. De cela, nous considérons, qu'il y a une Histoire-science qui s'intéresse aux faits d'une manière rigoureuse, par contre, la littérature se préoccupe principalement de l'aspect esthétique. Selon le Petit Larousse illustré :

« Littérature : ensemble des œuvres écrites ou orales auxquelles on reconnaît une finalité esthétique. » Petit Larousse illustré, Paris, 2004.

L'auteur Mary Pickering, dans son écrit *Positivismes philosophiques : Auguste Comte*, déclare :

« Dans le cours et dans ses écrits ultérieurs, Comte, s'emploie à clarifier sa notion de positivisme. Le positivisme ne considère comme valide que les domaines de connaissance auxquels la méthode positive, c'est-à-dire scientifique, s'applique. Il insistait sur la nécessité de faire des observations, directes ou indirectes, des faits concrets et réels pour ensuite se servir de ces faits

Afin de créer des lois scientifiques qui expliquent comment opèrent les phénomènes, et non pourquoi. Ces lois descriptives doivent exprimer des relations spatiales et temporelles, des phénomènes en des termes qui soient aussi certains et précis que possible. Pour être vraiment scientifiques, ces lois doivent être prédictives ; elles doivent permettre le passage du présent à l'avenir et du connu à l'inconnu. » Mary Pickering, « *positivismes philosophiques : Auguste Comte* » écrit publié dans la « *Revue interdisciplinaire d'études juridiques*, 2011/2 (volume 67), Editeur Université Saint-Louis de Bruxelles, PP.49-67. DOI : 10.3917/reij.067.0049. URL : <http://www.Cain.inf/revue-interdisciplinaire-d-etudes-juridiques-2011-2-page-49.htm>, consulté le : (07 juillet 2017 / 02 janvier 2021).

L'homme ou l'individu du XIX^{ème} siècle constate et reconnaît alors le besoin d'établir la différence entre la littérature, qui s'intéresse à la psychologie, aux émotions, aux passions, aux sentiments des acteurs de l'histoire dans le but d'expliquer et de montrer l'origine et les causes des événements ; et l'Histoire qui, est une science qui rapporte des faits pour expliquer et faire comprendre comment se produisent les événements.

Les différences qui existent entre le l'Histoire et le roman sont résumées par Claude Duchet de la manière suivante :

« L'Histoire livre des faits isolés, le roman doit les lier, par le *fil* ou *l'intrigue*, transformer une *succession* en durée, *rassembler* une collection disparate en un *tout* Organisé ; l'Histoire est dispersion, le roman est *composition* ; l'Histoire est prolixe et diffuse, le roman doit *choisir, concentrer*. L'Histoire est dramatique, cela ne suffit pas, il faut à ce drame, dans le roman, *exposition, nœud et dénouement*. » Claude. Duchet, « L'illusion historique, l'enseignement des préfaces, in La revue d'histoires littéraires de la France, n°3, 1975, PP.245-267(P.258).

L'Histoire donc s'intéresse aux faits, par contre, la littérature fait appel aux émotions du moment qui ont mené les hommes à réaliser les événements qui marquent l'Histoire, et ce, dans l'objectif de découvrir les vraies causes des événements. Claude Duchet estime qu'il existe une sorte de complémentarité entre le roman et le récit factuel, ce qui suggère une nouvelle définition de l'Histoire :

« *Les romanciers découvrent peu à peu, et sans doute avant les historiens, que l'Histoire est une matière incertaine, lacunaire, déceptive, qu'elle n'est ni donnée, ni achevée une fois pour toutes, qu'elle est faite aussi de silence et d'effacement, que les documents quand ils existent, ne livrent qu'un réel que la lecture qu'ils en font, que ni le roman, ni l'Histoire ne peuvent être la preuve l'un de l'autre, mais qu'ils sont ensemble l'Histoire.* » (Claude .Duchet, op. cit., P.265.)

Une vision plus générale et globale de l'Histoire pourrait être apportée par cette combinaison des efforts de l'historien et du romancier, en se basant sur la distinction entre la littérature et l'Histoire. Pour le roman historique, André Daspre estime que :

« C'est bien là ce que recherche le lecteur du roman historique objectif : non pas une évasion dans le passé, mais une explication de son présent, une vision de son avenir. Parce qu'il n'est pas un reflet passif du réel, mais une réflexion objective sur le réel, le roman historique peut en effet tenter cette aventure. » (André. Daspre, PP.235-244(P.244).

Le rôle de l'historien se distingue de celui du romancier qui n'est plus le détenteur exclusif de la vérité. Nous pouvons finalement retenir que, les différentes

révolutions qui ont secoué les sociétés occidentales du XIX^{ème} siècle avaient différentes causes ou sources d'inspiration à l'instar de la philosophie humaniste de la *Renaissance*, les idées *du siècle des Lumières*, le progrès de l'homme, de sa quête de la liberté, de la raison... . Tous les événements historiques qui ont marqué cette période, tels la Révolution française, la Guerre de l'indépendance en Espagne, l'effondrement des empires coloniaux en Amérique, les abolitions de l'esclavage, métamorphosent complètement et bouleversent profondément les mentalités et marquent un tournant dans l'Histoire. Toutefois, nous notons une reconnaissance remarquable du roman et son utilité dans l'explication et la compréhension de l'Histoire, chose qui favorisera la démocratisation de ce dernier.

II-3-3 : Démocratisation du roman

Le XIX^{ème} siècle est souvent appelé le siècle de la modernité, du progrès technique et du développement technologique, l'ère du développement des sciences et des techniques. L'invention et le développement de l'imprimerie favorise et facilite l'accès à la lecture ainsi que les associations d'alphabétisation. La publication des romans augmente avec succès, surtout dans la presse quotidienne sous forme de feuilletons. Par la suite le roman-feuilleton tend à imposer le roman comme un genre, puis à participer à la domination du roman historique.

II-3-3-a : Diffusion de la lecture et la culture en Europe

Pour les philosophes du siècle des Lumières, la connaissance et le savoir mènent au chemin du progrès de l'Homme qui est la quête de la raison et de la culture. La lecture est une activité essentielle et adéquate pour accéder à toute connaissance et à toute discipline. Le XVIII^{ème} siècle représente aussi le siècle de l'alphabétisation en Europe, opération qui varie selon les pays, le sexe, l'âge et la classe sociale et professionnelle des individus. L'église, pour sa part, participe au développement de l'instruction publique. En effet, elle estime que l'école est un moyen très puissant d'évangélisation.

II-3-3-b : Le roman feuilleton

Le roman feuilleton est considéré comme un élément qui a joué un rôle très important dans la démocratisation du genre romanesque, en Europe plus particulièrement.

L'invention de l'imprimerie et le développement des progrès technique et scientifique qu'a connus le XIX^{ème} siècle avec la révolution industrielle, a favorisé la production massive des romans. La circulation importante du roman dans la société est assurée par la presse. Le roman historique, de sa part, devient l'un des principaux genres du roman-feuilleton.

Le « *style simple* » ; la « *primauté de l'intrigue sur l'expression des caractères et le développement d'analyse* » et aussi le « *découpage des épisodes* » sont les caractéristiques de la presse dont les divers types de romans-feuilletons s'inspirent et qui sont estimés comme de la paralittérature.

Avec les progrès de l'alphabétisation et la distribution à petits prix par les journaux ou la presse en général sous forme de romans-feuilletons, le roman connaît un succès remarquable et un triomphe dans les classes populaires d'une façon massive. Le roman historique s'impose avec force sur la scène littéraire comme un genre dominant.

II- 4 : Le roman historique et l'intertextualité

Nous pouvons noter à ce niveau deux éléments opposés voire antagonistes ou adversaires : L'Histoire et la fiction qui entrent dans le processus de la construction du roman historique. La justification de la fiction de l'auteur ou l'écrivain en présentant ses sources, offre au texte un double caractère : la vérification et l'imagination. A ce niveau même, l'écrivaine Marguerite Yourcenar affirme que:

« Le roman historique présente le double avantage d'être à la fois « documenté » et « vivant » : d'un côté l'autorité de la science, de l'autre, les prestiges de l'imaginaire » *ibid* (1987 :9)

Le lecteur, est donc invité à revenir sur les espaces et les lieux cités et à reprendre le récit. Dans le roman, l'action du regard est très importante, celui du romancier sur le texte de l'histoire qui est jugée achevée et finie. Nous citons à titre d'exemple, le roman d'Assia Djébar, *Loin de Médine*, où l'auteure jette différents regards à la fois : regards de la romancière, de la cinéaste et de l'historienne. Selon Chikhi, des regards qui :

« se croisent, se rencontrent, s'échangent et se déportent parfois vers l'imaginaire qui redouble constamment le réel, le complète, lui restitue paradoxalement sa concrétude » Chikhi (1990 : 125).

Lors de la lecture de *Loin de Médine*, nous relevons, d'une part la présence d'une scientifique rigoureuse, autrement dit d'une historienne qui raconte des faits historiques déjà vécus et, d'autre part, la capacité talentueuse d'une artiste, donc d'une romancière qui tisse un monde fictif et imaginaire. Par la suite, nous pouvons comprendre que le génie de la romancière débute au point même où se termine celui de l'historienne. Djébar procède par une réécriture de l'Histoire, en faisant recours à un intertexte qui est le texte de l'histoire.

L'écrivaine, avant d'arriver à l'élaboration de son roman historique, fait appel aux chroniques qui sont, à vrai dire, la genèse ou la source de ce texte romancé. Nous signalons aussi un deuxième intertexte qui est un emprunt aux textes sacrés, autrement dit les versets coraniques ainsi que les hadiths du prophète et les voix des Rawayates.

Dans le roman d'Assia Djébar, *Loin de Médine*, l'écrit ou le texte de l'histoire est envisagé comme un intertexte caractérisé par un statut bien défini. Djébar procède d'abord par une lecture minutieuse de cette histoire en effectuant un travail scientifique d'interprétation et d'analyse précédant sa réécriture. Rappelons, à ce niveau même, que l'acte de la réécriture représente l'une des pratiques de l'intertextualité. Les auteurs reproduisent une nouvelle histoire tout en faisant recours à des textes antérieurs. Cette procédure passe par une sélection d'évènements à étudier, à commenter, puis à ranimer et à faire renaître. Beida Chikhi affirme que :

« Ce que l'Historiographe attendait de la romancière- historienne, c'est à l'intérieur du mouvement romanesque même, une tentative de totalisation de l'agent historique brasant un matériau d'une grande richesse et construisant une synthèse puissante pour la compréhension sans faille qu'est l'acte historique (...) Il s'agit d'écrire un roman pour satisfaire l'exigence historique sans que celle-ci n'entrave en rien l'essor d'une quête littéraire et esthétique. La difficulté était dans l'exploitation de l'énorme documentation réunie, sa sélection et son utilisation comme il convient au mouvement de l'écriture »

Cette technique de réécriture de l'Histoire qui fait appel à l'imagination ou à la fiction, met en évidence des points d'entrecroisement entre deux discours différents : celui des écrivains ou des auteurs et celui des chroniqueurs, tout en s'appuyant sur un premier discours objectif (l'Histoire) et un deuxième discours subjectif (la fiction). Les écrivains combinent l'Histoire et la fiction par un inter-discours, d'où la naissance d'un texte à caractère binaire marqué par une discontinuité. A ce point là, nous pouvons citer des exemples extraits de *Loin de Médine* qui peuvent nous faciliter la compréhension de cette notion de « discontinuité » :

« Djaffar meurt au combat, à Muta une année environ après l'arrivée à « Médine ». Puis, l'écrivaine commente : « Cette mort laisse dans la chronique Mohammadienne un sillage légendaire, d'une phosphorescence que les anecdotes naïves ou composées n'épuisent pas ». Puis elle reprend de nouveau la relation de l'Histoire : « Djabar mort les mains coupées, ainsi que le dépeint la légende aussitôt forgée à partir des visions des songes du prophète, volant comme un ange dont seuls les talons seraient tachés de sang... » Djébar, (1991 : 225).

Nous pouvons constater que dans un roman historique, la notion de discontinuité est assurée par une hybridité textuelle. L'Histoire et la fiction se combinent pour donner naissance à un ensemble cohérent et un genre particulier et hybride. Djébar utilise des hadiths pour relater des moments et des scènes de la vie du prophète. Donc cet intertexte complète le texte de l'Histoire. A titre d'exemple, nous pouvons citer la scène où le père annonce à sa fille sa mort très proche. « *Fatima penchée sur la couche de*

Mohammed, écoute celui-ci lui murmurer de mystérieuses paroles. Et la jeune femme, dit l'épouse témoin, est secouée par un flot de larmes inextinguibles. Elle pleure, ployée en silence, elle se déchire, sans nulle réponse au père » (Assia, 1991 : 225)

Nous pouvons alors constater, que les hadiths se trouvant dans le texte de fiction offrent une version complémentaire de l'Histoire et dévoilent l'envie de l'auteur de peindre ses dires et ses constructions d'une teinte véridique. Nous pouvons ajouter aussi que le regard que porte Assia Djebar dans ses romans est un regard qui présente des voix en avant-scène, voix révélant la révolte.

Troisième Chapitre

L'INTERDISCURSIVITE

Nous remarquons que le texte romanesque demeure l'espace par excellence où les notions de l'intertextualité et de l'inter-discoursivité agissent et interagissent d'une manière fascinante et remarquable.

Nous essayerons d'introduire et de développer le concept de l'inter-discoursivité tout en commençant par dégager les caractéristiques les plus importantes et récurrentes d'un type de discours très particulier : le discours religieux dans le discours littéraire. Par suite, nous tenterons de donner un aperçu global sur les différentes conceptions et les notions théoriques, pour jalonner le terrain ou le champ d'étude, et ce dans le but de pouvoir les intégrer et les exploiter dans cette partie de notre travail.

Dans ce chapitre nous essayerons aussi de retracer ou d'évoquer brièvement l'origine du concept de l'inter-discoursivité et de faire comprendre et assimiler ses différentes manifestations. Egalement, nous examinerons ou analyserons les différentes approches de cette étude tout en nous engageant à présenter de brefs commentaires objectifs sur chacune d'elles.

III- 1 : L'origine du concept de l'inter-discoursivité et son évolution

L'inter-discoursivité est considérée comme une dérivation de celle de l'intertextualité. P. Charaudeau et D. Maingueneau, dans le « *Dictionnaire d'analyse du discours* »(2002 : 324) ont défini l'inter-discours comme :

« Ensemble des unités discursives (relevant de discours antérieurs du même genre, de discours contemporains d'autres genres, etc) avec lesquelles un discours particulier entre en relation implicite ou explicite. ». Ils affirment aussi que

« Tout discours est traversé par l'inter-discoursivité » expliquant par la suite que sa caractéristique constitutive « d'être en relation multiforme avec d'autres discours, d'entrer dans l'inter-discoursivité » (2002 : 324.)

L'inter-discoursivité est donc un phénomène linguistique fondé sur la coprésence de différents discours, différents genres, ou différents styles, formant un amalgame d'institutions, de modifications ou plus précisément de significations, caractérisant une

société donnée, dans un seul texte. L'inter-discursivité est donc estimée généralement comme un type propre ou particulier de « *l'intertextualité* ». Nous pouvons dire, que l'inter-discursivité est une notion qui date de la tradition bakhtinienne dans la littérature, s'intéressant plus à l'analyse critique du discours et se basant davantage sur les recherches ponctuelles dans le domaine impressionnant de la stylistique.

L'hétérogénéité textuelle est l'une des caractéristiques de ce phénomène de l'inter-discursivité qui est jugée comme l'une des figures où l'intertextualité peut se manifester. Cette notion a été utilisée voire introduite par Julia Kristeva (1967) qui présume que l'interprétation des textes, autrement dit, l'insertion ou l'inclusion des citations altérées ou métamorphosées ou mêmes véridiques et authentiques, ou encore d'insinuations, d'illusions, de réminiscences dans le texte produit, de différents textes, entiers avec un sujet différent de la parole ; ou enfin des morceaux voire des fragments de textes implicites, explicites ou manifestes.

Rappelons que plusieurs théoriciens et spécialistes ont largement et profondément étudié la notion d'intertextualité (Kristeva, 1980 ; Foucault, 1981 ; et Bakhtine, 1986). L'intertextualité est l'allure ou l'aspect d'un discours qui a une relation ou des rapports avec d'autres discours. Nous pouvons dire que l'inter-discours peut comporter ou même rassembler une multitude de discours variés comme : les discours politiques, historiques, religieux, prosaïques, cinématographiques, folkloriques et théâtraux. « *Textes antérieurs* » qui forment une sorte de passerelle assurant les échanges entre les diverses cultures de l'humanité, et qui relie les civilisations du passé avec celles du présent. Nous pouvons citer à ce niveau les différentes définitions élaborées par plusieurs spécialistes et théoriciens à l'instar de :

- Courtine :

L'inter- discursivité signifie qu'un discours a un rapport avec un autre discours, autrement dit, il s'agit d'un sens proche du sens de l'intertextualité.

- Norman Fairclough et Linell :

L'inter-discursif représente les relations entre les divers types de discours à l'instar des genres.

- Michel Foucault et Marc Angenot :

L'inter-discursif désigne les relations entre formations discursives, ou en termes plus simples, entre les grandes entités discursives hétérogènes comme l'histoire naturelle et l'économie politique des lumières. Pour Foucault, les différences et les égalités entre les formations discursives représentent l'inter-discours.

III- 1-1 : Origine du mot « inter-discours »

« **Discours** » est un terme polysémique, généralement il renvoie à un ensemble immense d'énoncés et non pas à des paroles sans sens ou insignifiantes et qui ne provoquent aucun effet.

Pour décrire ou représenter un type de discours, politique, religieux, théâtral..., nous devons nous rendre compte que le terme de « Discours » indique et précise une forme de langage bien précise visant et ciblant un objectif bien déterminé et qui, à vrai dire, est guidée par une stratégie bien définie. Par la suite, nous pouvons dire que le « discours » ne désigne pas uniquement un « type d'énoncés » mais il s'applique aussi à une énonciation particulière commune dans les années soixante (1960) à la psychanalyse (Lacan, Miller), la philosophie (Althusser) et l'analyse du discours dite française (Pêcheux). Rappelons que, l'émergence de la notion d'« inter-discours » avait pour origine le projet de la théorie « matérialiste du discours ». Le premier modèle ou la première figure de la notion est celle de « Discours possibles » de Pêcheux (1969), référant à de différentes conditions socio-historiques de production :

« *La normalité locale qui contrôle, la production d'un type de discours donné concerne non seulement la nature des prédicats qui sont attribués à un sujet, mais aussi les transformations que ces prédicats subissent au fil du discours* » (Pêcheux 1969 : 12). Il explique davantage en ajoutant :

« Ceci suppose qu'il est impossible d'analyser un discours comme un texte, c'est-à-dire, comme une séquence linguistique fermée sur elle-même, mais qu'il est nécessaire de le référer à l'ensemble des discours possibles à partir d'un état défini des conditions de productions(...) (Pêcheux 1969 : 16).

Nous pouvons donc conclure que l'inter-discours et le discours précisément ne doivent pas être étudiés comme un texte, mais il faut se référer aux « discours possibles » de Pêcheux, qui se trouvent dans le même discours. Il s'agit de deux discours. « Inter » renvoie à l'effet que produit le discours « autre » sur le discours produit. A ce niveau, nous pouvons donner l'exemple de l'effet que produit le discours historique ou religieux sur le discours romanesque.

III- 1-2 : Naissance d'inter-discours

Marc Angenot propose la définition suivante à l'inter-discursivité :

« Interaction et influences réciproques des axiomatiques de discours contigus ou homogènes » (Marc Angenot 1983 : 107).

De cela, nous pouvons dire qu'il s'agit d'analyser et d'étudier les diverses relations qui peuvent exister entre le discours littéraire et les différents discours sociaux. **Josias Semujanga**, dans son écrit « *Dynamique des genres dans le roman africain* » 1999, affirme que :

« Linter-textualité est surtout utilisée dans le domaine littéraire, alors que tout discours peut entrer dans la dynamique intertextuelle lorsqu'il est convoqué en tant que texte. Elle entre aussi souvent en concurrence avec l'inter-discursivité. Ce dernier terme tient compte, en effet, de toutes les relations entre les textes et les discours reconnus comme textes : le discours historique, médical, scientifique, etc. » (Semujanga 1999 : 29).

Pour notre part, nous nous intéresserons dans notre analyse, aux relations qui édifient les textes littéraires avec les divers discours qui se présentent dans le squelette de ce corps romanesque, comme : le discours religieux, le discours historique et parfois même le discours idéologique.

Pour Fairclough (1992), l'inter-discursivité se présente même dans le concept de « l'intertextualité ». Il détermine ce concept d'intertextualité, particulièrement comme « *une édification d'un texte à partir d'un assemblage de fragments de d'autres textes antérieurs qui sont délimités d'une manière explicite ou fusionnés dans cet espace textuel* » (1999 : 84). Fairclough (1992), en se basant et en se consolidant sur les travaux et les recherches de Bakhtine (de 1986), imbrique un classement typologique et une classification de l'intertextualité élaborée par les experts et analystes français, voire « l'intertextualité constitutive », renvoyant à la coprésence et l'alliance de différents discours dans un même discours. Et l'intertextualité « manifeste » qui se réfère ou se rapporte à l'existence voire la présence explicite d'un texte dans un autre sous diverses formes. Pour mettre en évidence, l'importance de l'étude de discours, Fairclough introduit le terme « d'inter-discursivité » qui est donc un substitut remplaçant « l'intertextualité constitutive ».

Toutefois, ce sont les travaux de Bakhtine (1981,1986) qui représentent la vraie origine du concept de l'inter-discursivité. Bakhtine, considère que les langues sont en continuelle ou éternelle transformation, voire évolution. Il parle d'un amalgame de différentes expressions dans une seule pièce de la langue peut être fragment, morceau peut être fait ou accompli, il s'agit donc de l'effet d'hybridation. Hétéroglossie que, Bakhtine définit comme un assemblage ou un mélange complexe d'énoncés.

Comme nous l'avons déjà détaillé dans les chapitres précédents, Julia Kristeva a inventé, tout en important le terme d'intertextualité, en France vers la fin des années soixante. Elle affirme que l'intertextualité implique « *l'insertion de l'histoire dans un texte et de ce texte dans l'histoire.* » Par la suite, elle a élaboré sa conception visant la reformulation de l'hétéroglossie et de dialogisme par rapport au texte, et le rapport de la textualité à la société et à l'Histoire. Les spécialistes français de l'analyse du discours, tout en se basant sur les travaux de Julia Kristeva se rapportant à l'inter-discursivité, arrivent à élaborer la différenciation entre les intertextualités « manifeste » et « constitutive ». Travail repris et démontré par Fairclough et qui la nomme « inter-discursivité »; travail représentant la notion d'« inter-discours » de Pêcheux et

encourageant les différents éléments d' « ordres du discours », comme les discours et les styles, les genres. Nous constatons par la suite que « l'ordre du discours de Foucault et « l'inter-discours » de Pêcheux sont estimés comme pionniers ou prédécesseurs de « l'inter-discursivité ».

Nous pouvons conclure que, d'une façon générale, l'intertextualité offre la possibilité de la présence de d'autres textes dans un texte. Elle est explicite par l'emploi ou le recours à des citations mises entre guillemets. En effet, la construction ou la production de textes se fait à partir de fragments et d'éléments d'autres textes antérieurs avec indication des ressources intertextuelles à différents degrés et à diverses fins.

Toutefois, l'inter-discursivité œuvre d'une façon différente, il s'agit d'une combinaison d'autres types de discours dans un seul et même discours. Donc, en procédant à la comparaison entre les deux concepts, nous pouvons retenir que l'intertextualité se fonde sur les formes des surfaces textuelles appartenant au début à d'autres textes, alors que l'inter-discursivité suppose ou implique l'insertion ou l'intégration d'un discours dans un autre. En définitive, l'inter-discursivité fait appel à des relations implicites et les intègre entre les diverses formations discursives, et non pas à des relations explicites entre les textes, d'où la forme « compliquée » de cette notion « d'inter-discursivité ».

III- 1-3 : L'inter-discursivité, l'intertextualité et l'hétéroglossie

Les notions « d'inter-discursivité » et « d'intertextualité générique » ne partagent pas la même connotation ; le sens, dans la formation des relations inter-discursives est parfois assuré ou donné par l'articulation des discours ou des styles, dans certains cas. Nous admettons, par la suite, que l'inter-discursivité ne peut en aucun cas être comparée ou assimilée à l'intertextualité générique, bien que le genre soit un terme général et que la relation discours et genres est dialectique.

L'inter-discursivité demeure une notion complexe et polysémique. Bakhtine (1981 : 291) affirme que tout texte est une combinaison, un assemblage ou un agencement de voix, voix de l'un et voix des autres, tout texte est donc polyphonique.

Nous pouvons dire que l'hétéroglossie est un événement ou plus précisément un phénomène qui produit l'hétérogénéité sociale. Par la suite, c'est Fairclough (1992) qui procède à la reformulation de l'hétéroglossie, l'adapte et l'identifie à l'inter-discursivité, tout en ajoutant un emprunt idéologique. Il avance que cette notion travaille plus le côté idéologique que l'hétéroglossie, autrement dit l'idéologie est une mission beaucoup plus spécifique à l'inter-discursivité.

III- 2 : Dialogisme et inter-discursivité

Pour Bakhtine, il existe un lien très étroit entre la notion de « dialogisme » et celle « d'inter-discursivité ». Il affirme que, dans l'analyse du discours, les deux éléments sont utilisés ou intégrés d'une manière interchangeable. Il ajoute que tous les textes sont dialogiques et doivent être compris dans le contexte d'autres textes évoquant des sujets similaires ou connexes. Les textes et les paroles ne sont pas propres à l'écrivain ou à l'orateur qui les produit, mais ils contiennent généralement d'autres « voix », éléments implicites ou explicites, qui proviennent de diverses sources à travers lesquelles l'inter-discursivité peut être observée ou formée.

Ces deux notions, « dialogisme » et « inter-discursivité », sont utilisées dans diverses situations. Le « dialogisme » est une caractéristique ou propriété de l'utilisation, d'une manière générale, du discours, de la cognition et de la langue. Cependant, l'inter-discursivité est considérée comme un phénomène linguistique spécifique d'une manière relative, et qui revêt une signification sociale. L'application de l'inter-discursivité peut se faire aux textes du domaine littéraire ou non littéraire, tout en se concentrant sur, les relations dialogiques des conventions linguistiques associées à des significations idéologiques ou certaines tendances sociales. Par contre, le dialogisme est souvent utilisé dans le domaine de l'analyse littéraire, des textes savants et du monde artistique.

Ce domaine établit un dialogue entre les auteurs, les écrivains et les artistes et des générations de textes dépassant ainsi les relations dialogiques dans une musique donnée, un passage ou un extrait artistique ou un texte.

III- 3 : Passage de l'inter-discours à l'hétérogénéité constitutive

Authier, au début des années quatre vingt (80), œuvre avec Pêcheux dans le cadre de la Recherche Coopérative Programmée analyse du discours et lecture d'archives, (RCP A dela), programme du CNRS. Il publie, en 1982, dans DRLAV puis *Languages* en 1984, ses deux fameux articles considérés comme fondateurs sur l'hétérogénéité constitutive. Cette proposition de la notion d'hétérogénéité constitutive d'Authier, liée à l'inter-discours par un « retravail » théorique, recouvre les trois types d'altérité qui partagent leur extériorité par rapport à la séquence discursive. Dans ses deux articles, Authier précise l'importance des théorisations de Pêcheux et de celles de Bakhtine, « LAD française et le dialogisme Bakhtinien ». Authier déclare qu'il était « difficile de ne pas rencontrer le dialogisme qui privilégie la dimension de l'autre, du non-un dans son approche de sens » (1995 : 95). A vrai dire, cette notion de dialogisme est très réticente au dialogisme de Bakhtine : « Mais si riche que soit l'approche dialogique, surtout concernant le rapport au déjà dit- , la saisie « l'hétérogène énonciatif » vient y buter sur une double surdité à la langue et à l'inconscient » (Authier 1995 : 95)

Nous pouvons donc dire que l'altérité proposée par Bakhtine est, à vrai dire, extérieure au sujet. Par contre, celle suggérée par Authier est intérieure.

« Cet autre dans l'un est, pour le discours, donnée constitutive, permanente, et non fait accidentel, marginal. Le mode de présence de l'autre, de l'ailleurs, dans un discours, n'est pas celui de la rencontre, du contact ponctuel entre un intérieur et un extérieur ; c'est l'intérieur même du discours-le fil de « sens » mots ; de « son » sens- qui ne constitue, ne « prend corps » si l'on veut, que, en non coïncidence à lui-même, dans et de l'extérieur des autres discours (Authier 1995 :249 ; ital. d'origine). L'AD dite « française » forme, en effet, la notion d'hétérogénéité indépendamment de la tradition bakhtinienne partant du matérialisme althussérien (hétérogénéité comme contestation de la totalité hégélienne) et de la psychanalyse lacanienne (la division interne du sujet). Le projet d'Authier garde et soutient dans la notion d'hétérogénéité constitutive, des caractéristiques particulières et spécifiques à l'inter-discours de Pêcheux :

« L'inconscient, une altérité, extériorité conflictuelle inhérente Au discours lui-même ; et ce que j'appellerai une dimension tragique de la théorie du discours, qui rend compte des « blessures » du langage et du « compromis boiteux du lire. » (Authier 1995 : 810).

III- 3-1 : De l'inter-discours à la mémoire discursive et inter-discursive

La publication, en 1981, de la thèse de Courtine compose et constitue le texte théorique nécessaire, voire fondamental, pour toute l'analyse du discours (AD) des années 1970 et 1980. Le théoricien Courtine met en évidence une nouvelle perception, par l'introduction de la notion de mémoire discursive à partir de l'Histoire, en passant par Foucault (les domaines) et Nora (les lieux de mémoires) :

« Nous introduisons ainsi la notion de mémoire discursive dans la problématique de l'analyse du discours politique. Cette notion nous paraît sous-jacente à l'analyse du FD (Formation Discursive) qu'effectue l'archéologie du savoir : toute formation possède dans son « domaine associé » d'autres formations, qu'elle répète, réfute, transforme, dénie..., c'est-à-dire à l'égard desquelles elle produit des efforts de mémoire spécifiques ; mais toute formulation entretient également avec des formulations avec lesquelles elle coexiste (son « champ de concomitance » dirait Foucault) ou qui lui succèdent (son « champ d'anticipation », des rapports dont l'analyse inscrit nécessairement la question de la durée et celle de la pluralité des temps historiques au cœur des problèmes que pose l'utilisation du concept de FD ») (Courtine 1981 : 52). Cette configuration théorique lui permet de proposer une définition spécifiquement opératoire de l'inter-discours comme instance organisatrice des formations discursives :

« L'inter-discours d'une FD (Formation Discursive) doit ainsi être pensé comme processus de configuration incessante dans lequel le savoir d'une FD est conduit, en fonction des positions idéologiques que cette FD représente dans une conjoncture déterminée, à incorporer des éléments préconstruits produits à l'extérieur de lui-même, à en produire la redéfinition ou le retournement ; à susciter également le rappel de ses

propres éléments, à en organiser la répétition, mais aussi à en provoquer éventuellement l'effacement, l'oubli ou même dénégation. L'inter-discours d'une FD ? Comme instance de formation/répétition/transformation des éléments du savoir de cette FD, peut-être saisi comme ce qui règle le déplacement de ses frontières » (Courtine 1982 : 250).

Moirand (2001, 2004, 2007) travaille et produit à son tour la mémoire discursive, reprenant à son compte le terme proposé par Leconte (collaborateur de Courtine) de mémoire discursive : « Elle explique qu'elle souhaite revitaliser » les notions de l'analyse du discours via le dialogisme bakhtinien, ce qu'elle fait en proposant plusieurs distinctions : dialogisme intertextuel/ dialogisme constitutif/ dialogisme interdiscursif et interlocutif ...

III- 3-2 :L'inter-textualisation : vers la textualisation du discours

Comme nous l'avons déjà vu, l'inter-discours est considéré comme une production verbale concrète du discours « sonnante et trébuchante ». Sa ressemblance furieuse à l'intertexte est assurée par les énoncés matériellement repérables.

En 2005, Rosier avance des explications sur ce phénomène en mettant en lumière les croisements des notions utilisées en analyse de discours et en sociocritique :

« L'inter-discours « transporte » en sociocritique, croise l'intertexte, et s'y substitue même. Elle montre que dans les années 1990, quelqu'un comme Angenot propose l'inter-discours « comme alternative à l'intertextualité, en voulant dépasser le textocentrisme des études littéraires » (Rosier2005).

En 2006, Adam détermine l'inter-discours comme un régime général de relations entre des discours (comparable à la genericité) dont l'intertextualité serait une des formes. Par conséquent, selon nous, il s'agit de se débarrasser de la notion d'« inter-discours » considérée comme propre au contexte théorique spécifique de l'analyse du discours (AD). Adam voit que l'inter-discours est en position sous-jacente aux discours, qu'il est sa vraie source, voire sa structure profonde, fait qui nous paraît

en contradiction avec les approches de Pêcheux (Surface discursive) et les travaux de Foucault (discours-événement).

Quant à Courtine, il avait prévu depuis 1982 que « *l'inter-discours ne saurait jouer, vis-à-vis de l'intra- discours, le rôle d'une structure profonde (pas plus que d'une « macrostructure textuelle ») à partir de quoi on pourrait envisager la génération de l'intra-discours comme texte* » (Courtine : 262). Donc, l'inter-discours, c'est l'intertextualité.

III-3-3: Traces de l'inter-discours dans: La Femmes sans sépulture, L'Amour, la fantasia d'Assia Djébar.

III - 3 - 3- a : La Femmes sans sépulture

En analysant le roman *La Femme sans sépulture* (Djébar, 2002), nous nous rendons compte que, d'un côté nous pouvons établir une relation étroite entre le texte littéraire et l'imaginaire collectif des personnages féminins, et d'un autre côté, les voix, l'hétérogénéité des voix enchâssées et des discours font appel à la notion de polyphonie, dimension devenue essentielle dans l'écriture de Djébar, ayant des relations combinatoires entre les différentes figures de la polyphonie.

Dans *La Femme sans sépulture*, Assia Djébar relate l'histoire d'une maquisarde *Zoulikha*, durant la guerre de libération nationale, arrêtée par l'armée française et disparue à jamais sans sépulture :

« *Zoulikha, quarante -deux ans, veuve de son troisième mari mort au maquis, ayant été contrainte de laisser ses deux enfants si petits dans la maison de la vieille rue d'ELQSIBA, Zoulikha habite encore au cœur de la cité antique. Après son arrestation et les tortures subies, elle fut portée disparue. Auparavant ayant déployé une parole publique, lyrique, il me semble qu'elle s'est, pour ainsi dire, envolée... Femme-oiseau de la mosaïque, elle paraît aujourd'hui ; pour ses concitoyens, à demi effacée ! Or son chant demeure.* » (Djébar, 2002 : 235-263).

Le texte djabarien raconte l'élan révolutionnaire, la bravoure et l'héroïsme

exemplaire de *Zoulikha* dont le passé est refait et rétabli par la mémoire collective des femmes de la Césarée. Ressemblant à un documentaire historique, la majorité des témoignages affirme, voire certifie la participation des femmes aux côtés de leurs frères combattants. L'histoire est édifiée par des voix qui se relayent, rallument, ravivent le passé, reproduisent et régénèrent l'histoire de l'héroïne *Zoulikha*. Une multitude de récits alternent, se succèdent et se rapportent à l'histoire, s'introduisant, voire s'intégrant les uns dans les autres :

« De retour ? Non pas de la même façon qu'en 1975 (« treize ans après l'indépendance ! » me reprochait déjà Mina), non pas en 1981 lorsque je m'étais mise à reconstituer sur un même fil le chapelet des souvenirs livrés- et que

J'imaginai déjà l'oratorio des voix suspendues, non ! Il me faut l'avouer : Je reviens dans ma ville...Vingt ans plus tard. » (Djebar, 2002 : 238).

Ce retour ne s'achève que dans le cadre d'un effort purement littéraire, reflétant la liaison et l'attachement effectif et émotionnel à l'espace d'enfance. En effet Césarée symbolise et reflète le passé de toute une vie, figé par une étendue et un éloignement que la nostalgie cherche à traverser par le biais de l'errance. Elle n'est visible que par le souvenir, la fiction et l'imagination. Le retour définitif dans sa ville natale serait historique :

« Quand serai-je vraiment de retour pour gravir le chemin qui monte ce sommet de Césarée ? Là, où, sous mille couches de ténèbres, dort désormais mon père, les yeux ouverts » (Djebar, 2002 :243).

A ce niveau, nous soulevons une thématique revendiquant l'identification. Celle-ci est présentée par l'intermédiaire d'une série d'images substantive (personnages d'origine berbère dont la présence, la façon de se manifester et de s'exprimer fixent et maintiennent l'identification). Femme sans sépulture, une œuvre qui révèle cette hallucination, voire ce fantasme originel, caractérise, à la fois la vie des femmes et l'écriture. L'aboutissement au texte se manifeste depuis son départ de cette vie. La totalité des œuvres de Djebar, est marquée, d'une façon récurrente, par ce retour à cette vie menée loin de ses origines. La même présentation féminine et sa répétition n'est

point un hasard, elle explique et interprète une réalité, voire une certitude imposée par le monde extérieur. La clarté ainsi que la pureté de son cheminement fait apparaître, à travers le dénouement et, beaucoup plus précisément, l'épilogue, un ardent et puissant sentiment de mélancolie vis-à-vis de son pays, de sa ville natale :

« Je suis revenu seulement pour le dire. J'entends, dans ma ville natale, ses mots et son silence, les étapes de sa stratégie avec ses attentes, ses fureurs... Je l'entends, et je me trouve presque dans la situation d'Ulysse, le voyageur qui ne s'est pas bouché les oreilles de cire, sans toutefois risquer de traverser la frontière de la mort pour cela, mais entendre, ne plus jamais oublier le chant des sirènes ! Elle souriait, elle se moquerait, Zoulikha, si on lui avait dit qu'on la comparerait, elle, aux sirènes du grand poète d'Homère. »(Djebar, 2002 : 236).

Nous pouvons retenir qu'Assia Djebar rapporte ou retrace le cheminement historique de Zoulikha vingt ans après. Les deux facteurs espace-temps ont modifié le monde et, par la suite, le passé historique s'est fondu dans l'oubli. Il s'agit donc d'une écriture fascinante qui nous offre la chance de voyager au centre d'une histoire qu'elle a métamorphosée.

Nous pouvons également soulever le retour de la visiteuse sollicitée pour écrire l'histoire de Zoulikha, aux sources, dans le cadre de l'Histoire. Ce retour est une aventure qui, en s'allongeant, va conquérir l'espace et le temps. Son chemin la conduira à Alger, puis à Césarée, elle établit un contact avec la fille de Mina l'héroïne, qui sera son guide dans ses tournées à travers toute la région.

Nous remarquons aussi que le profil ou le statut identitaire auteure-narratrice-personnage est inséparable, voire indissociable du genre biographique où l'énonciation alterne l'emploi du « je » du passé et le « je » du présent de l'écriture. Une reconstitution en langue française voire en langue d'écriture, est pratiquée sur les récits rapportés en arabe dialectal. Recours à un espace d'interaction caractérisant Césarée et sa région, une réédification ou une redéfinition particulière de l'histoire faite à partir de données historiques, mettant en lumière la conscience culturelle dans cette écriture si

particulière. La visiteuse raconte son arrivée, cible son objectif, décrit et présente des lieux et des personnages.

Elle cite des noms, rappelant des périodes bien précises (Edgar Varèse¹³, Bela Bartok¹⁴, Eugène Fromentin¹⁵).

Probablement, La flûte d'Edgar Varèse est révélatrice d'un secret, a un sens dissimulé, c'est une trace indélébile renforçant l'histoire. Le musicien hongrois Bela Bartok a visité l'Algérie et l'a honorée par sa présence et par sa musique. Cette musique, qui voyage et navigue dans le passé et le fait revivre dans le présent, rendant Zoulika constante. Pour lui rendre hommage, la narratrice lui adresse, lui dédie cette pensée à travers l'histoire de Zoulikha :

« Opus dédié à Zoulikha, mais aussi à Bela Bartok. Le musicien hongrois était venu en Algérie, peu d'années avant la naissance de Zoulikha, l'ineffaçable. Personne ne l'a revue vivante, en effet, peut-être que, grâce à la musique de Bartok, je l'entends, Moi, j'entends Zoulikha constante, présente, vivante au dessus des rues étroites, des fontaines, des patios, des hautes terrasses de Césarée » (Djebar, 2002 : 17).

Eugène Fromentin, peintre-écrivain a visité Hadjout, la tribu connue et célèbre de Zoulikha. Le Lac Halloula est un paysage familier, peut-être aussi que c'est un lien qui assure le rapprochement à l'histoire de Zoulikha :

« Plus de cinquante ans auparavant, Eugène Fromentin avait connu cette tribu : malgré sa défaite, elle conservait un peu de son aura, du moins dans des spectacles de fantasia. Le peintre-écrivain évoquait aussi le magnifique lac de Halloula, à proximité » (Djebar, 2002 :18).

¹³ - Edgard Varèse ou Edgar Varèse (les deux orthographes ont été utilisées par le compositeur lui-même à différentes époques de sa vie) est un compositeur français naturalisé américain, né à Paris le 22 Novembre 1883 et mort à New York le 06 Novembre 1965 à l'âge de 82 ans. Il construit son rapport radical à l'Histoire : un rapport positif, voire scientifique, animé par un désir d'arrachement au présent.

¹⁴ - Bela Bartok (Bartok Béla, selon l'usage en hongrois), né le 25 mars 1881 à Nagyszentmiklosen Hongrie, décédé le 26 Septembre 1945 à New York, était un compositeur hongrois, pianiste et collectionneur de musique folklorique d'Europe de l'Est. Il fut l'un des fondateurs de l'ethnomusicologie (science humaine qui étudie les rapports entre musique et société).

¹⁵ - Eugène Fromentin, né le 24 Octobre 1820 à La Rochelle, est mort le 27 Août 1876 dans la même ville. Fils de la botaniste Marie-Dominique de la Fouchardière, c'est un peintre et écrivain français. Il se révèle peintre orientaliste fécond, mais sans grande originalité.

Nous retenons donc de cette œuvre que, Zoulikha est une combattante dans l'ombre, elle est l'objet même d'une quête par la reprise de son nom dans tous les récits. Elle assure la liaison entre les différents personnages. En partant de paramètres identitaires, la narratrice fait de Zoulikha une héroïne par le biais d'une fonction symbolique qui est mise en œuvre par ce rôle thématique « *sa vie de combat, interrompue à quarante-deux ans, est restée comme suspendue dans l'espace de la cité ancienne !* » (Djebar, 2002 : 16).

III- 3 – 3-b : L'Amour, la fantasia

Dans L'amour, la fantasia, une multitude de discours se mêlent. Ainsi, nous rencontrons le discours narrativisé, le discours indirect, le discours direct et le discours indirect libre. Tous ces types de discours se heurtent dans l'espace des paroles sans que les limites et les frontières ne soient nettes et visibles :

« Ainsi mon père avait « écrit » à ma mère. Celle-ci, revenue dans la tribu, parla de cette carte postale avec u ton et des mots très simples certes. Elle voulait continuer, décrire l'absence du mari dans ce village, pendant quatre ou cinq longues journées, expliquer les problèmes pratiques posés(...). Elle allait poursuivre, regretter qu'une citadine, isolée dans un village avec de trop jeunes enfants, puisse se trouver bloquée...Mais les femmes s'étaient écriées devant la réalité nouvelle, le détail presque incroyable :

- Il t'a écrit à toi ?
- Il a mis le nom de sa femme et le facteur a dû ainsi le lire ? Honte !...
- Il aurait pu adresser tout de même la carte à ton fils, pour le principe, même si ton fils n'a que sept ou huit ans !

L a mère se tut. Sans doute satisfaite, flattée, mais ne disant rien. Peut-être soudain gênée, ou rosie de confusions ; oui, son mari lui avait écrit à elle en personne !... L'aînée des enfants, la seule qui aurait pu lire la carte, c'était sa fille : alors fille ou épouse, quant au nom, du destinataire, où se trouve la différence ?

- Je cris rappelle que j'ai appris à lire le français maintenant ! (57-58).

Ainsi, les points de suspension affirment la non-clôture du discours indirect, dirigent ou guident la lecture vers un discours indirect libre, et nous invitent aussi à une retro-lecture qui peut déceler dans le cotexte de gauche, à hauteur de l'adverbe « trop » (« trop jeunes enfants »). Quelques lignes plus loin apparaît un discours indirect libre qui progresse et prospère comme un témoignage, typiquement. La coprésence des marques d'oralité (« oui »), des subjectivèmes renvoient ou aboutissent au personnage.

La lecture de *L'Amour, la fantasia* est une sorte d'opération ou d'édification d'un travail permanent et constant de liaison, une unification de tous les fragments textuels, obéissant à un code qui régit en parallèle la fiction et la narration ; l'ensemble s'élabore dans le rapprochement de trois expériences différentes interpellant trois discours historiques : discours témoignages des femmes de la tribu, discours témoignages d'époques, et discours-parcours autobiographique.

Nous soulignons aussi le non-respect de la pratique de la manière linéaire; de ce fait, la narration connaît différentes déstabilisations qui provoquent souvent l'ordre de l'histoire. Cette tradition rappelle la pratique des nouveaux romanciers en Occident. Djébar pratique donc une rupture dans *L'Amour, la fantasia*, touchant à la fois la forme et le fond. En effet, l'écriture de ce roman rompt et s'éloigne du principe de la linéarité du roman classique, ainsi que de la production romanesque précédente de l'auteure même, observée et notée dans ses romans de jeunesse, à l'égard de : *La Soif* (1957), *Les Impatients* (1958), *Les Enfants du Nouveau-Monde* (1962), *Les Alouettes naïves* (1967), romans classiques à intrigue linéaire et psychologique.

L'Amour, la fantasia, premier roman de ce que Djébar nomme le quatuor romanesque, introduit une nouvelle époque ou période d'écriture rompant avec les formes traditionnelles des procédures et des techniques rédactionnelles. Toutefois, Djébar maintient ce retour vers l'Histoire, l'histoire de son pays et sa propre histoire, tout en utilisant, une réflexion sur cette langue du colonisateur qui lui a offert la liberté. Nous assistons donc à un fort entrelacement entre des récits autobiographiques et historiques malgré leur caractère disparate. Djébar emploie les procédés similaires à

ceux qui caractérisent le Nouveau Roman : conception linéaire battue en brèche à partir de l'emploi des techniques d'écriture à l'instar de la mise en abyme, du système de génération textuelle et de la déstabilisation chronologique, se rapportant à l'organisation textuelle et à l'incohérence des différents chapitres. A ce point, nous croyons qu'il est utile de rappeler que les Nouveaux romanciers insistaient sur la remise en question des éléments fondateurs de l'esthétique et de l'idéologie du roman classique comme : La position du narrateur, le personnage et l'intrigue. Au colloque de Cerisy, Françoise Van-Guyon, synthétise cette relation en déclarant :

« La disparition du personnage comme centre organisateur de la fiction et, corrélativement la suppression des actions comme facteur de structuration ; une multiplication des rôles et des dantes de perspective partiels et contradictoires ; une prolifération des anecdotes ; la reprise aux fins de contournement, ou de détournement, les grandes formes consacrées et en particulier, des histoires ; la construction de la fiction à partir de motifs et de thèmes générateurs, l'élaboration d'une nouvelle logique du mot à mot et du dessin en général, la mise en jeu systématique de figures abstraites : géométriques, arithmétiques et grammaticales(anagrammatiques) ; l'intertextualité par insertion littérale des textes, anciens ou contemporains, littéraires ou paralittéraires, qui sont soumis au travail de l'écriture ; la multiplicité des mises en abyme(...) ; l'exhibition des procédures de narration ».(10).¹⁶

Afin de donner plus de crédibilité à notre tentative analytique de cette rupture dans le roman L'Amour, la fantasia d'Assia Djebar, nous essayerons de dégager les différents procédés de rupture dans cette œuvre :

¹⁶ - Françoise Van-Rossun-Guyon, « Conclusion et perspectives », in *Le Nouveau Roman, hier et aujourd'hui (Problèmes généraux)*, Colloque de Cerisy-la -Salle, Paris, UGE, coll. « 10/8 », 1972, p.401. sous la direction de Jean Ricardou, s'est tenu au Centre Culturel International de Cerisy-la -Salle, du 20 au 30 Juillet 1971, un colloque chargé de faire le point sur le Nouveau Roman qui a réuni un grand nombre d'auteurs, de critiques et de théoriciens de ce mouvement.

a- Plan des séquences narratives

L'œuvre L'Amour, la fantasia contient trois parties et un final. Les deux premières parties alternent séquences autobiographiques et séquences historiques. Cette alternance tisse de fortes liaisons entre l'histoire personnelle de l'auteure-narratrice et l'histoire du pays teintée par la violence. La disposition des différents chapitres peut être schématisée comme suit :

• **Première partie** : La prise de la ville ou l'Amour s'écrit ; comptabilisant huit (8) chapitres ; voici un tableau résumant la structure de cette première partie :

Scènes autobiographiques (titrées)	Scènes de guerre (numérotées)
Fillette arabe allant pour la première fois à l'école. (P.15-17).	I : « Aube de ce Juin ... » (P.18-21).
Trois jeunes filles cloitrées.(P.22-17).	II : « Le combat de Staoueli... »(P.28-33).
La fille du gendarme français(P.34-42).	III : « Explosion du fort l'empereur... » (P.43-49).
Mon père écrit à ma mère(P.50-53).	IV : « Ouverte la ville... »(P.54-61).

Biffure (P.62).

• **Deuxième partie** : Les cris de la fantasia comptabilisant six chapitres ; voici un tableau résumant la structure de cette deuxième partie :

Scènes de guerre (titrées)	Scènes autobiographiques (numérotées)
-La razzia du capitaine Bosquet(P.65-74).	I- : « Premières lettres d'amour... » (P.75-80).
-Femmes, Enfants, Bœufs couchés dans les grottes... (P.81-94).	II : « Mon frère.... »(P.98-100).
-La Mariée nue de Mazouna(P.101-120).	III : « A Paris..... »(P.121-128).

Sistré (P.129).

- **Troisième partie : Les voix ensevelies**

Dans cette partie, nous notons la reprise de la structure d'alternance d'une façon plus complexe. Les chapitres, leurs titres sont nommés « Mouvements ». Nous en notons cinq qui se succèdent, parmi lesquels quatre sont identiques. La partie finale : « Mzarl'rit », comprenant trois chapitres :

« Pauline »	« Fantasia »	« Air de Nay »
Le récit d'une militante indépendantiste française.	Scène d'amour et de mort pendant la guerre coloniale se rapportant à un récit d'Eugène Fromentin.	Une apostrophe aux lecteurs où l'auteure expose sa situation dans l'histoire du pays.

Ajoutons à ce qui précède de l'écriture délinéarisée, le système de génération textuelle avec l'emploi des transits analogiques ainsi que l'écriture de transgression et de dévoilement.

Conclusion :

L'Amour, la fantasia ou le roman de la pluralité, de la variété et de la diversité. Cette œuvre se distingue par une découverte illimitée et incessante, aussi bien sur le plan thématique que formel. Cette nouvelle stratégie de construction et d'édification est obtenue, voire réalisée par une rupture à la fois individuelle, narrative et aussi textuelle. Cette découverte met en évidence une altérité qui est assistée, dans tout le roman, par une quête à trois dimensions : une quête de soi-même à partir de la quête du pays et celle de la femme dans ce pays. Cette approche ou démarche entraîne l'auteure dans une aventure d'écriture où la variété narrative est le mot d'ordre. Elle fait alterner le présent et le passé sous le règne et le prestige d'un « je » magistral pour guider et dominer cette abondance et cette pléthore, et enfin assigner et dispatcher les rôles dans ce magnifique spectacle de l'écriture.

En définitive, *L'Amour, la fantasia* est l'espace d'une dichotomie qui rassemble présent et passé, échange et obturation, oral et écrit, continuité et discontinuité, amour et guerre....

PARTIE II:
L'inter-culturalité dans l'œuvre
d'Assia Djebar

"De la « culture » chacun sait au moins deux ou trois choses. La première sera que le mot se prend en plusieurs sens ; et la seconde, qu'entre ces divers sens, le rapport n'est pas précisément simple et " (Denis.Kambouchner, 1995 P.445.).

Chapitre I :
Traces du culturel dans l'œuvre
d'Assia Djebar

La langue, les connaissances, les valeurs, les croyances, l'histoire, l'art ou les objets matériels, les usages et les pratiques, tous ces éléments contribuent à la formation de la culture d'une société donnée. Mouvante, multiforme, variant selon les périodes et les contextes socio-historiques, et diversité de conceptions selon les regards et approches, la notion de culture demeure une réalité complexe à cerner, voir à étudier.

Nous essayerons, dans ce chapitre, de chercher ou de découvrir les traces culturelles dans l'œuvre djabarienne, tout en cherchant de quoi il s'agit précisément lorsque nous parlons de « culture ». Aussi, nous exposerons un ensemble riche et diversifié de réponses présentées par les sciences humaines et sociales à cette question fondamentale ; nous tenterons de nous approcher de la compréhension de son caractère polysémique et complexe, de sa réflexion critique sur ses divers enjeux politiques et sociaux, sans oublier ses implications dans le domaine de « l'action culturelle ».

I-1 : Qu'est-ce que la culture ?

A ce niveau, nous trouvons qu'il est préférable de donner en premier lieu un aperçu étymologique sur la notion de culture puis, en second lieu, de découvrir la diversité et la pluralité des définitions qui la présentent et, en dernier lieu, d'éclaircir l'importance du lieu de la culture avec la définition communicationnelle.

I-1-1 : Etymologie et historique du mot « culture »

Le mot « culture » a pour origine le mot latin « cultura » qui désigne dans son sens exact, voire fidèle, le soin que l'on apporte à une terre dans le but de la rendre rentable et fertile. Il provient du verbe « colere » qui a pour sens « habiter ou cultiver » ; tirer du sol les végétaux utiles à l'homme et aux animaux domestiques. Dans un deuxième sens, ce mot désigne l'action de cultiver l'esprit et de l'enrichir par les connaissances acquises par un individu.

Cet usage métaphorique du « cultura » est conçu par Cicéron (Cicéron), qui introduit l'expression « cultura animi » ou « culture de l'âme » qu'il assimile à la philosophie elle-même :

« un champs, si fertile soit-il, ne peut être productif sans culture, et c'est la même

chose pour l'âme sans enseignement(...) La culture de l'âme (cultura animi), c'est la philosophie : c'est elle qui extirpe radicalement les vices, met les âmes en état de recevoir les semences, et, pour ainsi dire, sème, une fois développé, jettera la plus abondante des récoltes »(culture-116540027.html).

D'une façon plus générale, ce terme est désigné par « humanitas », en latin, dont l'équivalent, en grecque est la « paideia » renvoyant à « humain » ou « humaniste ». Vers la fin du XVIII^{ème} siècle, les Allemands ont désigné ces termes par la « Bildung » renvoyant à tout ce que l'être humain ne peut acquérir que par le raffinement et l'éducation de son âme ou de son esprit, et ce, par l'accomplissement ou la pratique d'un travail ciblant en même temps, le bien-dire, le bien-penser et le bien-agir, trois principaux caractères représentant l'idéal du courant humaniste. Un idéal qui se prolonge même jusqu'à notre époque.

Ce sont précisément les historiens allemands qui ont contribué à la diffusion du terme « kultur » sur la scène intellectuelle dans toute l'Europe, tout en prenant en considération, selon Guy Rocher, aussi bien la connotation collective que la connotation romantique. Signalons que le terme « culture » s'est trouvé dans une situation conflictuelle avec le mot « civilisation ». « Kultur », en effet, désigne l'ensemble des valeurs spirituelles propres à l'Allemagne tandis que « civilisation » désigne le progrès matériel, technique et scientifique des Occidentaux.

En définitive, la notion de « culture » marque l'ensemble des valeurs, des traditions, des coutumes, des connaissances et également les divers comportements des êtres humains, tout en considérant les valeurs intellectuelles et morales propres à une société bien déterminée, et qui se transmettent d'une génération à une autre.

I-1-2 : Pluralité et diversité de définitions

Il est sans doute nécessaire, voire utile de connaître l'évolution de la notion de « culture » et par conséquent nous devons en faire un bref aperçu historique.

-Pour l'anthropologie¹⁷ : C'est à l'anthropologue anglais Edward Burnet-Tylor, avec son ouvrage « Primitive culture » 1871, que la fondation du concept « culture » a vu la lumière, dans lequel, Edward Burnet-Tylor, avançait l'idée que les notions de « culture » et de « civilisation » sont des synonymes :

« La culture ou la civilisation, entendue dans son sens ethnographique étendu, est cet ensemble complexe qui comprend les connaissances, les croyances, l'art, le droit, la morale, les coutumes et toutes les autres aptitudes et habitudes qu'acquiert l'homme en tant que membre d'une société ».

Cette définition, que nous pouvons aussi nommer description, précise un ensemble constitué de certains faits observés à un moment précis. Cette notion de « culture » à caractère anthropologique est retravaillée par les anthropologues anglais et américains, à l'instar de, Killer, Samner, Lowie, Wissler, Sapin, Boas, Benedict... A partir de ces recherches américaines et anglaises dans le domaine anthropologique, des spécialités ou des branches de cette science voient le jour :

En Angleterre, une distinction entre anthropologie physique, se basant sur l'étude du développement de la croissance du corps humain, et anthropologie sociale.

En Amérique, l'introduction d'une opposition entre l'anthropologie physique et l'anthropologie culturelle.

-Pour la sociologie¹⁸ : Le terme « culture », dans le domaine de la sociologie, est adopté d'une manière très rapide par les sociologues américains tels que Park, Burgess, Small et Ogburn. qui donnent une définition plus précise et plus étroite à cette notion ; ils la définissent comme ce qui est commun à un groupe d'individus et, également, tout ce qui l'unit. A vrai dire, c'est sous l'influence de la sociologie américaine qu'apparaît,

¹⁷ -L'anthropologie est la science qui se charge d'étudier les êtres humains dans une perspective biologique et sociale. On particularise l'anthropologie physique, qui étudie l'évolution et l'adaptation des humains en tant qu'être biologiques, de l'anthropologie sociale et culturelle, qui étudie la vie des hommes en société à travers leur langue leurs coutumes, leurs pratiques sociales, leurs croyances et leurs mythes.

¹⁸ - La sociologie : C'est la science qui s'occupe de l'étude des relations sociales humaines et la transformation des groupes sociaux. Elle étudie les normes et les croyances organisatrices d'une société sa hiérarchie structurale aussi que les signes et symboles qu'elle emploie.

après la guerre mondiale, la notion de « culture » dans la nouvelle génération de sociologues français, et que cette notion même devient plus connue, voire populaire.

Donc ce petit rappel historique nous apporte ou nous offre plus d'éclaircissements sur le sens actuel du terme « culture » en sociologie. C'est un terme emprunté au français, retraduit de l'allemand à l'anglais, et qui connaît un permanent ajout connotatif, soit par extension ou par analogie, gardant son sens original et en même temps enfilant ou rhabillant de nouveaux sens qui, en réalité, s'éloignent davantage du premier sens. Un terme donc qui est caractérisé par une évolution cohérente.

-Pour la philosophie¹⁹ : la philosophie prend pour culturel tout ce qui diffère de la nature en d'autres termes, ce qui est de l'acquis et non de l'inné.

-Pour l'organisation internationale L'UNESCO²⁰ :

« Dans son sens le plus large, la culture peut aujourd'hui être considérée comme l'ensemble des traits distinctifs, spirituels et matériels, intellectuels et affectifs, qui caractérisent une société ou un groupe social. Elle englobe, outre les arts, les lettres et les sciences, les modes de vie, les droits fondamentaux de l'être humain, les systèmes de valeurs, les traditions et les croyances. »

I-1-3 : Culture et Civilisation

De ce que nous venons de voir précédemment, nous remarquons qu'un rapprochement voire une confrontation, est nécessaire entre la notion de culture et la notion de civilisation. Les historiens allemands ont prêté ou attribué au terme « culture » un sens voisin du terme « civilisation ». Toutefois, différentes distinctions ont été proposées par les spécialistes allemands, que nous pouvons résumer en deux formes fondamentales :

- La première, consiste à rassembler dans la culture, les moyens collectifs et communs dont la société ou l'homme disposent pour faire fonctionner et

¹⁹ - La philosophie : la discipline qui étudie les principes et les causes ainsi la conception du monde. Elle est, pour les Anciens, la science du savoir rationnel, évoluée chez les Modernes vers le questionnement sur la nature de l'homme et sa signification.

²⁰ - United Nations Educational, Scientific and cultural organization
Organisation des Nations Unies pour l'Education, la Science et la Culture.

examiner le monde naturel et l'environnement physique. Donc, nous pouvons dire qu'il s'agit de la science, de la technologie et des applications qui sont en relation. La civilisation englobe l'ensemble des moyens collectifs auxquels l'homme peut avoir recours afin d'exercer un contrôle sur lui-même, et ce pour se forger intellectuellement, spirituellement et moralement. Les faits de la civilisation sont divers : la religion, la philosophie, le droit, les arts.....

- La deuxième distinction : Nous pouvons dire qu'elle représente l'inverse de la première dans la mesure où la notion de « civilisation » désigne les moyens travaillant les fins nécessaires, utilitaires et matérielles de l'existence collective humaine. La civilisation est marquée par le caractère raisonnable et rationnel, provoqué par le développement et le progrès des conditions matérielles et physiques du travail. Par contre, la « culture » désigne les apparences ou les aspects spirituels (religieux, intellectuels, métaphysiques.) de la vie collective humaine (l'idéalisme, l'émotivité, la sensibilité..).

Nous arrivons donc à définir la « culture » comme étant un ensemble lié de manières de penser, de sentir et d'agir plus au moins formalisées qui, étant apprises et partagées par une pluralité de personnes, servent, d'une manière à la fois objective et symbolique, à constituer ces personnes en une collectivité particulière et distincte. La manière ou la dimension symbolique de la culture est fondamentalement basée sur l'existence humaine, qu'elle soit individuelle ou collective ; dans cette existence humaine s'identifie la notion de « culture » comme « l'autre » de la nature :

« La culture est propre à l'homme parce que seul celui-ci a pu développer suffisamment la fonction symbolique(...). Au-delà du physique et du social, ou peut-être plus exactement à travers eux, la culture affirme sa fonction la plus fondamentale, qui est de permettre à l'homme de s'humaniser » (Rocher, 1992, P.122.).

Ainsi, en parlant de l'interaction de l'individu avec son groupe, et en prenant en considération la grande variabilité qui lie chaque individu à son histoire, chacun peut percevoir, agir, penser...d'une manière identique ou semblable aux autres membres de la communauté ou de la collectivité avec lesquels il s'approprie ces formes imaginaires

symboliques dictées par le contexte ; par là nous nous interrogeons sur l'acquisition de ce que nous appelons « identité culturelle ».

Cette « identité culturelle » ne peut pas être prise comme une situation définitive, figée et stable, mais elle est un état en relatif devenir, en fonction, d'un côté, *d'une identification, une adhésion* aux façons d'être, de penser, de faire d'une communauté donnée, et d'un autre côté, d'exclusions, d'oppositions relatives aux manières de faire, de penser et d'être de communautés voisines.

Face à ces deux mots « civilisation » et « culture », nous nous trouvons dans une situation où il est difficile de cerner cette différence subtile voire imperceptible, autrement dit cette nuance qui existe entre les deux termes et qui, d'ailleurs, semble difficile à tracer ou à délimiter. Toutefois, et du moins à première vue, nous notons une importante précision issue du *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*, qui précise que « (...) *l'individu vit « plongé » dans une civilisation, et qu'il « acquiert » une culture(...)* » (E. Ortigues., 1991, P.188-189.). En d'autres termes, nous pouvons avancer encore aujourd'hui, « *la civilisation grecque n'existe plus, mais que la culture de la Grèce antique peut toujours se transmettre(...)* ».

I-2 : culture et communication

Pouvons-nous dire que la communication pourrait être un élément qui a la capacité de structurer le domaine culturel ? A ce niveau même nous notons une multiplicité de définitions du « culturel » ou de ce que nous appelons « domaine culturel » ou tout simplement, de la notion de « culture ». Des définitions qui ne se recouvrent pas ou même qui peuvent se trouver en opposition. Pour cela, nous trouvons qu'il est préférable de faire paraître leurs caractéristiques afin de bien les distinguer.

I-2-1 : Culture

C'est une notion générale utilisée dans un sens globale renvoyant à un certain type de connaissance que les membres ou les individus d'un groupe social partagent, dans un espace bien déterminé, et dans un temps bien précis. Ces connaissances concernent des notions acquises par l'apprentissage d'une langue, de l'éducation, du regard, de l'écoute, des modes de lecture, des comportements et des attitudes face aux

productions artistiques, intellectuelles, sportives, usages de conversations, de jugements..... Il s'agit d'une connaissance non explicite, d'un savoir implicite, d'une action particulière, distinguée et très spécifique, devenant explicite dans l'objectif de sa communication ; chose qui n'est pas toujours pertinente. Nous arrivons donc à constater que c'est le lieu naturel où chaque individu se trouve, représente la « culture ».

I-2-2 : Le domaine culturel

Il s'agit là d'un état d'individuation de la notion de « culture ». Nous notons le passage d'un « état de chose » qu'une « description » peut prendre à un « objet » qu'une « prescription institue » comme envoiable et désirable. Par là nous remarquons que nous passons de la forme de l'être (être dans une culture) à la forme de l'avoir (obtenir, posséder, ou avoir de la culture ; « de » désigne un état partitif). Ceci se marque par l'emploi du verbe « être » (nous sommes dans une culture, nous ne pouvons nous en évader, n'y échapper). A ce niveau, s'interroger sur cet avoir, cette obtention ou cette possession impose obligatoirement le fait d'envisager les différentes actions assurant sa bonne transmission, son extension et, par là nous parlons de la question de la communication fondée principalement sur la visée déterminant la volonté de rendre possible et facile l'acquisition de connaissances, l'accès à la compréhension et la possession ou l'appropriation de certaines productions.

Nous nous intéressons davantage à un aspect méconnu qui est *le « culturel » pris comme un paradigme impérial de la culture générale*. Pour cela nous nous interrogerons sur les objets composant ce culturel. Le domaine de l'esthétique et toutes les productions artistiques, théâtre, cinéma, sculpture, peinture, musique, danse, télévision, photographie, architecture, écriture. Nous remarquons l'exclusion des sciences d'une façon générale, la médecine, le droit, l'histoire, l'économie.... Donc, l'aspect ou le coté esthétique est demandé ou recherché dans tous les aspects d'une culture donnée. L'esthétisation semble être le milieu ou le lieu commun, naturel, où se combinent les diverses activités humaines, dans un temps donné, pour assurer une transmission « naturelle ». La production artistique trace les limites d'un espace bien déterminé de toutes les connaissances possibles. Cet espace serait un milieu de vie

favorisant la connaissance implicite qui, à vrai dire, est une caractéristique de la culture en général. Toutefois cette finalité rencontre, malheureusement, l'obstacle ou la difficulté d'accéder à cette « culture » spécialisée ou particulière qui nécessite une éducation efficace à long terme.

Partant du fait qu'il s'agit d'une culture implicite et d'un domaine culturel explicite institués en une contradiction, la communication permettrait-elle d'introduire le second dans le premier ? telle est la question qui demeure insoluble, épineuse et ardue. A ce niveau, nous pouvons prendre la communication comme un facteur qui structure le domaine dans sa totalité voire dans sa globalité, car elle pourrait structurer la culture générale ou globale. En d'autres termes, la communication et ses technologies constituent deux notions de culture opposées, le domaine culturel devient donc une partie d'un ensemble qu'il ne recouvre pas. Ceci nous renvoie au départ, à partir des usages en commun en matière de communication.

I-2-3 : Eléments constitutifs et structurants de la communication

Cherchons donc les principes conducteurs ou dirigeants de la communication. A vrai dire, en évoquant les objets techniques, nous évoquerons, en parallèle, les concepts qui les servent, voire qui les travaillent. Ils se résument en concepts de réseau, de paradoxe, de bouclage, de construction de la réalité, appelés également stimulation. Ces concepts sont très pertinents et actifs dans les usages ou les utilisations bien qu'ils passent inaperçus dans la culture générale de notre époque. Nous remarquons alors, que la culture globale de notre ère est celle d'une culture de communication. De cela nous pouvons conclure que les concepts produisent ou génèrent des pratiques communes à notre culture actuelle.

I-2-3-a : Le réseau

Il s'agit de la labilité, l'extensibilité de plusieurs ou multi-entrées. La notion de l'auteur s'efface et cède la place à l'obligation de la connexion. Cependant, l'auteur demeure le principal réseau de tous les réseaux qui à vrai dire, sont les vrais pilotes du culturel. Avec cette connexion électronique, tous les artistes du monde deviennent interactifs sur cette machine magique appelée « ordinateur » au sein de ce que nous

appelons un « café électronique ». Cette interaction entre les auteurs devient la source de différentes informations qui s'échangent lors de rencontres virtuelles possibles. Nous pouvons dire que dans un espace virtuel l'auteur se présente comme un élément virtuellement présent.

I-2-3-b : Le bouclage

Après son identification au réseau, l'auteur devient son propre producteur et son propre conservateur en même temps. Les informations ou les organismes culturels constituent ce qui est appelé la circularité du système car leur commande est avalée par l'organisme lui-même, c'est ce qui est connu par l'autoconsommation ou l'auto-exhibition.

I-2-3-c : La stimulation

L'image de l'art est celle du système de consommation dans un ensemble. Ici, nous pouvons citer Anne Cauquelin et son ouvrage *L'art contemporain*, parce qu'elle essaye de s'appliquer à tout le domaine culturel avec la précision de toutes les activités délimitant la structure par laquelle elle décrit tout le système. Ces activités, nous arrivons à les résumer en : multiplication des unités de production d'ordre culturel, multiplication des colloques, des conférences, des tables rondes, du sponsoring des revues d'art, par les galeries et aussi par les auteurs eux-mêmes, les productions croisées, les campagnes publicitaires : qui produit le livre, maison d'édition, les différents prix, le libraire lui-même. Nous revenons à dire que la communication est devenue un producteur d'œuvres ou, plus précisément, un producteur du culturel. Cette communication a donc dépassé le stade d'une technologie qui est un moyen ou un outil au service de la communication supplémentaire d'une œuvre déjà produite, elle est même le fondement de la production de cette œuvre.

I-3 : La littérature comme communication

La communication est définie comme une mise en relation de deux ou plusieurs personnes entre elles. Elle est aussi supposée être un échange ou le transfert d'une masse d'informations transmises à travers un canal soulevant deux types : l'oralité ou l'écriture. La communication dite littéraire se caractérise par la spécificité de la

présence de cette fonction médiatrice d'un discours bien précis destiné à un public bien visé. Ainsi Alain Vaillant précise : « La littérature peut se définir comme la formalisation esthétique d'un type particulier de communication langagière » (Alain, 2003, PP.549-562.)

Visant donc le côté de la communication, Alain Vaillant estime que la littérature présente une forme particulière et même précise de la communication ; elle est loin d'être l'image ou le visage d'un art séparé des pratiques sociales appartenant à un contexte bien déterminé. Cette fonction médiatrice au niveau de la communauté, qu'elle peut garantir selon les modalités qui lui sont propres, la spécifie. De cela, nous pouvons dire qu'elle s'intéresse à la sociologie, la philosophie, la linguistique, la théorie littéraire et son histoire et aussi à l'analyse de discours. En survolant l'historique des conceptuels du couple littérature et communication, nous soulevons le fameux article de Roman Jakobson *Linguistics and poetics* en 1960. Dans cet article, Jakobson a déterminé son célèbre schéma de la communication verbale dans lequel il a exposé la spécificité de la littérature. Il affirme que toute communication verbale se définit par des éléments fondamentaux, universellement connus, et qui sont les destinataires, destinataire, référent, message, contact, code. Ces six éléments ou facteurs de la communication correspondent aux six fonctions suivantes : expressive, conative, référentielle, poétique, phatique et métalinguistique.

Toutefois, la fonction poétique est considérée comme « *fonction dominante* », *déterminante* » de l'« *art du langage* » (Roman, Jakobson, *Verbal art*, 1960, P.356), elle demeure dominante d'une façon remarquable dans le domaine poétique. Jakobson s'approprie des théories envisageant la littérature dans une perspective linguistique comme forme particulière de la communication verbale, d'une manière globale. A cela s'ajoute le fameux texte : *L'espace public*, de Jürgen Habermas, publié en 1962 en allemand, et traduit en français en 1978, dans lequel le théoricien identifie un cadre, ou une étendue, voire une sphère publique, littéraire qualifiée par son appartenance à la société bourgeoise, où se développe et s'étale la critique culturelle préparant, par la suite, le terrain pour le débat politique public. Et ce, dans une étude que Habermas a entamée sur l'espace public comme un lieu dans lequel

les personnes peuvent faire des raisonnements. Habermas, aussi dans une projection ou une éventualité sociologique et philosophique, estime que, l'influence de « *l'opinion publique littéraire* » (Jürgen, 1962), P.88, 1978.).

Développée en France, en Allemagne et en Angleterre au XVII^{ème} siècle, chez les bourgeois, par l'échange sur ce qu'ils lisent, de ce qu'ils écoutent au concert ou de ce qu'ils voient au cours des spectacles de théâtre. Ce phénomène de la communication littéraire a connu une croissance notable à partir de 1750 et renforce la fondation d'une « *sphère publique politiquement orientée* » qui offre la possibilité de l'émergence d'un débat critique basé sur l'exercice du pouvoir. Ces échanges sont principalement fondés sur les manières ou des moyens traditionnels de la « *médiation proprement littéraire* ».

Autrement dit que, le langage issu de l'image et du son, selon Habermas, constitue ou représente la modalité première de « *la communication publique* » et qui a pour origine les écrits ou les débats qui se déroulaient dans les salons et les cafés.

Ce théoricien allemand estime qu'une substitution s'est produite de la logique du raisonnement à celle de la consommation, vers la moitié du XIX^{ème} siècle ; cette substitution a mis en mouvement la médiation littéraire « *de la culture discutée à la culture consommée* » à laquelle contribuent les médias de masse et la presse industrialisée. Sous un angle critique, Peter Dahlgren (1994) a évoqué la conception idéalisée de la communication, qui représente le fondement du raisonnement de Jürgen Habermas, qui adopte pour modèle « *un espace public bourgeois avec ses salons et ses publications* » dont « *les manifestations historiques (furent) en fait relativement modestes* » (Dahlgren, 1994, P.246). Et « *ne dit rien l'existence de sphères publiques alternatives, « plébésiennes », populaires, informelles et oppositionnelles* ».

Donc la littérature, avec son aspect culturel et sa caractéristique d'être un vecteur de discussion, est envisagée comme l'aube de la communication, action fondamentale, primordiale voire, essentielle de cet espace public, annonçant par là la théorie de l'agir communicationnel où interagissent des subjectivités visant l'intercompréhension. Dans cette perspective de l'interaction, Robert Escarpit, dans ses premières recherches (Robert, 1948.), aperçoit une conception de la littérature basée sur trois piliers : l'auteur

émetteur, le lecteur destinataire, et le texte renvoyant au message. Notons aussi que, dans *Le Littéraire et le social*, en 1970 il adopte les études ou les conceptions de Jean-Paul Sartre, organisant et subdivisant son *Qu'est-ce que la littérature ?* en trois parties : le texte (*Qu'est-ce qu'écrire ?*) et (*Pourquoi écrire ?*), le lecteur (*Pour qui écrit-on ?*) et l'auteur (*situation de l'écrivain*) en 1947 :

« Or il est évident que la littérature n'est littérature qu'en tant qu'elle est lue. Ainsi que l'écrit de Jean-Paul Sartre, « l'objet littéraire est une étrange toupie qui n'existe qu'en mouvement. Pour la faire surgir, il faut un acte concret qui s'appelle la lecture, et elle ne dure qu'autant que cette lecture peut durer. Hors de là, il n'ya que des tracés noirs sur le papier »(Robert, « L'écrit et la communication », , « Que sais-je ? », , p.16.1973.)

Nous retenons ainsi les trois axes, la production, la distribution et la consommation, désignés dans « *Sociologie de la littérature* » de Robert, Escarpit (Paris, presses universitaires de France, 1958.), produisent une interaction dans un enchaînement, voire un processus ample et varié, puisque « Pour qu'il y ait communication, il faut un stimulus et une réponse. Ce n'est pas quand je dis « allo » que la communication est établie, c'est quand l'autre a répondu « allo ». C'est l'autre qui fait le message. » (Hugues, 1994), Robert Escarpit, avance que la littérature marque son inscription dans ce processus de communication :

« A la lueur de ce que nous avons essayé d'exposer, jusqu'ici, il apparaît que le fait littéraire ne peut se déceler que dans la communication, c'est-à-dire dans les relations complexes de ces deux démarches productives que sont l'écriture et la lecture ». Ainsi, les trois inséparables éléments : auteur, texte et lecteur s'échangent des relations dans une interaction aboutissant à une communication spécifiant l'institution littéraire, assurant et conditionnant les relations de l'écriture et de la lecture, tout en intégrant « le choix de l'éditeur, orientation du libraire, jugement du critique, intégration du corpus reconnu par l'université ».

I-3-1 : Etude de la communication littéraire: réception, historicité et matérialité

Dans le cadre sociologique de la littérature, Jean-Pierre Bertrand a tracé ou conçu les enjeux de cette discipline en mettant l'accent sur la réception du texte littéraire, son ancrage historique, et aussi sur la condition matérielle du discours. Et ce, dans une contribution historique.

Pour la représentation communicationnelle, qui rassemble certaines recherches en littérature, le destinataire du texte s'approprie un statut qui lui offre une relation de réciprocité avec le destinataire, et cela sans qu'il se superpose totalement à ce dernier (Escarpit, 1970, P.26). La combinaison entre la réception et la communication littéraire renvoie à la notion d'esthétique de la réception, développée par Hans Robert Jauss qui estime que :

« L'esthétique de la réception, connue sous le nom d' »Ecole de constance », s'est transformée de plus en plus, depuis 1966, en une théorie de communication littéraire » (Hans). Au début de l'étude, l'histoire littéraire est considérée comme un « procès qui engage toujours trois actants : l'auteur, l'ouvrage et le public », quant à l'esthétique de la réception, elle vise à « (re)trouver la communication littéraire que nous cache les « faits littéraires » », ce qui nécessite de « tenir compte de l'interaction entre production et réception ». A ce niveau nous notons la présence ou l'émergence d'un mouvement aboutissant au modèle de la communication littéraire, dans certains courants de la théorie littéraire et précisément ceux des années 1960.

La sociologie de la littérature, développée par Escarpit, renvoie aussi à la sociologie de la lecture. Il estime que les éléments qui agissent dans la communication littéraire ne représentent pas uniquement les fonctions de la nature théorique, mais désignent aussi celles qui renvoient au contexte. Escarpit affirme que « les lecteurs comme les écrivains sont historiques. ».

L'importance de la production et de la réception du texte littéraire est déterminée, dans ce sens, sur un plan historique. Quant au texte littéraire, il est en lui même l'objet d'un « traitement variable dans le temps ». *ibid.*, P.28, et donc la spécialité ou la

particularité d'un texte littéraire. Nous concluons donc que la communication repose sur ce qu'Escarpit nomme « canal », (Robert E.) autrement dit sur une technologie assurant le transfert de l'information de la source au destinataire.

I-3-2 : Structure de la culture

Les premiers travaux et les premières expériences classiques réalisés par les spécialistes de la psychologie sociale, tels Milgram, Zinbardo, Asch, Sherif,... avaient comme objet d'étude et l'idée principale que le comportement de l'individu change ou se métamorphose selon les paramètres de la situation dans laquelle il se trouve. Or cette idée n'est pas une découverte. Elle est le fondement même des travaux de ces théoriciens et chercheurs. Toutefois, en survolant la psychologie moderne et particulièrement la psychologie de la personnalité, nous repérons la présence de théories qui optent pour le facteur de la stabilité de quelques structures ou formes psychologiques profondes. Et ce, peu importent la culture, l'environnement ou le contexte.

Ces structures sont représentées d'une manière impressionnante par les schémas de soi ou les traits de personnalité. A ce niveau, nous nous interrogeons sur les facteurs ou les éléments qui causent les modifications de ces structures. Il est donc souhaitable, de voir ou de rappeler l'aspect historique de l'importance de cette étude de soi et des différentes découvertes dans ce domaine. Nous pouvons citer, dans cette orientation, la réflexion de Markus et de Kitayama (1991), perspective qui a participé à l'orientation des recherches sur ce concept de « soi », les différences de ce même concept entre femmes et hommes et les différences du concept de « soi » entre les diverses cultures.

Il est aussi souhaitable de s'intéresser au concept de personnalité, tout en évoquant, tous les facteurs en relation avec cette notion, et par la suite à cette théorie même, tout en soulevant les traits fondamentaux et principaux qui forment la base de la personnalité (Big Five, Costa & McCrae, 1992), tout en discutant la variabilité ou la stabilité qui peuvent affecter la personnalité, et aussi les différences de personnalité entre les femmes et les hommes. Explications ou éclaircissements qui impliquent deux importantes projections : la projection ou l'orientation socioculturelle et la projection

biologique-évolutionniste. Et cela, en insistant sur les recherches interculturelles visant à comparer les hommes et les femmes à travers les cultures. Cependant une présentation de la théorie de l'identité sociale (TIC ; Tajfel, Billig, Bundy & flasament, 1971 ; Tajfel& Turner, 1979, 1986) et celle de la théorie de l'auto- catégorisation (TAC ; Turner, Hogg, Oakes, Reicher & Wetherell, 1987) théories qui servent comme un appui ou une assistance au développement de cette explication des différences et des ressemblances du genre.

I-3-3-: Aspect individuel de la culture : Le concept de « Soi »

« Connais-toi toi-même » précepte sculpté sur le temple de Delphes (Hansen et Pronin, 2012 ; Platon, n.d. P.286, 164). Différentes interprétations de cet aphorisme ont été produites par des psychologues dont l'intérêt était ciblé sur l'idée de « Soi » et de la « connaissance de Soi ». La majorité des théologiens et philosophes déterminent la « connaissance de Soi » comme l'origine ou la genèse de la véritable sagesse. Socrate affirme que « la connaissance de Soi » a une valeur importante et précieuse par rapport aux autres activités exercées par l'être humain. Socrate déclarait : « En réalité, donc, être sage, la sagesse et la connaissance de soi-même, c'est savoir ce qu'on sait et ce qu'on ne sait pas » (Platon, n. d. P.288, 167a). Et il ajoute que « Connais toi toi-même » et « Sois sage », sont la même chose (Platon, n. d. P. 286, 164-165a).

Pascal écrit :

« Il faut se connaître soi-même ; quand cela ne servirait pas à trouver à trouver le vrai, cela sert au moins à régler sa vie : il n'y a rien de plus juste ». (Pascal & Trois Discours sur la condition des Grands)

Nous pouvons, sur ce point, ajouter les propos de Calvin qui, de son côté, déclare dans son Institutio :

« Toute notre sagesse-si elle mérite ce nom, si elle est véritable et fiable-je résume en deux points : la connaissance de Dieu et la connaissance de Soi. Ces deux points sont rattachés par des liens tellement

multiples que l'on ne saurait dire lequel est supérieur et lequel est à l'origine de l'autre. » (Calvin. J).

Les psychologues contemporains se rejoignent et adhèrent conformément à la suggestion des philosophes, tout en montrant que la véritable connaissance sur « Soi » nous amène à la conception que notre vie a du sens (Schlegel, Hicks, Arnd & King, 2009). Notre être, notre identité reposent sur des connaissances qui sont aussi indispensables voire aussi fondamentales que celles qui s'attachent à notre vécu quotidien. En effet la connaissance de « Soi » ne peut dévoiler le vrai visage des personnes ou des individus. A vrai dire, les individus peuvent avoir des informations en relation avec leur individualité, tout comme les traits de personnalité ou les capacités et la compétence, en partant de leur introspection et en accordant une importance particulière aux informations internes et externes. James (1890) définit le « Soi » d'un individu comme :

« La somme de tout ce qu'elle peut appeler le sien, non seulement son corps et ses pouvoirs psychiques, mais ses vêtements et sa maison, son époux(e) et ses enfants, ses ancêtres et ses amis, sa réputation et ses œuvres, ses terres et ses chevaux, et le yacht et un compte bancaire. » (James. W).

James relève donc, l'aspect social parmi les différentes significations du « Soi ». Ce « Soi » indique en parallèle les diverses perceptions que les différents individus ont d'une personne, et les diverses perceptions que cette personne a de chacun de ces individus. Selon James, cet aspect représente le noyau de la personnalité sociale. « Qui suis-je ? » : la réponse que nous pouvons donner à cette question serait, d'une façon systématique, le « Soi ». Ce dernier peut indiquer plusieurs niveaux et plusieurs dimensions, singulièrement le « Soi » intérieur, le « Soi » corporel, le « Soi » interpersonnel et enfin le « Soi » sociétal.

En premier lieu, le « Soi » matériel, défini par James (1890, P.292.) : « Le corps est la partie la plus profonde du soi matériel ». Viennent s'ajouter les différentes possessions, maison, vêtements, voiture, animal de compagnie, etc., sans oublier

également les avis, les opinions, les comportements et les attitudes, qui sont considérés comme aspects matériels du « Soi ».

En deuxième lieu, le « Soi » social ou interpersonnel. Il désigne les rôles potentiels des individus, il correspond également à l'identité interpersonnelle et /ou l'identité sociale des individus. Les rôles constituant le « Soi » déterminent les comportements individuels des individus.

En troisième et dernier lieu, nous citons le « Soi » sociétal qui englobe les identités sociales distinguées au niveau de la collectivité ou de la culture même. La langue maternelle, l'âge, le genre l'appartenance ethnique, la religion, sont les constituants fondamentaux des identités sociales. Ces dernières sont déterminées, voire définies par le concept du « Soi » en tant que membre de groupes caractérisés par une appartenance particulière bien déterminée. Ces identités ne représentent donc pas des interactions interpersonnelles ou interindividuelles. Carl Rogers (1959) avance que le concept de « Soi » peut être présenté sous trois différentes formes :

-« **Image de « Soi »** » : la représentation qu'une personne ou un individu a de lui-même.

-« **Estime de « Soi »** » : la valeur qu'une personne, ou d'un individu s'accorde à lui-même.

-« **Le « Soi » idéal** » : la représentation qu'une personne ou un individu souhaiterait être.

La tendance des recherches et des travaux sur le concept de « Soi » dans le domaine de la socio-psychologie (il y'a plus de trente ans), indiquait les hypothèses et les croyances des chercheurs de l'époque. Ces derniers étaient, dans leur totalité, des Européens. Leur théorie estimait que le « Soi » était autonome, unique, intégré, indépendant de l'influence des autres et surtout, il précédait la société et les relations sociales. (Cross, . Bacon, & Morris, 2000 ; Geertz, 1973 ; Guimond, 2010.).

La théorie culturelle du « Soi » publiée par Markus & Kitayama (1991a, 1991 b) a créé un grand bouleversement dans ce domaine de la recherche (Guimond, 2010) dans

la mesure où Markus & Kitayama (1991a) sont arrivés à démontrer que les théories générales touchant le domaine de la psychologie étaient, en vérité, des théories du concept du « Soi » des Occidentaux :

« Ce qui était considéré comme des éléments universels de la psychologie du Soi représenterait en réalité une conception occidentale et largement individualiste sur soi qui ne correspond pas du tout à ce qui se trouve dans les sociétés collectivistes. » (Guimond, 2010, P.124).

D'un autre côté, dans le domaine de la littérature, ce concept se distingue par une controverse visant à lui préciser son statut : est-il stable ou malléable ? (Marcus & Kunda, 1986 ; Turner & Onorato, 1999). Au long des années, en psychologie dominait l'idée que le « Soi » pouvait être considéré comme une unité centrale de traitement. Les chercheurs dans ce domaine affirmaient l'aspect individuel du « Soi » et insistaient surtout sur la notion de perspective interpersonnelle du « Soi ». A ce niveau, le modèle conçu s'intéressait donc plus sur la stabilité relative et la cohérence du comportement d'un individu, même lorsque la situation variait. Il s'agit donc d'une interprétation du concept du « Soi » en divers termes de différences individuelles stables où les structures cognitives de la personnalité étaient considérées comme relativement fixes. Alors, en analysant ce cheminement logique de la réflexion, nous pouvons conclure que les différences psychologiques entre hommes et femmes doivent être fixes et stables systématiquement.

La culture est jugée importante, par de nombreuses recherches, pour les individus, les personnes, les groupes et les collectivités. Nous pouvons citer quelques aspects positifs, voire des avantages individuels et sociaux de la culture : les personnes et les individus bénéficient, et jouissent de plusieurs divertissements, de plaisirs, de contemplations, d'expériences, d'inspirations ainsi que de célébrations associées à la culture. La culture, donc, est une source de plaisir et d'émerveillement qui permet aux individus de mener les expériences émotionnelles ou intellectuelles touchantes. La culture est un stimulus à la créativité, et permet également à la personne de forger sa propre identité tout en préservant son sentiment d'appartenance à la communauté.

Quant aux avantages sociaux, nous indiquons la cohésion sociale consolidée et fortifiée, des collectivités plus dynamiques, le bien-être physique et mental, des résultats scolaires meilleurs et une qualité de vie acceptable. La culture réunit les individus par la séduction et la motivation. Nous pouvons remarquer la propagation des bienfaits de la lecture sur l'ensemble de la société. Par son caractère de capital social, la culture est considérée comme un élément qui englobe ou rassemble des communautés. Et ce, par le fait de réunir les personnes, les activités culturelles et artistiques, qui assurent une solidarité et une union sociale, favorisent les capacités, renforcent la confiance et augmentent la fierté citoyenne et de la tolérance, de l'entraide, en diffusant la stratégie de la lutte contre la pauvreté et l'aide aux communautés en danger. La richesse du patrimoine culturel raconte l'histoire du passé commun à toute la société. Ces différentes ressources fortifient le sentiment d'appartenance, d'orgueil et de fierté, et le sentiment d'appartenance à une communauté.

Chapitre II :

*Traces de l'interculturel dans
l'œuvre d'Assia Djebar*

Plusieurs chercheurs ont soulevé la complexité de la notion d'interculturel. Cette relation interculturelle demeure une relation qui n'est pas facile et ce malgré la spécificité ou la capacité de l'enrichissement qu'elle peut assurer, voire favoriser. Divers facteurs, sociologique, politique, psychologique, linguistique et culturel sont mis en jeu par cette relation. Celle-ci, peut aussi permettre des conflits malgré qu'elle soit considérée comme une source de variété et de richesse, une croisée problématique constituant le point de départ et/ou l'objet de réflexion principal et central d'œuvres littéraires. La force de cette rencontre et de cet intérêt se dévoile dans les recherches de la critique universitaire sur l'écriture du journal, l'écriture autobiographique ou ce qui est appelé « *l'écriture du moi* » ou « *l'écriture du soi* ».

II-1 : Problématique de l'inter-culturalité

« Penser de l'interculturel en formation, c'est affirmer qu'il est possible de se former à la connaissance et à la pratique de sa propre culture et conjointement de la culture de l'autre... ». (Jacques. Demorgan & E.M).

Depuis des années, nous assistons à un échange, à un croisement et à une rencontre des peuples et des cultures. Cette ère de la mondialisation a encouragé et favorisé tous les types d'échanges internationaux, l'ouverture des marchés et le fonctionnement des entreprises. Une perpétuelle évolution et une pleine mutation marquent les domaines de l'information, de l'éducation, des échanges commerciaux et économiques, et le domaine culturel. Ainsi le monde s'est transformé en un carrefour aux ramifications multiples dont le consentement reste incapable d'uniformiser les cultures au niveau universel. Les revendications identitaires demeurent fortes, augmentent.

« *La peur de la dilution dans un grand ensemble génère des nationalismes et des régionalismes (...)* Dans cette nouvelle révolution, il s'agit de savoir comment préparer l'individu aux échanges accrus, à la compréhension de l'autre, à la promotion de son produit et de ses idées, aux rapprochements productifs limitant, en même temps, les effets de rejet et de conflits » (URENA-RIBP.1997 : 22). La naissance donc, de

l'interculturel est assurée par la rencontre avec l'autre qui s'impose dans l'environnement de chacun à des degrés multiples et sous diverses formes.

II-1-1 : Emergence du concept

La diversité des cultures, l'ouverture sur le monde par le développement des nouvelles technologies, l'hétérogénéité des communautés interprètent les termes « interculturels ». Martine Abdallah-Preteille (2010 : 10) explique l'hétérogénéité des sociétés contemporaines.

« Il nous fait porter d'un constat : nos sociétés sont structurellement et durablement marquées par la pluralité et la diversité culturelle. C'est une diversité à caractère exponentiel. Au sein de chaque groupe voire au sein de chaque individu, on constate une pluralisation de plus en plus forte. L'hétérogénéité est devenue le déterminateur commun de tous les groupes, que ceux-ci soient nationaux, sociaux, religieux ou ethniques. On assiste à une hétérogénéisation de fait liée à la mondialisation notamment. »

L'interculturalité, concept qui présente et enrichit de nombreux débats, fait aussi l'objet de nombreuses publications. Micheline Rey-Von Allman (1994 : 85) annonce :

« Je ne pense pourtant pas que la perspective interculturelle rencontre un accord aussi large qu'il y ait paraît. C'est une approche encore subversive qui, en tout cas, nécessite encore une action engagée et persévérante. En effet, notre société ne donne pas la priorité au dialogue et à la solidarité. Elle est plutôt traversée par une logique que j'appelle mono, manichéiste et linéaire. On pense d'abord souvent à moi, ma famille, mon pays, ma nation, mon Dieu, sont à sauvegarder avant tout ma langue (au singulier), mon identité, ma culture, ma religion. Lorsqu'il faut tenir compte de la pluralité, ou la formule en termes de hiérarchisation, de juxtaposition, de marginalisation comptent prioritairement pour chacun ses propres intérêts, pense souvent dans l'autonomie et le court terme. »

II-1-2 : Approche interculturelle : Emergence et historique

D'après, P. Blanchet (2007), c'est aux Etats-Unis et en Europe que la variété et la richesse linguistique a commencé à être prise en considération, et ce afin de répondre à la question : « Comment faire face à la pluralité des « ethnies », des cultures et des langues ? » A noter, le modèle « assimilationniste » qui a été choisi par la France dans le but de trouver des solutions aux problématiques compliquées de l'intégration des populations migrantes, du racisme, de la violence urbaine, du chômage, et des problèmes sociaux. Comme le souligne M. Carlo c'est un « *modèle rigoureusement monoculturel par lequel on tenait d'effacer les cultures « minoritaires » au profit d'une unique langue- culture dominante, seule garantie prétendue d'une bonne « intégration »* »

Cette procédure assimilationniste voit l'échec car elle ne répond pas aux attentes des différentes cultures dominées. Par la suite, un autre modèle appelé « intégrationniste » s'impose par les politiques. Il conteste « *le maintien de la valorisation de l'identité linguistique et culturelle des individus (d'où les concepts de culture d'accueil/culture d'origine). Cette démarche s'imposait que les cultures et les identités étaient prises séparément les une des autres, et juxtaposées, dans une optique multiculturelle.* »

De nos jours, nous notons un changement de perspective et une volonté de s'intéresser à tout contact culturel. Ce concept d'inter-culturalité « *met en effet l'accent non seulement sur le processus de contact culturel mais également sur l'interprétation, le métissage, des cultures et donc des langues.*».

II-1-3 : Vers un aspect interculturel

La perspective interculturelle dont la définition est établie par Micheline Rey-Von Allmen (1994) et dans laquelle le chercheur a fixé son objectif serait la mise en œuvre du respect mutuel, de la solidarité et des valeurs sociales. L'interculturel est donc une réalité et un défi passionnants. Toutefois il exige, de la part de toute être humain du respect, du tact et une réelle empathie. Il rejette toute pensée habituelle

mono et proclame une vigilance constante. En vérité, il ne s'agit pas d'enfermer les individus dans leurs différences ou de les leur imposer, ni de vouloir précipitamment critiquer, contredire ou même nier la diversité, mais d'estimer et d'examiner la dynamique mise en mouvement par cette variété et richesse et par les interactions qui en résultent, d'en reconnaître la complexité, d'en approuver les richesses et de construire, avec elles, grâce à elles, une communauté ou une société « intégrée », autrement dit, solidaire. A titre d'exemple, nous pouvons citer le projet de l'éducation et la société, l'approche interculturelle invite à faire en sorte que ces interactions concourent au respect mutuel et à l'enrichissement de communautés solidaires, plutôt qu'elles ne renforcent les rapports de domination et de rejet. Il la définit ainsi :

« Il s'agit au niveau de la réalité de reconnaître la dynamique qui est enclenchée par la diversité issue des mouvements migratoires et des échanges culturels et de rendre compte objectivement, scientifiquement des interactions qui façonnent la communauté et à partir desquelles celle-ci se transforme. Au niveau de l'action du projet, de faire en sorte que ces interactions concourent au respect mutuel et à la construction de communautés solidaires plutôt qu'elles ne renforcent les inégalités »

Pour Micheline Rey-Von Allmen, cette perspective intellectuelle se construit ou se fonde selon le principe suivant : *« Toute vie, toute relation est dynamique, toute culture est métissée et nous sommes, d'une manière ou d'une autre, tous migrants et tout métis. »*(Micheline Rey-Von Allmen).

L'interculturel sollicite l'échange, l'interaction, le dialogue, la dynamique, la construction de sens à partir de la variété et de la diversité, ainsi que la construction de l'histoire d'une communauté sociale donnée. Nous pouvons donc dire que, l'interculturel favorise et revendique la reconnaissance de la diversité, la variété et la pluralité de toutes les normes déjà citées, offrant ainsi la dynamique d'un processus qui, à la fin, représente, en même temps une méthode, une référence et une perspective d'action. C. Clanet (1993 : 21), confirme cette abstraction, voire cette entité de dynamique, de processus, de relation entre personnes porteuses de cultures avec une

inclusion de la notion d'identité culturelle que nous expliquerons davantage ultérieurement.

« L'inter-culturalité serait l'ensemble des processus-physiques, relationnels, groupaux, institutionnels...générés par les interactions de cultures, dans un rapport d'échanges réciproques et dans une perspective de sauvegarde d'une relative identité culturelle des partenaires en relation. » (C. Clanet).

Micheline Rey-Von Allmen estime que la définition du concept de l'interculturalité est extrêmement lié aux définitions de la culture. Rey-Von Allmen affirme :

« La reconnaissance des interactions qui interviennent à la fois entre les multiples registres d'une même culture et entre différentes cultures, et ceci dans l'espace et dans le temps... Elle invite de saisir la réalité dans sa dynamique. Avec la communication, les cultures, les communautés, les identités se transforment, et chaque individu participe de plusieurs. »

II-2 : Définir l'interculturel sur les traces de la culture

« Culture » englobe un ensemble de définitions. Ces définitions diffèrent et varient au niveau de :

- La fonction, autrement dit, à quoi sert la culture dans la société.
- Le contenu, en d'autres termes, le corpus de l'ensemble des connaissances disciplinaires, sans oublier certaines propriétés et caractéristiques. Le développement du concept de « culture » avait un lien avec les sciences humaines. Au XVIII^{ème} siècle, voire au siècle des Lumières, « culture » renvoie à l'héritage ou au trésor lettré entassé et accumulé depuis l'Antiquité, qui représentait la base ou le fondement des civilisations des nations occidentales. En anthropologie, Edward. B.Taylor, en 1871 a défini la culture comme :

« la totalité des connaissances, des croyances, des arts, des valeurs, lois, coutumes et de toutes les autres capacités et habitudes acquises par l'homme en tant que membre de la société »

Définition qui contient les repères d'une anthropologie considérant la culture comme un caractère ou une qualité commune à toute l'existence humaine. Nicolas Journet (2002 : 2) précise :

« La notion de culture, bien que très élastique comporte quelques présupposés fondamentaux. Le premier est que la culture s'oppose à la nature. Ce qu'il y a de culturel en l'homme est ce qui semble manquer aux autres êtres vivants : le langage articulé, la capacité symbolique, la compréhension. Ces compétences forment le propre de l'homme ... et se transmettent selon d'autres voies que l'hérédité : par l'apprentissage, le langage, l'imitation, toutes choses plus fragiles, déformables et réversibles que ne peuvent l'être l'hérédité » (Nicolas .Journet).

Par la suite, nous pouvons résumer les différentes définitions attribuées au concept de « culture » comme :

- Axe anthropologique et social d'interprétation

Pour Colles. L., (2007) : l'anthropologie *« est perçue comme une grille d'interprétation et de construction des compétences humaines »*.

- Axe sémiotique : Lussier. D., (2003) *« fait référence à un ensemble de textes d'œuvres d'art canonisées, elle est associée à un ensemble de créations de l'esprit humain »*.
- Axe psychologique : Pyysiäinen (2002) : *« Les cultures sont des abstractions produites par l'esprit et elles ne lui sont pas réductibles. Elles existent dans la forme de certaines opérations mentales créant un nouveau niveau de réalité »*.
- Axe ethnologique : Pour Edouard. Sapir : *« Ensemble des attitudes, des visions du monde et des traits spécifiques qui confèrent à un peuple particulier sa place originale dans l'univers »*.(Edouard .Sapir).
- Axe linguistique : Gohard Radenkovik. A (2004) déclare : *« C'est un ensemble de significations, formant entre elles un « système » qui reproduit ses constantes*

et ses différences, assurant ainsi la permanence ou la transformation des modèles, mythes, mots, représentations, attitudes et comportements ».

- Déclaration universelle de l'UNESCO (2001) : « *Ensemble des traits distinctifs spirituels et matériels, intellectuels et affectifs qui caractérisent une société ou un groupe social et (qui) englobe, outre les arts et les lettres, les modes de vie, les façons de vivre ensemble, les systèmes de valeurs, les traditions et les croyances* »(2001).

Après toute cette variété et richesse de définitions, nous nous trouvons dans la nécessité de rappeler les fonctions de la culture, que nous synthétisons dans les points suivants :

1- La fonction constructive :

C'est une fonction culturelle qui est à l'origine de l'apparition ou de l'existence de différentes institutions.

2- La fonction représentationnelle :

L'ensemble des idées, des images, des croyances et des connaissances que nous avons sur le monde qui nous entoure.

3- La fonction évocative :

La culture peut comprendre aussi des éléments qui sont porteurs d'affects, autrement dit les sentiments et les attitudes éprouvés et exprimés face aux différents événements.

4-La fonction directive :

Par le biais de l'introspection, nous arrivons à observer les diverses normes de conduite. Nous aboutissons à déduire, par la suite, que ces fonctions persistent ou résistent aux influences du facteur temps, dans la mesure où elles traversent les années et apparaissent ou bien s'expriment à travers les divers courants philosophiques. Ainsi, l'évolution du concept de « culture » se présente dans différentes formes tout en construisant un ensemble de théories.

II-2-1 : Les diverses théories de la culture

Nicolas Journet dans *La culture de l'universel au particulier*, a déterminé les différentes théories de la culture. Nous les reprenons comme suit :

Culture ou civilisation : au XVIII^{ème} siècle, le mot culture désigne, en France, l'accès à l'éducation lettrée et est associée à l'idée de progrès universel.



Première définition scientifique : En 1871, E.B. Tylor définit la culture comme : « l'ensemble des habitudes acquises par l'homme en société ».



Frantz Boas (1858-1942) : Père de relativisme, il dissocie l'étude des races de celle des cultures.



La culture forge la personnalité : Ralph Linton en 1939, « le fondement culturel et la personnalité ».



La culture et ses fonctions : B. Malinowski (1884-1942) : dans une culture, chaque élément a une fonction et répond à un besoin : théorie scientifique de la culture.



Sous- culture et contre-culture: H. Becker « outsiders » 1963



La culture comme structure : C. Lévi-Strauss Anthropologie structurale, 1958 : les productions culturelles obéissent à des règles de constructions communes qui sont des structures mentales universelles égales et de même valeur intellectuelle.



Culture et milieu : le néo-évolutionnisme ou l'écologie culturelle, Julian Stewart, Theory of culture change, 1955, tente de rendre compte de traits ou de modèles culturels à partir des contraintes du milieu naturel.



Constructivisme : les cultures en marche, Fredrik Barth Les groupes ethniques et leurs frontières 1969, pense que les cultures se construisent au contact des autres et servent à poser des limites entre les groupes. La culture apparaît comme un élément de stratégie.

Ces modèles théoriques sélectionnés expliquent clairement l'évolution du concept de la « culture » à travers un axe chronologique et par rapport aux sociétés dans lesquelles, ils s'expriment. La culture peut être à la fois individuelle et collective dans la mesure où ce concept à la particularité d'impliquer à la fois une histoire personnelle et un groupe de personnes.

II-2-2 : Culture individuelle et/ou collective

La culture peut avoir un aspect collectif ou social, qui peut être définie comme celle d'un ensemble d'individus ou de personnes. A vrai dire, elle peut être considérée comme la culture collective, réalité d'un temps du présent, qui a pour origine une histoire passée. Bernard Lahire (2004), par opposition estime que :

« Une majorité d'individus présentent des profils dissonants qui associent des pratiques culturelles allant des plus légitimes aux moins légitimes. Si le monde social est un champ de lutte, les individus sont souvent, eux-mêmes les arènes d'une lutte des classements, d'une lutte de soi contre soi ».

Martine Abdallah-Preteille (2005) met le point sur le côté individuel dans la relation ou le rapport avec autrui. Chaque personne, individu ou citoyen se forme ou se construit avec des références culturelles propres *« les cultures sont mouvantes et alvéolaires... les cultures n'existent pas en dehors des individus qui les portent et les actualisent »* conception déterminant le rapport à autrui, *« les cultures sont des lieux de mise en scène...où se développent la création et le mouvement. »*(Martine Abdallah-Preteille, P.4.).

Nous pouvons donc évoquer le sujet de l'identité culturelle qui est, comme le concept de culture, un processus en évolution constante. Pour cela, le concept de l'identité et celui de la culture se présentent *« comme pro voyeur de polémiques, car soumis à des manipulations idéologiques diverses »* (Martine Abdallah-Preteille).

Certains spécialistes et théoriciens préfèrent l'utilisation du terme *« interculturel »* afin de mettre en lumière une pensée donnée. Nous notons à ce niveau l'apparition d'une dialectique entre le processus complexe et aléatoire de la culturalité

et la structuralité de la culture. L'explosion ou l'éclatement puis le développement du concept de culture sont déclenchés par la notion de l'interculturalité. Une remarquable interaction est assurée par les rencontres, les échanges, les situations de diversité et de diversifications culturelles que la personne ou le citoyen construit et se construit.

II-2-3 : Définition de l'inter-culturalité

« La notion d'interculturalité connaît aujourd'hui une certaine fortune, sans que l'on distingue toujours bien ce qu'elle recouvre et sur quelle bases théoriques elle repose ». (G. Verbunt).

L'inter-culturalité désigne « inter » et « culturel » et peut renvoyer à « contact entre cultures ». Nous notons un débat sur « l'inter-culturalité », qui a porté sur l'aspect complexe de ce concept, du fait du nombre de mots qui en dérivent. De toute cette polysémie existante, à titre d'exemple nous citons : « l'interculturel », « le transculturel », « inter-culturalité », « pluralisme », « ethnoculturel », « intercommunautaire », « société plurielle », « intégration », « socioculturel », termes et expressions montrant tous que les contacts sont intégralement fondés sur l'interaction. Une relation entre le « Nous » et l'« Autre » est assurée par cette dynamique du concept de l'inter-culturalité, cette relation entre des individus ou des personnes qui appartiennent à des cultures différentes et communiquent la visée de l'ouverture sur l'autre et du respect de l'autre.

Le concept d'inter-culturalité est apparu en France pendant les années soixante dix (70), dans les circulaires de l'Education Nationale et aussi pendant la conférence générale de l'UNESCO, en 1976 et qui déclare :

« A côté du principe d'authenticité culturelle, il convient de poser le concept de dialogue entre les cultures. Sous peine de favoriser les cloisonnements nationaux et de sectarisme sous des diverses, il importe d'ouvrir chaque culture à toutes les autres dans une perspective largement internationale. La spécificité, d'une part, et les relations interculturelles de l'autre, apparaissent comme deux termes complémentaires qui dominant son équilibre à l'ensemble des activités ».

Nous notons une grande et importante variation des terminologies et des acceptions du mot «interculturel », d'un chercheur à un autre : multicultural, pluriculturel, interculturel, inter-culturalisme, relation interculturelle, inter-culturalité, communication interculturelle ...En effet, c'est avec l'apparition des nouvelles technologies (TIC) que l'inter-culturalité a pris de l'importance et de l'ampleur. Les recherches et les théories sur le concept de l'inter-culturalité se sont développées, de nos jours, dans toutes les sociétés sous l'influence des questions considérées comme centrales ou fondamentales. Elles participent, pour leur part, au phénomène de la mondialisation de la culture et des identités culturelles. Beaucoup de chercheurs exploitent de nouvelles dimensions de l'interculturel en s'appuyant sur les TIC qui leur offrent la possibilité de la prise en charge des institutions interculturelles précisément fondées sur l'Internet.

Martine, Abdallah- Pretceille déclare :

« L'inter-culturalité circule dans toutes les sociétés, les irrigue, mélangeant les discontinuités et les appropriations, avançant comme une eau qui coule en s'étalant, imposant son omniprésence, et, aujourd'hui sa visibilité. Nul n'est en mesure, dorénavant, de faire comme si le phénomène n'existait pas».

Notons aussi pour ce qui est de François Mariet :

« L'inter-culturalité n'est pas donnée par les médias, elle doit se construire, dans leur consommation. Les médias sont l'occasion d'expérience d'interculturelle, ils ne sont pas interculturels à priori ».(François. Mariet).

De toutes ces définitions, nous pouvons retenir que l'inter-culturalité ne s'effectue ou ne se réalise qu'à travers l'émergence ou l'invention d'un espace propre assurant le dialogue et l'interaction entre deux cultures différentes. Avec cette richesse, cette variété et cette diversité terminologique, l'inter-culturalité demeure impressionnante par son caractère et son aspect dynamique, procédant et assurant des échanges et des liens entre les différentes cultures.

Une autre caractéristique à retenir de cette multitude de définitions sur l'interculturalité, elle est la constante qui met en valeur le rapport du contact direct intergroupal ou interpersonnel des individus ou des personnes appartenant à des cultures précises et distinctes. A ce niveau même, nous citons Robert Redfield, Ralph Linton et Melville Jean Herskovits dans *Mémorandum for the study of acculturation* :

« L'inter-culturalité est un phénomène qui résulte du contact direct et continu entre des groupes d'individus de cultures différentes, avec des changements subséquents dans les types culturels originaux de l'un ou des deux groupes »(P. Devereux).

II-2-4 : Aspects positifs de l'inter-culturalité

Généralement, le concept « d'inter-culturalité » met en évidence l'idée de l'échange et du dialogue reflétant l'acceptation de l'autre et la compréhension des différences. Pour cela, ce concept est appréhendé comme un aspect positif. Verbunt affirme ce sens positif :

« L'inter-culturalité est une façon de vivre avec plusieurs cultures. Elle suppose, dans la société et chez les individus, un certain type de rapport aux cultures une volonté de surmonter les obstacles de communication qui résultent de la différence culturelle pour profiter de richesse de chacune ».(G. Verbunt L. s.).

L'inter-culturalité se présente donc comme un processus continu et un champ ou un domaine interactif présentant des relations entre des personnes identifiées. Martine Abdallah-pretceille soulève que le but de l'approche interculturelle :

« n'est ni d'identifier autrui en l'enfermant dans un réseau de significations, ni d'établir une série de comparaisons sur la base d'une échelle ethno-centrée. Méthodologiquement, l'accent doit être mis davantage sur les rapports que le « je » (individuel ou collectif) entretient avec autrui proprement dit ». (Martine. Abdallah-Preteille).

De la relation liens et échanges, l'inter-culturalité met en évidence la présence de la relation des identités et de leurs constitutions :

« *Des processus sociaux dynamiques et non homogènes, en continuelle évolution et qui se définissent autant par leurs relations mutuelles que par leurs caractéristiques propres* ». (E.M. Liprinsky).

II-3 : L'approche interculturelle

Martine Abdallah-Preteille (1986, 1996, 1999, 2003) ; Zárate (1986) et Bayram (1992 et 1997), chercheurs, spécialistes prometteurs de l'approche interculturelle, estiment qu'elle s'édifie, voire se forge en opposition au type culturaliste ou civilisationnel qui conçoit la culture comme un repère ou une donnée objectivable et stable. Cette donnée peut être sculptée sous forme de savoirs et de connaissances. L'interculturel représente donc une nouvelle approche de la culture dont l'intégration dans le domaine de la didactique des langues a causé l'abandon des cours de civilisation dans les programmes des classes de langues au bénéfice du concept de l'altérité et son éducation basée sur le côté analytique et l'essai compréhensif de l'autre. (Martine Abdallah-Preteille, 2003).

Blanchet (2014) estime que l'apprentissage d'une langue est essentiellement fondé sur le développement des capacités, chez l'apprenant, qui peuvent lui limiter, voire contrôler ses relations avec des individus issus de cultures différentes à la sienne. Dans cette nouvelle perspective, ciblant un objectif qui s'éloigne de l'acquisition des connaissances sur la culture ou ses locuteurs, nous nous trouvons donc confronté à une considérable complexification. (Ph. Blanchet).

Byram (1997) (Mon. Byram) affirme que l'interculturel est un concept qui se distingue par son caractère transdisciplinaire et interdisciplinaire en même temps. Et ce, par l'intérêt que l'interculturel a éveillé chez les spécialistes et les chercheurs des différentes disciplines. A titre d'exemples nous citerons Demorgan, 2002, 2004 et 2005 ; Verbunt, 2009, 2011 ; Lipiansky, 1992, les auteurs en sciences de l'éducation Clanet (1993 et 2002) ; Dervin (2009, 2011 et 2013) ainsi qu'un nombre intéressant de didacticiens des langues à l'instar de Porcher (1978, 1981, 1996) ; Abdallah-Preteille (1986, 1996 et 2003) ; Zárate (1986 et 1993) ; Byram (1992 et 1997) ; Purin (2002).

L'interculturalité a un caractère interdisciplinaire dans la mesure où ce concept travaille la culture, l'identité et les représentations, axes formant des objets d'études de plusieurs disciplines comme l'anthropologie, la psychologie et la sociologie.

II-3-1 : L'identité et les représentations : Deux composantes de

L'inter-culturalité

Nous étudierons, à ce niveau, les deux notions : identité et représentation car, selon Abdallah-Preteille (1999), la notion de l'identité est au centre de la problématique interculturelle, tout comme les notions d'ethnicité et de la culture. Ajoutons aussi, à ce sujet, l'affirmation de Vinsonneau (2002a, P.3), dans laquelle il confirme que toute approche interculturelle doit nécessairement ; assimiler ou intégrer dans son analyse les deux notions. Toutefois, le théoricien Dervin (2009, P.166) estime que l'intégration de ces deux notions dans l'interculturel reste comme à l'origine de difficultés.

« L'interculturel est un domaine qui travaille avec des notions quelque peu problématiques, qui ont taraudé et taraudent les sciences molles comme dures (ex : culture, identité, compétences, interaction, discours, Autre, Même) ». Dervin (2009, P.166).

Le concept d'identité est considéré à la fois comme nécessaire et source de problèmes, idée que nous allons étudier et détailler au cours de ce chapitre. Nous traiterons ensuite la notion de représentation, du fait qu'elle participe, pour sa part, à l'approche interculturelle. Les préjugés, les stéréotypes et l'altérité, des notions qui sont principalement sous-jacentes aux deux notions de départ (identité, représentation). Notre objectif est de dévoiler l'ensemble des rapports existant entre toutes ces notions pour édifier, voire mettre en place une approche bien déterminée, l'interculturel, et aussi le développement de cette compétence interculturelle.

II-3-2 : Les représentations

Nous allons étudier la notion de l'identité d'une manière détaillée en lui consacrant tout un chapitre.

La notion de représentation soulève un lien, en particulier avec la notion d'identité et, en général, avec la notion d'interculturel. Nous essayerons d'aborder le sujet de « représentation », notamment, les points annexes utiles qui nous assurent la compréhension de leur lien ou de leur relation avec la notion de l'interculturel.

II-3-2-1 : Définition des représentations

C'est Durkheim (1898), qui est jugé d'avoir été le concepteur de la notion de représentation, par la majorité des théoriciens et auteurs ; Moscovici (1961 et 2003) ; Herzlich (1972) et Jodelet (2014). Son apparition, donc, était dans le domaine sociologique, elle a ensuite conquis le domaine psychologique par sa théorisation (Jodelet, 2014, P.63). La notion de représentation s'est diffusée dans plusieurs spécialités à l'instar de la sociologie, l'éducation, la psychologie, l'anthropologie, les sciences du langage, la didactique des langues.

Pour Jodelet (2014, P.306), les représentations sont généralement « *une forme de pensée sociale* » qui se manifeste sous diverses formes, soulevant une remarquable variété et correspondant à quatre types de connaissances caractérisées par une certaine complexité :

- **Une forme de connaissance sociale**

Elle représente la façon de penser ou d'interpréter notre réalité quotidienne. C'est l'activité mentale des personnes ou des groupes au sein d'une société donnée pour préciser leur opinion et leur prise de position vis-à-vis des événements, des objets, des communications et des situations qui les intéressent.

- **Une connaissance spontanée, naïve ou de sens commun**

Elle explique la façon dont les sujets sociaux appréhendent les personnes de leur entourage, les données de leur environnement, les faits et les événements de la vie quotidienne et les informations qui circulent ;

- **Une connaissance socialement élaborée et partagée**

Elle est fondée principalement sur l'ensemble de nos expériences ainsi que sur les informations, les manières de penser, les savoirs que nous pouvons acquérir et transmettre par l'éducation, la tradition et la communication sociale.

- **En dernier lieu, une communication pratique**

Elle se manifeste sous diverses formes et différents aspects tels la compréhension et l'explication des faits et des idées qui se trouvent dans notre mode de vie ou qui y apparaissent, la maîtrise de l'environnement, la manière d'agir sur et avec l'autre, de se situer vis-à-vis de l'autre, de reconnaître les diverses découvertes scientifiques, le devenir de l'Histoire et leur signification pour notre vie.

Ces quatre types de connaissances, nous pouvons aussi les synthétiser dans la définition introduite par Jodelet (2014, PP.367-368) :

« (...) une forme de connaissance spécifique, le savoir de sens commun, dont les contenus manifestent l'opération de processus génératifs et fonctionnels socialement marqués. Plus largement, il désigne une forme de pensée sociale. Les représentations sont des modalités de pensée pratique orientées vers la communication, la compréhension et la maîtrise de l'environnement social, matériel et idéal ». (Denise Jodelet)

Par cette définition, nous pouvons affirmer que les représentations ont une très grande importance dans la vie des personnes ainsi que des groupes sociaux ou des communautés, puisqu'elles sont présentes dans tous les domaines de leur existence. A remarquer également, que les représentations jouent un rôle dans la construction de l'identité, d'abord individuelle puis culturelle. A ce niveau, nous évoquerons les propos de Herzlich (1972, P.309) :

« L'effort pour assimiler un discours, partager une expérience étrangère, ou, au contraire, pour maintenir la distance et préserver l'autonomie de sa vision propre » ;

aussi, elles représentent pour « *chaque groupe, appropriation du monde extérieur, recherche d'un sens dans lequel pourra s'inscrire son action* ».

Nous en déduisons donc que les représentations cernent ou abordent les conduites, les relations, les comportements et les attitudes d'un individu, d'un sujet ou d'un acteur social en relation avec un objet, qu'il soit humain ou non humain. En effet, les représentations ne concernent pas uniquement les humains ; mais elles peuvent aussi porter sur les pratiques, les théories, les thèmes, et toutes sortes d'objets.

Représentations individuelles et/ou représentations collectives, c'est sous cette dichotomie que Durkheim (1968, P.609) désigne cette notion. En effet, ce théoricien lui offre un vaste champ de formes mentales : la religion, les mythes, l'espace, le temps, les sciences, les avis et de savoirs. Il lui attribue une sorte de fixité s'agissant d'un concept, et une objectivité, car sa diffusion ou son partage et sa production sont faits d'une manière collective. Spécificité qui lui facilite la pénétration dans chaque individu et comment s'imposer. En général Durkheim procède par une opposition entre représentations individuelles et représentations collectives par le biais de la stabilité, de la transmission et de la reproduction des unes, et la variabilité, caractéristique momentanée, voire éphémère des autres. Durkheim déclare :

« S'il est commun à tous, écrit-il, c'est qu'il est l'œuvre de la communauté. Puisqu'il ne porte l'empreinte d'aucune intelligence, particulière, c'est qu'il est élaboré par une intelligence unique où toutes les autres se rencontrent et viennent, en quelque sorte, s'alimenter. S'il a plus de stabilité que les sensations ou les images, c'est que les représentations collectives sont stables que les représentations individuelles car tandis que l'individu est sensible même à de faibles changements qui se produisent dans son milieu interne ou externe, seuls des évènements d'une suffisante gravité réussissent à affecter l'assiette mentale de la société » Durkheim (1968, P.609).

En définitive, de tout ce qui a été déjà dit, nous pouvons retenir que les représentations forment un système contextualisé car elles proviennent généralement des situations d'interactions.

II-3-2-2 : Les stéréotypes

L'origine de la notion de « stéréotype » vient des deux termes grecs « stéréos » qui signifie solide et dur ; et « typos » qui veut dire, modèle, empreinte. Les stéréotypes impliquent et déterminent les représentations initiales ou premières, et simplificatrices, voire amplificatrices et fixées caractérisant un objet ou un groupe. Elles sont collectives, préconçues et généralement uniformes parmi les individus d'un groupe, symbolisant ou renvoyant à un imaginaire social, et largement utilisées. Ce sont donc des jugements non fondés sur des preuves, que chaque société attribue à ses membres par l'intermédiaire de la famille, de l'école, du milieu social, ...

Notons que les stéréotypes présentent deux fonctions : identitaire et cognitive. Ils tracent les frontières entre ce qui est « nous » et ce qui est « eux », « hors nous ». La recherche et l'édification d'une différence est à l'origine d'une définition de « soi ». Un modèle de conduite divergent est attribué à autrui, facilite de se définir en référence à lui : être, c'est être autre. La dévalorisation de l'autre est, dans la plupart du temps, corrélative de la valorisation de son groupe.

L'inscription des stéréotypes dans une tendance spontanée de l'esprit humain à la schématisation, représente un essai pour maîtriser son environnement. Interagir avec d'autres individus, cohabiter, à plus forte raison dans un même environnement, stimule en chacun de nous le besoin d'atteindre la maîtrise de la situation. Il s'agit donc de cette seconde fonction appelée cognitive.

La notion de stéréotype est définie par plusieurs théoriciens, définitions que nous pouvons résumer comme suit : ensemble d'images formées vis-à-vis de son propre groupe ou d'un autre. Ces images ou ces stéréotypes sont divisés en deux types :

- Les autos-stéréotypes : Contenant les images que le groupe se construit sur lui-même.
- Les hétéro-stéréotypes : Contenant les images que le groupe se construit ou se fait d'un autre groupe ou le contraire, autrement dit les images que les autres groupes se font de lui-même. A ce niveau nous pouvons citer :

- ZARATE (1986, P.63) : Il définit les stéréotypes comme : « *un ensemble de traits censés caractériser ou typifier un groupe, dans un aspect physique et mental et dans son comportement.* »(G. Zarate). C'est un ensemble d'images qui a pour origine ou genèse un processus de simplification car il « *procède à un choix limité d'éléments significatifs, d'omissions conscientes de simples outils* » et d'un second processus de généralisation car il « *tend englober toutes les unités de la catégorie qu'il prétend cerner en quelques traits* ». Cet avis est partagé aussi par :

-KLINEBERG (1951, P.446) : les stéréotypes « *sont des images que l'on se fait de son groupe national et des autres groupes nationaux* » et aussi

« *Des opinions ou des jugements sur le caractère de ces groupes* »(O). - KLINEBERG (1951, p. 546). Il reconnaît cette caractéristique de généralisation puisqu'il prétend qu' « *ils s'appliquent avec une large extension aux membres d'un groupe national (..)* ».

Pour sa part, Lipiansky (1996, P.3) les définit comme « *des images schématiques et souvent évaluatives qui se ramènent à quelques traits sommaires, physiques, psychologiques, moraux ou comportementaux.*».

De l'ensemble de ces opinions, nous pouvons ne retenir qu'un seul caractère ou quelques caractéristiques permettent d'identifier une personne ou un individu et que cette même attribution facilitera l'identification de tous les individus du groupe ou de la catégorie à laquelle appartient cet individu, d'une manière indépendante des spécificités et des particularités individuelles que chacun des individus de ce groupe peut posséder ou avoir. L'étude des représentations est liée à l'évocation des stéréotypes et de leur analyse. En un mot, les stéréotypes sont, à vrai dire, considérés comme des représentations.

II-3-2-3 : Les préjugés

Le même processus de catégorisation et de classification de l'humanité est à l'origine des préjugés. Ils se fondent sur des éléments subjectifs qui ont généralement

un lien avec les représentations stéréotypées, et sont aussi, au croisement de données objectives comme l'âge, la religion, le physique, le statut social, l'origine,... Le jugement donc d'une personne est basé sur cet avis qui s'harmonise, par amalgame, à cette catégorie contenant des membres présumés. Une catégorie, marquée par de diverses caractéristiques : femmes/hommes, noirs/blonds, riches/pauvres... Donc, la personne est évaluée sur des critères physiques et moraux marquant le groupe ou la communauté. Les préjugés se développent à l'intérieur des groupes, en interaction avec d'autres individus ou groupes. L'environnement familial, les relations professionnelles, le milieu social, les medias... sont des milieux où naissent, se constituent, se consolident et se définissent les préjugés.

Nous notons une dépendance des préjugés vis-à-vis des croyances dominantes, qui varient en fonction des époques. Le facteur religieux, culturel, le poids des mœurs et de l'éducation précisent leur ancrage dans les mentalités. Les préjugés aussi mettent à distance certains individus et certains groupes, et en même temps tissent des liens entre les membres des groupes. Alors, nous déduisons qu'il y a des préjugés négatifs dont le but est d'exclure, et des préjugés positifs qui encouragent et renforcent le respect de « soi », qu'il soit collectif ou individuel.

NICKLAS (1994, PP.10-12) détermine les fonctions des préjugés marqués par une sorte d'ambiguïté dans la mesure où ils peuvent « *procurer une certaine sécurité dans l'action, rendre le monde à peu près incompréhensible, trouver chaque chose à sa place et contribuer à la stabilisation du sentiment de sa propre valeur sociale.* » soutenant ; voire ; certifiant, par ailleurs, qu' « *un préjugés n'est pas seulement un faux jugement , mais plutôt, un mélange souvent compliqué entre quelque chose de « vrai » et quelque chose de « faux »* »

Dès lors, et pour conclure, il convient de dire que les deux processus (stéréotypes et préjugés) ne procèdent pas de la même manière. Et ce, malgré cette ambiguïté apparente. Ils sont donc bien distincts. Cette distinction est déterminée par la notion de cognition et la notion d'affect. Retenons que le préjugé est vu comme un facteur affectif vis-à-vis de l'autre, tandis que le stéréotype, est vu comme une composante cognitive.

II-3-3 : Structure d'une représentation

Pour le théoricien Abric (1994, P.28), chaque représentation sociale est formée d'un noyau central et d'éléments périphériques. Le noyau central, c'est l'élément essentiel d'une représentation. Il a le pouvoir de déterminer, voire de préciser d'abord sa signification. Et ce, en assurant une sorte de fonction de création et de transformation de la représentation, puis son organisation ou ce que nous appelons la fonction organisatrice qui précise les relations ou les liens entre les différents éléments qui constituent la représentation en question. Ce noyau central, donc, a la capacité de garantir la stabilité de cette représentation, et en même temps, il est considéré comme l'élément le plus résistant au changement. Toutefois, ce même noyau central est défini comme une partie ou un sous-ensemble de la représentation formée d'un ou de plusieurs éléments constituant une sorte de système par leur fonctionnement autour de ce noyau.

Quant aux éléments périphériques, ils existent tout autour du noyau central duquel ils dépendent. Ils sont marqués par leur critère mouvant, fluctuant et évolutif, prêt à accepter tout changement.

Pour Abric (ibidem, PP.32-34), les éléments périphériques présentent trois fonctions qui sont :

- **La fonction de concrétisation :**

C'est une fonction qui, assure, par l'intégration d'éléments de la situation dans laquelle se réalise sa production, la matérialisation de la représentation.

- **La fonction de régulation :**

Sans remettre en cause le noyau central, cette fonction ajuste, voire rapproche les représentations des métamorphoses ou des développements du contexte, préservant et garantissant l'intégration de nouveaux éléments.

- **Enfin, la fonction de défense :**

C'est au niveau des éléments périphériques que s'opèrent des changements de manière pondérée et que des contradictions peuvent surgir et être supportées.

En définitive, le noyau central et les éléments périphériques sont interdépendants, dans la mesure où ils manœuvrent comme un tout ou un seul système. Chacun de ces éléments joue un rôle particulier, voire spécifique mais, en même temps, complémentaire à l'autre. Pour cela, nous pouvons dire que les éléments du noyau central conduisent aux valeurs sociales qui sont derrière la formation des représentations sociales. Ils sont donc des éléments collectifs et partagés. Par contre, les éléments périphériques renvoient aux caractéristiques individuelles et offrent la possibilité des adaptations du noyau central commun à la situation en question. A remarquer que l'emploi de l'adjectif « périphérique » est considéré comme une utilisation paradoxale car, comme l'explique le théoricien Abric (ibidem, P.37) :

« Le système périphérique n'est pas un élément mineur de la représentation, il est au contraire, fondamental puisque associé au noyau central, il permet l'ancrage dans la réalité »²¹

II-3-3-1 : Les fonctions des représentations

Abric (1994, PP.20-24) explique que les représentations sociales sont définies comme un élément fondamental dans la dynamique des relations et des pratiques sociales. Elles se distinguent par la présence de quatre fonctions essentielles que nous représenterons selon l'énumération successive proposée par Abric :

II-3-3-1-a : La fonction de savoir :

Les représentations sociales permettent aux individus ou aux acteurs sociaux d'accéder à l'assimilation et à la compréhension des choses auxquelles ils s'associent ou adhèrent.

²¹ J.C.Abric, Pratiques sociales et représentations, (Dir), Paris, Presses Universitaires de France, p.37.1994.

II-3-3-1- b : La fonction identitaire :

Les représentations définissent l'identité, la structurent et veillent sur la sauvegarde de la particularité ou la spécificité des groupes sociaux puisque c'est grâce à elles que les personnes ou les acteurs sociaux et les groupes se reconnaissent des différences ou des ressemblances.

II-3-3-1- c : La fonction d'orientation :

Les représentations orientent et guident les pratiques et les comportements. Autrement dit, les individus se comportent et agissent par rapport à la fonction des représentations qu'ils acquièrent de leur rôle et de la situation d'interaction.

II-3-3-1- d : La fonction justificatrice :

Elle assure la justification des comportements et des prises de position. Cette fonction se trouve extrêmement liée à la troisième, ce qui les différencie est le temps d'usage de la présentation.

II-4 : Analyse du roman : *Les Femmes d'Alger dans leur appartement***II-4-1 : Introduction**

Femmes d'Alger dans leur appartement, ce titre désigne trois œuvres qui renvoient à une période historique estimée à près d'un siècle et demi, depuis la prise d'Alger (1830) jusqu'à la publication du livre d'Assia Djebar (1979). Ce sont donc deux œuvres renvoyant à trois syntagmes présentés en trois langues : la langue de la peinture de Delacroix (1834), fruit d'un long travail sur les notes et les graphismes pris à Alger ; la langue de la peinture de Picasso qui a élaboré, à partir de 1953, des variations sur le tableau de Delacroix et produit son interprétation des « *Femmes d'Alger* ». En 1955, date renvoyant au déclenchement de la guerre d'Algérie ; la langue de l'écriture d'Assia Djebar qui, par son génie, fusionne, à ce double titre et à l'enseigne des deux peintures, une suite de nouvelles datées de 1958 à 1978 et publiées en 1979.

Ces œuvres forment ensemble l'image ou la figure d'une sorte de récit de l'histoire de l'Algérie. Histoire singulière présentant la spécificité et la particularité d'être écrite par l'autre : un étranger, un colon, un dominateur personnifié par cette image emblématique du « *regard volé* » de Delacroix. Aussi le regard voulant orientaliser une Europe qui rêve du mythe de « *l'Orient au féminin* », de l'interdit, du luxe et de la sensualité :

« Si le tableau de Delacroix inconsciemment fascine, ce n'est pas en fait pour cet Orient superficiel qu'il propose, dans une pénombre de luxe et de silence, mais parce que, nous mettant devant ces femmes en position de regard, il nous rappelle qu'ordinairement nous n'en avons pas le droit. Ce tableau lui-même est un regard volé » (Assia.Djébar).

Nous nous demandons comment Djébar réagit face aux tableaux de Delacroix et de Picasso ; comment elle interprète cette rencontre de l'écriture avec la peinture, tout en fixant ses propres objectifs et sa propre méthode de travail pour la conception de son recueil de nouvelles (1932).

Djébar a d'abord réussi à contempler minutieusement puis à faire une analyse picturale des *Femmes d'Alger* avec une originalité appréciée, des réflexions personnelles marquées par une pertinence et une vraisemblance intégrant à merveille l'histoire de la critique, tout en la présentant d'un regard neuf. Dans sa « Postface » Djébar avance que, dans les premières « *Femmes d'Alger* », l'objectif primordial de Delacroix était de maîtriser l'acquisition d'un savoir authentique sur la femme algérienne et plus précisément sur sa vie au sein du harem. Djébar nous précise que pendant son séjour à Alger et avant même la production de son œuvre, Delacroix ne cesse de prendre un nombre intéressant de notes relatives à ce sujet :

« Delacroix veut tout savoir de cette vie nouvelle et mystérieuse pour lui. Sur les multiples croquis qu'il entreprend – attitudes diverses de femmes assises-il inscrit ce qui lui paraît, important à ne pas oublier : la présence des couleurs avec le détail des costumes » (Assia.Djébar, P.146.).

Ainsi Djébar expose ses doutes en une série d'interrogations sur la réalité de l'acquisition d'une vraie et pure connaissance de Delacroix sur la femme algérienne à

travers la réalisation de ce tableau :

« *Ce cœur du harem, est-il vraiment tel qu'il le voit ?(...), il y'a là l'équivalent d'une compulsion fétichiste qu'aggrave la certitude de l'unicité irrévocable de ce moment vécu, qui ne se répétera plus jamais(...). A son tour à Paris, le peintre travaillera sur l'image de son souvenir qui tangue d'une incertitude, il en tire un chef-d'œuvre qui nous fait toujours nous interroger(...), la vision, complètement nouvelle, a été perçue image pure. Cet éclat devait en brouiller la réalité* ».

II-4-2 : *Les Femmes d'Alger dans leur appartement* : une écriture inter-médiale

Dès le titre, un fort rapport dialogique apparaît entre le recueil de nouvelles, *Femmes d'Alger dans leur appartement* et les toiles des deux peintres dans la mesure où ce recueil a fait des emprunts et s'inspire des peintres déjà cités qui mènent à l'élaboration de toute une suite de narrations racontant l'histoire des Algériennes. De ce constat, peut-on dévoiler le passage de la peinture à l'écriture dans cette œuvre ? Autrement dit, comment fait l'auteure pour arriver à cet entrecroisement entre les formes stylistiques de ces célèbres peintres créateurs de ces toiles connues à l'échelle universelle, et la production de son œuvre ? Pour réaliser cette étude, nous nous basons sur les travaux analytiques d'Anna Vetter Vetter, *De l'image au texte*. Postulant que le texte fait recours au code pictural comme médiateur pour enrichir son propre monde esthétique littéraire.

Assia Djebar, considérée parmi les plus grandes personnalités littéraires du Maghreb, s'est distinguée d'une manière progressive en romancière, dramaturge, poète, cinéaste, nouvelliste et essayiste de langue française au niveau mondial. L'œuvre djebarienne raconte l'histoire d'un double combat : le premier est celui d'un peuple qui rêve de retrouver son indépendance ; le second, celui de cette catégorie féminine voulant lutter contre le colonisateur français, l'oppression masculine et le fanatisme religieux afin de concrétiser une liberté de la parole, de la pensée, de mouvement et d'action. A ce propos, Djebar déclare dans sa « postface », à *Femmes d'Alger dans leur appartement* :

Nombre d'épisodes, dans l'histoire des résistances algériennes du siècle dernier, montrent en effet des femmes guerrières, sorties de ce rôle traditionnel de spectatrices. Leur regard redoutable aiguillonnait le courage, mais soudain, là même où pointe l'ultime désespoir, leur présence même dans le mouvement bouillonnant du combat fait la décision (Djebar).

Djebar s'engage donc, par le biais de l'esthétique et de la littérature, à offrir à cette femme algérienne une identité solide et profonde, à lui assurer une renaissance dans l'univers islamique et une reconnaissance dans le monde arabo-musulman. Pour réussir cela, elle lui donne la parole, considérée comme un moyen de libération du cœur, de l'âme, de l'esprit et du corps tout entier. « *Femmes d'Alger dans leur appartement* » (1980), est un recueil riche et significatif à ce sujet. Cela est très apparent dans l'ouverture de ses nouvelles, qui synthétise tout le projet d'écriture de l'auteure :

« Cette contrainte du voile abattu sur les corps et les bruits raréfie l'oxygène même aux personnages de fiction. A peine approchent-ils du jour de leur vérité qu'ils se retrouvent la cheville entravée, à cause des interdits sexuels de la réalité. [...] Ne pas prétendre " parler pour ", ou pis " parler sur ", à peine parler près de, et si possible tout contre : première des solidarités à assumer pour les quelques femmes arabes qui obtiennent ou acquièrent la liberté de mouvement, du corps et de l'esprit. Et ne pas oublier que celles qu'on incarcère, de tous âges, de toutes conditions, ont des corps prisonniers, mais des âmes plus que jamais mouvantes. Femmes d'Alger nouvelles, qui depuis ces dernières années, circulent, qui pour franchir le seuil s'aveuglent une seconde de soleil, se délivrent-elles — nous délivrons-nous — tout à fait du rapport d'ombre entretenu des siècles durant avec leur propre corps ? Parlent-elles vraiment, en dansant et sans s'imaginer devoir toujours chuchoter »

Il s'agit donc d'un déploiement de rencontres, de conversations entre des femmes de différents âges et de différentes conditions afin de les libérer, de les

faire sortir du silence. Et, par conséquent, de l'ombre. Cet objectif ne se réalise qu'à travers cette expérience d'écriture inter-médiale. Autrement dit cette libération des femmes par l'acte de parole ne peut se faire qu'avec ce lien dialogique qui s'établit entre le texte et l'image picturale :

« *Je ne vois que dans les bribes de murmures anciens comment chercher à restituer la conversation entre femmes, celle-là même que Delacroix gelait sur le tableau. Je n'espère que dans la porte ouverte en plein soleil, celle que Picasso ensuite imposée, une libération concrète et quotidienne des femmes* ». (A. Djébar).

A travers ces mots, Assia Djébar établit elle-même le rapport dialogique d'une manière explicite entre *Femmes d'Alger* et la peinture. En plus de l'empreint du titre, le recueil de nouvelles ajoute une sorte d'itinéraire chronologique à un aspect narratif. Les tableaux de Delacroix et de Picasso mettent en œuvre une méditation purement esthétique sur les femmes algériennes, tout en notant la difficulté de saisir le facteur temps qui les sépare.

Le recueil se présente en deux parties dont chacune contient un certain nombre de nouvelles. La première a pour titre *Femmes d'Alger dans leur appartement*, ce qui nous conduit à une deuxième affirmation révélant la référence à la peinture. L'échange entre le texte littéraire et l'image picturale dont le passage nécessite l'emploi d'un ou plusieurs médiateur(s), permet l'édification d'une sorte de passerelle entre ces deux arts ainsi que la définition de la notion d'esthétique littéraire de Djébar. L'auteure dote ses personnages de l'acte de parole dans un espace où le texte et l'image se mêlent, ce qui leur offre plus de liberté, d'expression et même d'existence. Donc ces *Femmes d'Alger* figées, immobiles et stagnantes sur les toiles de Picasso et de Delacroix, deviennent dynamiques, vivantes et en pleine activité dans l'écrit narratif de Djébar. Celle-ci arrive à produire un discours sociopolitique et historique féminin amenant à la libération de la femme algérienne de l'oppression masculine, à travers le fait de lui garantir une émancipation à la fois physique (délivrer la femme des espaces d'enfermement du harem) et métaphysique (faire sortir la femme du silence), les écrits de l'auteure se

caractérisent par leur trait romanesque où dominant davantage le descriptif, le traditionnel et le psychologique avec le personnage féminin qui occupe le rôle principal ou central. Avec *Femmes d'Alger*, Djebar s'oriente vers une nouvelle écriture teintée d'un caractère inter-médial dans la mesure où elle opte pour un processus d'écriture inter-discursive qui s'étale de 1980 à 2000 dans la majorité de ses productions littéraires.

II-4-3 : Lecture d'Assia Djebar à Delacroix

Les interprétations subtiles et les lectures personnelles de Djebar sur les tableaux de Delacroix sont les vrais stimuli qui poussent l'auteure vers l'écriture en lui offrant le besoin et le désir de faire une recherche approfondie pour éclaircir le côté invisible, et obscur à son avis, dans les tableaux de ce peintre, par les mots magiques de l'écriture. Nous remarquons que Djebar a utilisé les procédés d'écriture qui l'ont aidée à opérer une rencontre productive entre l'image picturale et le texte littéraire. Elle a réussi à concrétiser un espace médiateur qui favorise une sorte de communication entre les deux arts. Nous en déduisons la présence ou l'omniprésence de cette notion d'espace de rêve, dans les premières nouvelles du recueil. Or cette même qualité de rêve règne ou domine également dans le travail de Delacroix. A ce niveau précisément Pierre Luquet, dans un chapitre intitulé « L'œil et la main » avance : « *il faut considérer la pensée picturale comme un travail mental(...) au sens du travail du rêve* » (Luquet.Pierre). Ces dernières observations nous mènent à dire que Djebar s'est investie dans le rêve, son espace et des procédés d'expression ou d'écriture qui lui appartiennent : la figuration, la condensation, le déplacement et la symbolisation (d'écriture) comme médiateurs entre son écriture et les peintures de Delacroix et Picasso. Avec son génie et la structure de son langage inconscient, elle rend explicite la pensée picturale tout en l'intégrant dans une pensée et une écriture littéraire très originales dans l'objectif de montrer ce que cachent les images de Delacroix. Dans cette perspective, Gustave Lascault estime qu'une telle « *approche de l'œuvre d'art semble bien avoir le but essentiel (...) d'éclaircir, de préciser le statut du visible dans ses rapports avec l'inconscient* » (Lascault.Gilbert). Signalons qu'il ne s'agit guère d'une étude ou une lecture psychanalytique des nouvelles de Djebar. Toutefois, ces concepts de Freud nous

serviront comme outils méthodologiques servant à l'étude des *Femmes d'Alger* dans une vision intégralement poétique.

Pour la réécriture d'un tableau, dans le cas des nouvelles de Djébar, Michel Host déclare :

« Je proposerai de définir la nouvelle comme une peinture délicate de petite dimension. Car, sans doute, l'art des mimaturistes a quelques choses à voir avec celui des nouvellistes : dans les deux cas il s'agit de réduire un événement, un portrait, un paysage à sa plus simple expression, en donnant le maximum de force à chaque détail » (Host. Michel).

Les Femmes d'Alger de Delacroix représentent une peinture figurative qui met en lumière une situation très particulière et se situe dans un cadre d'espace-temps délimité renvoyant à un contenu imagé et fictif. Delacroix représente ses *Femmes d'Alger* comme suit : debout, trois femmes assises à l'intérieur du harem et, à leur côté, une servante en position debout. Il règne le silence et l'immobilité sans précision du temps dont il s'agit, jour ou soir. La lumière du harem est particulière, reflétant un univers de couleurs variées, vives et localisant de nombreux objets précieux, de beaux vêtements et de fastueux bijoux.

Quant à Djébar, elle propose dans la « préface » de son recueil *Femmes d'Alger dans leur appartement* la description suivante du tableau de Delacroix :

« Trois femmes dont deux sont assises devant un narguilé. La troisième, au premier plan, est à demi allongée, accoudée sur des coussins. Une servante, de trois quarts dos, lève un bras comme si elle écartait la lourde tenture qui masque cet univers clos ; personnage presque accessoire, elle ne fait que longer le chatoiement de couleurs qui auréole les trois autres femmes.(...) Prisonnières résignées d'un lieu clos qui s'éclaire d'une sorte de lumière de rêve venu de nulle part- lumière de serre ou d'aquarium- Le génie de Delacroix nous les rend à la fois présentes et lointaines, énigmatiques au plus haut point ».

II-4-4 : Lecture de Picasso par Assia Djébar

Le tableau *Femmes d'Alger*, d'après Delacroix proposé en 1955 par le peintre

cubiste Picasso, renvoie à l'idée des personnages féminins libérés de leur univers d'enfermement en quittant leurs appartements et leur harem, s'exposant physiquement au monde extérieur de la même façon. Ces personnages sont aussi accompagnés d'une forte lumière ; une lumière éblouissante.

Dans sa toile « *Femmes d'Alger* », Picasso a choisi des femmes représentées nues, sans voiles, sans vêtements. Cette nudité est un élément médiateur qui rapproche le tableau de Picasso de la nouvelle d'Assia Djébar. Elle écrit dans sa « postface » :

« Enfin les héroïnes (...) y sont totalement nues, comme si Picasso retrouvait la vérité du langage usuel qui, en arabe, désigne les « dévoilée » comme des « dénudées ». Comme s'il faisait aussi de cette dénudation non pas seulement le signe d'une émancipation, mais plutôt, celui d'une renaissance de ces femmes à leurs corps »
(Djébar.Assia)

Le tableau de Picasso reflète l'esthétique formelle de la fragmentation qui est un procédé caractérisant l'art cubiste. Les peintres appartenant à ce mouvement, dont Picasso, explorent leurs thèmes par bribes, en les déconstruisant. Leur principale activité est l'étude géométrique des formes complexes. Picasso a désarticulé les corps des femmes, leurs silhouettes sont écartées et toute l'œuvre rassemble différentes parties du corps féminin, les jambes, les bras, les visages et les poitrines s'entrecroisent dans le désordre. Les spectateurs les distinguent comme des formes géométriques complexes avec des angles et des facettes nombreuses. En parallèle, dans la nouvelle de Djébar, les idées de l'éclatement et de la fragmentation apparaissent au niveau de la forme et du contenu, ce qui est confirmé par la lecture formelle qu'elle donne du tableau de Picasso, dans la « *postface* » de son recueil :

« Picasso(...) fait éclater le malheur (...) éclatement improvisé dans un espace ouvert. (...) les seins éclatent. (...) Deux ans après cette intuition d'artiste, est apparue la lignée des porteuses de bombes, à la bataille d'Alger. (...). Il s'agit de se demander si les porteuses de bombes, en sortant du harem, ont choisi par pur hasard leur mode

d'expression le plus direct : leurs corps exposés dehors (...) ? En fait elles ont sorti ces bombes comme si elles sortaient leurs seins, et les grenades ont éclaté contre elles, tout contre, » (Debar.Assia).

II-4-5 : Peinture figurative : Les notions d'espace et de lumière

Dans la peinture figurative, le peintre peut faire varier la lumière selon le degré de l'éclairage qu'il choisit. Elle peut être faible, forte ou les deux à la fois selon sa position sur la toile. La lumière prend deux positions différentes dans les deux tableaux de Delacroix puisque dans la première version (1834) la lumière était éclatante, et dans la deuxième version (1849) elle s'inscrivait dans la norme du clair-obscur.

Ici le dessin est déterminé par une fine ligne qui précise le contour des femmes et leur offre du volume. Cette même fine ligne devient épaisse, négligée, cassante, irrégulière et parfois même disparaît totalement, laissant toutes les formes flotter dans un espace pictural perdu. Vient ensuite la notion de perspective qui interpelle aussi la notion d'espace. Les formes peuvent occuper le premier plan de la toile, nous les voyons alors proches de notre regard. Cela est très expressif dans la première version de Delacroix (1834). Elles figurent également en arrière-plan et par conséquent elles sont éloignées de nos yeux (2^{ème} version en 1849).

Nous pouvons dire que le croisement entre l'écriture et le tableau de Delacroix chez Assia Djébar est très apparent. En effet, les textes de Djébar représentent un milieu où se mêlent le romanesque, le visuel et le pictural. L'imaginaire est nourri par la peinture tandis que l'interférence du pictural devient une sève nourricière très riche par la narration. L'auteure ajoute dans sa réécriture de la toile de Delacroix, différentes et diverses idées qui ne sont pas évoquées dans le tableau. C'est pourquoi la nouvelle *Femmes d'Alger* nous apporte des informations que l'auteure entretient avec les *Femmes d'Alger* de Delacroix.

La nouvelle représente donc deux époques de l'évolution qu'à connues la femme algérienne : avant et après la guerre de libération nationale. L'auteure a procédé à la

médiatisation de l'écriture picturale en utilisant le recours à une sorte de jeu mélangeant les formes, les couleurs, les attitudes et les lumières.

Au cours de la rédaction de sa nouvelle, Djebar récupère et s'approprie les codes picturaux du peintre romantique : « *En effet, le texte, le code pictural comme médiateur afin d'enrichir son propre univers esthétique Aussi l'émergence de la peinture dans l'œuvre (...) est elle est médiatisée par une esthétique littéraire.* Vetter, Anne « De l'image au texte »

Quant à Picasso, il a réussi à exposer son chef-d'œuvre, *Les Femmes d'Alger*, le 14 Février 1955 à Paris. Pour cela, il a réalisé 14 dessins préparatoires qui représentaient le noyau de cette toile universelle. C'est donc une véritable pratique de reproduction et de répétition révélant une modulation fragmentaire qui a abouti à la naissance de ce chef-d'œuvre, ce qui explique le génie et la stylistique personnelle de Picasso. Cette esthétique de répétition lui permet d'accéder au « fond » de la femme algérienne et, par conséquent, de la dévoiler et de la libérer.

La critique Brigitte Léal affirme que :

« Ces nombreux dessins préparatoires [...] ont analysé les différentes postures des femmes, les ont superposées, imbriquées [...]. [...] Picasso a ainsi malaxé les chairs rebondies, les a pliées [...], développant la simultanéité des points de vue du corps.[...] Il les a soumises à des torsions, puis les a cassées, les a contraintes à une géométrie rigoureuse d'angles aigus, de volumes à facettes [...]. Ce qui l'intéressait, c'était ce qui se passait d'une version à l'autre, les modifications, les métamorphoses, les allers et retours, les constances [...]. [...] Son œuvre s'est donc conçue comme un tout, un ensemble, et non comme une succession de tableaux uniques »

Djebar a procédé à l'animation et à la motivation de ses personnages féminins par le biais des pulsions que nous trouvons également chez Picasso dans son travail pictural. Procédé expliqué par Murielle Gagnebin, «Picasso iconoclaste... » et « La

répétition» dans la série *Le peintre et son modèle*, de Picasso, dont nous pouvons éclaircir la réflexion à ce sujet comme suit : il y a deux types de pulsions qui nous conduisent à l'animation et à la motivation de Picasso. La première est appelée « pulsion d'emprise » visant l'objet peint et dont le but est de dominer l'objet par la force. Ce qui nous permet de dire qu'il s'agit d'une pulsion de « pouvoir » amenant Picasso à s'emparer de l'œuvre de Delacroix dans le but de la faire sienne et d'arriver finalement à la dominer. En d'autres termes, le peintre cubiste introduit une part de lui-même, de sa personnalité artistique et de sa propre signature dans la toile *Femmes d'Alger* de Delacroix. La deuxième pulsion est appelée « la pulsion de maîtrise » visant l'excitation du sujet peint. Après tous les dessins préparatoires, l'exploration du travail par différents vecteurs et la « prise » de la femme, Picasso arrive à une totale maîtrise de son sujet dans la mesure où il réussit ce travail mieux que Delacroix. En effet la force et l'esthétique de la répétition lui ont facilité l'accès à une sorte de « savoir intérieur » refoulé par la femme algérienne, en le libérant, en le dévoilant et en offrant à ses personnages féminins la possibilité de se remémorer leur « passé », clairement, à un moment du présent, ce que nous trouvons pratiquement au niveau du récit de Djebar. Chez elle, les femmes se réapproprient leur « passé » en le racontant de manière répétitive et fragmentaire, et arrivant par la suite à la maîtrise du contenu. Ce qui nous conduit à dire que l'espace de la mémoire est un élément médiateur utilisé par l'auteure pour entrecroiser ou nouer un lien entre l'art pictural de Picasso et la nouvelle *Femmes d'Alger* de son recueil.

En définitive, la peinture, le rêve et le souvenir constituent le lien offrant cette fluidité de communication entre nos trois artistes. Le premier élément, c'est bien le rêve. Murielle Gagnebin affirme que Picasso est *persuadé que tout objet a sa part de rêve* (GAGNEBIN). Cette affirmation est très importante pour nous car cette dimension du rêve est dominante dans le recueil d'Assia Djebar et plus précisément dans la première partie de ses nouvelles. L'espace du rêve est également omniprésent dans le tableau de Delacroix. Le deuxième élément est l'espace de la mémoire que l'auteure utilise lors de la rédaction de ses nouvelles qui ont à vrai dire des intimités et des affinités avec les procédés artistiques de Picasso. Le recours à la mémoire s'explique

par le fait qu'elle active le mécanisme même de la répétition par l'évocation de souvenirs que les personnages n'arrêtent pas de se rappeler au présent, ce qui conduit à favoriser le procédé de fragmentation car les souvenirs sont racontés par bribes désorganisées dans le texte.

Nous pouvons donc dire que les écrits de Djebar sont un milieu qui favorise la rencontre de la littérature, de la peinture et des autres arts avec une nouvelle vision dépassant toutes les frontières.

Conclusion:

Femmes d'Alger dans leur appartement, au carrefour du texte et de l'image. *Les femmes d'Alger dans leur appartement* est un recueil d'Assia Djébar qui a paru après une étape charnière de dix ans d'isolement et de silence. Cette œuvre littéraire demeure la plus intéressante et la plus importante des productions de l'auteure.

La notion du visible et de l'image domine dans *Les femmes d'Alger dans leur appartement* et reflète également à merveille cette perspective de l'écriture picturale. En s'inspirant des deux célèbres tableaux de Delacroix et de Picasso, Djébar tente de raconter l'histoire des femmes d'Alger avant, pendant et après la guerre de libération nationale.

Ce recueil qui traduit ce rapport dialogique avec la peinture, est concrétisé dans un travail qui met en évidence la participation et la collaboration de l'image picturale et du texte (ou du produit littéraire) dans la rédaction du livre.

Djébar choisit le genre de la nouvelle littéraire pour pratiquer son projet d'écriture, certainement parce que la nouvelle est considérée comme un genre polymorphe censé faciliter la réécriture d'un tableau d'une manière parfaite. Nous pouvons rappeler, à ce niveau, que les deux types bénéficient de deux points communs :

D'abord un espace matériel bien structuré dans lequel le plus petit détail a une importance et un rôle bien déterminé dans l'édification de l'ensemble qui se présente comme un tout complet, achevé, fermé et à la fois cohérent et solide. Le projet de l'écriture de Djébar a donc pour objectif de faire parler les femmes de ce tableau, dominées par le silence, et aussi de faire émerger cette relation productive avec la peinture.

Djébar a procédé par le déchiffrement des codes picturaux des deux peintres, Delacroix et Picasso, d'abord au moment de la lecture des deux chefs-d'œuvre. Ensuite, elle est arrivée à la création de différents espaces diégétiques, et enfin elle a réussi à sculpter une esthétique littéraire offrant un espace médiateur entre la peinture et l'écriture de ses nouvelles.

Quant au second point, dans son tableau le peintre cubiste a choisi la technique du travail répétitif des *Femmes d'Alger* de Delacroix en fragmentant le sujet féminin dans le but de l'étudier sous différents angles. Avec son pinceau, Picasso a offert à ses personnages féminins la chance ou la possibilité de se souvenir continuellement de leur passé et de le répéter sans cesse au présent. Nous constatons que sur ce point même, Djebar anime les personnages de ses nouvelles, de pulsions identiques, similaires à celles des femmes de Picasso.

Le second élément médiateur est l'espace de la mémoire que Djebar a utilisé pour tisser des liens et assurer des correspondances entre les brefs récits de ses nouvelles et l'art de la peinture cubiste. Enfin, il est clair que la peinture, l'écriture, la littérature, la musique et le cinéma se rencontrent dans les textes de Djebar pour donner naissance à un dialogue riche et fertile, en proposant de nouvelles perspectives dans la recherche scientifique afin d'accéder aux frontières qui existent entre les différents arts.

Chapitre 03 :
L'identité dans l'œuvre d'Assia Djebar

III- 1 : L'identité dans l'inter-culturalité**III- 1 -1 : L'identité : définition**

La définition de l'identité s'avère très complexe. Cette complexité a été mise en évidence par les théoriciens qui l'ont définie, à l'instar de : Lipiansky, 1992 ; Abou, 1996 ; Vinsonneau, 2002a ; Muccheilli, 2013). Aussi, en analysant le côté littéraire consacré à la notion d'identité, nous pouvons retenir les points essentiels suivants :

*En se consolidant et en se renforçant sur les travaux de Kastersztein (2002, P.27) et de Dervin (2008, P.95), nous constatons que l'identité a intéressé un nombre important de chercheurs appartenant à diverses disciplines : sociologie, psychologie sociale, anthropologie, biologie, philosophie, psychologie clinique... Et par la suite, nous retenons que toute définition de l'identité doit obligatoirement exiger la discipline à laquelle elle appartient.

*Nous signalons une sorte de renouvellement de la définition de l'identité, autrement dit, un changement notable et remarquable dans la perspective d'analyse pour sa définition. Au début, l'identité a été définie comme une entité solide et stable. Par contre, de nos jours elle est considérée comme liquide et dynamique. Cela exige davantage d'explications.

*Partant de cette deuxième remarque, et dans le but de définir la notion d'identité, il faut tenir compte de deux perspectives :

L'une statique : Mucchielli (2003, P.39) ; monolithique : Abdallah-Preteille (1999, P.15) ; solide : Dervin (2008, P.96) ; ou culturaliste : Vinsonneau, (2002b, P.11), qui favorise l'état ou le sens premier, non renouvelé, de l'identité ; l'autre avec un aspect dynamique : Abdallah-Preteille (ibidem, P.15) et Mucchielli (ibidem, P.31) ou aussi liquide : Dervin (ibidem, P.97), aspect distinguant son renouveau.

III- 1 -2 : Définition de l'identité : Approches statique et dynamique

Dans l'approche statique, solide ou culturaliste, l'identité est caractérisée par son aspect figé, fixe, stable, loin de tout changement. Pour Vinsonneau (2002b, P.11) :

« La conception « culturaliste » de l'identité donne lieu à des descriptions énumératives de traits, de fonctions et de comportements, individuels ou collectifs, que l'on considère définitivement attachés aux porteurs de l'identité. » (Vinsonneau. G) Alors que, pour Kastersztein (ibidem, P.27), il insiste sur « le sens générique de l'identité en avançant qu'elle est « un état de la personne ou du groupe qui sert de référence pour l'explication, des comportements individuels ou collectifs ».

Quant à Mucchielli (ibidem, P.31) (A.M. Mucchielli), il affirme que la conception statique est fondée sur l'idée que l'identité des personnes, des individus ou des groupes, est constituée en fonction des « noyaux identitaires » résultant du processus d'éducation, d'acculturation et de socialisation. Mucchielli ajoute que ces noyaux sont répartis en trois types comme suit :

III-1-2- a : Le noyau identitaire individuel.

L'éducation et les expériences de vie sont derrière la formation et la constitution basique du système cognitif, comportemental et affectif d'une personne ou d'un individu.

III-1-2-b : Le noyau identitaire groupal ou noyau communautaire.

C'est la constitution fondamentale et basique du système cognitif, affectif et comportemental d'un groupe de personnes.

III-1-2-c : Le noyau culturel.

C'est la constitution fondamentale et basique de la culture : valeurs, représentations, coutumes, normes, mœurs, commune à tous les individus formant un groupe.

Par contre Martine. Abdallah-Preteille avance que cette particularité qu'a une personne de revendiquer ou d'exiger d'une façon « synchronique » ou « diachronique » différentes appartenances (sexuelle, générationnelle, régionale, religieuse, professionnelle...), conteste ou remet en cause cette conception de l'identité. Il n'existe pas une seule appartenance dans laquelle un individu s'enferme à jamais. En effet, il a « le droit et le choix d'exister en tant qu'individu singulier, d'échapper ainsi au(x) groupe(s) d'origine (groupe familial, social, religieux, idéologique....) » (Martine .Abdallah-Preteille)

De cela, plusieurs théoriciens en sciences humaines et sociales, à l'exemple de Martine Abdallah-Preteille (1999) ; Kastersztein (2002) ; Mucchielli (2013) ; Vinsonneau (2002) ; Dervin (2008 et 2009)... ont refusé et ont rejeté cet aspect statique de l'identité et optent pour une approche dynamique, liquide et plurielle. Dans cette nouvelle approche, la notion d'identité se distingue par la pluralité de sa définition et par un processus en constante construction, marqué par le changement. Cette conception de l'identité est caractérisée par cette fonction plurielle : (Martine Abdallah-Preteille, 1999) ; dynamique (Mucchielli, 2013) ; polymorphe (Kastersztein, 2002) ou même liquide (Dervin, 2008). Divers adjectifs véhiculent la polysémie d'une identité non stable, qui doit être définie par rapport au contexte et à des partenaires de l'interaction. Il s'agit donc d'une identité qualifiée de « multiple ».

En sciences sociales, et d'après, Mucchielli :

« L'identité est un ensemble de significations (variables selon les acteurs d'une situation) apposées par des acteurs sur une réalité physique et subjective, plus ou moins floue, de leurs mondes vécus, ensemble construit par un autre acteur. C'est donc un sens perçu donné par chaque acteur, au sujet de lui-même ou d'autres acteurs. »(A.M. Mucchielli L. P.).

Pour sa part, Kastersztein déclare :

« L'identité est une structure polymorphe et dynamique, dont les éléments constitutifs sont les aspects psychologiques et sociaux en rapport avec la situation relationnelle à un moment donné d'un agent social (individu ou groupe), comme acteur social. ».

Ajoutons que Mucchielli affirme que l'identité est plurielle car :

« Elle implique toujours différents acteurs de contexte social qui ont toujours leur lecture de leur identité et de l'identité des autres selon des situations, leurs enjeux et leurs projets. ».

Et, elle est aussi dynamique parce qu'elle

« est toujours en transformation, puisque les contextes de référence de cette identité(...) , sont chacun en évolution du fait même des interactions. ».

D'autre part, elle est jugée « multiple » par Lipiansky (1992, P.111) du moment, qu'une personne s'harmonise constamment « à des conditions et des interlocuteurs

changeants » et la suit. Donc dans chaque situation, il faut revoir et actualiser en soi une « *identité circonstancielle qui est appelée par l'interaction* » où cette personne se trouve.

Quant à Kastersztejn (idem), il considère que l'identité est polymorphe dans la mesure où « *les marqueurs pertinents dans une situation relationnelle donnée, disparaissent au profit d'autres éléments quand la situation se modifie.* ».

Finalement, l'identité est dynamique pour Abdallah-Preteille (ibidem, P.15) car « *une construction est permanente, elle est source d'ajustement, de contradictions, voire ; de conflits, de manipulations et de dysfonctionnement.* ».

III- 2 : Les divers types d'identité

Comme nous l'avons évoqué ci-dessus, la conception de l'identité est définie comme une entité solide ou statique, plurielle, polymorphe et dynamique. Partant de l'aspect polymorphique et pluriel, chaque contexte équivaut à une identité bien précise car les personnes en question sont impliquées en concordance avec lui. Enfin, un même individu, ou un même acteur social peut avoir une coexistence ou une succession d'identités, et ce, selon son contexte et ses besoins. Pour cela, nous étudierons quelques types que peut avoir « l'identité ».

III- 2-1 : Identité auto-énoncée/identité énoncée par autrui

Qui suis-je ? Une question fondatrice de l'identité pour définir le « soi » ou « l'autre », d'après Mucchielli (ibidem, P.12) et Charaudeau (2005). La réponse que nous donnons à cette question « Qui suis-je ? » Correspond à un moment donné, à la définition de l'identité d'une personne ou d'un acteur social. Cette identité est appelée *auto-énoncée ou auto identité* dans le cas où la réponse est donnée par la personne elle-même. Par contre, si elle provient d'une autre personne, il s'agira d'*une identité énoncée par autrui ou hétéro-identité*. Nous pouvons dire également que les réponses à cette question peuvent être variées et différentes dans la mesure où la conception de l'identité est plurielle. L'auto identité et l'hétéro-identité peuvent s'appliquer à différentes formes et dépendront chacune du message à communiquer à son partenaire du point de vue de l'acteur lui-même.

D'après Mucchielli (ibidem, PP.21-22) , l'identité de l'individu ou de l'acteur social pourra être : une identité subjective (quand il croit fortement en lui-même) ; une identité affirmée (quand il énonce son identité devant les autres) ; une identité ressentie (quand il éprouve ce qu'il est) ; une identité présentée (lorsqu'il présente à autrui ce qu'il veut être) ; une identité agie (quand il fait un certain nombre de choses qui correspondent à ce qu'il croit devoir faire) ; une identité de circonstance ou de façade (quand il présente seulement certaines parties de ce qu'il est) ; enfin une identité négative représentée (quand il croit, éprouve, énonce, présente totalement ou partiellement ce qu'il ne veut pas être.).

Par contre, toujours selon Mucchielli (idem), si un autre acteur donne la réponse à cette question, l'identité peut prendre les formes suivantes :

- L'identité vécue : Quand il énonce ce que cet autre est subjectivement pour lui.
- L'identité inférée : Quand l'acteur énonce ce qu'il croit sur l'identité de l'autre.
- L'identité prescrite : Quand il se comporte de façon à ce que l'autre se comporte comme il veut qu'il se comporte.
- L'identité attribuée : Lorsqu'il énonce ce que normalement, suivant quelques caractéristiques banales d'identification cet autre auteur doit être.
- L'identité souhaitée : Quand il énonce ce qu'il voudrait que l'autre soit.
- L'identité légale : Quand il s'agit d'un ensemble de caractéristiques suffisantes pour définir un sujet par rapport aux lois et aux règles d'une société.

III- 2-2 : Identité individuelle et l'identité sociale

Pour Lipiansky (1992, P.20), l'identité peut être individuelle ou sociale :

« L'identité individuelle constitue une sorte de réponse sociale aux stimuli qu'apportent les interactions avec les autres dans un souci de se définir et de délimiter ses frontières au sein de chaque relation. ».

Selon le même auteur l'identité sociale est (ibidem, P.115) : *« à la conscience de soi comme individualité singulière, douée d'une certaine constance et d'une certaine unicité ».* Par contre, Lipiansky (ibidem, P.121) ajoute :

« L'identité sociale désigne la représentation de soi que le sujet cherche à construire et à donner dans les interactions où il est impliqué, représentation qui demande à être reconnue et confirmée par autrui et qui s'élabore toujours en rapport avec les modèles culturels et sociaux. Celles-ci, tend donc à s'adapter, à se montrer conforme aux normes, aux valeurs et aux modèles sociaux (à part si le sujet cultive une identité d'original, d'excentrique, de marginal), elle est façonnée par les représentations et les codes culturels projetés dans les attentes et jugements d'autrui ».

Nous citons également Tajfel (1972, PP.292-293), (bien avant Lipiansky (1994)) qui définit l'identité sociale d'une personne comme étant *« liée à la connaissance de son appartenance à certains groupes sociaux et à la signification émotionnelle et éducative qui résulte de cette appartenance ».*

A ce niveau, nous pouvons remarquer que, selon Tajfel, l'appartenance d'une personne à différents groupes sociaux a des importances qui varient, autrement dit il est possible qu'une personne attribue ou donne plus de valeur à son appartenance à un groupe social qu'à un autre groupe.

III- 2-3: Identité culturelle et l'identité ethnique

Les deux notions, culture et ethnie, renvoient à la même catégorie. Cependant, nous devons éclaircir la différence qui existe entre la valeur adjectivale que nous pouvons attribuer au concept de « l'identité ».

Le thème de l'identité culturelle mérite une véritable réflexion, c'est un thème dominant dans la totalité des romans de la littérature maghrébine en général, et de la littérature algérienne d'expression française en particulier. Si nous nous interrogeons sur l'identité culturelle et sa signification, nous arrivons, d'une façon pragmatique, à définir de prime abord la notion d'identité, telle que nous la considérons dans cette réflexion, comme une manière d'agencement ou d'adaptation, voire une harmonie, et de revalorisation ou de réaligement entre la somme des sentiments subjectifs et les rôles ou les places objectives que les personnes occupent au niveau d'un milieu culturel.

Relativement à la culture, l'identité culturelle est la somme des valeurs qui produisent le « je collectif » d'une communauté donnée, et qui reflètent et représentent son aspect intellectuel et comportemental. Le « je collectif », élément déterminant l'appartenance à une catégorie de configurations précise et délimite une nation et un pays. L'identité culturelle est donc caractérisée par cet aspect formatif permanent et une continuelle transformation. Son développement est assuré par une sorte de mélange de tout ce qui est authentique et moderne. Elle peut avoir aussi différents aspects : translinguistique, trans-territorial, multidisciplinaire, autochtone....

De cela, nous pouvons évoquer aussi la culture universelle qui ne représente nullement l'unification de toutes les traditions et les valeurs de toutes les cultures du monde, mais qui est le maintien, la sauvegarde des différences culturelles à l'intérieur d'un ensemble, où chaque culture garde, voire préserve son originalité et ses caractéristiques, le tout se peint d'une harmonie remarquable.

L'identité culturelle se veut donc comme une mosaïque formée de plusieurs éléments autochtones et modernes qui sont mêlés de manière à assurer une ouverture sur autrui et une réconciliation avec soi et avec les autres. En littérature, nous soulevons un constat évident, celui de la non existence d'œuvres littéraires sans références identitaires et culturelles. Le domaine littéraire confirme ce lien étroit entre l'identité, la culture et la littérature. Pour cela, la compréhension de cette littérature nécessite un approfondissement des caractéristiques et de la spécificité du texte littéraire qui offre de multiples lectures parmi lesquelles figure la lecture culturelle, idée, soutenue par M. Picard, qui affirme :

« Le texte littéraire véhicule des images dont la reconnaissance, à travers un triple mouvement de sublimation, de projection et d'identification, confère au lecteur une identité. »(M. Picard).

A vrai dire, il n'existe pas d'individu qui ne soit pas marqué ou distinct de sa propre culture et, bien évidemment, il n'y a pas de littérature sans traces culturelles. Retenons donc que toute œuvre littéraire s'enrichit de diverses sources : idéologique, sociale, religieuse psychologique, culturelle... Tout auteur, écrivain, romancier,

producteur, se trouve face aux influences de son milieu social et naturel, de son époque, du milieu, où il s'enrichit de ses idées, de ses sentiments, de sa pensée, et de ses réactions qu'il transforme ou qu'il rejette pour les mettre en question. Isoler une œuvre littéraire de son contexte culturel handicaperait sa compréhension et son explication.

Pour Vinsonneau (2002a, P.12), le concept « d'ethnicité » est apparu aux États-Unis aux environs des années quarante (40) dans l'objectif de reconnaître les populations non anglo-saxonnes de la société états-unienne. Rappelons qu'au début de son apparition et de son utilisation, le concept d'ethnicité avait un sens de différenciation, voire même de ségrégation et de discrimination, et il lui a fallu un certain nombre d'années pour qu'il acquière le sens que nous connaissons aujourd'hui :

« L'ethnicité est une configuration socio-émotionnelle, résultant à la fois d'une appartenance groupale et de la loyauté qui s'y rapporte »¹.

De cela, nous retenons que les groupes conviendraient aux divers sous-groupes distincts à l'intérieur d'un groupe social élargi. A ce niveau, nous pouvons les comparer ou les superposer aux divers groupes qui existent au niveau d'un pays ou d'une nation donnée. Et, par la suite, nous remarquons que les groupes sociaux ethniques se déterminent par rapport à un groupe national donné. Cette même conclusion est confirmée par des théoriciens ou des auteurs tels que Gellner (1989) ; Anderson (1983) ; Barth (1995) ; Leach (1972) et Otayek (2002, P.113). Toutefois, Abou (1981, P.40) propose de mettre en relation cette conception avec la définition de l'identité :

« L'identité culturelle d'une personne, est son identité globale qui est une constellation de plusieurs identifications particulières à autant d'instances culturelles distinctes ».²

¹ - G. Vinsonneau, le développement de la notion de la culture et d'identité : un itinéraire ambigu, in : Carrefour de l'éducation, 2002/2 (n°14), pp. 12), 2002a.

² - S. Abou, L'identité culturelle, Paris : Anthropos, p.40.1981.

Et ce, d'une manière très particulière : l'identité ethnique aurait tissé des rapports au centre d'une culture et d'une nation. Abou ajoute à ce propos :

« *L'identité ethnique est le premier moment de l'identité culturelle* »¹, conception à bien distinguer de l'identité culturelle selon Abou toujours :

« *L'ethnicité et la culture entretiennent entre elles des rapports dialectiques complexes. Elles ne coïncident que dans une société relativement homogène et dans la mesure même de cette homogénéité. Dans une société pluriethnique, l'identité ethnique d'un groupe repose sur son héritage culturel particulier qui, sur le monde paradoxal de la confrontation et de l'échange, entre la formation de la culture commune à tous les groupes qui composent cette société* ».²

Nous retenons donc, de tout ce que a précédé, que la culture participe essentiellement à construire l'identité de l'individu comme le confirme Vinsonneau (2002b. P.13) :

« *Les acteurs sociaux étant constructeurs de leur identité, des matériaux leur sont nécessaires pour la réalisation d'un ouvrage* ».³ A vrai dire, la culture devient une source ou une genèse pour les individus, dans laquelle ils arrivent à extraire des significations, des ressources symboliques afin d'assurer la maintenance d'une certaine cohérence par des repères utiles à ces ressources, ce qui aboutira à une sorte d'édification du sens de l'individu, de son être et de sa pratique, ce qui nous permet de parler de l'identité culturelle.

III- 2-4: L'identité féminine et sa représentation dans la culture et dans la tradition

Depuis la nuit des temps, les femmes ont été dépeintes par la littérature en images négatives, voire misérables en raison de mythes traditionnels et culturels. La totalité des femmes lectrices de différents romans arrivent à la croyance en les représentations attribuées aux femmes dans ces romans et croient qu'elles reflètent une réalité et une

¹ -Ibidem, p.43.

² - Ibidem, p.43.

³ - G. Vinsonneau , l'identité culturelle, Paris : Armand Colin, 2002b.

vérité de réflexion. Aussi, ces femmes se découragent et ne participent à aucun mouvement dans le processus de développement, acte uniquement réservé comme droit de l'homme. Une vision différente est nécessaire pour modifier ces stéréotypes négatifs sur les femmes. Dans la majorité des romans littéraires, la femme apparaît comme un personnage secondaire auquel on attribue des rôles inférieurs comme domestique, sorcière, femme au foyer ou même prostituée, ... Par contre, les hommes sont présentés comme des personnages principaux auxquels sont accordés des rôles jugés supérieurs tels que responsable, guerrier, éduqué, chef, roi, ... Les pratiques traditionnelles et culturelles ont condamné la femme et ont fait d'elle une victime marginalisée et opprimée.

Cependant, un modèle pour la libération et l'autonomisation des femmes peut être trouvé dans la littérature chez les femmes auteures dans le monde, en général, et en Algérie, en particulier, y compris la romancière, écrivaine et cinéaste Assia Djébar. Nous remarquons que, ce qui est le plus attirant dans les romans d'Assia Djébar est, en particulier, la présence d'un personnage féminin qui se révolte et s'exprime en brisant les chaînes des règles et des traditions patriarcales et oppressives. Assia Djébar, est marquée par cette manière et cette stratégie d'écriture qui est la représentation féminine de la tradition et de la culture ; représentation considérée comme une sorte de redéfinition de l'espace pour refléter le rôle et l'influence de cette femme.

III- 2-4-1 : L'écriture féminine

Nous partons de l'idée que l'approfondissement et l'analyse de l'écriture féminine s'intéressant au corps féminin et à toutes ses spécificités, peut nous amener à considérer que la représentation féminine de la tradition et de la culture s'intéresse à toutes les spécificités du milieu, voire du contexte dans lequel se trouve le corps féminin. Nous devons à ce niveau expliquer et comprendre ce qu'est une écriture féminine.

Qu'est ce donc que l'écriture féminine ? Interrogation à laquelle, nous ne pouvons pas avancer une réponse ni une définition bien délimitée et bien claire.

Depuis quelques années, la littérature postcoloniale francophone est considérée comme un milieu où les écrits de femmes se présentent comme un riche corpus. Cette écriture ne se contente pas uniquement de dégager la différence, de faire émerger l'opposition homme/femme ou masculin /féminin, mais une écriture spécifiée par sa langue standard qui évoque des imbrications linguistiques et culturelles, tout en contestant la norme canonique. En évoquant la critique postcoloniale, nous remarquons que l'hypothèse où la condition même du colonisé a marqué la plupart des textes pour prendre le statut de représentation culturelle donnant naissance à une sorte de contestation et de résistance pour sauvegarder un héritage littéraire et culturel.

Assia Djébar est jugée comme l'un des symboles, l'un des emblèmes de cette nouvelle génération d'auteurs ou écrivains algériens de la résistance. En s'enrichissant et en absorbant les idées prometteuses de son père, et en s'attachant aux principes de la doctrine islamique du droit, de la tolérance et de la justice, Assia Djébar, arrive à former et à développer son personnage littéraire, elle est devenue aussi un symbole des droits des femmes, de l'émancipation, de l'indépendance et de l'avancement dans leur pays :

« Ecrivain –femme porte-parole des femmes séquestrées, écrivain-témoin d'une époque historique, écrivaine stimulant la mémoire des aïeuls et secouant les archives, écrivaine parcourant son corps et surprenant le couple, Assia Djébar est aussi écrivain-architecte qui éprouve les structures, confectionne des objets linguistiques, et qui en restant profondément ancrée dans une idéologie de la représentation évolue vers une recherche sémiologique et une réflexion sur le processus de création. Certes Assia Djébar restera pour le public essentiellement une écrivaine femme qui parle de celles « qui baissent les paupières ou regardent dans la vague pour communiquer ».¹

Assia Djébar s'est donc intéressée davantage aux drames familiaux et s'est plongée dans l'intimité de la famille ou du foyer algérien. Ses principaux personnages ou acteurs sont, la plupart du temps, des femmes qui se trouvent confrontées à des situations de vie compliquées. Par ses écrits, Assia Djébar essaye d'enlever le voile et de présenter au monde la nudité de la réflexion, de la pensée féminine arabe, sa

¹ -Beida, Chikhi, Dejabar Assia : Histoire et Fantaisie, Paris. Presses Universitaires Sorbonne .p.6.2007.

spécificité et sa sensibilité. Ici, nous citons Femmes d'Alger dans leur appartement qui est un récit de mémoire et de rêve où les femmes s'expriment et prennent parole, sentent le goût de la vie et se dévoilent. Récit donc, véhiculant un message très puissant :

« Je ne vois pour les femmes arabes qu'un seul moyen pour tout débloquent : parler, parler sans cesse d'hier et d'aujourd'hui, parler entre nous dans tous les gynécées, les traditionnels et ceux des H.L.M. Parler entre nous et regarder. Regarder dehors, regarder hors des murs et des prisons ! La femme –regard et la femme-voix... »

III- 3 : Relation entre identité et altérité

Afin d'englober et d'éclairer le rapprochement entre l'identité et l'altérité, nous ferons recours à un certain nombre de citations mettant en lumière cette relation.

* Nous mentionnons un sens plus complexe et plus philosophique avec les propos de deux théoriciens :

- Paul Ricœur (1990, P.14) , qui décrit cette relation de la façon suivante : *« Soi-même comme un autre suggère, d'entrée de jeu que l'ipséité du soi-même implique l'altérité à un degré si intime que l'Unene se laisse pas penser sans l'autre, que l'une passe plutôt dans l'autre(...)».*

-Et Colin, (2001, P.53), qui peint ce lien comme suit :

« Un moi ne se pose en tant qu'identique à lui-même –donc dans un temps relié- que dans son constat avec un monde non moi ; un non-moi constitué d'objets. Il se pose dans l'identité de sa différenciation. »¹

*Nous retenons également, un sens plus simple et accessible :

-Martine. Abdallah-Pretceille, (1999, P.8), qui affirme que :

¹ -P. Colin, identité et altérité, in Cahiers de gestalt- thérapie .Vol. 1(n°9), pp. 52-62, 2001.

*« La maîtrise de sa propre identité intègre l'Autre comme élément constitutif et systématiquement, la relation positive à l'altérité repose sur l'assomption par chacun, de son unicité, c'est-à-dire, de sa subjectivité ».*¹

Revenons à Colin (2001, P.53), qui avance une deuxième explication plus simple dans laquelle il affirme :

*« La notion d'identité ne peut être séparée, de celle de l'altérité dont elle tire sa légitimité. »*²

-Et en dernière position, le sens qu'a donné Charaudeau (2006) à l'existence d'un individu par des questions qu'il pose. Patrick Charaudeau déclare :

*«Le problème de l'identité commence quand on parle de soi. Qui suis-je ? Celui que je crois être ou celui que l'autre dit que je suis ? Moi qui me regarde ou moi à travers le regard de l'autre ? Mais quand je me regarde, puis-je me voir sans un regard extérieur qui s'interpose entre moi et moi. N'est-ce pas toujours l'autre qui me renvoie à moi ? ».*³

En guise de conclusion, nous pouvons indiquer que les auteurs cités et leurs citations introduites ci-dessus, partagent et véhiculent la même signification et visent aussi le même objectif, ce qui soulève une sorte d'exception pour les sciences sociales en général. Ces théoriciens, par le biais de leurs citations, mettent en évidence les relations d'implications réciproques entre identité et altérité. Retenons donc que la perception et la prise de conscience de l'identité d'une personne ou d'un groupe n'est réalisable que par la comparaison, le rapprochement, voire la confrontation avec celle de autres groupes ou personnes. Donc l'identité et l'altérité sont deux notions indivisibles et complémentaires dans la mesure où l'une ne prend de sens que dans son rapport avec l'autre.

¹ - Martine, Abdallah- Pretceille, l'éducation interculturelle, Paris. P.U.F, p. 8.1999.

² - Ibidem, p.53.

³ - Patrick, Charaudeau, Identités sociales, identités culturelles et compétences .In : Hommage à Paul Michau, En ligne : [http : www.Patrick-Charaudeau.com/identités-sociales-identités.html.consulté](http://www.Patrick-Charaudeau.com/identités-sociales-identités.html.consulté) le 24 Décembre 2021.

Charaudeau (2009, P.7) donne plus d'explications et éclaire davantage cette dualité, en évoquant le rôle et l'importance de la perception de la différence pour la construction de l'identité, tout en prenant, la première comme l'un des mécanismes de la construction identitaire. Charaudeau ajoute :

« Il n'y a pas de prise de conscience de sa propre existence sans perception de l'existence d'un autre qui soit différent. La perception de la différence de l'autre constitue d'abord la preuve de sa propre identité. C'est le principe de l'altérité. C'est cette différence de l'autre qui m'oblige à me regarder en me comparant à lui, en cherchant à détecter les points de ressemblance et de différence ; sinon comment percevoir des traits qui me seraient propres ? Il est différent de moi, donc je suis différent de lui, donc j'existe »¹

III-3- 1 : Langue et identité

En consultant le dictionnaire de la linguistique du Dubois et al (2002, PP.266-267), nous pouvons repérer deux définitions :

- La première est caractérisée par son sens large : *« la langue est définie comme un instrument de communication, un système de signes vocaux spécifiques aux membres d'une même communauté. »*
- La seconde est considérée comme un aboutissement de la linguistique dans laquelle le dictionnaire adopte la définition de Saussure et, par la suite, de l'école de Prague définissant la langue comme :

« un système de relation ou, précisément, comme un ensemble de système relies les uns aux autres, dont les éléments (mots, sons, etc....) n'ont aucune valeur indépendamment des relations d'équivalence et d'opposition qui les relie. Chaque langue présente ce système implicite, commun à tout l'ensemble des locuteurs de cette langue. Dans cette théorie, la langue est définie comme un produit social dans le sens où l'individu « l'enregistre passivement », cette partie sociale du langage est « extérieure à l'individu », qui ne peut ni la créer ni la

¹ - Patrick. Charaudeau, identité linguistique, identité culturelle : une relation paradoxale.2009. En ligne : <http://www.Patrick-Charaudeau.com/Identité-linguistique-identité.html>. Consulté le 24 Décembre 2021.

modifie. Elle est un constat collectif, auquel tous les membres de la communauté doivent se soumettre en bloc s'ils veulent communiquer.»

En analysant cette définition, empruntée à Saussure, nous pouvons retenir la spécificité ou le caractère social de la langue massivement chargée de la dichotomie langue/ parole. Selon Saussure, puisque la langue appartient à tous les individus d'une même communauté, elle est dotée du caractère social ; en termes plus simples la langue est sociale. C'est pourquoi la langue comme constitution sociale ou communautaire demeure différente de la parole qui est considérée individuelle.

Par contre, Pour Cuq (2003, P.147), dans le dictionnaire de Didactique du français langue étrangère et seconde, la langue est déterminée selon deux aspects :

*Un premier aspect abstrait et systématique où la langue est considérée comme équivalent de « idiome. » Il s'agit, à vrai dire, d'une conception soit par le biais de l'observation, soit par l'application d'un canevas ou d'une esquisse purement théorique, des règles de fonctionnement et des régularités d'un système jugé, comme sous-jacent à l'ensemble des procédures effectives. A ce propos, Cuq (idem) affirme que la langue est :

*« un système abstrait des signes dont on peut étudier de façon séparée ou concomitante suivant les théories, l'évolution, les aspects phonétiques et phonologiques, la morphologie, le lexique, la syntaxe ».*¹ Nous pouvons donc, ajouter que cette vision de la langue est l'équivalent d'idiome.

Pour le second aspect, résumant la totalité des travaux en sociolinguistique, Cuq détermine la langue et l'envisage comme un aspect social spécifié par le caractère culturel. Selon lui (idem) :

*«Reconnaître le caractère social d la langue c'est aussi admettre que la sociolinguistique est l'étude des caractéristiques des variétés linguistiques, des caractéristiques de leurs fonctions et des caractéristiques leurs locuteurs, en considérant que ces trois facteurs agissant sans cesse l'un sur l'autre, changent et se modifient mutuellement au sein d'une même communauté linguistique ».*²

¹ - J.P.CUQ, Dictionnaire de didactique du français langue étrangère et seconde, Paris : CLE International. P.147.Dir. 2003.

² - Ibidem, p.147.

Visant l'angle de la didactique des langues, Cuq (ibidem, P.148.) , affirme que la langue est caractérisée par cette coexistence ou cette complémentarité idiomatoculturelle. Il précise qu'elle peut être définie comme « *un objet d'enseignement apprentissage composé d'un idiome et d'une culture* ».

En continuité de notre tentative analytique, nous retiendrons des propos de Cuq, que la langue est définie comme une entité sociale dans la mesure où elle est chargée d'une culture qu'elle diffuse. Cette spécificité de socialisation évoque l'interdépendance et l'indissociabilité entre la langue et les pratiques culturelles d'une nation ou d'une communauté qui parle cette même langue ; cela explique que le vocabulaire, le lexique et la même syntaxe d'une langue dépendent des aspects socioculturels de la communauté qui la parle.

En définitive, nous retenons que la langue, en général, est prise comme un produit social, d'un côté parce qu'elle est commune à tous les membres d'une communauté donnée et, d'un autre côté parce qu'elle se distingue par la présence de faits socioculturels du peuple qui la parle.

Cependant, nous devons étudier une autre relation qui apparaît réciproque, si nous admettons qu'il y a du culturel dans le linguistique. Il est nécessaire d'admettre la présence du linguistique dans le culturel. Blanchet (2007, PP.21-22) tente d'explicitier cette ambiguïté. Pour lui, il y a du linguistique dans la culture car, d'un côté :

« toute langue véhicule et transmet, par l'arbitraire de son lexique, de sa syntaxe, de ses idiomatismes, les schèmes culturels du groupe qui la parle. Elle offre « version du monde » spécifique, différente de celle offerte par une autre langue (donc la non correspondance terme à terme de langues différentes) ».

Et, d'un autre côté, le culturel est présent dans la langue car :

« toute culture régit les pratiques linguistiques, qu'il s'agisse par exemple de l'arrière-plan historique du lexique, des expressions, des genres discursifs ou qu'il s'agisse des conventions collectives d'usage de la langue (règle de prise de parole, énoncés ritualisés, connotations des variétés et « registre » de langue, etc.) ».

Pour Assia Djébar, la langue française, devient une sorte de d'image, de voile qui émet l'intimité la plus sincère et la plus profonde :

« *Le français m'est langue marâtre. Quelle est ma langue mère disparue, qui m'a abandonnée sur le trottoir et s'est enfuie ?...Langue- mère idéalisée ou mal-aimé, livrée aux hérauts de foire ou aux seuls géôliers ! ... Sous le poids des talons que je porte en moi comme héritage, je me retrouve désertée des chants de, l'amour en arabe. Est -ce d'avoir été expulsée de ce discours amoureux qui me fait trouver aride le français que j'emploie ?* ».¹

Notons donc l'influence des deux langues, l'arabe et le français dans l'écriture d'Assia Djébar. Une écriture qui oscille, qui n'est ni tout à fait arabe, ni vraiment française. La langue française, pour Assia Djébar est devenue une sorte de voile protecteur qui permet de se libérer. Son emploi devient une prise de pouvoir de la part des femmes et qui leur permet de s'opposer, voire de s'affranchir des traditions sociales arabes et masculines. Nous pouvons ajouter aussi, que la distance que met Assia Djébar entre elle, sa culture et l'utilisation de la langue du colonisateur, représente une affirmation d'aliénation de sa propre identité. Assia Djébar établit un dialogue direct avec la société coloniale et tente de corriger ou de rectifier ce discours fondé essentiellement sur des stéréotypes et des images erronées et sexuelles. Le français permet à Assia Djébar d'évoquer des sujets qui la marquent et la touchent : la violence de la société, les rapports hommes/femmes, inégaux,... Assia Djébar, perfectionne son écriture, tord la langue française et sa structure, avec pour objectif l'enrichissement de son expression et de l'imprégnation d'une empreinte féminine arabe. C'est ce qu'elle nomme « l'ente-deux- langues » où les sonorités et les sons berbères et arabes s'incarnent car :

« *Mon oreille reste toujours hors champs. Hors la lettre. Comment d'ailleurs aurais-je pu infléchir le français, dans son rythme et son souffle premiers, si je ne regardais pas, même dans l'exil le plus distendu, l'ancrage dans des voix familières (...). Toujours naturellement, hors- français. (Djébar) Idiome de l'exil* ».

Assia Djébar permet aux femmes de s'exprimer, de transmettre leurs connaissances et leurs expériences, d'écouter et de raconter. Et ce dans le but d'intégrer, de réinscrire la femme dans cette identité, cette mémoire collective, et de rectifier les oublis de l'Histoire évoquée par les hommes.

¹ - Assia , Djébar, 1985 : 240.

III-3-2 : La littérature postcoloniale : recherche du « Soi » par le pacte autobiographique

« Pourquoi, au dernier stade de ta vie, ne pas de dire dans un semblant de sérénité, une douce ou indifférente acception : ne serait-ce pas enfin le moment de tuer même à petit feu, ces menues braises jamais éteinte ? Interrogation qui ne serait pas seulement la tienne, mais celle de toutes les femmes là-bas, sur la rive Sud de la méditerranée ... Pourquoi, mais pourquoi faut-il que , je me retrouve , moi et toutes les autres , « Nulle part dans la maison de mon père » ». ¹

III-3-2 -1 : Le pacte autobiographique : définition

Du côté étymologique, le terme autobiographie est composé de trois mots grecs qui sont : « auto » qui veut dire : soi-même ; « bios », qui signifie : la vie et « grafein », qui renvoie à : écrire. Donc, une autobiographie est un récit dans lequel une personne raconte sa propre vie :

« Le récit autobiographique, qui n'est autre que dans cette perspective que le « discours » du scripteur, adoptera normalement les signes habituels de tout discours ». ²

Pour sa part, Philippe Le Jeune a donné une définition à la biographie dans : Le pacte autobiographique :

« 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 ». ³

III-3-2 -2 : Aperçu historique

Depuis l'Antiquité, l'autobiographie est définie comme un genre littéraire ; rappelons que Saint Augustin a produit, puis publié des Confessions vers le IV^{ème} siècle après Jésus-Christ. Et ce, dans le but de dévoiler son évolution spirituelle et sa conversion à la religion chrétienne. Montaigne dans *Les Essais* publiés au XVIII^{ème} siècle, mêle le récit d'événements de sa vie publique, à des événements de sa vie privée et aux réflexions dominantes de son époque. C'est au siècle des Lumières, XVIII^{ème}

¹ - Assia, Djébar , Nulle part dans la maison de mon père, p.340. 2007.

² - Bernard, Valette, le roman, initiation aux méthodes et aux techniques modernes d'analyse littéraire, op.cit., p.67.

³ - Philippe, Le Jeune, Le pacte autobiographique, Seuil, 19975, collections « Points », nouvelle édition.1996,p.14.

siècle, qu'a émergé l'idée de parler du « soi », qui se renforce par le développement du goût pour la subjectivité et l'individualité. Toutefois, Jean-Jacques Rousseau reste le premier auteur à rédiger la première grande autobiographie : *Les Confessions* (1765-1770).

III -3-2-3 : Caractéristiques de l'autobiographie

L'acte autobiographique a comme personnage principal, voire central, l'auteur lui-même et lui seul, c'est ce que nous appelons la trajectoire personnelle. L'ensemble des événements ne peuvent exister que par rapport à l'auteur-même et rapportent sa vision personnelle. Une autobiographie est un récit d'événements vécus et passés de la vie propre de l'auteur. Celui-ci se cache souvent derrière un pseudonyme, nom et prénom de famille imaginaires. Généralement l'autobiographie s'enrichit de récits de l'enfance de l'auteur, d'une façon courte, brève, car l'enfance est une étape fondamentale de la vie de toute personne, étape où se sculpte la personnalité du futur adulte. Ainsi défini, nous remarquons que le roman autobiographique d'Assia Djébar, *Nulle part dans la maison de mon père* reflète à merveille ces caractéristiques :

- * Dans la première partie du roman, l'auteure se cache derrière le pseudonyme : « la fillette ».
- * Dans la deuxième partie du roman, elle se cache derrière le pseudonyme : « l'adolescente ».
- * Dans la troisième partie du roman, elle se cache derrière le pseudonyme : « la femme adulte ». (roman où l'auteure se permet de décrire et d'écrire sa vie personnelle).

III-3-3 : Analyse du roman : *Nulle part dans la maison de mon père*

La conception du roman *Nulle part dans la maison de mon père* d'Assia Djébar, demeure particulière par rapport à aux autres. Ce dernier est constitué de trois parties essentielles, chacune introduite par un titre :

- La première partie : « Eclats d'enfance », comprend neuf (9) récits titrés.
- La deuxième partie : « Déchirer l'invisible », comprend douze (12) récits titrés.
- La troisième partie : « Celle qui court jusqu'à la mer », comprend onze récits.

Nous notons la présence de trois épilogues assemblés et numérotés de un à trois (1 à 3) chacun résumant, une partie et tous bien situés avant la postface. Cette postface, nous offre des explications sur la production de cette histoire.

Le roman commence par une citation de Kathleen Raine : « *De loin je suis venu et je dois aller loin* »¹. Une réflexion qui nous laisse comprendre qu'Assia Djébar s'inspire de l'œuvre de Kathleen Raine, et qu'elle est elle-même une voyageuse. Par opposition aux autres romans d'Assia Djébar composés d'un préluce, de l'histoire et d'un épilogue, le roman *Nulle part dans la maison de mon père* s'ouvre directement par la première partie, sans préluce, succédée de la deuxième, puis de la troisième partie.

Ainsi édifiée, cette œuvre nous donne l'impression que nous sommes en face de trois romans rassemblés en un seul. Une magnifique stratégie d'écriture assurant une hiérarchisation de l'ensemble des récits, aboutissant à une histoire globale suit un agencement qui à vrai dire, représente la base de l'architecture du texte. Ce cheminement narratif des mots d'Assia Djébar fait émerger dans une zone d'ombre et pendant un demi-siècle, cette dévotion des femmes. Nous pouvons dire qu'il s'agit d'un symbolisme de la tradition féminine avec une existence plus plausible et crédible. Notons alors l'ajout de l'impression de vie à son portrait, que lui confère le présent de l'écriture :

*« Celle qui écrit aujourd'hui n'a cessé de le faire durant ce demi-siècle : pour l'essentiel des histoires des femmes, de jeunes filles, toutes tentées de se libérer peu à peu ou brusquement. Or, voici que la fiction se déchire, se toué. Voici que des gouttes de sang, malgré l'encre tant de fois deversée, perlent. Voici que l'auteur se met à nu... »*².

Nous remarquons que, le facteur temps est pris en considération par l'emploi de l'expression « durant un demi-siècle », donnant ainsi une valeur à ses propres atouts pour ces femmes « tentées », brusquement, par cette liberté en progression.

Assia Djébar se situe d'une manière approximative par rapport au dévoilement et à l'histoire même, par l'emploi répétitif de l'adverbe « voici ». Elle nous renseigne sur un passé de la vie familiale par le biais de cette autobiographie, un passé familial évoquant une époque coloniale réanimée, voire réconfortée par la mémoire et qui est résumée par l'ensemble des épilogues. Par la suite, une proche imagination de ses pensées et de ses sensations avec une apparition nécessaire d'indices qui renvoient au sens du discours et

¹ - Kathleen Raine, « Le voyage » *The pythoness*, 1949.

² - Assia, Debar, *Nulle part dans la maison de mon père*, éditions Fayard, France, p. 384.2007.

de l'histoire. Certains de ces indices renvoient à l'identification, d'autres font appel à un sentiment. Vers la fin du roman, nous notons l'apparition d'un narrataire édifié par l'imagination ou la fiction, un narrataire appelé interlocuteur intra-textuel, auquel le « je » du roman s'adresse à « tu » appartenant à un monde fictionnel sous forme de psycho-récit :

« Te voici donc à « écrire », et tu t'imagines inventer de toutes pièces, mais non : c'est « écrire » certes, mais pas vraiment ! Jouer, alors ? Non, à peine, car cette sorte d'allégresse a tôt fait de retomber. Ecrire corps et cœur noués ? Que non pas ! Ecrire corps mobile mais cœur étouffé ? Pas davantage ! Tu te sentais la force d'écrire, corps mobile et cœur ouvert...à éclater. Il suffisait seulement de te plonger, tête la première, dans les cascades de l'ombre ou dans une présence de commencement du monde ! »¹.

Les éclaircissements et les annotations que mémorise la narratrice sur l'écriture, se basent sur le statut de l'auteure qui se distingue et s'identifie. Il s'agit d'une bifurcation du texte sur le hors-texte. Le génie et la compétence de l'écrivaine explicite la manière et le moment sélectionné pour l'écriture de l'histoire de Nulle part dans la maison de mon père.

La lecture, sur le plan esthétique, est aisée et facile dans la mesure où l'on repère ses préjugés. Quant au plan idéologique, nous pouvons dire qu'il s'agit d'une prise de position par rapport au réel, mettant en relation son passé avec des moments historiques de son pays. Enfin, nous proposons ce tableau résumant le processus narratif de Nulle part dans la maison de mon père, il s'agit de répartir ses différentes parties en mettant en lumière les titres, les agencements, les supports espace-temps, les instances narratives.

¹ - Assia, Debar, Nulle part dans la maison de mon père, éditions Fayard, France, p. 395.2007.

III-3-3-1 : Eclats d'enfance				
Chapitres/ pages	Evénements	Personnages / Narrateurs	Espaces	Temps
13-18	- Description d'une mère accompagne de sa fille (portrait)	- La narratrice anonyme. - petite fille ou fillette.	- La rue de la petite cité.	- Après-midi.
19-21	- Histoire de : « sans famille » (Hector Malot).	- La narratrice inconnue - la fillette.	- La maison ou appartement parental.	- Avant le petit déjeuner.
22- 24	Le décès de la grand-mère paternelle.	- Petite fille ou fillette.	- La rue d'El Qsiba. - la maison maternelle.	- Avant l'entrée à l'école.
25-28	- Histoire d'exclusion du jeûne.	- La fillette.	- La demeure de vacances.	- Le mois sacré : Ramadhan.
29-33	- Un livre de prix, le premier !	- La fillette.	- La cour de l'école.	- Dernier jour avant les grandes vacances (vacances d'été).
Intermède ou arrêt 35-36	- Les inconvénients ou méfaits de la colonisation.	- L'auteure.	- Hors-texte.	- L'époque coloniale.
37-42	- Le retour d'un amis de père M.Sari.	- La fillette. - M. Sari.	- Ville de Paris.	- Un jour indéfini.
43-46	- La scènes du père enseignant et un parent d'élève français.	- La fillette. - Le père.	- La cuisine de la maison ou de l'appartement.	- Le Soir.
47-58	- L'histoire de la bicyclette.	- La petite fille.	- Une cour d'un immeuble pour instituteurs.	- Jeudi ou dimanche.
59-72	- Le jour du hammam (bain-maure).	- La fillette.	- Le hammam de la cité.	- Jeudi midi.

73-77	- Le décès de petit frère.	- Le père. - La mère. - La petite fille.	- Appartement de Césarée.	- Un jour d'automne. - premier jour d'études.
78-82	- Le retour des deux sœurs.	- La petite fille - Sa sœur cadette.	- Paris.	- Vingt ans après le décès du petit frère.
83-84	- Un passé plein d'émotions.	- La fillette.	- Miliana.	- Première été.
85-88	- L'école coranique.	- La petit fille	- Césarée.	- Le jeudi.
89-98	- Souvenirs du passé.	- La fillette.	- Appartement de Paris.	- Des dizaines d'années plus tard.
III-3-3-2 : Déchirer l'invisible				
Chapitres/ pages	Evénements	Personnages / Narrateurs	Espaces	Temps
101-107	- Souvenir du collège et de l'université. - L'histoire de Mme Blasi professeur de lettres classiques.	- petite fille ou fillette. - L'adolescente (fatima).	- En classe du collège.	- 1 ^{er} année de collège.
109-117	- Voyages d'une adolescente pour la première fois.	- petite fille ou fillette (l'adolescente fillette sage).	- Du collège à la maison familiale.	- Les samedis et les lundis.
119-129	- Le piano et son histoire.	- La fillette adolescente. - La fillette obéissante.	- La maison familiale.	- 2 ^{eme} année de collège.
131-134	- les amis de pensionnant.	- La fillette. - L'adolescente	- L'internat.	- Toute l'année scolaire.

135-140	- Rencontre d'une amie de pensionnat.	- La fillette adolescente devenu une femme mariée.	- Ville de Paris : station st-Michel.	- Après 1968.
141-153	- Les adolescentes indigènes du collège.	- L'adolescente	- Le collège de Blida.	- 3 ^{eme} année scolaire.
155-166	- La scène de réfectoire. - le mois de jeûne (Ramadhan).	- L'adolescente	- réfectoire du collège.	- Le déjeuner. (le repas de midi).
167-168	- Un souvenir d'une grand-mère terrible et effrayant.	- L'adolescente	- Césarée.	- Au dortoir du collège.
168-180	- La mémorisation des souvenirs du passée.	- L'adolescente	- Césarée.	- Au dortoir du collège.
181-184	- L'histoire d'une partie de basket.	- L'adolescente	- Collège de Blida : terrain de basket.	- L'heure de la récréation.
185-197	- L'histoire de la première robe de caraco.	- L'adolescente. - La narratrice inconnu.	- Césarée : chez la couturière. - Blida : chez le commerçant.	- Mi-juin, plusieurs jeudis.
198-202	- souhait et rêve d'une adolescente.	- L'adolescente	- Miliana : le jardin public.	- Fin de l'été : la veille de la rentrée.
203-228	- l'histoire de Mounira, Fatima et Ali et l'opérette de la fin d'année scolaire.	- L'adolescente.	- Le collège de Blida.	- 1951, un soir d'été : juin.
229-238	- La rencontre avec une dame de Césarée. - évocation des souvenirs engloutis.	- L'adolescente	- l'avion : Alger-Paris.	- 20 ans plus tard.

239-242	- Dans le sillage l'aïeule.	- La jeune adolescente d'autre fois.	- L'écriture. - La rédaction.	- Période de l'écriture de roman.
---------	-----------------------------	--------------------------------------	----------------------------------	-----------------------------------

III-3-3-3 : Celle qui court jusqu'à la mer.

Chapitres/ pages	Evénements	Personnage/ narrateurs	Espaces	Temps
245-247	Les premières lettres d'amour reçues.	L'adolescente.	Le pensionnat du lycée.	Deuxième année secondaire.
248-250	Le retour au village	La lycéenne.	Le village.	Les vacances de printemps.
251-253	Le père qui à déchire le lettre.	La lycéenne.	Entre le village et le lycée d'Alger	- Dernière année de lycée.
254-262	Correspondance reprise.	La lycéenne.	Lycée d'Alger.	Début de la rentrée scolaire.
263-267	gain d'un match de basket : un rendez-vous	La lycéenne.	Alger : Lycée de jeunes filles.	A la sortie des vestiaires.
268-269	La rencontre de la lycienne.	La narratrice.	Alger : descente vers le centre ville.	Après la rencontre.
270	rencontre de la l'ivresse.	La lycéenne.	Les hauteurs D'Alger.	Après la rencontre.
271-272	Dortoir : les confidences	La lycéenne.	Le dortoir.	Le soir.
273-284	Tarik : la biographie des lycienne sur les traces de l'histoire.	La lycéenne.	Alger : terrasses d'un café d'Alger Face à	Le soir.

			l'université.	
285-288	- Lettres d'amour : lecteur de Tarik à travers la poésie arabe.	- La lycéenne.	- Le lycée. - Le dortoir.	- Le soir.
289-293	- Les retrouvailles : le décor familial. - Retour et rentrée au lycée.	- La lycéenne.	- Chez ses parents, au villa - le lycée.	- Les vacances d'hiver. - Fin des vacances d'hiver.
294-295	- Cérémonie : distribution des prix.	- La lycéenne.	- Le lycée.	- Dernier jour de l'année scolaire.
297-299	- Déménagement à Alger : nomination du père instituteur à Alger.	- La lycéenne.	- Village : chez les parents. - Alger.	- avant septembres 1953.
300-309	- Le train : Vie de la capitale.	- La lycéenne.	- Alger : centre ville. - La Casbah.	- L'automne 1953.
310-323	- L'université d'Alger : entrée - Nostalgie : souvenirs du passé vécus au présent.	- L'étudiante.	- La ville d'Alger : l'université.	- L'automne 1953. - l'année universitaire.
325-330	- Des rencontre : l'ancienne camarade du lycée : Mounira.	- L'étudiante.	- La bibliothèque.	- Un soir.
331-332	- Le prétexte : invitation de Mounira.	- L'étudiante.	- La maison des parents.	- Le lendemain de la rencontre.
333-340	- Querelle : la rencontre de Tarik.	- L'étudiante.	- La Brasserie de Victor Hugo.	- Un matin.

341-356	- Une désespère et son portrait.	- L'étudiante.	- Baie d'Alger.	- Automne : un jour.
357	- La fuite de la jeune fille.	- La narratrice anonyme.	- Boulevard Sadi-Carnot.	- Automne : un jour.
358	- Un essai de suicide (tentative).	- La jeune fille.	- Sur les rails de tramway.	- Automne : un jour.
359	- Echec : tentative échoue.	- La narratrice anonyme.	- Sur les rails de tramway.	- Même jour.
360	- Les vertiges.	- La jeune fille.	- Sur les rails de tramway.	- Même jour.
361-363	- Retour à la maison après la petite histoire d'amour.	- La jeune fille.	- Alger.	- Cinq jour après la tentative du suicide.
364-366	- Un acte de foi : la sagesse.	- Auteur-personnage.	- L'espace de l'écriture : Nulle part.	- Octobre 1953.
367-376	- Souvenir d'un acte irraisonné.	- Auteur-personnage.	- Nulle part.	- 21 ans après octobre 1953. - Septembre 1974.
Premier épilogue : 379-386	- Le Besoin d'expliquer son histoire.	- Auteur-personnage.	- La mémoire.	- plus 50 ans après.
Deuxième épilogue : 387-389 390-391	- Le récit d'une fin ratée. - le regret d'un geste inexpliqué.	- Auteur-personnage. - Auteur-personnage.	- Alger : le boulevard Sadi-Carnot - La mémoire.	- Octobre 1953 plus de 50 ans plus tard.
Troisième épilogue : 393-398	- Nostalgie : un passe inoubliable.	- Auteur-personnage. - Narratrice	- L'écriture.	- 2007.
Postface : 401-406	-Autobiographie : une écriture de confession	- L'auteur.	- L'écriture.	- le present 2007.

III-3-4 : Enquête identitaire et autobiographique : Analyse des romans :

L'Amour, la fantasia ; Les Nuits de Strasbourg.

III-3-4-1 : introduction

L'édification identitaire peut se nourrir des pratiques artistiques. L'objet d'art pourrait être la voie du milieu socioculturel où il est produit. Ainsi il dessine la trajectoire personnelle de son producteur ou auteur. La question identitaire est toujours omniprésente dans la littérature et les autres formes artistiques, ceci s'explique par le fait que l'art exprime, sculpte et façonne les identités. Elle est même considérée comme une source d'inspiration et de création artistique et littéraire.

Historiquement, la majorité des sociétés postcoloniales ont vécu la problématique de l'image de « soi » et l'image de l'« autre » autrement dit de l'identité. Notre réflexion porte sur le rôle de l'écriture autobiographique dans la formation de l'identité dans le roman algérien contemporain et plus précisément djebarien. Comment se noue le lien entre l'écriture et l'identité ? Qu'apporte le recours à l'autobiographie dans le roman ?

III-3-4-2 : L'identité ou le noyau de la question

L'identité est un concept dont la définition est difficile à cerner et à préciser avec toutes ses limites ambiguës et parfois mêmes floues. Elle est cette reconnaissance mutuelle entre le « moi » et l'« autre » facilitant un aller-retour d'échanges, de correspondances et de différences. Depuis les travaux de Michel Foucault, on admettait que l'individu peut avoir un nombre important d'identités. La caractéristique du changement identitaire reste temporaire car elle est le résultat d'un croisement de plusieurs résultantes et facteurs de forces ayant chacun des caractéristiques ou des traits qui les marquent.

En littérature francophone, les écrivains subissent une formation plurilingue basée sur un substrat culturel multiple, qu'ils transcrivent dans la langue du colonisateur. Cette puissance littéraire et artistique déclare ou annonce la quête identitaire reflétée et

expliquée par cette singulière production féminine attestée par la doxa et admirée et honorée par des mérites et une reconnaissance universelle. C'est l'exemple d'Assia Djébar, couronnée du titre d'académicienne en 2005 et primée par ses productions et ses travaux, précisément la réalisation de son long métrage *La Nouba des femmes de mont Chenoua* qui a obtenu le prix de la critique internationale à la biennale de Venise en 1979.

« Ce tangage des langues, véritable bouillonnement essentiel, mûri par un vécu en tension entre l'être présent-passé fabulé, tente de déterminer un Moi linguistique culturellement complexe et de s'inscrire historiquement dans le palimpseste de la mémoire collective féminine tatouée par l'oubli et le silence. L'œuvre Djébarienne est habitée par le désir de dire, de se dire et d'écrire : La trame narrative se nourrit d'une polyphonie caractéristique de la condition de la femme, sujet historique ressuscité des ruines de la mémoire et d'une quête spatiale pour l'affirmation d'une présence. »

L'identité demeure le sujet central de toute l'œuvre djébarienne et elle est approchée de différentes manières (citations qui confirment).

Cet essai développe un univers qui illustre la double spécificité de l'écriture et de l'autobiographie chez Assia Djébar, autrement dit-nous nous limiterons à l'observation de cette complexité identitaire dans *l'Amour et la fantasia*, roman illustrant, pour nous, la particularité de l'écriture de Djébar, de son contenu, de la complexité de son organisation et de ses procédés d'écriture.

En s'interrogeant sur l'appartenance générique de ce roman, nous nous rendons compte qu'elle problématise l'histoire ou les histoires. Son roman mêle, d'une part de l'individuel au collectif pour dire l'Histoire à travers sa biographie personnelle. Et d'une autre part, cette vie racontée actualise l'Histoire algérienne contemporaine.

Dualité notée dans le titre même du roman : L'Amour avec une majuscule (A) qui renvoie à la vie de cette anonyme narratrice qui nous rappelle la vie personnelle de

l'écrivaine, La fantasia, contextuellement fait référence à la guerre et par suite à l'Histoire plus qu'à la cérémonie ou à la fête.¹

Le roman *L'Amour et la fantasia*² est à la fois une confrontation et une alternance de la vie et de l'histoire. Son auteure rassemble simultanément l'oralité, la fiction, l'intertextualité et l'autobiographie. C'est un mélange de récits historiques racontant les premières années de la colonisation de l'Algérie par la France et celui d'une vie d'une narratrice anonyme et inconnue. Nous remarquons la présence de personnages qui renvoient à des personnalités particulières et de différentes figures qui ont vécu des faits et des événements constituant la vie de l'auteure elle-même. Cela nous laisse dire, que l'acte autobiographique est omniprésent dans ce livre sous forme de souvenirs d'enfance, d'adolescence, de voisines et de cousines qui ont marqués la vie de l'auteure.

III-3-4-3 : Confessions autobiographiques

Sa création littéraire et artistique est principalement vertébrée autour des thèmes de l'histoire de l'Algérie, de la femme, femme-regard, femme-voix, femme-corps, et l'espace (intérieur/extérieur) reflète la force de sa conscience linguistique. Djébar déclare publiquement :

Tenter l'autobiographie par les seuls mots français, c'est, sous le lent scalpel de l'autopsie à vif, montrer plus que sa peau (...). Parler de soi-même hors de la langue des aïeules, c'est dévoiler certes, mais pas seulement pour sortir de l'enfance, pour s'en exiler définitivement. Le dévoilement, aussi contingent, devient, comme le souligne mon arabe dialectal du quotidien, vraiment « se mettre à nu » (...) Me permettre à nu dans cette langue me fait entretenir un danger permanent de déflagration. De l'exercice de l'autobiographie dans la langue de l'adversaire d'hier. (Djébar, 1995 : 224-300).

Nous retenons aussi des souvenirs de la jeunesse ou de l'âge adulte décoré par la vie de couple et le mariage. Nous pouvons citer les exemples suivants :

¹ -Au Maghreb, la fantasia est un spectacle traditionnel ressemblant à une offensive militaire ou à une attaque.

² - Assia, Debar, L'Amour, la fantasia, Paris, Albin Michel.1985.

-Souvenirs d'enfance de l'écrivaine, où se fait le dévoilement de tous les petits secrets personnels et, par la suite, l'acte de s'exposer aux yeux des autres. La première partie : L'Amour, reflète les moments les plus démarqués et les plus importants de la vie de l'auteure : « *Il s'agit d'une fillette arabe allant pour la première fois à l'école* » dans un petit village « *aux ruelles blanches, aux maisons aveugles* » *mettant la main dans la main du père* « *fez sur la tête, la silhouette haute et droite dans son costume européen...instituteur à l'école française* » (Djébar, 1987,11).

-Souvenirs d'adolescence débutant avec la narration des *premières lettres d'amour* un amour qui ne connaîtra jamais la lumière à cause de ce déchirement entre les traditions de la société algérienne et la domination étrangère, l'école coranique et l'école française, la parole et le mot...Face à cela, la narratrice choisit la lettre comme moyen de correspondance dans sa relation amoureuse car l'écriture est une fenêtre qui permet l'ouverture sur l'autre, qui permet un vrai contact sans détours. Apprendre ne veut pas dire uniquement s'emparer ou s'approprier un système linguistique distinct ou différent ; c'est aussi être en face d'une autre culture et, par conséquent, d'une autre vision du monde, avec de nouvelles catégorisations de la réalité¹ (Bayram, Zarate et Neuner, 1997).

Mais la langue d'écriture (le français) pose problème : l'incompréhension entre les deux amoureux, la distance qui les sépare et par la suite, la possibilité de l'échec de la relation même :

« *Anodin scène d'enfance : une aridité de l'expression s'installe et la sensibilité dans sa période romantique se retrouve aphasique(...) un nœud résista : la langue française pouvait tout m'offrir de ses trésors inépuisables, mais pas un, pas le moindre de ses mots d'amour ne me serait réservé* »² (Djébar 1987 ,11).

Nous remarquons l'acte de destruction de la première lettre d'amour, une altération radicale de l'identité de la narratrice par cette langue française qui l'a privé de

¹ - Bayram, Zarate et Neuner, 1997.

² - Djébar 1987 ,11.

la langue arabe et l'école coranique, ainsi que du chant maternel (L'Algérie) et enfin l'oubli des paroles et des chants caractérisant une culture orale très ancienne :

« *En fait je cherche, comme un lait dont on m'aurait autrefois écartée, la pléthore amoureuse de la langue de ma mère* »¹ (Djébar 1987, 76).

III-3-4-4 : -Langue, culture et identité

Au début du vingtième siècle, les travaux d'Edward Sapir (Sapir, 1953) et Benjamin Whorf (Whorf, 1969), auxquels s'appliquent la notion de *l'Hypothèse Sapir-Whorf* et sa conclusion, le double relativisme linguistique et culturel. Ces travaux qui contribuent à la naissance d'une véritable science anthropologique croisant à la fois la linguistique et l'ethnologie. De cet événement, une langue consiste à une sorte d'analyse de l'expérience, une certaine vision du monde. La langue offre donc à ses locuteurs une sorte de polyèdre (prisme) qui leurs assure une part de représentation de la réalité. À partir de cette opinion, la langue commande et détermine la pensée de ses usagers, et cela par le fait de leurs imposer une manière particulière de se présenter la réalité. La langue en usage détermine donc toute représentation de la réalité. Cette dernière est construite, parallèlement, à un système de structures spécifiant chaque langue, dans lequel sont culturellement classées les formes et les catégories.

Echanger une même langue à l'intérieur d'un groupe bien déterminé, c'est en réalité partager avec ces individus une même vision du monde, cependant l'impression ou le sens de l'appartenance culturelle² (Abou, 1995 ; Demorgon, 2010), est absolument assurée et reconnue à la fois par le groupe même et, de l'extérieur par d'autres groupes d'individus³ (Blanchet, 2004) ; ce qui implique une identification personnelle en se référant à ce même groupe (Mucchielli, 2009), édifiant ainsi l'identité individuelle.

III-3-4-5 : La francophonie, sous confiance généalogique

« *Le français m'est langue marâtre. Quelle est cette langue mère disparue, qui m'a abandonné sur le trottoir et s'est en fuite ? Langue mère idéalisée ou mal aimée,*

¹ - Djébar 1987, 76.

² - Abou, 1995 ; Demorgon, 2010.

³ - Blanchet, 2004.

livrée aux hérauts de foire ou aux seuls geôliers !...Sous les poids des tabous que je porte en moi comme héritage, je me retrouve désertée des chants de l'amour arabe. Est-ce d'avoir expulsé de ce discours amoureux qui le fait trouver aride le français que j'emploie ? »¹ (Philippe, Le Jeune Le pacte autobiographique, Seuil, Paris, 1975, P.240).

L'écriture d'une autobiographie nécessite un dévoilement total de tous les secrets. C'est également se déshabiller et se mettre nu. Les petites aventures d'amour de la narratrice s'arrêtent complètement à l'âge de l'adolescence. Les études universitaires à Paris, le mariage avec un jeune Algérien qui poursuivait ses études à Paris, la préoccupation et la participation à la libération de l'Algérie, ces événements liés à la vie de la narratrice et par la suite à celle de l'auteure, sont évoqués sans respect d'aucun ordre chronologique. Nous ajoutons à cela l'oscillation de la narratrice entre l'emploi du « je » et du « elle » pour raconter ses souvenirs :

« Tenter l'autobiographie par les seuls mots français, c'est sous le lent scalpel de l'autopsie à vif, montrer plus que sa peau (...). Parler de soi même hors de la langue des aïeules, c'est dévoiler certes, mais pas seulement pour sortir de l'enfance, pour s'en exiler définitivement. Le dévoilement, aussi contingent, devient, comme le souligne mon arabe dialectal du quotidien, vraiment se mettre à nu »² (Assia,Djébar, Ombre Sultan, J.C Lattès, Paris, 1987, PP.177-178).

L'incapacité de se mettre à nu la pousse à chercher un refuge où elle peut s'abriter, se cacher et elle finit par trouver l'identité collective (les voisines, les cousines, les aïeules) et l'oralité de la femme qui, plus que l'écrit, maîtrise également le silence, le temps et les lieux de les exercer. Autrement dit, cette incapacité de se dévoiler complètement, de rechercher un refuge linguistique ou une image identitaire, pousse la narratrice à la figure féminine et l'oralité.

Cette maîtrise et cette destruction lui offrent un libre cours à son corps et à son imaginaire :

¹ - Philippe, Le Jeune Le pacte autobiographique, Seuil, Paris, 1975, p. 240.

² - Assia,Djébar, Ombre Sultan, J.C Lattès, Paris, 1987, pp.177-178.

« *Ecrire en langue étrangère, hors de l'oralité des deux langues de ma région natale(...), écrire m'a ramené aux cris des femmes sourdement révoltées de mon enfance, à ma seule origine. Ecrire ne tue pas la voix, mais la réveille, surtout pour ressusciter tant de sœurs disparues* »¹ (Djébar 1987, 229).

III-3-4-6 : La mémoire féminine, manuscrit historique

Djébar, dans ce roman, veut démontrer que la femme n'est pas cette identité unique ou « une », et qu'au contraire elle est « plusieurs ». Elle veut offrir à la mémoire féminine une identité plurielle en inspectant les archives françaises et en les combinant aux voix des femmes algériennes, tout en évoquant le passé :

« *Près d'un siècle et demi après Pélissier et Saint Arnaud (deux militaires français qui consignent dans leurs rapports les opérations de colonisation), je m'exerce à une spéléologie bien particulière, puisque je m'agrippe aux arrêts des mots français—rapports, narration, témoignages du passé. Serait-elle, à l'encontre de la démarche scientifique(...), engluée d'une partialité tardive ?* »² (Djébar, 1985,113).

Le devoir de la mémoire que s'attribue Assia Djébar, historienne, est, à vrai dire, une réécriture de l'histoire de l'Algérie nourrie et enrichie principalement de la mémoire féminine. Une réécriture où l'auteure monopolise et s'empare du discours historique de manière transindividuelle :

« *Ma fiction est cette autobiographie qui s'esquisse, alourdie par l'héritage qui m'encombre. Vais-je succomber ?...* » Assia. Djébar, *L'Amour, la fantasia*, Albin Michel, Paris, p. 304

La tradition orale, soit sous sa forme prosaïque ou poétique cerne à merveille le texte et crée un corps avec l'Histoire expliquant le passé, offrant la vie aux voix étouffées et aux mémoires agressées et asphyxiées et surtout entravant ou évitant à l'encre de sécher.

¹ - Djébar 1987, 229.

² - Djébar, 1985,113.

Par là nous pouvons dire que l'auteure entre l'écriture du « Soï » et l'écriture de « l'Histoire » se lance à une autre quête du « Soï », une quête bien particulière en cherchant et en sélectionnant les mots qui lui donnent cette capacité d'une écriture plurielle, qui l'aide à reconstruire une identité dans un langage à différentes facettes.

L'arrivée à la réflexion de l'image du « soi » et à l'affirmation du « Moi » à travers une évocation puis une fusion avec le passé des ancêtres, en adoptant des stratégies d'écriture qui permettent la rencontre avec « l'autre » et l'ouverture sur le monde en fusionnant le « je » dans la culture universelle. Djébar donc fait recours au « je » pour lancer une quête sur elle-même en évoquant la mémoire féminine en interrogeant le passé, et en cherchant dans l'Histoire son appartenance sociale et historique. L'évocation et le retour à la mémoire offre au sujet fictif la possibilité d'une édification d'une passerelle, qui le relie au passé de son pays natal ou d'origine.

L'ouverture et l'acceptation de l'autre donnent naissance à une sorte de dynamique identitaire, qui permet la rencontre avec l'autre et avec soi-même l'affirmait Julia Kristiva :

« Etrangement, l'étranger, nous habite : il est la face cachée de votre identité, l'espace qui ruine notre demeure, le temps où s'abîment l'entente et la sympathie »¹
(Julia Kristiva, 1988 : 9).

Par le biais de l'écriture, Djébar arrive à posséder l'« autre » par la sélection des mots et des signes qui lui permettent la conquête et l'invasion de sa langue (langue de l'autre) et en parallèle à découvrir l'univers, à refuser la soumission à la tradition et, par la suite, à chercher à repérer le chemin vers la libération qui lui permet une reconstruction de l'identité et une découverte profonde de « soi » enrichie par la rencontre de l'autre. Djébar, de ce fait, est arrivée à sculpter et à forger son identité textuelle avec toute sa complexité, sa beauté, son esthétique et ses difficultés, et qui reflète en même temps son identité réelle.

¹ - Julia Kristiva, 1988 : 9.

Nous remarquons que la pensée d'Amin Maalouf s'applique à ce niveau même avec celle d'Assia Djébar :

« L'identité n'est pas donnée une fois pour toutes, elle se construit et se transforme tout au long de l'existence »

-Maalouf, Amin. Les identités meurtrières, Grasset, Paris, 1998, P.30

Conclusion

L'identité du sujet se compose principalement de la mémoire, des rencontres et de l'altérité. L'évènement identitaire tel qu'il est présenté et esthétisé dans le roman djabarien, par le biais de l'imagination ou de la fiction, ainsi que par les personnages imaginaires, s'acquiert par essence.

La littérature postcoloniale se distingue par une tradition de pluralité d'identités. Refuser la définition de l'identité par origine, est considéré comme l'idée principale qu'on peut accrocher au récit djabarien. Le fait identitaire est à la fois collectif et individuel. Collectif, dans la mesure où il appartient à une communauté donnée, partageant la même culture, la même langue ainsi que les mêmes traditions et valeurs. Individuel, car le sujet construit son individualité.

Cette particularité ou spécificité du groupe lui permet d'être un personnage authentique et libre. Cette « distinction » devient plus particulière quand il s'agit d'un sujet féminin appartenant à une société où l'idée de nation a comme source et origine le texte sacré. Ce dernier, expulse et refoule toute forme expressive « je ».

Assia Djébar a réexaminé la tradition, ressuscité ses tares et certifie la présence culturelle, mariant esthétiquement passé et modernité. Le texte djabarien est parlant, rassemblant la polyphonie des aïeules, qui lui assure une sonorisation parfaite ; et la féminité revivifiée par le mouvement et la parole, le tout baignant dans un contexte caractérisé par une remarquable hostilité.

Djébar, dans son roman, Nuits de Strasbourg, dessine une héroïne qui représente à la fois une identité individuelle et collective « Theldja » :

- Identité individuelle, reflétée par le personnage comme le considère Paul Ricoeur, « pséité », l'identité narrative, qui peut être qualifiée de changeante. Dans le récit de Djébar, *Les Nuits de Strasbourg*, la question du soi est esthétisée par le « je ».
- Identité collective renvoyant à une langue, à une culture et à tout un pays et, par la suite elle est considérée comme un « idem » (mêmeté) dans la mesure où elle est statique.

Les rencontres de « Theldja » et de « François » sont, à vrai-dire, une rencontre de deux identités différentes. A chaque fois que l'un se trouve face à l'autre, la mémoire est appelée, assignée. L'héroïne, « Theldja », se remémore à chaque fois qu'elle rencontre son (alter ego) « François ».

A ce niveau, on peut dire que la mémoire est avant tout une ramification de l'identité personnelle, et que son évocation dans les différentes rencontres devient un symptôme de la dynamique identitaire pratiquée par l'auteure elle-même.

Djébar reflète une écriture féminine qui opte pour l'autographie générique qui décline une identité contestataire, plurielle, désobéissante. Cette écriture particulière est définie par Beida Chikhi « le sens d'une écriture, d'une œuvre qui se construit, d'un écrivain qui confirme ses talents d'artiste, d'un itinéraire caractérisé par un effort de réflexion créatrice » Beida, Chikhi, *Maghreb en textes, Ecriture, Histoire, Savoirs et Symbolique*, Paris, L'Harmattan 1996.

Conclusion générale

C'est au croisement des arts, que s'abreuve, si nous osons dire, la création d'Assia Djébar, auteure qui a franchi un long parcours multidisciplinaire marqué, par des écrits reflétant le génie et le grand talent reconnu de l'artiste à l'échelle universelle.

Comme nous l'avons vu, Assia Djébar a un parcours étonnant et exceptionnel. Dans un premier temps, elle se destine à une carrière d'intellectuelle en Histoire. Puis elle est reconnue par son œuvre romanesque et ses capacités de poète, d'essayiste, de metteur en scène, de dramaturge, sans oublier sa distinction dans divers domaines comme le journalisme, la sémiotique des médias, la critique, la sociologie et la production filmique ou le domaine cinématographique. Assia Djébar est donc une écrivaine, une femme musulmane qui a vécu et grandi dans un monde arabo-islamique très chargé d'interdits de la parole et de l'image, ce qui cause l'enfermement de cette femme et de ce corps féminin. Par la lecture des romans de cette auteure, nous retenons deux interdictions qui se superposent : le regard, qui demeure inséparable de la parole (ces voix qui m'assiègent). Et aussi deux activités ayant pour origine le dévoilement, la libération du corps de la femme et la libération de sa voix. La prose d'Assia Djébar, dominée par le pacte autobiographique, permet au lecteur de découvrir un héritage expressif de l'histoire des femmes algériennes.

1980, date très significative pour Djébar, elle commence à introduire des contenus hétérogènes issus des arts, elle recourt à des formes hybrides, en dialogue, liées à des structures non littéraires. Et ce, dans l'objectif d'explicitier et d'exposer la réalité plurielle de la femme arabe à travers des siècles de son existence. Cette date, représente une étape charnière où les récits d'Assia Djébar ont acquis plus de maturité, rompant avec les romans à intrigues classiques où demeurent les intrigues psychologiques, et s'enrichissent davantage de l'expérience artistique et scripturaire qu'elle a apprise et acquise à travers des années d'exercice.

La problématique de notre recherche tournait autour des procédés intertextuels qui assurent le foisonnement culturel et textuel inscrits dans cet « inter », dans l'œuvre romanesque d'Assia Djébar. Dans une première partie de notre travail, nous avons tenté d'éclairer les modalités de l'insertion d'abord de l'intertextualité dans l'œuvre djébarienne. Interrogation ou question qui trouve des réponses dans la première partie

de notre travail, partie intitulée : Intertexte, inter-discours et discours historique. Un premier chapitre étudiant l'émergence du concept de l'intertextualité, l'apparition du concept de la notion du texte, de l'intertexte, de la théorisation de l'intertextualité, texte littéraire et son autonomie, de la dynamique textuelle comme une particularité de l'intertextualité et des diverses typologies des pratiques de cette dernière, précisément la citation, la référence, l'allusion. Un deuxième chapitre qui a pour titre : De l'inter-discours, de discours historique, définissait, dans premier temps, le roman historique, son caractère hybride, sa fiction comme spécificité marquante, et en second, la procédure de construction du roman historique et l'influence du Siècle des Lumières et de la Révolution française. Dans un troisième point, ce deuxième chapitre évoque la modernité et les nouvelles perceptions de l'Histoire. Et ce, par la détermination de l'effet de la modernité, le traitement de l'Histoire, de la démocratisation du roman et par la diffusion de la lecture en Europe en particulier. Enfin, un troisième chapitre annoncé par : L'inter-discursivité, donne plus d'informations sur l'origine du concept de l'inter-discursivité et son évolution, puis développe l'inter-discursivité, l'intertextualité et l'hétéroglossie, tout en introduisant le dialogisme, le passage à l'hétérogénéité constitutive, à la mémoire discursive et inter-discursive, puis le passage à une textualisation du discours. Les traces de l'intertextualité et de l'inter-discours sont éclairées davantage dans l'analyse des deux romans d'Assia Djébar : *L'Amour, la fantasia* un roman, publié en 1985, fait partie d'une fresque romanesque connue sous le nom de *Quatur algérien*. C'est un roman caractérisé par la coprésence de plusieurs textes manifestée par l'insertion de plusieurs techniques ou procédés littéraires à l'instar des citations introduites, soit sous forme d'épigraphes annonçant les parties et les chapitres du roman, soit mises entre guillemets et insérées dans les chapitres historiques narrants les premiers jours de la conquête coloniale française de l'Algérie en 1830. Diversité d'épigraphes se caractérise par une précision des références qui s'y ajoutent. L'ouverture de *L'Amour, la fantasia*, se fait par une épigraphe empruntée au célèbre auteur du récit de voyage, Eugène Fromentin, une citation décrivant un séjour au Sahel algérien. Epigraphe qui a deux fonctions, d'abord, de présenter le texte même, puis de justifier le titre du roman car elle renvoie à une scène de fantasia vécue par l'auteur d'*Une année dans le Sahel algérien*. A retenir aussi que les textes des trois

parties du roman sont précédés par quatre épigraphes appartenant à des textes d'écrivains illustrés comme Saint Augustin d'Hippone et Ibn Khaldoun. L'insertion affirme, en premier lieu, le savoir, l'érudition et la grande culture de notre romancière, et en second lieu, elle assure par rapport au texte qu'ils présentent, les fonctions structurées par Gérard Genette en quatre types : commentaire du titre, commentaire du texte, fonction relative à l'identité de l'épigrapheur et enfin la présence même de l'épigraphe.

Nous notons aussi l'insertion de citations sélectionnées de différents textes écrits par des officiers français. Ces citations se distinguent de la totalité du texte de Djébar par la présence de guillemets et la précision de leurs références et sources. La présence de ces textes renvoie donc à l'intertextualité qui, à vrai dire, n'est que le principe même de l'écriture de l'Histoire dans *L'Amour, la fantasia*. Cette œuvre romanesque renferme également des allusions à des personnages mythiques très célèbres à l'instar d'Antigone et Nessus. L'emploi de cet intertexte est nécessaire pour Assia Djébar, pour éclairer les raisons qui l'ont poussée à approcher *Cherifa* gisant devant le corps de son frère tué par l'armée française dans *Nouvelle Antigone*. Ne pas oublier la référence de l'auteure au mythe pour déterminer sa relation avec la langue française. Toutes ces relations et ces liens intertextuels qui se tissent entre le texte de *L'Amour, la fantasia* et les différents textes littéraires, sont repérables par tout lecteur, qui se rend compte de cette dimension intertextuelle fructueuse et révélatrice de sens.

La deuxième partie de notre recherche est intitulée « L'inter-culturalité dans l'œuvre d'Assia Djébar » et contient elle aussi, trois chapitres. Dans le premier chapitre, nous avons essayé de cerner les traces du culturel dans l'œuvre djébarienne en commençant, par une définition de la culture en précisant son étymologie et son historique. La pluralité et la diversité des définitions, en expliquant également la nuance entre les mots culture et civilisation ; ensuite, nous avons expliqué le rapport entre la culture et la communication, et ce en évoquant le domaine culturel, les éléments constituants et structurants de la communication (le réseau, le bouclage, la stimulation). Quant au dernier point de ce chapitre, nous l'avons consacré à la littérature comme communication et y nous avons intégré la communication littéraire et ses différents

éléments comme la réception, l'historicité et la matérialité, ce qui nous renvoie à éclairer la structure de la culture et ses différents aspects individuels, en développant précisément le concept de « Soi ».

Dans le deuxième chapitre, nous avons cherché les traces de l'interculturel dans l'œuvre djebarienne. Le premier élément de ce deuxième chapitre met en lumière les problématiques du concept de l'inter-culturalité en passant par l'émergence du concept, l'approche interculturelle, son émergence et son historique et, à la fin, une vision synthétisant la diffusion de l'interculturel. Le deuxième élément développé dans ce chapitre est résumé dans l'essai de définir l'interculturel sur les traces de la culture, et ce en rappelant les diverses théories de la culture et en opposant la culture individuelle à la culture collective, cela nous a mené à la définition de l'inter-culturalité tout en déterminant ses aspects positifs. Le troisième élément de ce chapitre développe l'approche interculturelle fondée d'abord, sur l'identité et les représentations qui, en vérité, sont deux composantes de l'inter-culturalité. A noter une explication détaillée des représentations en avançant leur définition, sans oublier celle aussi des stéréotypes et des préjugés. L'évocation de la structure d'une représentation est logique avec la détermination de ses fonctions (fonction de savoir, fonction identitaire, fonction d'orientation et fonction justificatrice).

Enfin, le troisième chapitre de cette partie est intitulé «*L'identité dans l'œuvre d'AssiaDjebar* ». Le premier élément de ce chapitre traite l'identité dans l'inter-culturalité en précisant la définition de l'identité, son approche statique et dynamique, tout en développant l'idée du noyau identitaire, le noyau identitaire groupal ou noyau communautaire et, par la suite, le noyau culturel. L'élément suivant de ce chapitre, énumère les divers types d'identité : l'identité auto-énoncée, identité énoncée par autrui/ l'identité individuelle, l'identité sociale, l'identité culturelle et l'identité ethnique, l'identité féminine et sa représentation dans la culture et dans la tradition, tout en visant l'écriture féminine. Le dernier élément de ce chapitre évoque la relation entre l'identité et l'altérité, relation explicitée par le lien entre la langue et l'identité, la littérature postcoloniale qui renvoie à une recherche de « Soi » par le biais du pacte

autobiographique, tout en passant par la définition de ce pacte, de son aperçu historique et d'une énumération des caractéristiques de l'autobiographie.

Ces traces de l'interculturel sont repérées dans l'analyse du roman *Femmes d'Alger dans leur appartement* d'Assia Djébar. Cette œuvre est particulière, elle comprend six nouvelles, divisées en deux parties : « Aujourd'hui » et « hier ». Généralement Assia Djébar reflète la volonté des femmes arabes pour lutter contre les chaînes des traditions, la subjugation masculine et l'oppression coloniale. Dans la postface, l'auteure explique qu'elle emprunte le titre de ces nouvelles au célèbre tableau de Delacroix : *Femmes d'Alger dans leur appartement* et de l'œuvre du peintre cubiste Picasso : « Femmes d'Alger » de 1955 qui véhicule la liberté féminine souhaitée. Djébar place son œuvre dans un dialogue avec celle de deux peintres, Delacroix et Picasso, dans le but de montrer la longue histoire de l'oppression féminine et de souligner cette liberté des femmes arabes à venir. La deuxième partie a pour titre « *Il n'y a pas d'exil* », c'est une nouvelle dont les événements se passent dans l'appartement d'une famille exilée en Tunisie. L'auteure nous peint un portrait de la vie quotidienne et des souffrances subis par les femmes arabes en exil, femmes se trouvant ancrées dans le passé, d'une part, et cherchant le changement et la liberté, d'une autre part.

Eugène Delacroix a produit le tableau *Femmes d'Alger dans leur appartement*, quatre ans après la conquête d'Algérie, après avoir obtenu la permission de pénétrer au « *Harem* », un lieu uniquement réservé aux femmes. Pour Djébar, l'intrusion de cet homme européen est une autre illégalité de la colonisation ; pour elle, les deux intrusions sont semblables. Delacroix peint des femmes avec des paupières baissées, des regards perdus, se trouvant dans un calme et un silence absolu. Il s'agit de femmes mystérieuses et belles. Djébar, pour sa part, confirme cette description. Delacroix montre la beauté physique de ces femmes qui se trouvent soumises à la loi du « *Harem* », des colonisateurs et des hommes en général. En parallèle, Djébar découvre le sujet de la libération des femmes dans l'œuvre de Picasso *Femmes d'Alger* qui est une sorte d'interprétation de l'œuvre de Delacroix : Quatre femmes nues, dans un espace dominé par des couleurs vives, un espace libre et dansant, une figure grandiose

et fière, femmes donc effusives qui n'ont ni frontières ni limites contrairement à celles de Delacroix qui sont prisonnières de leur confinement. Femmes nues, nudité qui attire Assia Djébar ; le voile comme le « *Harem* » empêchent les regards d'autres hommes, la dénudation s'identifie au dévoilement ou la libération du voile. L'auteure dépeint donc cette ancienne histoire de la subjugation des femmes et espère un avenir meilleur pour elles dans la considération d'une liberté et de leur égalité avec les hommes.

En définitive, Assia Djébar a produit des réécritures complexes, influencée par différents arts, ce qui a offert à sa prose cette qualité d'être intrinsèquement marquée.

La théorie de l'idée dialogique conçue par Bakhtine représente une double activité, relationnelle et transformationnelle, car les discours sont le résultat d'un travail, d'une assimilation et d'une transformation d'autres systèmes de signes discursifs. Nous pouvons, à ce niveau, avancer que notre première hypothèse : de l'intertextualité qui serait une stratégie d'écriture appliquée et traduite par l'insertion de plusieurs procédés littéraires est vérifiée, confirmée.

Dans un autre enchaînement d'idées, notre seconde hypothèse concerne ce qu'apporte l'intertextuel et l'interculturel à la lecture de l'œuvre romanesque d'Assia Djébar : l'œuvre romanesque d'Assia Djébar serait une herméneutique tolérante et permettant d'approcher les faits culturels présents dans les textes littéraires, nous la jugerons comme une œuvre interculturelle.

Nous soulevons la perception des traces de l'intertextuel par le lecteur, qui est devenue une condition obligatoire afin de valider la présence ou l'existence de toute relation intertextuelle. Ce qui rejoint la vision de Riffaterre, qui avance que l'intertextualité est considérée comme un rapport entre une œuvre et d'autres œuvres qui forment l'intertexte. Il affirme que l'intertextualité joue un grand rôle dans la lecture et l'interprétation de tout texte littéraire. Cette lecture intertextuelle offre au texte une ouverture sur son extériorité littéraire, synchronique ou antérieure. Quant à Laurent Jenny, il affirme, que la lecture de toute œuvre serait imperceptible ou impossible si, le lecteur ne s'intéresse pas à l'intertextualité. Pour lui, le lecteur est confronté, au moment de sa découverte d'une trace intertextuelle, à un choix : soit d'ignorer cette

référence interculturelle, soit faire un retour au texte d'origine. Nous retenons alors que, pendant la lecture intertextuelle, le texte ne demeure pas la seule source du sens. L'intertexte permet au texte et au lecteur d'accéder à des nouvelles significations provenant d'autres textes dont les traces sont repérées par le lecteur. Cependant, ignorer les rapports intertextuels que le texte djebarien entretient avec d'autres textes ne peut que diminuer, condamner cette dimension intertextuelle, sans laquelle, ce texte perdrait de son sens.

D'un autre côté, nous retenons que le texte d'Assia Djébar se démarque par une tendance repérable à la fragmentation pour ainsi dire volontaire et au recours à divers moyens relatifs aux techniques de composition (montage discontinu, alterné, parallèle, surabondance de fragments cités qui jonchent de manière dispersée l'écriture) ; et également à tout un système titral qui s'édifie d'une manière complexe. De tout ce qui précède, nous pouvons dire que le lecteur est présence de traces d'une réalité qu'il découvre partiellement, qui a existé, qui n'est plus, qui ne lui est offerte que par morceaux dispersés. La rêverie lui est donc inévitablement imposée, et qui le pousse à émettre des hypothèses, à imaginer ce qui lui est caché, ce qui déborde le cadre du fragment. C'est une rêverie qui tente de lutter contre la menace du vide. La production littéraire d'Assia Djébar, renvoie à la culture d'une société, à son imaginaire collectif, sa structure anthropologique, sa relation avec l'Autre, à partir de sa stratégie de l'écriture jugée comme un espace dialogique permettant d'exprimer les conflits intérieurs et extérieurs de la société et de l'individu. Le discours romanesque d'Assia Djébar est arrivé à édifier des passerelles pour un dialogue civilisationnel avec l'Autre, à éclairer l'identité et à plaider la cause féminine. Son écriture efface toute frontière et produit un mélange de formes. Sa lecture, consiste donc en un système de déconstruction/reconstruction du puzzle textuel.

En définitive, nous pouvons dire que nos deux hypothèses sont bien confirmées et, par la suite, nous clôturons notre travail par un projet de recherches futures sur Assia Djébar et les arts ou le domaine artistique, perspectives qui trouveront prochainement des réponses à la question suivante :

Comment se décrit Assia Djebar dans son discours artistique, la peinture, le cinéma, et la musique. ?

L'œuvre romanesque d'Assia Djebar serait une herméneutique tolérante et permettant d'approcher les faits culturels présents dans les textes littéraires, nous la jugerons comme une œuvre interculturelle.

Références Bibliographiques

Corpus de base:

DJEBAR Assia, *L'Amour, la fantasia*, Paris: Jean-Claude Lattès, 1985.

, *Femmes d'Alger dans leur appartement*, Paris: Albin Michel, 1980.

, *Loin de Médine*, Paris: Albin Michel, 1991.

, *Les nuits de Strasbourg*, Arles : Actes Sud, coll. « un endroit où aller », 1997.

, *L'Ombre sultane*, Paris : J.C. Lattès, 1987.

, « *La Femme sans sépulture* », . Paris: Albin Michel, 2002

Corpus secondaire:

• DJEBAR Assia, *La Soif*. Paris: Julliard, 1957.

, *Les Impatients*. Paris: Julliard, 1958.

, *Les Alouettes naïves*. Paris: Julliard, 1967.

, *Les enfants du nouveau monde*. Paris: Julliard, 1962.

, *Chronique d'un été algérien*. Paris: Plume, 1993

, *Vaste est la prison*, Paris: Albin Michel, 1995.

, *Le Blanc de l'Algérie*. Paris: Albin Michel, 1996.

, *Ces voix qui m'assiègent*, Paris: Albin Michel, 1999.

Revue littéraire :

• -Alain, V. (2003, pp. 549-562.). « *Pour une histoire de la communication littéraire* ». Paris : Revue d'histoire littéraire de la France, Vol.103, n°3.

• André. Daspre. (p.235-244(p.244).). « *Le roman historique et l'histoire* », in La revue d'histoire littéraire de la France,.

• Claude .Duchet. (op. cit., p. 265.). « *L'illusion historique, l'enseignement des préfaces* ». in La revue d'histoires littéraire de la France,.

- Molino, J. (op.cit., p. 213.). *Analyses littéraires* . Paris : in Revue d'Histoire littéraire de la France.

Ouvrages

- A.M. Mucchielli, L. p. (ouvrage qui ridiculise un modèle sérieux connu. 1985). *imitation bouffonne d'un chant poétique. Elle transforme une œuvre précédente pour la caricaturer*, . 2001.

Dictionnaires.

- C. HERZLICH,). La représentation sociale. In : MOSCOVICI, S. (Dir).
- E. Ortigues., « C. (1991, p.188-189.). Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie,. Paris: P.U.F.
- français, G. L. (1998). Grand Larousse de la langue français. Paris : Tome 2, p.747.
- G . ZARATE), *Enseigner une culture étrangère*. Paris: Hachette.19
- Grand Larousse de la langue français, Tome 2, p.747.
- Introduction à la psychologie sociale 1. pp. 303 –323. Paris: Larousse.1972.
- Jean-Cabriès. (1995,). Encyclopédia Universalis. Paris: Tome 20, p.125.
- Universalis, E, *Encyclopidia* . Paris . p.372.1975.
- Universalis, E. (1975,p.372). Encyclopidia . Paris .
- JODELET, D. (2014). Représentation sociale : phénomènes, concept et théorie. In: MOSCOVICI, S. *Psychologie sociale*.(3e éd., pp. 363-384). Paris: PUF
- ZARATE, G. (1993). *Représentations de l'étranger en didactiques de langues et cultures*. Paris : CREDIF.
- ZARATE, G. (2015). La « civilisation » dans le champ du FLE. Un concept piégé par les idéologies. In : *Repères DoRiF n. 7 -Des médias à l'éducation comparée : les diagonales de Louis Porcher*. Rome : DoRiF Università. En ligne : http://www.dorif.it/ezone/ezone_printarticle.php?id=223, site consulté le 20/06/2018

Etudes critiques .

CHIKHI Beïda, *Les romans d'Assia Djébar*, Alger: Office des publications universitaires, 1987.

CLERC Jeanne-Marie, *Assia Djébar, écrire, transgresser, résister*, Paris : L'Harmattan, 1997.

DEJEUX Jean, *La littérature féminine de langue française au Maghreb*, Paris: Karthala, 1994.

Colloque «*Littératures algériennes contemporaines*» Université de Toronto, 20-22 mai 1999.

LEJEUNE Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris: Seuil, 1975.

Intertextualité:

- Antoine. Compagnon, « *La seconde main ou le travail de la citation* », éd du Seuil, Paris, P. 31.1979.
- Antoine .Compagnon , « La citation telle qu'en elle-même », dans *La Seconde main ou le travail de la citation*, Paris : Seuil, 1979, p. 13-45.
- Bentolila, A. (). *De l'illettrisme en général et de l'école en particulier*. Paris 1996: Plon.
- Cicéron, C. : est un philosophe romain, né le 03 Janvier 106 A.V .J.C, en Italie et assassiné le 07 Décembre 43 A.V.J. C. culture-116540027.html, h.
- Denis.Kambouchner, « *la culture* », dans *Nations de philosophie III ?* Paris: Gallimard, Folio Essai, p.445. 1995
- E.M .Liprinsky, P. d.
- *Edgard Varèse ou Edgar Varèse* (les deux orthographes ont été utilisées par le compositeur lui-même à différentes époques de sa vie) est un compositeur français naturalisé américain né à Paris le 22 Novembre 1883 et mort à New York le 06 Novembre 1965 à l'âge.
- Edouard .Sapir, A. E.
- Esthétique et théorie du roman, o. p. (1967). *Esthétique et théorie du roman*, op.cit., p.441. Deesse .

- français, G. L. (1998). *Grand Larousse de la langue français*. Paris : Tome 2, p.747.
- Genette, Genette, *Dérière les mots* . Paris, Seuil, 1987.
- Genette, Genette, *La Littérature au second degré*. Paris,Seuil, 1982, p.18. .
- Gérard. Genette,*Palimpsestes*. Paris : op. , Cit. , p.10. Minuit. 1987
- Hugues, H. (1994). « *Robert Escarpit, de la littérature à la communication* », . France : Communication et organisation n°6.
- Ibid, p. *Ibid, p.11* . Ibid, p.11 .
- Jacques. Demorgan, J. L., & E.M, G. d.
- Julia .Kristeva, « *problèmes de la structuration du texte* », *Théorie d'ensemble*, p.229.1969.
- Julia. Kristeva, *Sémiotiké,Recherche pour une sémanalyse*, in *Intertextualité mémoire de la littérature, Tiphaine. Samoyault, éd., Nathan, Paris, 2001.*
- Julio. A,« *sémiotique de la poésie* ». ed.,Minuit, Paris,pp. 172-173.
- Jürgen, H. (1962),, p.88, 1978.). *L'espace public, Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise* . Paris: Hachette .
- Larbaud, V,*sous l'invocation de Saint- Jérôme*,. France,p. 217,1946 : Gallimard.
- Lascault.Gilbert, «. P. littéraire, L. M. ,*Santé plus* . N°451,: P.44 .Mars. 2006
- Luquet.Pierre, «. L.-G.
- Michael Riffaterre, ,, ,, (octobre 1980.). « *La trace de l'intertexte* ». Paris : La pensée n° 215.
- Michael, R. (février 1981.). « *L'intertexte inconnu* ». France : Littérature n°41.
- Michael. Riffaterre,« *La trace de l'intertextualité* ». Paris, p.5. 2000 : Hahette
- Micheline Rey- Von Allmen., o. p.
- Nathalie. Piégay-Gros, (1996). « *Introduction à l'intertextualité* »,éd., Dunod, Paris, 1996.
- Hans-George Ruprecht, « *intertextualité* » texte (Tronto), n°2, 1983, p.13-15 (Republication d'une notice également prévue pour le Dictionnaire international des

termes littéraires), in « L'intertextualité », textes réunis par Nathalie Limat-Letellier et Marie Miguet-Ollagnier, Presses Univ. Franche-comté, p. 17. »

- Hugues, H. (1994). « *Robert Escarpit, de la littérature à la communication* », . France : Communication et organisation n°6, .
- Philippe Sollers, *Théorie d'ensemble*, textes réunis, Paris, Seuil.1971, p.75.
- Michael Riffaterre, « La trace de l'intertexte », *La pensée* n° 215, octobre 1980.
- Michael Riffaterre, (« l'intertexte inconnu », p.5) *Ibid.*, p.5
- Michael. Riffaterre, « *sémiotique intertextuelle : L'interprétant* », *Revue d'esthétique* n°1-2, 1979, p.133/134.
- Valery Larbaud, sous l'invocation de Saint- Jérôme, Gallimard, 1946, p. 217.
- Todorov : (1965).
- Piégay-Gros : (1996.p.24).
- *La révolution du langage poétique* » (1974) Kristeva
- Michel Butor : « *Livre et les livres* », *Répertoire IV*, Paris, Minuit, 1974, p. 442.
- Tiphaine. Samoyault, *L'intertextualité*. Op. cit. , p. 35.
- Georges. Molinie, *Vocabulaire de la stylistique*, Paris, P.U.F., 1989, p.12.
- Germaine Tillion, « *Le Harem et les cousins* »(1966) .
- Roland. Barthes, *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, p.59, 1973.
- Roland. Barthes, *Le Plaisir du texte*, Seuil, 1982.
- Roland. Barthes, *théorie du texte*, Encyclopédie Universalis. 1973.
- Pierre-Marc de BIASI, « *L'intertextualité* », dans *Encyclopaedia Universalis*, Paris : 1989, p. 323-325.
- Umberto ECO , *Apostille au Nom de la rose*, Paris : Grasset,1985.
- Hans-Robert JAUSS, *Pour une esthétique de la réception*, Paris: G
- KRISTEVA, Julia, *La Révolution du langage poétique*, Paris : Seuil, 1974.
- SCHAEFFER, Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?*, Paris : Seuil, 1999.

- JODELET, D. (2014). Représentation sociale : phénomènes, concept et théorie. In: MOSCOVICI, S. *Psychologie sociale*. (3^e éd., pp. 363-384). Paris: PUF.
- ZARATE, G, *Représentations de l'étranger en didactiques de langues et cultures*. Paris : CREDIF. 1993
- Pascal, B. P., & Trois Discours sur la condition des Grands., D.
- Ph. Blanchet, c. d.-c.
- Piégay-Gros, N, « *Introduction à l'intertextualité*. Paris, : éd. , Dunod. p12.1996,
- Robert, E, « *Historia de la literatura francesa*,. Mexico, : Fondo de Cultura Economica, 1948.
- Robert. E, « *L'écrit et la communication* », , « *Que sais-je ?* », . Paris, : Presses Universitaires de France. p.16.1973.
- Rocher. G, *Introduction à la sociologie générale*. Montréal: Hurtubise HMH., p.122.1992
- Seillan(dir), J.-M, *Les genres littéraires émergents*. Paris: L'Harmattan, ,p.10.2005.
- Tiphaine. Samoyault, L. O. *Tiphaine. Samoyault, L'intertextualité. Op. cit. , p. 35.*
- verbale, E. d, *littérature algérienne* . Paris : Hachette, p.324 .

Inter- discoursivité:

- BAKTHINE Mikhaïl, *La Poétique de Dostoïevski*, Paris : Seuil, 1970.
« Les genres du discours » et « Le problème du texte »,
- *Esthétique de la création verbale*, Paris : Gallimard, 1984, p. 264-308 et p. 311-338.
- « Du discours romanesque » *Esthétique et théorie du roman*, Paris : Gallimard, 1987, p. 83-233.

- MAINGUENEAU Dominique, Genèses du discours, Bruxelles : Pierre Mardaga, 1984.
- L'Analyse du discours. Introduction aux lectures de l'archive, Paris, Nathan, 1991.
- TODOROV Tzvetan, Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique, Paris : Seuil, 1981.
- Peinture .
- BARTHÉLÉMY Joubert, Delacroix, Paris : Gallimard, 1997.
- LECERCLE François, « Donner à ne pas voir », dans La Pensée et l'image : signification et figuration dans le texte et la peinture, P.U.V., coll. « L'imaginaire du texte », 1994, p. 123-127.
- MARIN Louis, Les Sciences humaines et l'œuvre d'art, Bruxelles : Témoins et témoignages, coll. « La connaissance », 1969.
- VETTER Anne, « De l'image au texte », dans Peinture et écriture, Paris : Unesco,
- Coll. « Traverses », 1996, p. 207-215.
- VOUILLOUX Bernard, La Peinture dans le texte, Paris : CNRS, 1994.

Sitographie:

- Encyclopédie Larousse en ligne. www.larousse.fr/encyclopedie.
- <http://www.Cain.inf/revue-interdisciplinaire-d-etudes-juridiques-2011-2-page-49.htm>,
- [http : www.Patrick-Charaudeau.com/identites-sociales-identites.html](http://www.Patrick-Charaudeau.com/identites-sociales-identites.html).consulté le 24 Décembre 2021.
- [http:// www.Patrick-Charaudeau.com/Identite-linguistique-identite.html](http://www.Patrick-Charaudeau.com/Identite-linguistique-identite.html). Consulté le 24 Décembre 2021.

- <http://www.limag.com>
- <http://www.humanite.fr/journal/2014-02-27/2014-02-27-453662>

Annexes



Figure 1. Delacroix, Eugène. *Femmes d'Alger dans leur appartement*. 1834. Huile sur toile. Musée du Louvre, Paris.



Figure 2. Picasso, Pablo. Femmes d'Alger (Version O). 1955. Huile sur toile.
Collection Privée, Doha, Qatar.

I/ Le corpus d'analyse

La production artistique d'Assia Djébar.

Notre roman ci ère douée, pleine de créativité a produit et publié plusieurs romans. La production littéraire de Djébar est très impressionnante car elle est riche, variée et étendue.

1-La soif :(1957). (La soif Paris, Julliard Roma) est le premier roman de Fatima-Zohra Imalayène. Elle l'a publié sous le pseudonyme : Assia Djébar afin de mettre sa famille en dehors des on travail littéraire et productif. Un texte résistant, solide, angoissant, aigue, éclatant, fulgurant, émouvant et tragique jusqu'à son aboutissement. Est-il possible à l'âge de vingtans d'avoir conscience que la vie sera souvent une anarchie ou un bousillage? A-t-on conscience de l'anarchie et du bousillage pour l'autre ? L'autre peut-il devenir l'authenticité même de cette sombre réalité partagée par tous avec raison et moralité pour cerner le doute et l'étouffer.

*«Dans la **Soif**, Djébar se penche sur la découverte du corps de l'amour et de la sensualité, du conflit des amoureux et du couple à travers le personnage de Nadia et le récit de l'été décisif dans ses vingt ans où celle-ci s'ouvre à l'amour, Djébar abor de la complexité des relations humaines. Toute fois même si la découverte du corps et de l'amour en constituent la problématique principale, il est possible de rehausser le nœud auto biographique fondateur.»¹*

Les Impatients (1958). (Paris, Julliard),Deuxième roman de Djébar, paru quatre ans après le déclenchement de la guerre d'Algérie, un texte qui dévoile

¹- Lucie .Clément-Mereille et Wesemael Sabine, Relations familiales dans les littératures françaises et francophones : des XXème et XXIème siècles, la figure du père, Paris, l'Harmatton.2008, p. 39-40.

l'infériorité de l'existence de la femme dans une société patriarcale. Ce roman a participé au développement de la critique en mettant en scène des personnages révoltés contre la bourgeoisie, tout en utilisant la première personne:

« *Malgré son activité militante pendant la guerre de libération algérienne, Assia Djébara résolument tourné le dos à l'actualité pour ses deux premiers romans, la Soif (1957) et Les Impatients (1958) où elle avoue 'être délectée des primautés que lui autorisait la fabulation. Elle a justifiés aréticenceare présenter les évènements de l'époque, arguant des a ludicité face à la mise en mots français de son vécu quotidien, saisi à vif»¹*

Les enfants du nouveau monde (1962) :

Œuvre d'Assia Djébar, publié chez la maison d'édition Julliard. Paris .1962, texte qui propose des témoignages romanesques sur la guerre de l'Algérie. La mise en retrait des personnages masculins s'est amorcée par ce roman. C'est à partir de là que Djébar. À travers ce roman Djébar développe la thématique de l'isolement et de l'enfermement des femmes :

«Elle prend d'ailleurs plaisir dans **les enfants du nouveau monde**, à décrire la lutte armée des rebelles contre la France, comme elle-même éprouve la nécessité de se raconter à travers ses romans, pour outre passer les interdits imposés par le père, et s'affirmer»²

Les alouettes naïves : Représente l'ensemble des enquêtes que notre romancière a entrepris sur les réfugiés à la frontière Tunisio-algérienne. Ces enquêtes l'ont inspirée :

¹ - Chevillot. Frédérique, Norris Anne, Des femmes écrivent la guerre, Op.cit, p105.

² - Niang. Sada, Littérature et cinérama en Afrique francophone, Ousmane Sembene et Djébar Assia, Paris, l'Harmattan, 1997, p182.

« A partir **des alouettes naïves**(1967), Djébar Assia commence à s'intéresser de plus près aux possibilités que lui offrent ces disciplines d'informer autrement ses fictions, d'enrichir ses structures de représentation et, surtout, de produire un discours littéraire, contemporain de son époque, un discours qui implique ou investisse un maximum de savoirs.»¹

Femmes d'Alger dans leur appartement (1980) :c'est un recueil de nouvelles qui entretient un rapport avec la peinture, il emprunte son titre aux tableaux de De la croix et de Picasso:

« Elle publie *Femme d'Alger dans leur appartement, une nouvelle tragique où elle évoque la vie d'anciennes maquisardes qui se retrouvent dans une Algérie où les femmes n'ont plus que la place du silence «la guerre d'Algérie toujours !La place de la femme arabe encore et toujours!»*²

L'Amour, la Fantasia (1985) :un roman considéré comme un récit historique, qui reflète la formation historique de Djébar:

« L'axe de la quête mis en œuvre dans l'amour, la fantasia est celui d'une série des confrontations homme-femme,-modernité, identité-différence fondant le projet autobiographique. A l'évidence, cette quête part d'une renommée de la mémoire et d'une question ne ment pas. Le cheminement de l'interrogation ouvre sur la nécessité de rétablir la filiation avec les ancêtres. La recherche autobiographique n'est pas celle du passé personnel centré sur l'enfance et la vie familiale, mais celle d'un itinéraire individuel ancré dans la réalité communautaire :le « je » se compare aux autres femmes de la tribu et cette comparaison prendra des formes diverses, soit dans le sens de l'identité avec les autres jeunes femmes de la communauté, soit dans le sens de la différence et parfois de l'opposition vis-à-

1-Chichi Beida, Djébar Assia: Histoires et Fantaisies, Paris, PUP, 2007,p6.

2-Boustani Carmen, Jouve Edmond, Khoury-Ghata Vénus, Des femmes et de l'écriture, du bassin méditerranéen, Paris, Khartala,2006,p121.

visdesaïeulesfrêlesfantômes,elless'inscriventàplusieurs reprises, de haut en bas, en cadence. »¹

Ombre Sultane (1987): œuvre qui représente une voix des femmes dont la vie n'est en réalité qu'un asservissement et une servitude ; voire ; un esclavage. Femmes muettes, étouffées se trouvent dans des mariages imposés. Elles se révoltent et s'élancent dans la recherche de leur moi volé, dissimulé et enseveli sous le poids des traditions. Ce roman a reçu de nombreux prix internationaux dont celui de la Paixen 2000 :

« ... Djebbar réécrit les mille et une nuit, l'architecte de la tradition littéraire masculine arabe. La seule épigraphe non occidentale utilisée par Djebbar dans Ombre Sultane vient d'un passage des mille et une nuits où Shéhérazade décide de mettre fin aux meurtres du sultan en l'épousant et en recrutant l'aide de sa sœur, Dinar zade. La présence de Dinar zade dans la chambre nuptiale est la clé du succès de Shahrazade....Ainsi Djebbar décentralise le texte en déplaçant le thème du pouvoir du langage pour retarder la mort (thème central du récit des mille et une nuits) et en mettant l'accent sur la solidarité féminine»²

Loin de la Médine (1991): est une recomposition historique du rôle et de la participation féminine. Ce roman relate des événements de l'exil du prophète Mohammed de la Mecque et aux batailles menées afin d'assurer son pouvoir et où les femmes avaient des rôles décisifs très importants:

« Dans Loin de la Médine Assia Djebbar travaille à partir de la lecture de quelques historiens des premiers siècles de l'Islam, et, dans une autre vue, elle déclare

1-Arnaud Jacqueline , Bonn Charles , Filleau Claude , Gore Jeanne lydie , Guerrero Michel , Joubert Jean-Louis, Lambert Fernando ,Laroche Maximilien, Bonnier Bernard Lèche , Magnier Bernard, Mouratis Bernard , Autobiographie et récits de vie en Afrique,Paris,l'Harmattan,1991,p97.

2- Kiam Soheila, Ecritures et transgression d'Djebbar Assia et Laila Sebbar : les traversées des frontières, Paris, l'Harmattan,2009,p49.

que ce texte est en réalité « une réponse »aux intégristes qui perturbent violemment son pays l'Algérie.... Pour le lecteur non-musulman Loin de la Médine explique en quelque sorte les origines de l'Islam, le rend plus accessible, voire plus humain. Le lectorat français, en particulier a la possibilité de « s'éduquer » par rapport à une culture et une religion qui sont souvent mal vécus en France, ce dont témoignent les nombreux débats sur le port du Hijab, du voile, la mixité et les formes d'analepsies et de la prolepse, a posteriori repérées toujours à partir de l'événement premier »¹

Vaste est la prison (1994): Assia Djébar décrit de ce qu'elle représente l'écriture pour elle. Elle est perdue dans la langue ; elle est entre deux. Djébar a tissé des liens entre, la fiction, l'histoire et l'autobiographie pour réédifier le statut des femmes dans l'Algérie. Pour Djébar c'est la résistance de l'écriture

«Vaste la prison reste une écriture autobiographique, mais qui cette fois, joue sur trois langues, et non sur deux puisque la grand-mère revient, dans sa jeunesse, et que, d'autre part Vaste est la prison c'est le débat d'une chanson berbère. Je suis sur une double perte. Dans la scène d'ouverture du roman, tout se joue sur un mot arabe. Dans ce dernier roman, il n'y a plus seulement la nostalgie de la langue perdue, il y a cette guerre de langue qui devient maintenant, à mon sens, la clé même du drame algérien. Elle apparaît dans la scène d'ouverture : qui s'appelle «le silence »de l'écriture» et qui se lit ainsi «je vécus des années non vraiment des années mais de Marasme.....Dans l'ouverture de Vaste la prison, je me trouve au bain maure avec ma belle-mère. Dans la dernière salle où l'on refroidit, où l'on s'habille, une amie ne veut pas rester, elle a déjà mis son voile, il faut qu'elle parte. Ma belle –mère lui dit : « Je t'en prie, reste encore », parce que le hammam est quand même un lieu de conversation. La dame répond : « non, je ne peux pas, l'ennemi est à la maison » et

1- Redouane Najib, Francophonies littéraires du sud, Univers singulier Afrique, Maghreb, Antilles, Paris, l'Harmattan, 2006, p244.

elle s'en va. Et moi je me tourne vers ma belle-mère, je lui dis: «qui est chez elle?» alors ma belle-mère, m'assure gênée:

«Mais tu sais, dans notre ville, c'est comme cela que les femmes entre elles appellent le mari»»¹

Blanc de l'Algérie (1996),

Djebara appelé et a invité les chers disparus

; Voire ; les morts ainsi que la douleur de leurs proches dans un pays en guerre Elle dit à ce propos:

*« Dans un récit que je viens de terminer cet été 1995, intitulé **Le Blanc de l'Algérie**, j'ai voulu, pour ma part, répondre à une exigence de mémoire immédiate, la mort d'amis proches (un sociologue, un psychiatre et un auteur dramatique): raconter quelques éclats d'une amitié ancienne, mais décrire aussi, pour chacun, le jour de l'assassinat et des funérailles, ce que chacun de ces trois intellectuels représentait, dans sa singularité et son authenticité, pour les siens pour sa ville d'origine, sa tribu..... S'est installé alors en moi le désir de dérouler une procession celle des écrivains d'Algérie depuis au moins une génération, et saisis à l'approche de leur mort celle-ci accidentelle, par maladie, ou, pour les plus récents, pour meurtre.»²*

Oran, langue morte (1997), ce roman représente une série d'histoires émouvantes qui ont ébranlé ; voire ; choqué la conscience de la société algérienne et raconte l'amertume et la douleur des femmes qui deviennent les premières victimes de l'extrémisme. Djebar a été témoin de ces pratiques violentes et des souffrances de Naima, l'une des héroïnes de ces histoires qui a assisté à la mort de Mourad qui travaillait comme journaliste au journal local :

1-Gauvins, Lize, L'écrivain francophone à la croisée des langues, Entretiens avec Djebar Assia, Paris Karthala, 1997, p30-31.

2-Djebar, Ces voix qui m'assiègent en marge de ma Francophonie, Montréal, Press de l'université de Montréal, 1999, p.247.

« Dans ce que Assia Djébar appelle elle-même (son corps à corps) avec l'histoire, elle n'évite pas l'amertume. Dans **Oran, langue morte** qui est une suite de nouvelles, elle fait le constat terrible et découragé que les innombrables victimes de la guerre de libération n'auront servi à rien, et que, trente ans plus tard, la fureur intégriste a pris le relais de la violence, que les forêts de l'Ouarsenis à peine reconstituées sont à nouveau détruites au napalm. Les narratrices musulmanes du livre expriment leur peur, leur effroi de vivre en danger permanent dans ce pays qui aurait pu être heureux et qui est asservi par le fanatisme d'une dictature intégriste»¹.

Dans **Ces voix qui m'assiègent** (1999) :

En marge de ma francophonie, Djébar évoque la condition des écrivains francophones tout en concentrant sur la sienne, elle dit à ce sujet :

« L'écrivain est parfois interrogé comme en justice : » Pourquoi écrivez-vous ? »
A cette première question banale, une seconde souvent succès de : Pourquoi : écrivez-vous en français ? » Si vous êtes ainsi interpellé, c'est bien sûr, pour vous rappeler que vous venez d'ailleurs. La francophonie au territoire multiple certes ; mouvante complexe, certainement. Elle est en outre censée avoir un centre fixe, d'où parlent, écrivent et discutent des français dits « de souche » « En marge de ma francophonie » annonce mon sous-titre ; je serai tentée de le compléter « en marge » mais aussi « en marche », oui, mon écriture française est vraiment une marche, même imperceptible ; la langue, dans ses yeux et ses enjeux, n'est-elle pas le seul bien que peut revendiquer l'écrivain ? La plupart de ces textes, où les genres se mêlent : poésie, courtes narrations, analyses on tété soit improvisées, soit rédigés dans l'urgence, parfois juste avant méprise de morale.... « Prise de paroles », donc, en amont de ce livre. Portée par des « vioqui m'assiègent », ma propre voix, ici transcrite, a tenté, surtout au cours de ces années tumultueuses, et souvent tragiques, de mon pays, simplement de défendre la culture algérienne, qui me paraissait en

1-Boustani Carmen, Jouve Edmond, Des femmes et de l'écriture : Le bassin méditerranéen, Paris, Karthala, 2006, p.124.

danger. Mais vivante, celle-ci demeure, même si certains lui dénie sa multiplicité»¹Debar, Avril, 1999

La Femme sans sépulture (2002) :

Décrit la répression et la misogynie au Maghreb. L'édification et l'écriture font de ce roman une célébration harmonieuse universelle et culturelle.

*« Dans **La femme sans sépulture**, elle compose une mosaïque d'histoire universelle de l'ancien colonisateur et sans ces surremise en question, interpellée à la fois par l'histoire officielle des vainqueurs de la guerre d'indépendance et aussi plus sour de ment par« les récits de l'ombre» de ces femmes qui racontent leur propre histoire vécue de la guerre, leur souffrance.»²*

La Disparition de la langue française, roman (2003)

La Disparition de la langue française évoque le retour d'un homme en Algérie après un long exil. Pris au piège du souvenir, écartelé entre son éducation française, l'apprentissage de la rue dans l'Alger des années 50 et son engagement précoce dans la guerre d'indépendance, il ne reconnaît plus la terre natale.

Nulle part dans la maison de mon père, roman (2007)

Après plusieurs fresques historiques évoquant l'Algérie, Assia Djebar, s'abandonnant à un flux de mémoire intimiste, nous donne son livre le plus personnel. Elle ressuscite avec émotion, clairvoyance, acuité et réserve la trace d'une histoire individuelle dont la silhouette est projetée n'est autre que celle de son peuple.

1- Djebar, Ces voix qui m'assiègent: En marge de ma francophonie, Op.cit, p8.

2- Boustani Carmen, Jouve Edmond, Des femmes et de l'écriture : Le bassin méditerranéen, Op. cit, p124.

Grandissant entre deux mondes, entre un père instituteur et une mère majestueuse qui lui fait découvrir la magie des fêtes féminines, une fillette porte, en même temps qu'elle découvre le « monde des Autres » à travers sa passion des livres et les confessions d'une amie de pensionnat, un regard fasciné sur son époque : bals européens donnés sur la place du village, prolétaires indigènes guettant dans l'obscurité... Lorsque la famille s'installe à Alger, la mère se mue en citadine à l'allure européenne et l'adolescente entame une correspondance secrète. Une histoire d'amour s'esquisse. Dans Alger où la jeune fille ne cesse de circuler, après ses cours au grand lycée, elle s'enivre d'espace et de poésie. Un an avant une explosion qui secouera tout le pays, l'amorce de cette éducation sentimentale va-t-elle tourner court ?

Filmographie

La Nouba des femmes du Mont Chenoua (1978)

Tourné en 1976, ce film de 112 minutes raconte l'histoire d'une architecte, Leila, qui revient au pays après quinze ans en compagnie de sa fille et de son mari, amputé des jambes après un accident. Il montre la différence entre sa vie et celle de ceux qui n'ont jamais quitté le pays. Il est relaté sur le style traditionnel de la Nouba, une chanson à cinq mouvements. A la recherche de ses souvenirs, elle rencontre successivement six femmes qui évoquent pour elle des épisodes de leur vie. Ce film a été tourné après des séjours dans la tribu maternelle des Berkani; elle y interroge la mémoire des paysannes sur la guerre. Il rend hommage aux femmes algériennes à travers l'histoire de Zoulikha, une héroïne oubliée de la guerre d'indépendance d'Algérie montée au maquis en 1957 et portée disparue deux ans plus tard après son arrestation par l'armée française. Assia Djebbar lui consacre son roman *La femme sans sépulture* en 2002. Ce film a été présenté à Carthage en 1978, puis à la Biennale de Venise, en 1979 où il obtint le Prix de la Critique internationale. Il est actuellement étudié dans la plupart des universités américaines.

La Zerda ou les chants de l'oubli (1982) (Prix au Festival de Berlin, 1983)

Un montage à partir des archives, de la mémoire et de l'histoire, sur le Maghreb colonial qui reposait sur la séparation entre les images exotiques en usage – organisées par les forces coloniales afin de fêter et applaudir les visites des politiciens français –, et la réalité vécue par la population autochtone évoquée dans la bande sonore. Les images françaises laissent entendre le chant des « autres oubliés » dans ce film¹.

Filles d'Ismael dans le vent et la tempête –Drame musical en 5 actes (2002)

II : Prix et carrière d'Assia Djebbar.

Notre auteure a connu une reconnaissance universelle grâce à sa carrière très réussite :

1-<http://www.medmem.eu/fr/notice/EPT00170>

1983-1989 : Assia Djébar siège au conseil d'administration du Fonds d'action sociale (F.A.S) Elle est une représentante de l'émigration algérienne, nommée par le ministre des Affaires sociales Pierre Bérégovoy. Elle y exerce le rôle de spécialiste de l'image de l'émigration à la télévision française jusqu'au 1989.

1993 : Membre fondateur du parlement international des écrivains. Membre efficace qui a permis à plusieurs écrivains algériens en particulier, et à d'autres du Tiers-Monde, d'avoir des bourses dans des villes refuges en Europe.

1995 : Assia Djébar reçoit le prix Maurice Maeterlinck à Bruxelles, International Literary Neustadt Prize (Etats-Unis).

1996 : Elle reçoit le prix de l'Association américaine.

1997 : Assia Djébar est directrice du Centre d'études françaises et francophones de Louisiane qui est, à vrai dire, le plus important centre de recherches francophones des Universités américaines. Ce centre s'intéresse à assurer une coopération annuelle entre les historiens français et américains sur la culture et le passé de la Louisiane.

Lauréate du prix Marguerite Yourcenar(et dont elle sera membre du jury), ce prix est au bénéfice des auteurs écrivant en français et résidants aux Etats-Unis.

1998 : Gain du Prix international de Palmi (Italie).

1999 : Assia Djébar est élue membre de l'Académie royale de langue et de littérature française de Belgique.

2000 : Elle reçoit le prix de l'université de Francfort pour la paix, des libraires allemands.

2005 : Prix international Pablo Neruda (Italie).

16 juin 2005 Assia Djébar, est élue à l'Académie française au fauteuil de M. Georges Vedel (5^{ème} fauteuil).

2006 : Prix international de Grunzane Cavour pour la lecture (Turin, Italie).

III/ Discours d'Assia Djebbar

Réception de M^{me} Assia Djebbar

DISCOURS PRONONCÉ DANS LA SÉANCE PUBLIQUE

Le jeudi 22 juin 2006

PARIS PALAIS DE L'INSTITUT

M^{me} Assia Djebbar, ayant été élue par l'Académie française à la place laissée vacante par la mort de M. Georges Vedel, y est venue prendre séance le jeudi 22 juin 2006, et a prononcé le discours suivant:

Mes dames, Messieurs de l'Académie,

Je voudrais citer d'abord le poète Jean Cocteau, reçu ici en octobre 1955, à cette même date où j'entrais à l'École normale supérieure à Paris, ce dont se souviennent deux ou trois de mes condisciples et amies, présentes aujourd'hui parmi nous. Jean Cocteau donc, avec la grâce et le charme désinvolte que conservent ses écrits et ses images, disait, dans l'introduction de son discours : «Il faudra que j'évite de m'en dimanche en paroles, ce vers quoi nous nous sein consciemment un lieu historique».

M'endimancher à monteur ? Le risque pour moi est plus grand : je n'ai ni le charme ni le brio de Jean Cocteau, fêté tout au long de sa vie dans les sociétés les plus distinguées et les publics les plus divers. Du moins, ces premiers mots du poète de *Plain-chant*, prononcés en cette même salle, me

viennent à l'esprit pour vous exprimer mes remerciements de m'avoir acceptée dans votre Compagnie. Cette voix de Cocteau, intervenant comme celle d'un souffleur de théâtre, me permet de dominer quelque peu la raideur de ma timidité devant vous. Car ces lieux sont hantés par la présence impalpable de ceux qui, durant presque quatre siècles, se sont succédé dans un labeur continu sur la langue française, portés là par leur œuvredenaturescientifique,imaginative,poétiqueoujuridique.Danscepeuplede présents/absents,qu'onappelle donc« immortels »,je choisis, en second ange gardien, Denis Diderot, qui ne fut pas, comme Voltaire, académicien, mais dont le fantôme me sera, je le sens, ombre gardienne.

«Il m'a semblé, écrit le philosophe en 1751, qu'il fallait être à la fois au-dehors et au-dedans ». Diderot définit ainsi sa démarche, tandis qu'il termine sa *Lettre sur les sourds et muets*.

Je lui emprunte cette perspective d'approche, me plaçant donc « à la fois au-dehors et au-dedans » pour faire l'éloge, selon l'usage, de mon prédécesseur au fauteuilnuméro5, le doyen Georges Vedel.

Revenons sur la carrière du professeur Georges Vedel.

Cet homme du Sud-ouest, né en 1910 à Auch, mais originaire de Mazamet, est petit-fils, du côté paternel, d'un gendarme qui n'eut pas tellement d'avancement, parce que, selon le Doyen, il était trop bon pour sévir ; par contre, du côté maternel, le grand-père circulait, lui, entre les deux départements de l'Aude et du Tarn, en contrebandier faisant passer les outres de vin, sans payer les droits de péage, cela, sous le règne de Louis-Philippe !

Voici cet enfant placé, presque symboliquement, dès l'origine, de part et d'autre du droit. Diderot dirait «à la fois au-dehors et au-dedans !»

Avec des racines si authentiquement populaires, qui impliquent aussi le double parler, la langue du grand poète Frédéric Mistral, « langue d'oc » (l'on disait « le patois »), encore palpitante sous le français, appris à l'école de la III^e République, l'ascension sociale se continua sur trois générations : le père de Georges Vedel entra à l'école des sous-officiers, gravit les échelons ; il fera la guerre de 14-18 et finira comme colonel.

Le fils sera élevé, après la Grande Guerre, au gré des garnisons paternelles. Il fera de sérieuses études secondaires, mais supportant mal la vie d'internat, après le baccalauréat, bien qu'il penchât un moment pour la philosophie : pour éviter de retrouver justement la pension, il choisit de s'inscrire en droit à Toulouse, sans renoncer, au début du moins, à la philosophie.

Finalement, le droit l'emporta en lui, comme vocation, peut-être aussi grâce à la qualité de la tradition juridique, à Toulouse, celle-ci dominée par la « figure tutélaire du doyen Hauriou », dont Georges Vedel suivit les derniers cours.

Le professeur Didier Maus, président de l'Association française des constitutionnalistes, pour souligner les origines familiales de Monsieur le Doyen, caractérisées, disait-il, par « le goût d'indépendance des hommes et des femmes de ces régions, ajoutait : « ce passé occitan ancre Georges Vedel dans la continuité. »

Il termina l'éloge funèbre du Maître en ces termes : « Les plus jeunes de ceux qui nous écoutent pour ront dire: oui, en 2002, il y avait que lqu'un — entendez

« Monsieur Vedel » qui avait connu le doyen Hauriou ! C'est ainsi, concluait-il, que nos mémoires se construisent et se transmettent.»

Quant au professeur Pierre Del volve, sans doute le plus proche disciple, après avoir insisté sur toutes les parties du droit où Georges Vedel a excellé, — droit public français, droit civil, droit international public et pour finir, le droit communautaire pour la rédaction des traités de Rome, de l'Europe d'aujourd'hui — Pierre Del volvé donc résuma la richesse de cette biographie par cette formule : « Georges Vedel a ainsi fait monter à Paris l'école de Toulouse».

Je ne saurais, hélas, à cause de mon incompetence juridique, retracer, moi, l'apport décisif de Georges Vedel, dans toutes les matières du droit. Certes, les manuels du doyen Vedel ont nourri, nourrissent encore la mémoire de générations d'étudiants, futurs juristes. Il me serait difficile d'entrer dans les arcanes de ce savoir, moi qui, en fait de connaissances dans ce domaine, ne garde trace que de mes lectures *De l'esprit des lois* de Montesquieu et *Du contrat Social* de Jean-Jacques Rousseau, textes qui relèvent plutôt de la philosophie du droit, ou tout simplement de la littérature. Mais, parcourant les entretiens auxquels Georges Vedel avait accepté de participer, peu à peu, j'ai commencé à entendre sa voix, à sen tirs présence.

Puisque, auteur de narrations, j'ai le seul petit pouvoir — j'allais dire « le métier » au sens artisanal de tenter de rendre proche — je n'ose dire de

«ressusciter », l'être qui n'est plus; je choisis, à travers quelques scènes des avies, de me placer derrière son ombre, de me glisser tout près, de tenter de le ramener vers vous, excusez-moi, comme «personnage» comme *character*, dirait-on en anglais.

L'époux, le père, le grand père, évoqués par ses très proches, Madame Vedel en premier, ainsi que l'une de ses filles : je les ai écoutées longuement et silencieuse car, insensiblement, la vibration même de cette parole des Très proches, nouée pourtant par le vif de la perte, tournant et se retournant dans le souvenir, vous ramène peu à peu l'absent autant, peut-être plus intimement, que les hommages public set les témoignages d'éloquence admirative.

Car ils'agitici, sinon derendre présent un être cher à ses proches, à ses disciples, du moins de m'approcher au plus près de l'absent, faire affleurer son image qui pourrait, par éclairs furtifs, nous émouvoir, me sont revenus quelques mots un seul vers du poème sans nul doute le plus grand du Moyen Âge européen, je veux dire, *La Divine Comédie*, et ces mots tirés du chant 21 du Paradis, nous conseillent comment nous aider à créer, même pour une seconde, l'illusion de la présence aimée, oui, quelques mots de Dante:

*Mets ton esprit là où
sont tes yeux !Ficca dire
tro aliocchituoilamente!*

Suspendons notre souffle : c'est la voix même de Béatrice, dont n'a jamais pu se consoler le poète exilé de Florence, Béatrice donc qui lui parle, à chaque étape du voyage astral décevais se au imaginaire, puisque nous sommes au Paradis. Rappelons-nous l'élan poétique de cet extraordinaire

aventure :Dante, tel un astronaute de notre temps, par trois fois, abor de un ciel de lune, puis successivement dix-sept cieux d'astres différents, ainsi jusqu'à ce chant XXI, où il bénéficie de l'ultime apparition de Béatrice.

Je répète le vers, prononcé par elle, l'aimée qui va disparaître à jamais, juste après avoir annoncé :

Nous sommes arrivés à la septième splendeur.

D'où ce conseil adressé au poète. Ces mots, entre splendeur et absence sereine, elle les murmure en image d'intercession bienfaisante et de tendresse : « Mets ton esprit à où sont tes yeux ».

Dans la vision de Dante, le miracle de pouvoir rendre présent, dans un éclair d'une seconde, tout disparu survient lorsque ce dernier — et revenons, malgré ce détour, à mon regretté prédécesseur — paraît plus précieux aux siens que le soleil lui-même. Dans cette irréversibilité de la perte, c'est le seul pouvoir de poésie, sa magie de l'émotion communicative : *Ficca dietro aliocchituoilamente* (vers 16 – chant XXI).

Ainsi, cette tension de la mémoire affective, pour nous faire revenir Georges Vedel au cœur de cette absence, à retourner, à inverser en présence de l'esprit, sinon des yeux, présence dense mettant en mouvement l'« imago ».

Parole bouleversante parce que bouleversée, qui tente de combler le passé qui ne passe pas.

En cet effort de liturgie, le disparu, en une lueur, vous revient : loué soit l'effort de ceux qu'il a aimés, qui l'ont aimé, qui le tirent jusqu' à vous, jusqu' à nous, précautionneusement, sans ménager leur propre chagrin qui, en effet, se ravive.

Oui, Monsieur le Doyen nous revient donc, grâce à l'affection des siens qui cherchent consolation, de ses disciples qui, dans l'absence, gardent mémoire de sa rigueur, de la subtilité de ses commentaires, de son influence restée prégnante en eux ! Et pour moi qui les écoutais, la vivacité de leurs souvenirs le rapproche de nous : cette filialité, cette fidélité, l'une et l'autre agissant, nous le restituent !

Jusqu'à sa voix que je pourrais entendre, moi qui ne l'ai jamais approché, moi qui me suis demandé si cette voix avait un accent, je veux dire, un accent de son

Sud-ouest natal !Le concret, en somme, de la tradition: son oralité.

Aussi, me demandais-je, selon quel rite archaïque de mon pays pourrais-je jeter à mon tour quelques grains de sable ou de blé, quelques feuilles de laurier, ou des pétales de jasmin dans l'eau reviviscente de la mémoire des élèves et des amis de combat ?

Quant à ce mot de « combat », évoquer plutôt le labeur de patient échafaudage que représent a pour Georges Vedel, par exemple, pendant de longues années, l'élaboration de la Charte de l'Europe, dont il fut l'un des artisans.

De même, j'écoutais le récit fait par l'un de ses compagnons, d'un voyage en Amérique centrale : le professeur Guy Carcassonne me narrant, m'expliquant, puis soudain souriant en se remémorant une escale de nuit... à Cuba. Pourquoi Cuba, vous avez deviné, pour visiter, même tard, une des haciendas, la plus fameuse, où Monsieur le Doyen put faire provision des meilleurs cigares du monde, ce péché du maître étant connu des es proches...

Descendant du *Concorde* qu'ils avaient pris, tous deux, en mars 1998, pour se rendre d'abord au Costa Rica, où Georges Vedel recevait un doctorat *honoris causa*, au retour, grâce à une escale de nuit improvisée, il leur fut possible, par chance, de visiter une ou deux des plantations de tabac de Cuba ? « Nous voici à La Havane, se souvient Guy Carcassonne, en pleine nuit, pas très loin de l'aéroport, pénétrant dans la plantation la plus importante où le maître des lieux nous reçoit, un vieux monsieur fort sympathique. Notre guide, lui-même impressionné, me murmure qu'il s'agit d'une gloire chez tous les fumeurs de cigares, Don Gendro ; de Robaina, en personne, lui dont les cigares sont les plus renommés dans le monde.

... Notre hôte est courtois. Il me demande l'identité de mon compagnon. Tandis que commence la dégustation.

«Eh bien, mon ami et confrère que voici, lui affirmai-je, sûr de dire la vérité, est le «Robaina» du droit !»

Ils conversèrent longuement, curieux l'un de l'autre, et Monsieur le Doyen reprit l'avion, revigoré par la rencontre, et par sa provision de cigares, bien sûr ! ». Cette scène nocturne évoquée, me voici à imaginer ces deux maîtres du même âge, le Français et le Cubain, au sommet, chacun, de son art respectif, dégustant de concert les cigares les plus fameux du monde. En cette occasion, Georges Vedel dialoguait en espagnol avec Don Gendro de Robeina, le maître des lieux...

En espagnol, puisque Georges Vedel, prisonnier de guerre à partir de 1939 durant ses cinq ans de captivité, avait, entre au très activités, appris la langue espagnole.

Reculons dans le passé de Monsieur le Doyen. Je tente de fixer au vol les images que le Doyen lui-même a fait lever en moi par ses réponses au journaliste Marc Riglet.

*«À dixans, j'occupe l'Allemagne!»*dit-il, tout de goet avec humour.

Comprenezqu'en1920,le père de notre héros, fait partie du corps d'armée française qui occupe en effet l'Allemagne vaincue. Son garçon de dix ans pour suit sa scolarité au lycée français de Mayence.« *Bien des années plus tard, sere mémore Monsieur le Doyen, je me suis rappelé une scène qui, au moment de l'occupation de la Ruhr m'avait frappé sans que je la comprenne*».

En effet, en janvier 1923, les troupes françaises et belges, avec l'accord des

autres Alliés, occupent, sur la rive droite du Rhin, les usines métallurgiques de Krupp, et de Thyssen qui tardaient à payer la dette de guerre trop lourde. Décision catastrophique qui va retourner la classe ouvrière allemande - pourtant l'une des plus politisées alors - vers une réaction de solidarité nationaliste avec ses patrons.

Imposante manifestation donc, à Mayence, chef lieu de l'occupation des Alliés de 1918, que fixe, par un détail inoubliable, la mémoire du garçon net Vedel:

« Imaginez, se souvient-il, l'ahurissement d'un enfant de douze ou treize ans qui, de son balcon, entend des Allemands chanter... La Marseillaise comme chantre évolutionnaire. Et cela, comme défi aux Français! »

Le garçon à Mayence, du haut de son balcon, en témoin oculaire, ajoute même qu'alors des spahis marocains reçurent l'ordre de disperser la manifestation des ouvriers allemands qui venaient au secours de leurs patrons!

Georges Vedel donc, longtemps après, fera ce commentaire quelque peu amer : *Pur chef d'œuvre politique qu'Ubun aurait pas renié!*

J'entends la voix du Doyen s'attrister ; comme nous, ils se souvient qu'à cette occasion, on entendit parler d'un certain Hitler, avec son mouvement d'extrême droite naissant, même si, peu après, les inistreagitateurs furent arrêtés, pour un court moment.

Je note cet instant où le garçonnet de douze-treize ans est témoin à partir de son balcon, - l'image ici n'est nullement métaphorique - oui, vraiment, au balcon précisément de l'histoire, car cette journée devient prémisse de la tragédie européenne qui va suivre. Mais si, soudain, je jonglais avec les dates de cette vie exemplaire ? Sautons pour l'instant le cursus scolaire du garçon

devenu lycéen à Toulouse, puis étudiant en droit, puis professeur agrégé. En jambons même le deuxième séjour de notre héros en Allemagne : les cinq ans de captivité à l'oflag 18, sur lequel, bien sûr, je reviendrai.

Avançons plus loin encore dans le temps à venir du garçonnet de 1923. Arrivons, n'hésitons pas. En 1957, c'est-à-dire trente-quatre ans plus tard ! À Bruxelles, nous trouvons nous, lorsque, dans la délégation française présidée par le ministre Maurice Faure, Georges Vedel est, à quarante-sept ans, le juriste chargé de rédiger les articles du traité de l'Euratom, traité qui, dans une Europe qu'on désire nouvelle, et solidaire, permettrait de lui garantir une indépendance de l'Énergie par rapport aux USA.

Six articles sont écrits d'une façon tellement technique qu'ils pourraient, au dernier moment, entraîner un refus du vieux Chancelier Adenauer. Or il est important, même urgent, du moins pour le gouvernement français d'alors, que ce traité soit ratifié.

Se déroule en coulisse, une scène qui aura son importance pour le traité de Rome qui doit suivre. Le suspense commence lorsque Guy Mollet lui-même, alors chef de gouvernement, « traîne » (c'est l'expression de celui qui évoque ce passé), oui, traîne. Georges Vedel, le juriste rédacteur des articles devant le chancelier Adenauer qui hésite signer.

Guy Mollet présente au vieux Adenauer le juriste Vedel qui a rédigé les six articles auxquels personne ne comprend rien sauf les juristes. Georges Vedel en allemand, résume son texte d'une façon si convaincante que le vieux Chancelier retrouve confiance...

Dans ces allées et venues de la mémoire, Georges Vedel commentera, cette fois, à la veille d'être élu à l'Académie en 1997 : « *Je pensais qu'il était plus sérieux de*

faire la Communauté économique européenne et cet Euratom auquel je m'étais attaché parce qu'il était riche en problèmes juridiques!»

Monsieur le Doyen, qui est un mineur des souvenirs de même importance où il est à la fois acteur, négociateur et témoin pour l'histoire - ajoutée d'ailleurs cette remarque si précieuse pour nous : « Maurice Faure a souvent dit que cette négociation (de l'Euratom) a pu se faire, c'était en partie parce que la guerre d'Algérie occupait beaucoup les esprits ».

Mais faisons revivre Georges Vedel, à peine quadragénaire, en ces années 1950 alors que, pour sa capacité à trouver forme à cette nouvelle donne internationale, il jouit de la confiance des chefs d'état de premier plan. Son rôle fut donc décisif dans le rapprochement franco-allemand qui se noue dans cette décennie. Se rappelant peut-être le petit garçon de 1923, il soupirera : « *L'interminable match France-Allemagne ne pouvait se perpétuer à jamais de guerre en guerre!* ».

Et toujours en 1997, presque au soir de sa vie, il conclura : « *L'idée de répéter les âneries qui avaient provoqué le déchirement de l'Europe nous était étrangère. Nous pensions même le contraire* ».

Excusez moi, Mesdames et Messieurs, cette embarquée dans la vie de Monsieur le Doyen : mon voyage « védélien » parti de 1923 a sauté, trente-quatre ans d'un coup, jusqu'à 1957, je n'ai pu ensuite m'empêcher de citer ses jugements plus tard, à la veille de son élection à l'Académie...

Ces allées et venues que j'opère, dans un apparent désordre, me font sentir combien durant son parcours de vie (l'enfance, les études, l'expérience de la guerre et des camps), le professeur est resté sensible à l'équilibre si fragile entre le passé collectif qui résiste et les formes nouvelles, quelquefois informes, mais

préfigurant l'avenir de l'Europe.

Quand, par exemple, il anima, avec des amis, en 1967, le club Jean Moulin, son instinct de juriste hors pair était soutenu par une intelligence aigüe des poussées du changement qui, même avec retard, advient...

Pour ma part, il est vrai, m'a frappée son œuvre de juriste, je dirais de Grand Sage dans la naissance d'une Europe nouvelle.

Sa pensée du Droit, expérimentée sur des décennies, lui a fait saisir, au plus près, les mouvements d'un secret balancier qui tente d'équilibrer stabilité et progrès d'une Europe cicatrisée. Dont il éparait être l'un des horlogers invisibles.

M'a touchée son expérience de ce problème si tenace, lame de fonds et de longue durée, disons « de longue patience », ou même de « longue souffrance », de ce que Monsieur Vedel appelle « l'interminable match France- Allemagne ».

Aussi reviendrai-je sur son arrestation de 1939, puis sur son expérience de la captivité qu'il vécut, cinq années durant.

« La guerre ? se souvient-il, toujours face à Marc Riglet, *il est difficile de se rendre compte de l'état de stupeur dans lequel la défaite nous a plongés !* » Il souligne, « *ce que l'on a presque tout à fait oublié* » dit-il, les 100.000 morts français de la campagne de 39. Il rappelle « ces jours de détresse et de dégoût », son expression est toute secouée par une colère stupéfaite encore de jeune homme, car, en 1939, il s'est indigné : « Cela, vingt et un ans seulement après la victoire, si chèrement acquise des Alliés de 1918 ! »

En 1939 donc, lieutenant dans l'est de la France, il se retrouve encerclé avec l'état major de la Ve armée.

L'ordre est transmis aux officiers de tenter de gagner, en ordre dispersé, la

frontière suisse. Trois d'entre eux avancent au hasard, dans la forêt vosgienne, en pleine nuit. Le premier, Vedel, butte contre un obstacle et tombe, c'est sur un soldat allemand:

« Je suis capturé, se souvient-il, par l'unité allemande dont je suis le premier prisonnier en tant qu'officier ! Je suis envoyé dans un Oflag, où, je dois dire, est respectée la convention de Genève... Dans le troisième de ces camps, nous souffrirons certes du froid, de la mauvaise nourriture, mais nous pourrions recevoir des colis une fois par mois, et même des livres, ensuite ».

En Août 1940, il est transféré en Autriche, à l'Oflag 18 où sont regroupés plusieurs autres professeurs de droit, d'histoire, de lettres etc. Tous ensemble organisent une Université. Il redevient donc professeur de droit, durant les cinq ans qui suivront, mais aussi étudiant, car il apprend l'espagnol, ainsi que la théologie de Saint Paul. Georges Vedel juge ces années de prisonnier, «extrêmement fécondes », malgré les conditions plus qu'ascétiques du quotidien. Il y noue des amitiés nouvelles et durables.

En 45, lorsque les Russes libèrent ce camp non loin de Vienne, les officiers français sont remis aux Américains, à l'aérodrome de Linz. Là, a lieu un choc en lui ; une horreur indicible saisit ces Français libérés lorsqu'ils rencontrent d'autres déportés, mais dans quel état : des êtres squelettiques sortent, ou plutôt titubent hors du camp de Mauthausen qu'ils se trouvent qu'à seulement soixante kilomètres de leur:

« Hélas, s'exclame Monsieur Vedel, un troupeau de torturés, de quasi morts nous apparaît ».

Ce fut un bouleversement de son être tout entier. Ni lui, ni ses camarades de captivité, tandis qu'ils font face à cette vision de cauchemar, n'auraient pu imaginer,

et si près d'eux, « *un tel enfer de torture, de famine, de mort : un monde sans droit, dit-il, où l'homme est traité plus mal qu'une bête* ».

Sa réaction, dans le train qui le ramène à Paris, est d'une force qu'il n'oubliera jamais : « *il me semble, se souvient-il, que j'ai commencé à croire vraiment au droit à ce moment là* »

L'horreur qu'il ressent, les jours suivants, se prolongera. Car, dans ce train du retour, les déportés de Mathausen continuent de mourir.

Par cette vision, de ce qu'avait pu être aussi la guerre, il restera marqué, hanté par la proximité d'un « *monde sans droit* », une Barbarie au cœur même de l'Europe.

« *J'ai compris, conclut-il, que le droit, même rudimentaire, même rugueux, est l'une des frontières entre l'Homme et la bête!* »

Auparavant, il était un brillant agrégé de droit, en train de « réussir » sa vie de professeur d'université. Après 1945, le droit n'est plus seulement une « carrière », un métier, mais une vocation qui l'habite, dont les questionnements ne laisseront plus jamais son esprit en repos.

George Vedel, donc, grand maître du Droit!

Comme professeur depuis 1936, presque tout le long du siècle passé, à la Faculté de Droit, à Sciences-Pô et dans de multiples Universités étrangères, y compris celles des trois pays du Maghreb. Ses cours, nous dit-on, étaient un modèle de clarté et de rigueur, avec toujours des notes d'humour.

Comme auteur, c'est surtout en Droit Constitutionnel et en droit administratif qu'il innova, ainsi par exemple, son manuel datant de 1949, réimprimé en 1994, reste indispensable pour comprendre les transitions constitutionnelles de la III^e à la IV^e République.

Au Conseil Constitutionnel enfin, son entrée en 1980 fut sa consécration. Il se trouva que, les neuf années suivantes, la France eut deux Présidents de la République et trois élections législatives. « *L'alternance engendra une activité intense* » nous dit Robert Badinter qui rejoignit le Doyen à cette haute instance. Et Monsieur Badinter de conclure : « *Une vision d'ensemble guidait la démarche du Doyen. Elle donnait à ses écrits et à ses propos une unité et une densité incomparables* ».

Pour ma part, ayant trop vite survolé cette vie si riche et ce trajet exemplaire, je me permets de revenir au choc que l'homme Georges Vedel reçut à l'aérodrome de Linz, et qui ébranla définitivement son intelligence, sa sensibilité, qui a donné plus de profondeur à sa conscience de citoyen.

Certes, par le hasard de la vie, il a été lié d'amitié avec Maurice Faure, très jeune parlementaire. Celui-ci, ministre en 1956, chargé de la négociation européenne, fait appel à Monsieur le Doyen comme conseiller juridique pour les accords à élaborer, qu'il faudra soumettre aux différents partenaires d'une Europe réconciliée.

Peut-être, toutes proportions gardées, pourrait on revenir à l'origine de la première Europe des célèbres Serments de Strasbourg, en 842, lorsque parmi les petits-fils de Charlemagne, deux frères cadets font la paix (chacun, dans la langue de l'autre) : ils partagent l'héritage paternel, certes, pour se renforcer aussi contre le frère aîné, le troisième héritier...

Ce schéma, on pourrait dire qu'il fonctionne à nouveau, au milieu des années 1950. Vaincus et vainqueurs de l'Europe surgissant, une nouvelle fois, de ses ruines, élaborent des fondations autres pour une Europe à régénérer. Ils se réconcilient certes, mais, pour contrebalancer le bloc des « pays de l'Est » et cela, jusqu' à la chute du mur de Berlin, en 1989.

Dans ce cadre, un peu comme un expert de la mécanique européenne, Georges Vedel joua donc un rôle décisif à Bruxelles.

La force qui l'habitera, je l'appellerai son éthique du Droit, contre le domaine du non-droit. Elle lui vint aussi de sa confrontation vécue avec les craquements stratégiques d'un et d'une autre histoire européenne.

Il y a une autre Histoire, Mesdames et Messieurs, et consécutive à celle-ci... Permettez-moi de l'évoquer à présent : la France, sur plus d'un demi-siècle, a affronté le mouvement irréversible et mondial de décolonisation des peuples. Il fut vécu, sur ma terre natale, en lourd passif de vies humaines écrasées, de sacrifices privés et publics innombrables, et douloureux, cela, sur les deux versants de ce déchirement.

Il s'agissait, aussi d'une confrontation plus large de l'Europe avec tout le Tiers Monde. Aux philosophes de l'Histoire de mesurer pourquoi les deux dernières guerres mondiales ont pris racines sans doute dans le fait que l'Allemagne, puissance réunifiée en 1870, fut écartée du dépeçage colonial de l'Afrique, au XIX^{ème} siècle.

L'Afrique du Nord, du temps de l'Empire français, -comme le reste de l'Afrique de la part de ses coloniaux anglais, portugais ou belges- a subi, un siècle et demi durant, dépossession des richesses naturelles, déstructuration des assises sociales, et, pour l'Algérie, exclusion dans l'enseignement de ses deux langues identitaires, le berbère séculaire, et la langue arabe dont la qualité poétique ne pouvait alors, pour moi, être perçue que dans les versets coraniques qui me restent chers.

Mesdames et Messieurs, le colonialisme vécu au jour le jour par nos

ancêtres, sur quatre générations au moins, a été une immense plaie ! Une plaie dont certains ont ouvert récemment la mémoire, trop légèrement et par dérisoire calcul électoraliste. En 1950 déjà, dans son « Discours sur le Colonialisme » le grand poète Aimé Césaire avait montré, avec le souffle puissant de sa parole, comment les guerres coloniales en Afrique et en Asie ont, en fait, « décivilisé » et « ensauvagé », dit-il, l'Europe.

En pleine guerre d'Algérie, pour ma part, par contre, j'ai bénéficié de chaleureux dialogues avec de grands maîtres des années cinquante : Louis Massignon, islamologue de rare qualité, pour mes recherches alors en mystique féminine, du Moyen Âge, l'historien Charles André Julien qui fut mon Doyen à l'Université de Rabat autour de 1960, enfin le sociologue et arabisant, Jacques Berque qui me réconfortait, hélas, juste avant sa mort, en pleine violence islamiste de la décennie passée contre les intellectuels, en Algérie.

J'ajouterai à cette liste, le discret ami d'autrefois, Gaston Bounoure qui, d'Égypte, venant finir sa carrière de professeur au Maroc, était l'un des rares à m'encourager dans mes débuts de romancière ; de même, un peu plus tard, le poète Pierre Emmanuel qui siège parmi vous.

Je terminerai surtout avec deux femmes qui m'avaient communiqué auparavant la force d'être ce que je suis : c'est-à-dire une auteure d'écriture française : l'une, Madame Blasi, au collège de Blida, par sa simple lecture des poèmes de Baudelaire - j'avais onze ans -, l'autre à Paris, le professeur Dina Dreyfus dont l'enseignement de Descartes et de Kant me transmit un peu de rigueur, j'en avais dix-neuf...

Je voudrais ajouter, en songeant aux si nombreuses Algériennes qui se battent aujourd'hui pour leurs droits de citoyennes, ma reconnaissance

pour Germaine Tillon, devancière de nous toutes, par ses travaux dans les Aurès, déjà dans les années trente, par son action de dialogue en pleine bataille d'Alger en 1957, également pour son livre *Le harem et les Cousins* qui, dès les années soixante, nous devint «livre-phare», œuvre de lucidité plus que de polémique.

Comme Georges Vedel, je me destinais à la philosophie. Passionnée, étais-je à vingt ans, par la stature d'Averroès, cet Ibn Rochd andalou de génie dont l'audace de la pensée a revivifié l'héritage occidental, mais lorsque j'avais appris au collège l'anglais, le latin et le grec, comme je demandais en vain à perfectionner mon arabe classique, j'ai dû restreindre mon ambition en me résignant à devenir historienne. En ce sens, le monolinguisme français, institué en Algérie coloniale, tendant à dévaluer nos langues maternelles, nous poussa encore davantage à la quête des origines.

Ainsi, dirais-je, s'aviva mon « désir ardent de langue », une langue en mouvement, une langue rythmée par moi pour me dire ou pour dire que je ne savais pas me dire, sinon hélas dans parfois la blessure... sinon dans l'entrebâillement entre deux, non, entre trois langues et dans ce triangle irrégulier, sur des niveaux d'intensité ou de précision différents, trouver mon centre d'équilibre ou de tangage pour poser mon écriture, la stabiliser ou risquer au contraire son envol.

La langue française, la vôtre, Mesdames et Messieurs, devenue la mienne, tout au moins en écriture, le français donc est lieu de creusement de mon travail, espace de ma méditation ou de ma rêverie, cible de mon utopie peut-être, je dirai même ; tempo de ma respiration, au jour le jour : ce que je voudrais esquisser, en

cet instant où je demeure silhouettée dressée sur votre seuil.

Je me souviens, l'an dernier, en Juin 2005, le jour où vous m'avez élue à votre Académie, aux journalistes qui quêtait ma réaction, j'avais répondu que « *J'étais contente pour la francophonie du Maghreb* ». La sobriété s'imposait, car m'avait saisie la sensation presque physique que vos portes ne s'ouvriraient pas pour moi seule, ni pour mes seuls livres, mais pour les ombres encore vivantes de mes Confrères-écrivains, journalistes, intellectuels, femmes et hommes d'Algérie qui, dans la décennie quatre-vingt-dix ont payé de leur vie le fait d'écrire, d'exposer leurs idées ou tout simplement d'enseigner... en langue française.

Depuis, grâce à Dieu, mon pays a guéri peu à peu ses blessures.

Il serait utile peut être de rappeler que, dans mon enfance en Algérie coloniale (on me disait alors « française musulmane ») alors que l'on nous enseignait « *nos ancêtres les Gaulois* », à cette époque justement des Gaulois, l'Afrique du Nord, (on l'appelait aussi la Numidie), ma terre ancestrale avait déjà une littérature écrite de haute qualité, de langue latine...

J'évoquerai trois grands noms : Apulée, né en 125 ap. J.C. à Madaure, dans l'est algérien, étudiant à Carthage puis à Athènes, écrivain en latin, conférencier brillant en grec, auteur d'une œuvre littéraire abondante, dont le chef d'œuvre *L'Âne d'or* ou *les Métamorphoses*, est un roman picaresque dont la verve, la liberté et le rire iconoclaste conserve une modernité étonnante. Que l'on traduise en arabe populaire ou littéraire, qu'il importe, certainement comme vaccin salutaire à inoculer contre les intégrismes de tous bords d'aujourd'hui.

Quant à Tertullien, né païen à Carthage en 155 ap. J.C, qui se convertit ensuite au christianisme, il est l'auteur d'une trentaine d'ouvrages, dont son Apologétique, toute de rigueur puritaine. Il suffit de citer deux ou trois de ses phrases qui, surgies de ce II^e siècle chrétien et latin, sembleraient soudain parole de quelque tribun misogyne et intolérant d'Afrique. Par exemple, extraite de son opus *Du voile des vierges*, cette affirmation : « *Toute vierge qui se montre, écrit Tertullien, subit une sorte de prostitution !* », et plus loin, « *Depuis que vous avez découvert la tête de cette fille, elle n'est plus vierge et tout entière à ses propres yeux* ».

Oui, traduisons-le vite en langue arabe, pour nous prouver à nous-mêmes, au moins, que l'obsession misogyne qui choisit toujours le corps féminin comme enjeu n'est pas spécialité seulement « islamiste ! ».

En plein IV^{ème} siècle, de nouveau dans l'Est algérien, naît le plus grand Africain de cette Antiquité, sans doute, de toute notre littérature : Augustin, né de parents berbères latinisés... Inutile de détailler le trajet si connu de ce Père de l'Église : l'influence de sa mère Monique qui le suit de Carthage jusqu'à Milan, ses succès intellectuels et mondains, puis la scène du jardin qui entraîne sa conversion, son retour à la maison paternelle de Thagaste, ses débuts d'évêque à Hippone, enfin son long combat d'au moins deux décennies, contre les Donatistes, ces Berbères chrétiens, mais âprement raidis dans leur dissidence.

Après vingt ans de luttes contre ces derniers, eux qui seraient les « intégristes chrétiens » de son temps, étant plus en contact certes avec leurs ouailles parlant berbère, Augustin croit les vaincre : Justement, ils'imaginent triompher d'eux en 418, à Césarée de Maurétanie (la ville de sa famille et d'une partie de son enfance). Il se trompe. Treize ans plus tard, il meurt, en 431 dans Hippone, assiégé par les

Vandales arrivés d'Espagne et qui, sur ces rivages, viennent, en une seule année, de presque tout détruire.

Ainsi, ces grands auteurs font partie de notre patrimoine. Ils devraient être étudiés dans les lycées du Maghreb : en langue originale, ou en traduction française et arabe.

Rappelons que, pendant des siècles, la langue arabe a accompagné la circulation du latin et du grec, en Occident; jusqu'à la fin du Moyen Âge.

Après 711 et jusqu'à la chute de Grenade en 1492, l'arabe des Andalous produisit des chefs d'œuvre dont les auteurs, Ibn Battouta le voyageur, né à Tanger ; Ibn Rochd le philosophe commentant Aristote pour réfuter El Ghazzali, enfin le plus grand mystique de l'Occident musulman, Ibn Arabi, voyageant de Bougie à Tunis et de là, retournant à Cordoue puis à Fez. La langue arabe était alors véhicule également du savoir scientifique (médecine, astronomie, mathématiques etc.). Ainsi, c'est de nouveau, dans la langue de l'Autre (les Bédouins d'Arabie islamisant les Berbères pour conquérir avec eux l'Espagne) que mes ancêtres africains vont écrire, inventer. Le dernier d'entre eux, figure de modernité marquant la rupture, Ibn Khaldoun, né à Tunis, écrit son Histoire des Berbères en Algérie ; au milieu du XIV^{ème} siècle. Il finira sa vie en 1406 en Orient; comme presque deux siècles auparavant, Ibn Arabi.

Pour ces deux génies, le mystique andalou, et le sceptique inventeur de la sociologie, la langue d'écriture semble les mouvoir, eux, en citoyens du monde qui préfèrent s'exiler de leur terre, plutôt que de leur écriture.

À quoi me sert aujourd'hui ma langue française ? Je me pose presque ingénument la question. Dès l'âge de vingt ans, j'avais choisi d'enseigner en université

l'histoire du Maghreb.

Comme le Doyen Vedel, j'aime de cette profession l'indépendance intellectuelle qu'elle assure, ainsi que les contacts avec de jeunes esprits ; leur communiquer ce qu'on aime, rester en alerte avec ceux qui vous aiguillonnent tandis que vous avancez en âge. Je n'ai fait, après tout, que prolonger l'activité de mon père qui, instituteur dans les années trente, en pleine montagne algérienne, seul dans une école où ne parvenait même pas la route, scolarisait en français des garçonnetts, il y ajoutait des cours d'adultes, pour des montagnards de son âge auxquels il assurait une formation accélérée en français, les préparant ainsi à de petits métiers d'administration pour que leurs familles aient des ressources régulières.

Dès l'âge de mes quinze ans, j'ai adhéré à une conception fervente de la littérature.

« *J'écris pour me parcourir* » disait le poète Henri Michaux. J'ai adopté, en silence, cette devise.

L'écriture m'est devenue activité souvent nocturne, en tout cas permanente, une quête presque à perdre souffle... J'écris par passion d'« *ijtihad* », c'est-à-dire de recherche tendue vers quoi, vers soi d'abord. Je m'interroge, comme qui, peut-être, après tout, comme le héros métamorphosé d'Apulée qui voyage en Thessalie : sauf que je ne veux retenir, de ce prétentieux rapprochement que la mobilité des vagabonds de ce Lucius, double de l'auteur, mon compatriote de dix-neuf siècles auparavant...

Est-ce que, me diriez-vous, vous écrivez, vous aussi, métamorphosée, masquée et ce masque

equelorsqu'encorevousnecherchezpasàarracher,seraitlalinguefrançaise?

Depuis des décennies, cette langue ne m'est plus langue de l'Autre-presqu'une seconde peau, ou une langue infiltrée en vous-même, son battement contre votre pouls, ou tout près de votre artère aorte, peut-être aussi cernant votre cheville en nœud coulant, rythmant votre marche (car j'écris et je marche, presque chaque jour dans Soho ou sur le pont de Brooklyn)... Je ne me sens alors que regard dans l'immensité d'une naissance au monde. Mon français devient l'énergie qui me reste pour boire l'espace bleu gris, tout le ciel.

J'aurais pu être, à la fin des années 1970, à la fois cinéaste de langue arabe, en même temps que romancière francophone. Malgré mes deux longs métrages, salués à Venise et à Berlin, si j'avais persisté, à me battre contre la misogynie des tenants du cinéma d'état de mon pays, avec sa caricature saint-sulpicienne du passé, ou ses images d'un populisme attristant, j'aurais été asphyxiée comme l'ont été plusieurs cinéastes qui avaient été sérieusement formés auparavant. Cette stérilité de structures annonçait, en fait, en Algérie, la lame de fond de l'intolérance et de la violence de la décennie quatre-vingt-dix. J'aurais donc risqué de vivre sourde et aveugle en quelque sorte, parce qu'interdite de création audio-visuelle.

Mais, de mes repérages pour quêter la mémoire des paysannes dans les montagnes du Dahra, en langue arabe ou parfois le berbère fusant au souvenir des douleurs corchées j'ai reçu une commotion définitive. Un ressourcement ; je dirais même une leçon éthique et esthétique, de la part des femmes de tous âges de ma tribu maternelle : elles se ressouvenant de leur vécu de la guerre d'Algérie, mais aussi évoquant leur quotidien. Leur parole se libérait avec des

images surprenantes, des mini-récits amers ou drôles, laissant toujours affluer une foi âpre ou sereine, comme une source qui lave et efface les rancunes.

Réapprenant à voir, désirant transmettre dans une forme presque virgilienne, créel, j'ai retrouvé une unité intérieure, grâce à cette parole préservée de messieurs, à leur pudeur qui ne se sait pas, si bien que le son d'origine s'est mis à fermenter au cœur même du français de mon écriture. Ainsi armée ou réconciliée, j'ai pris tout à fait large.

Or là bas, sur cette rive sud que j'ai quittée, qui regarde désormais sinon chaque femme qui n'avait pas autrefois droit de regard, à peine de marcher en baissant les yeux, en s'enveloppant face, front et corps tout entier de linges divers, de laines, de soies, de caftans ? Corps mobile qui, alors que la scolarisation des filles de tous âges s'impose dans les moindres hameaux, semble encore plus sous contrôle ?

La jeune femme architecte dans *La Nouba des femmes du mont Chenoua*, revient dans sa région d'enfance. Son regard posé sur les paysannes quête l'échange de paroles; leurs conversations s'entrelacent.

Est-ce par hasard que la plupart des œuvres de femmes, au cinéma, apportent au son, à la musique, au timbre des voix prises et surprises, un relief aussi prégnant que l'image elle-même ? Comme s'il fallait s'approcher lentement de l'écran, le peupler, mais porté par une voix pleine, dure comme une pierre, fragile et riche comme un cœur humain.

Ainsi suis-je allée au travail d'images-sons, parce que je m'approchais d'une langue maternelle que je ne voulais plus percevoir qu'en espace, tenter de lui faire prendre l'air définitivement ! Une langue d'insolation qui rythmerait au

dehors des corps de femmes circulant, dansant, toujours au dehors, défi essentiel.

Quant à la langue française, au terme de quelle transhumance, tresser cette langue illusoirement claire dans la trame des voix de mes sœurs ? Les mots de toute langue se palpent, s'épellent, s'envolent comme l'hirondelle qui trisse, oui, les mots peuvent s'exhaler, mais leurs arabesques n'excluent plus nos corps porteurs de mémoire.

Dire, sans grandiloquence, que mon écriture en français est ensemencée par les sonnettes les rythmes de l'origine, comme les musiques que Bela Bartok est venu écouter en 1913, jusque dans les Aurès. Oui, ma langue d'écriture s'ouvre au différent, s'allège des interdits paroxystiques, s'étire pour ne paraître qu'une simple natte au dehors, par filée de silence et de plénitude.

Mon français s'est ainsi illuminé depuis vingt ans déjà, de la nuit des *femmes du Mont Chenoua*. Il me semble que celles-ci dansent encore pour moi dans des grottes secrètes, tandis que la Méditerranée étincelle à leurs pieds. Elles me saluent, me protègent. J'emporte outre Atlantique leurs sourires, images de « shefa' », c'est-à-dire de guérison. Car mon français, doublé par le velours, mais aussi les épines des langues autrefois occultées, cicatrise peut-être mes blessures mémorielles.

Mesdames et Messieurs, c'est mon vœu final de « shefa' » pour nous tous, ouvrons grand ce « Kitab el Shefa' » ou Livre de la guérison (de l'âme) d'Avicenne/ Ibn Sina, ce musulman d'Ispahan dont la précocité et la variété prodigieuse du savoir, quatre siècles avant Pic de la Mirandole, étonna les très savants qui suivirent...

Je ne peux m'empêcher pour conclure, de me tourner vers François Rabelais, « le grand traverseur des voies périlleuses », comme l'appelle François Bon-Rabelais donc qui, à Montpellier, pour ses études de médecine, dut se plonger dans ce *Livre de la*

guérison. Dans sa lettre de Gargantua à Pantagruel, en 1532, c'est-à-dire un siècle avant la création de l'Académie par le cardinal de Richelieu, était déjà donné le conseil d'apprendre « *premièrement le grec, deuxièmement le latin, puis l'hébreu pour les lettres saintes, et l'arabe pareillement.* » Gargantua ajoutait aussitôt au programme: « *dudroit civil, je veux que tu saches par cœur tous les beaux textes* ».

C'est pourquoi, Mesdames et Messieurs, j'imagine qu'en ce moment, au dessus de nos têtes, François Rabelais dialogue dans l'Empyrée avec Avicenne, tandis que je souris, ici au Doyen Vedel auquel grâce à vous, aujourd'hui, je succède.

Table des matières

Remerciement	
Dédicaces	
Table des matières	
Introduction.....	11
Première partie. Intertexte, inter-discours et discours historique.	
Premier chapitre : Emergence du concept d'intertextualité.	
I-1 : Emergence du concept.	22
I-2 : La notion de texte.	24
I-3 : La notion d'intertexte.	29
I-4 : Le concept de l'intertextualité et sa théorisation.....	33
I-4-1 : L'autonomie du texte littéraire.....	34
I-4-2 : L'intertextualité comme dynamique textuelle.....	36
I-4-3 : Typologie des pratiques intertextuelles.....	37
I-4-3 –a : La citation.....	38
I-4-3 –b : La référence.....	39
I-4-3 –c : L'allusion.....	41
I-5 : Analyse des romans	42
I-5- 1 : Loin de Médine.....	42
I-5-2 : Etude des références intertextuelles dans « Ombre Sultan ».....	46
Deuxième chapitre : De l'inter-discours, du Discours historique.	
II-1 : Qu'est ce qu'un roman historique ?	51
II-1-1 : Le roman historique : un genre à caractère hybride.....	51
II-1-2 : Qu'est ce que la fiction ?	54
II-2 : Le roman historique : procédure de construction.....	56
II-2-1 : Emergence et évolution du genre.	57
II-2-2 : Les théories du roman.	61
II-2-3 : Contexte d'émergence du roman historique.....	63
II-2-3 –a : L'impact ou l'effet des Lumières et de la Révolution française.....	63

II-3 : Modernité et nouvelle perception de l'Histoire.....	66
II-3-1 : Effet de la modernité.....	66
II-3-2 : Traitement de l'Histoire : Impact du positivisme.....	68
II-3-3 : Démocratisation du roman.....	71
II-3-3-a : Diffusion de la lecture et la culture en Europe.....	71
II-3-3-b : Le roman feuilleton.....	72
II-4 : Le roman historique et l'intertextualité.....	72
Troisième Chapitre : L'inter- discoursivité.	
III- 1 : Origine du concept d'inter-discursivité et son évolution.....	77
III-1-1 : Origine du mot inter-discours.....	79
III-1-2 : Naissance d'inter-discours.....	80
III-1-3 : L'inter- discoursivité, l'intertextualité et l'hétéroglossie.....	82
III-2 : Dialogisme et inter-discursivité.....	83
III- 3 : Passage de l'inter-discours à l'hétérogénéité constitutive.....	84
III-3-1 : De l'inter-discours à la mémoire discursive et inter-discursive.....	85
III-3-2 : L'inter-textualisation : vers la textualité du discours.....	86
III-3-3 : Traces de l'inter-discours dans les romans.....	87
III-3-3 –a : <i>La femme sans Sépulture.</i>	87
III-3-3-b : <i>L'Amour, la fantasia</i>.....	91
Conclusion	95
Deuxième Partie : L'inter- culturalité dans l'œuvre d'Assia Djebar.	
Premier chapitre : Traces du culturel dans l'œuvre d'Assia Djebar.	
I-1 : Qu'est ce que la culture ?	99
I-1- 1 : Etymologie Historique du mot "culture".....	99
I-1-2 : Pluralité et diversité de définitions.....	100
I-1-3 : Culture et civilisation.....	102
I-2 : Culture et communication.....	104
I-2-1 : Culture.....	104
I-2-2 : Le domaine culturel.....	105

I-2-3 : Eléments constitutants et structurants de la communication.....	106
I-2-3-a : Le réseau.....	106
I-2-3-b : Le bouclage.....	107
I-2-3-c: La stimulation.....	107
I-3 : La Littérature comme communication.....	107
I-3-1 : L'étude de la communication littéraire : réception, historicité et matérialité.	111
I-3-2 : Structure de la culture.....	112
I-3-3 : Aspects individuels de la culture : le concept de « Soi ».....	113
Deuxième chapitre : Traces de l'interculturel dans l'œuvre d'Assia Djébar.	
II-1 : Problématiques de l'inter-culturalité.....	119
II-1-1 : Emergence du concept.....	120
II-1-2 : Approche interculturelle : émergence et historique.....	121
II-1-3 : Vers un aspect interculturel.....	121
II-2 : Définir l'interculturel sur les traces de la culture.....	123
II-2-1 : Les diverses théories de la culture.....	125
II-2-2 : Culture individuelle et /ou collective.....	127
II-2- 3 : Définition de l'inter-culturalité.....	128
II-2-4 : Aspects positifs de l'inter-culturalité.....	130
II-3 : L'approche interculturelle.....	131
II-3-1 : L'identité et les représentations : deux composantes de . L'inter-culturalité.	132
II-3-2 : Les représentations.....	132
II-3-2-1 : Définition des représentations.....	133
II-3-2-2 : Les stéréotypes.....	136
II-3-2-3 : Les Préjugés.	137
II-3-3 : Structure d'une représentation.....	139
II-3-3-1 : Les fonctions des représentations.....	140
II-3-3-1 –a : Fonction du savoir.....	140
II-3-3-1 –b : Fonction identitaire.....	141

II-3-3-1 –c : Fonction d’orientation.....	141
II-3-3-1 –d : Fonction justificatrice.....	141
II-4 : Analyse du roman : <i>Les femmes d’Alger dans leur appartement</i>	141
II-4-1 : Introduction.....	141
II-4-2 : <i>Les femmes d’Alger dans leur appartement</i> : une écriture inter-médiale.....	143
II-4-3 : Lecture d’Assia Djébar à Delacroix.....	146
II-4-4 : Lecture de Picasso par Assia Djébar.....	147
II-4-5 : Peinture figurative : les notions d’espace et de lumière.....	147
Conclusion.....	153
Troisième chapitre : L’identité dans l’œuvre d’Assia Djébar.	
III- 1 : L’identité dans l’inter-culturalité.....	156
III-1-1 : L’identité : définition.....	156
III-1-2 : Définition de l’identité : approche statique et dynamique.....	156
III-1-2-a : Le noyau identitaire individuel.....	157
III-1-2 –b : Le noyau identitaire groupal ou noyau communautaire.....	157
III-1-2 –c : Le noyau culturel.....	157
III-2 : Les divers types d’identité.....	159
III-2-1 : Identité auto- énoncée/ identité énoncée par autrui.....	159
III-2-2 : Identité individuelle et identité sociale.....	160
III-2-3 : Identité culturelle et identité ethnique.....	161
III-2-4 : L’identité féminine et sa représentation dans la culture et dans la tradition.....	164
III-2-4-1 : L’écriture féminine.....	165
III- 3 : Relation entre identité et altérité.....	167
III-3-1 : Langue et identité.....	173
III-3-2 : La littérature postcoloniale : recherche de « Soi » par le pacte autobiographique.....	173
III-3-2-1 : Le pacte autobiographique : définition.....	173
III-3-2-2 : Aperçu historique.....	173

III-3-2-3 : Caractéristiques de l'autobiographie.....	174
III-3-3 : Analyse du roman : « <i>Nulle part dans la maison de mon père</i> ».....	174
III-3-3-1 : Eclats d'enfance.	177
III-3-3-2 : Déchirer l'invisible.	178
III-3-3-3 : Celle qui court jusqu'à la mer.....	180
III-3-4 : Enquete identitaire et autobiographie : Analyse de romans « <i>L'Amour, la fantasia</i> » ; « <i>Les Nuits de Strasbourg</i> ».....	183
III-3-4-1 : Introduction.	183
III-3-4-2 : L'identité ou le noyau de la question.	183
III-3-4-3 : Confessions autobiographiques.	185
III-3-4-4 : Langue, culture et identité.	187
III-3-4-5 : La francophonie sous confidences généalogiques... ..	187
III-3-4 -6 : La mémoire féminine : manuscrit historique.....	189
Conclusion.....	191
8 Conclusion générale.	194
Références bibliographique	202
Annexes	212
Résumé	

Résumé

Cette présente recherche s'inscrit dans le domaine des sciences des textes littéraires, elle a pour objectif d'analyser et de montrer comment ce procédés d'écriture ; l'intertextualité ; offre la possibilité de transposition de plusieurs discours, celui de le religion et de l'Histoire, dans un autre discours celui de la fiction, à partir de la stratification du texte qui donne naissance à un genre hybride : le roman historique, qui offre un espace privilégié d'exploration de cette spécificité générique, d'une hétérogénéité discursive importante. Des renvois donc, intertextuels et inter-discursifs interpellent des procédés d'expression caractérisant la peinture, le cinéma, la musique,... mettant en valeur l'esthétique d'une auteure à une formation multidisciplinaire. La plume et la phrase djebarienne sont dominées par les femmes algériennes, car elles habitent le corps textuel français. Des mots témoins, articulant la petite histoire et la grande par le biais de l'interruption et la reprise dans un autre texte. Le récit djebarien, artistement monté caractérise et spécifie une détermination culturelle qui définit sa poétique puisque, la conscience linguistique de l'auteur construit l'identité linguistique d'une œuvre. Une conscience linguistique nécessaire ; voire ; obligatoire à la communication littéraire. Le récit d'Assia Djébar renvoie aux liens interculturels tissés par l'esthétique littéraire de l'auteur.

Mots clés : L'intertextualité, l'interculturel, inter-discursivité, culture, écriture féminine, identité.

Abstract

This present research is part of the field of literary text sciences, it aims to analyze and show how this writing process; intertextuality; offers the possibility of transposing several discourses, that of religion and history, into another discourse that of fiction, from the stratification of the text which gives rise to a hybrid genre: the historical novel; in another discourse that of fiction, from the stratification of the text which gives rise to a hybrid genre: the historical novel, which offers a privileged space for the exploration of this generic specificity, of an important discursive heterogeneity. References therefore, intertextual and interdiscursive, call into question the processes of expression characterizing painting, cinema, music... highlighting the aesthetics of an author with a multidisciplinary training. The pen and the Djebarian sentence are dominated by Algerian women, because they inhabit the French textual body. Witness words, articulating the small story and the big one through the interruption and the resumption in another text.

The Djebarian story, artistically staged, characterizes and specifies a cultural determination which defines its poetics since the linguistic consciousness of the author constructs the linguistic identity of a work. A necessary linguistic awareness; even; compulsory for literary communication. Assia Djébar's story refers to the intercultural links woven by the author's literary aesthetic.

Keywords: Intertextuality, interculturality, interdiscursivity, culture, female writing, identity.

المخلص

هذا البحث الحالي هو جزء من مجال علوم النص الأدبي ، ويهدف إلى تحليل وإظهار كيفية عملية الكتابة هذه ؛ التناص. يوفر إمكانية نقل العديد من الخطابات ، خطاب الدين والتاريخ ، إلى خطاب آخر ، الخطاب التخيلي ، من التقسيم الطبقي للنص الذي يؤدي إلى نوع هجين: الرواية التاريخية ، التي توفر مساحة مميزة لاستكشاف هذاالخصوصية العامة ، من التغيرات الخطابية الهامة. لذلك ، فإن المراجع ، بين النصوص المتداخلة ، تستدعي عمليات التعبير التي تميز الرسم والسينما والموسيقى ... وتسليط الضوء على جماليات المؤلف التي هي متعددة التخصصات. تهيم و سيطرة الجزائريات على القلم والجملة الجبرية ، لأنهن يسكنن الجسم النصي الفرنسي. كلمات شاهدة التي تعبر عن القصة الصغيرة والقصة الكبيرة من خلال المقاطعة والاستئناف في نص آخر. القصة و الرواية الجبارية ، ببنير فنية تميز وتحدد العزم الثقافي الذي يحدد شعريتها لأن الوعي اللغوي للمؤلفة يبني الهوية اللغوية للعمل. وعي لغوي ضروري. حتى في؛ إلزامي للتواصل الأدبي. تشير قصة آسيا جبار إلى الروابط بين الثقافات التي نسجتها الجمالية الأدبية للمؤلف.

الكلمات المفتاحية: التناص ، تداخل الثقافات ، الاختلاط ، الثقافة ، الكتابة الأنثوية ، الهوية.