



## La dualité problématique œuvre et Être dans les textes d'Assia Djebar

**Fattah Adrar**

Université de Jijel, Algérie

fa\_adrar@yahoo.fr

Reçu le 24-12-2019 / Évalué le 05-03-2020 / Accepté le 15-06-2020

### Résumé

Nous avons analysé en deux étapes la question de l'œuvre et son rapport aux codes d'écriture chez Assia Djebar. Il s'agit ainsi d'une dualité : l'œuvre qui fait écho à la tradition d'une part et l'écriture telle qu'elle se présente dans les œuvres elles-mêmes d'autre part. La démarche est à la fois déductive et inductive puisqu'en premier lieu nous avons analysé les « manquements » à la tradition poétique et en seconde lieu, nous avons donné une lecture de l'œuvre à la lumière de sa forme. Ainsi, le déguisement/travestissement des typologies apparaît comme conséquence de l'interférence des codes socioculturels avec les codes de l'écriture. En somme, une écriture aux frontières de l'Être et de l'œuvre.

**Mots-clés** : codes d'écriture, œuvre, histoire, société, être

### ازواجية الصنف الادبي والوجود في كتابات آسيا جبار

#### ملخص

حللنا على مرحلتين مسألة الرواية وعلاقته بكودات الكتابة في كتابات آسيا جبار. أولاً مسألة الرواية من ناحية تقليد الشكل الكلاسيكي ثانياً الكتابة كما تظهر في الأعمال نفسها من ناحية أخرى. على هذا النحو فالنهج استنتاجي واستقرائي على حد سواء لأننا في المقام الأول قمنا بتحليل "خروقات" التقاليد الأدبية الشكلية العامة وفي المقام الثاني قدمنا قراءة للعمل في ضوء شكله الخاص وبالتالي، يظهر تمويه / تمويه النماذج عند آسيا جبار نتيجة تدخل الأكواد الاجتماعية الثقافية في أكواد الكتابة. باختصار الكتابة على حدود الوجود والشكل.

#### الكلمات المفتاحية

رموز الكتابة، الصنف الأدبي، التاريخ، المجتمع، الوجود

### The problematic duality of work and Being at Assia Djebar

#### Abstract

We analyzed in two stages the question of the work and its relationship to the writing codes in Assia Djebar. This is a duality: the work that echoes tradition on the one hand and writing as it appears in the works themselves on the other. The approach is both deductive and inductive since in the first place we analyzed the "breaches" of the poetic tradition and in the second place we gave a reading of the work in light of its form. Thus, the disguise / disguise of typologies appears as a

consequence of the interference of socio-cultural codes with the codes of writing. In short, a writing at the borders of Being and work.

**Keywords:** writing codes, typology, history, society, being

## Introduction

Quel est le lien qui détermine le rapport entre l'écriture et la structure de l'œuvre chez Assia Djébar ? S'agit-il d'un rapport de conformité ou de déguisement des typologies littéraires existantes ? En effet, la genèse de la problématique de cet article prend source du côté de l'acte de lecture donc de la réception de l'œuvre. Il est question ainsi de s'interroger sur le rapport qu'entretient Assia Djébar à l'œuvre littéraire comme forme codifiée selon des critères prédéfinis (typologies différentes). Depuis Aristote, la poétique nous a enseigné que l'œuvre littéraire est tributaire d'un ensemble de caractéristiques que la tradition érige en règles selon des critères bien précis. Le présent article prend comme axe d'analyse le questionnement relatif à l'identité de l'œuvre telle que la tradition nous l'a léguée. Il est question donc du rapport de l'œuvre littéraire (tributaire de choix formels qui déterminent son genre) vis-à-vis de l'entreprise d'écriture chez Assia Djébar.

Pour analyser cette dualité (l'écriture singulière qui est celle d'Assia Djébar et l'œuvre en tant qu'ensemble de caractéristiques relevant d'une typologie), nous allons procéder en deux étapes. La première s'intéressera à la question du déguisement/ travestissement<sup>1</sup> de l'œuvre chez Assia Djébar. L'hypothèse de départ est que l'écriture rendrait difficile l'identification de l'œuvre selon les critères classificatoires préétablis. La seconde étape de cet article s'intéressera à l'écriture telle qu'elle se présente chez Assia Djébar. La démarche est donc à la fois déductive puisque nous partons de règles qui prédéfinissent le genre pour jeter les bases d'un horizon d'attente bâti sur les catégories préexistantes et que nous estimons travesties et déguisées. Notre démarche est également inductive puisque nous interpréterons le sens d'une œuvre donnée comme telle (produit fini).

Pour traiter cette problématique, nous avons opté pour un corpus constitué de trois romans d'Assia Djébar : *L'amour la fantasia*, *Vaste est la prison* et *Nulle part dans la maison de mon père*. À première vue, ces trois romans présentent une forme commune puisque leur architecture d'ensemble semble identique. Dans chacun des romans, nous avons des parties et chapitres titrés. Chaque roman se termine par une table des matières assez détaillée qui accentue l'impression de texte « décousu ». Sur le fond, les trois romans présentent également des thèmes récurrents agencés en alternance. Nous estimons, par ailleurs, que ces trois œuvres constituent une unité thématique et formelle qui peut s'ouvrir sur les autres romans de l'écrivaine.

Notre approche est d'une part formelle, puisqu'il s'agit pour nous de la structure des textes ; d'autre part thématique, puisqu'une œuvre littéraire est une mise en forme d'un choix thématique. Nous estimons que c'est au niveau de ces deux points que se situent le déguisement et le travestissement du discours romanesque chez Assia Djébar.

## 1. Écriture et transgression de l'œuvre littéraire

### 1.1.A la lisière du roman<sup>2</sup>

Dans la littérature algérienne, les auteurs ont adapté la forme romanesque à leur contexte national. Il s'agit d'écrire dans la langue de l'« Autre » pour mieux transmettre les revendications du peuple algérien. À sa naissance cette littérature est influencée par les techniques d'écriture empruntées à l'école réaliste. L'histoire littéraire nous a enseigné qu'au plan formel, les auteurs réalistes<sup>3</sup> ont le souci d'assurer par tous les procédés narratifs, ce que Roland Barthes<sup>4</sup> appelle la *lisibilité* de l'œuvre. Ils bannissent de leurs textes ce qui est susceptible de brouiller la lecture ou d'entraver la compréhension de la trame romanesque. Les écrivains réalistes ont également le souci de la neutralité tonale, c'est pourquoi ils choisissent la narration à la troisième personne et s'efforcent d'effacer leurs traces du récit. Roland Barthes affirme que ce sont ces règles d'écriture qui produisent les formes *classiques*. Il s'agit là, principalement, du roman au XIX<sup>e</sup> siècle, l'âge où le genre a atteint ses lettres de noblesse et période qui sert de référence à la définition du roman post-réaliste. Celui-ci est défini dans la conformité ou la transgression des règles du roman réaliste. À titre indicatif, nous pouvons rappeler quelques caractéristiques du roman réaliste : la cohérence de l'intrigue et son unicité, le déroulement chronologique de l'histoire, la narration objective et une structure du personnage plus ou moins vraisemblable et en harmonie avec son cadre spatio-temporel.

Lorsque l'on observe notre corpus, il apparaît que celui-ci s'inscrit à contre-courant de cette esthétique car chez Assia Djébar, l'écriture est d'abord l'affirmation de la subjectivité de manière assumée par un auteur-narrateur. Il s'agit là de la première marque de singularité de l'écriture.

En effet, chez Assia Djébar dès la première lecture au plan thématique, nous remarquons l'association de plusieurs thèmes : de l'histoire singulière d'un narrateur anonyme à une histoire collective qui s'apparente à l'histoire extratextuelle qui prend tantôt la forme de la chronique<sup>5</sup> tantôt celle du récit de témoignage. Les

romans semblent ainsi développer un discours hésitant<sup>6</sup>. Le texte nous interpelle par sa structure disloquée, conséquence d'une juxtaposition de séquences dont l'agencement ne semble pas répondre à une cohérence chronologique immédiate. Nous reconnaissons dans ce procédé d'écriture les techniques de « travestissement » du discours romanesque.

Si dans *l'amour la fantasia* nous avons une composition en alternance qui fait enchevêtrer Histoire, témoignages et séquences autobiographiques, *Vaste est la prison*, se présente comme une œuvre « décousue » de par une structure textuelle et thématique toute aussi disloquée et fragmentée.

Sur la première page de couverture, *Vaste est la prison* est présenté comme roman par l'éditeur et *autobiographie* par l'épître auctorial. Il est structuré en quatre parties, la dernière est composée de quelques pages, laissant l'impression d'une œuvre inachevée. La structure canonique classique n'a pas servi de modèle d'écriture pour Assia Djébar. Les repères traditionnels, la structure chronologique de type cartésien sont absents. En ce sens, le fil de la narration semble discontinu et donne souvent une impression d'inachevé. Nous sommes en présence d'un assemblage de bribes, de séquences entrelacées. « L'histoire » ne progresse pas dans la perspective diachronique habituelle. L'intrigue romanesque apparaît pour cette raison éparpillée voire éclatée. C'est pourquoi le texte exige de la part du lecteur un effort de reconstitution, une lecture active pour établir une lisibilité conséquence d'agencement interprétatif (effort de compréhension des différentes ramifications thématiques).

Il est communément admis que dans tout protocole de lecture, l'ouverture (l'incipit) du roman constitue une étape importante, *Vaste est la prison* s'ouvre sur « Le silence de l'écriture », qui se présente comme une réflexion sur le pourquoi de l'écriture, et place le texte dans une logique de souvenirs et de remémoration : « Longtemps ; j'ai cru qu'écrire c'était mourir, mourir lentement. Déplier à tâtons un linceul de sable ou de soie sur ce que l'on a connu piaffant, palpitant. L'éclat de rire - gelé. Le début de sanglot - pétrifié. ». (Djébar, 1995, 11-12).

Ce protocole de lecture qui marque l'ouverture du roman et instaure une logique de souvenir se heurte tout au long du texte à des coupures et surgissement de thèmes et structures énonciatives à l'opposé de la séquence d'ouverture du roman. Cela est visible dans la seconde et la troisième partie du roman.

Le contexte d'écriture de *Vaste est la prison* est marqué par les événements des années 90. Assia Djébar *é-crit* la disparition de proches et amis qu'elle a connus, assassinés durant la décennie noire. La première séquence du roman annonce deux styles thématiques. Le texte va déployer à la fois des faits marquants de la vie de

la narratrice et d'autres concernant la vie collective, d'abord celle des femmes de sa généalogie puis des femmes algériennes en général.

La structure de *L'Amour la fantasia* apparaît tout aussi structurée sur une diversité thématique. Nous n'avons pas l'enchaînement narratif puisque, à première vue, nous n'avons pas de continuité spatio-temporelle dans la progression textuelle. L'entrelacement des parties et des chapitres fait penser aux techniques de collage avec un foisonnement de thèmes assez variés.

Le dernier roman *Nulle part dans la maison de mon père* est le plus autobiographique des romans d'Assia Djébar. Ce roman aborde l'histoire du « Je » autrement dit celle d'Assia Djébar puisque celle-ci le dit clairement dans l'épilogue du roman « *moi, ici personnage et auteur à la fois* » (Djébar, 2007, 379). Le roman est composé de trois parties. La première, qui suggère clairement la visée autobiographique « *Eclats d'enfance* » où la narratrice revient sur les souvenirs et les personnages qui l'ont marqué étant enfant tels que le père, figure qui constitue le leitmotiv de ce dernier roman. Dans la seconde partie « *Déchirer l'invisible* » la narratrice évoque ses souvenirs de collègue au Lycée de Blida, ses premières lectures, ses premiers voyages seule ou « *soudaines échappées* » au « contrat » (Djébar, 2007, 138) avec son amie italienne Mag. Il s'agit également des confidences du dortoir et les premières tentatives de « *déchirer l'invisible* », c'est-à-dire les premières sorties accompagnées de son amie dans la ville des roses. En effet, la narratrice rencontre un garçon que lui a présenté son amie. Ce jeune lycéen sera le personnage de la dernière partie du roman.

Dans la troisième et dernière partie « *Celle qui court jusqu'à la mer* », la narratrice revient principalement sur sa venue à Alger, ses études à l'université et ses sorties avec celui qui va devenir son mari, Tarik. Le roman s'achève sur « *Epilogues* » et « *Postface* » où Assia Djébar revient sur son écriture qualifiée d'« écriture en fuite » (Djébar, 2007, 104).

Comme première conclusion, nous pouvons dire que notre corpus constitue une œuvre où s'épanouit une hétérogénéité discursive. L'architecture déconstruite du texte et le mélange des thèmes est visible grâce à l'alternance du discours autobiographique, historique et romanesque. Dès la première lecture, les œuvres d'Assia Djébar se présentent comme plurivoques et placent au centre du texte un narrateur multiple. C'est aussi en cela qu'il nous apparaît que l'écriture s'installe à la périphérie du roman puisque la structure du texte va au-delà des impératifs de lisibilité d'une seule typologie.

## 1.2. Travestissement de l'œuvre et *hésitation* autobiographique

Une autobiographie comme genre autonome est reconnaissable grâce à l'intervention de l'auteur à la fois comme le narrateur et le personnage principal de son histoire. Du moins, c'est la définition du théoricien de l'autobiographie Philippe Lejeune : « 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. » (Lejeune, 1975 : 14). Cette définition stipule le respect du pacte de lecture qui inscrirait le récit dans le registre formel de l'autobiographie. Cela notamment à travers la forme rétrospective dont le thème n'est autre que la vie plus ou moins réelle de l'auteur et son histoire. L'examen de la structure de notre corpus montre des entorses à ce pacte formel de l'autobiographie. Dans les romans d'Assia Djébar, il s'agit certes d'un auteur-narrateur-personnage qui raconte des séquences mémorielles de son passé, cependant cela n'est pas constant tout au long des trois romans. Parfois, nous avons le narrateur premier qui se dédouble au profil d'un narrateur neutre<sup>7</sup>. Celui-ci endosse la tonalité des narrateurs de récits historiques avec une absence totale de la première personne « je », dans les séquences historiques. Ceci est clairement visible dans la seconde partie de *Vaste est la prison*. Il s'agit du même constat concernant *L'amour la fantasia*, lorsque la narratrice à la première personne se dédouble et laisse place à une narratrice témoins dans les parties où Assia Djébar semble réincarner la voix des femmes témoins de la Guerre de libération, Cherifa et Lla Zohra. Par cette technique de composition en enchâssement, il apparaît que le discours autobiographique ne peut s'accomplir de manière constante à cause de l'éclatement de l'instance énonciative. L'histoire est donc non celle de la narratrice mais celle d'autres personnages femmes ; mais également des chroniques historiques qui retracent le passé lointain ou récent de l'Algérie comme cela est visible dans la seconde partie de *Vaste est la prison*. Une des exigences du récit autobiographique est donc battue en brèche puisque l'histoire est multiple et celle-ci s'imbrique dans d'autres histoires qui semblent inclusives.

D'autre part, la distinction récit/discours selon Benveniste<sup>8</sup> est d'un apport considérable dans la séparation entre l'énonciation autobiographique et l'énonciation historique. Tandis que la première catégorie fait appel à l'énonciation à la première personne « je » ; la seconde catégorie cherche à effacer les traces du narrateur. Il s'agit donc d'une grille de lecture qui permet, formellement, d'isoler les parties de notre corpus selon le mode d'intervention du narrateur. Ainsi, nous avons la configuration de l'énonciation historique dans la deuxième partie « L'effacement sur la pierre » de *Vaste est la prison* puisque le narrateur semble effacé. Les chroniques prennent la forme de récit historique par leur mode de composition.

Dans les séquences historiques de *L'amour la fantasia*, nous avons également la forme du récit historique. Il s'agit principalement de la seconde partie « Les cris de la fantasia » et quelques chapitres de la troisième partie « Les voix ensevelies ». Moins marquée mais tout aussi présente, la narration historique est fréquente aussi dans le dernier roman *Nulle part dans la maison de mon père* puisque nous avons des séquences ou les événements relatent quelques détails historiques de la colonisation qu'a vécu la narratrice principale du roman.

En définitive, notre hypothèse d'arrivée nous conforte dans notre idée de départ, c'est-à-dire que les trois volets de notre corpus se caractérisent par une forme de *travestissement* formel conséquence de la multiplicité du narrateur. Nous avons un récit où alternent la narration autobiographique, l'histoire et la narration des séquences filmiques (troisième partie de *Vaste est la prison* « Femme Arable »).

Ceci nous mène à la conclusion que l'architecture des romans d'Assia Djébar est structurée autour de thèmes variés (Histoire de l'Algérie, histoires des femmes entremêlées à des bribes mémorielles de l'histoire de la narratrice). Cette variété de thèmes est présentée dans une forme qui fait alterner schémas narratifs et discursifs propres à l'autobiographie, aux récits historiques et aux documents de fiction. Nous avons une incursion de l'auteur qui va dans ce sens de *travestissement* des typologies : « *Ma fiction est cette autobiographie qui s'esquisse, alourdie par l'héritage qui m'encombre* » (Djébar, 1985 : 244), « Au cours de ces mois de tâtonnement, à la suite de mon personnage, j'apprenais que le regard sur le dehors est en même temps retour à la mémoire, à soi-même enfant, aux murmures d'avant, à l'œil intérieur (...) ce regard réflexif sur le passé pouvait susciter une dynamique pour une quête sur le présent, sur un avenir à la porte. » (Djébar, 1995 : 298). Il nous semble que ce « je-u » énonciatif est une forme de travestissement de l'autobiographie. Dans son dernier roman, Assia Djébar souligne cette tergiversation à assumer le discours proprement autobiographique : « Dans mes fictions, tout personnage féminin entravé finit par chercher aveuglément, obstinément, une échappée, comme sans doute je le fis moi-même, dans mon passé juvénile » (Djébar, 2007 : 365);

*Il est vrai, l'un ou l'autre de mes personnages de femme, parfois le plus inattendu, semble échapper de dessous ma main qui écrit et le trace. Parfois cette ombre que j'invente, d'un sourire me nargue -moi, l'auteur. Et j'éprouve soudain comme une névralgie. Cette femme-personnage, avant de s'élaner (je le devine juste une seconde avant elle), voici qu'elle me sourit ou doucement, me nargue : « tu vois, je fuis, je m'envole, je m'arrache. (Djébar, 2007 : 364).*

Ce constat nous conduit à notre seconde conclusion : l'examen de la structure narrative des trois œuvres étudiées montre que le discours autobiographique se présente *en hésitation* dans une composition qui se situe aux frontières d'au moins deux typologies littéraires : l'autobiographie et le récit historique. C'est en cela que nous parlons de travestissement des catégories narratives puisque les œuvres en question sont présentées comme *roman*, du point de vue éditorial, et autobiographie de par les indices qui correspondent à la vie de l'Assia Djébar, notamment les épisodes de sa vie de pensionnaire dans le collège de Blida. À travers également les séquences de la vie entre la ville de Césarée et le village du Sahel où travaille le père d'Assia Djébar comme instituteur pour classes indigènes. L'obstacle au genre autobiographique est le contournement du discours par la voix d'un personnage de fiction comme nous l'avons montré dans la citation de *Vaste est la prison* ci-dessus. À travers l'indice discursif de fictionnalisation il en va de la remise en cause de l'identité typologique : « *Est-ce vraiment ma mémoire qui reconstitue ? Est-ce que, si longtemps après, je construis malgré moi une fiction* » (Djébar, 2007 : 221). Toutefois il est intéressant de noter qu'il ne s'agit pas d'une volonté délibérée de fictionnalisation. Le discours autobiographique se « travestit » entre factuel et réel tout en refusant l'un et l'autre puisque la narratrice de *Vaste est la prison* qui raconte des séquences de sa vie amoureuse déclare : « (Il n'y a en moi nul désir de fiction, nulle poussée d'une arabesque inépuisable déployant un récit amoureux) - non, ne m'enserme que la peur paralysante ou l'effroi véritable de voir cette fracture de ma vie disparaître irrémédiablement. » (Djébar, 1995 : 49-50).

## 2. L'œuvre et l'Être : codes génériques et codes socioculturels

Le parallèle entre la réalité socio-historique et l'œuvre littéraire est assez marqué chez Assia Djébar. Par ailleurs, et dans ce cas précis, nous estimons que l'œuvre est soumise aux mêmes codifications que celles de l'être en société. La tradition poétique nous enseigne qu'il existe une forme déposée pour chaque typologie de l'œuvre littéraire (du moins selon les canons esthétiques classiques). L'être en société est tout aussi soumis à des lois socioculturelles qui déterminent en quelque sorte son devenir. À première vue, ceci est intrinsèque à toute culture. Il s'agit de codes socioculturels propres à chaque société.

Si on vient à appliquer ce parallélisme œuvre littéraire/cadre sociohistorique nous remarquerons que notre corpus se fait le reflet d'un vécu multiple. Sa singularité et sa particularité réside d'abord dans sa structure thématique. Le thème central qui constitue le point focal chez Assia Djébar est la femme comme élément qui cristallise tous les thèmes qui gravitent autour. Ces thèmes gravitants peuvent être considérés comme thèmes périphériques ou *thèmes-prétextes* : l'histoire, la

guerre, la décolonisation, l'autobiographie ... En effet, nous avons à titre d'exemple l'isotopie de l'enfermement à travers le lexique qui le suggère : voilement, claustration, séquestration, enfermement, prison etc. Cette réalité du voilement de la femme et les multiples interdits que lui assigne la pratique ancestrale est symbolisée par les vieilles matrones gardiennes du temple de la transmission.

La narratrice de *L'Amour la fantasia* le dit clairement lorsqu'elle évoque ses souvenirs de la maison familiale à Césarée. Maison où réside la grand-mère maternelle dite l'aïeule : « Dans les lieux à peine changés aujourd'hui de la demeure familiale, c'est ce tribunal qu'incarne, pour moi, le fantôme de l'aïeule morte » (Djébar, 1985 : 177). Le vocable *tribunal* est assez significatif sur le rôle des vieilles femmes dans la perpétuation de la tradition. Il s'agit de la fixation de cette réalité féminine transmise. C'est justement la contestation de cette réalité qui constitue le moteur narratif de l'écriture chez Assia Djébar. La narratrice de *Nulle part dans la maison de mon père* conteste cette transmission qui relègue les femmes au seul rôle de perpétuation de la tradition et se démarque : « la claustration que nous connaissions au quotidien, ma mère, ma sœur et moi, au village, mais aussi la chaleur de la vie féminine à Césarée, dont je savais qu'elle ne serait jamais la mienne » (Djébar, 2007 : 200). Le destin de la narratrice est donc la transgression de cette réalité socio-historique assez dénigrante de la condition féminine. L'écriture agit donc comme transgression de l'enfermement comme le dit la narratrice de *L'Amour la fantasia* : « l'écriture est dévoilement » (Djébar, 1985 : 204). Mais aussi « le silence (...) [est] une prison irrémédiable » (Djébar, 1985 : 229) d'où la nécessité ressentie de faire entendre la voix de ses personnages femmes « écrire *ne tue pas la voix, mais la réveille, surtout pour ressusciter tant de sœur disparues* » (Djébar, 1985 : 229). Le récit des voix de femmes est une quête des sans-voix comme le note J-M. Clerc : « Privée de la parole publique, la femme algérienne, recluse avec ses sœurs dans les patios fermés, n'a plus pour s'exprimer que les bruissements de femmes reléguées » (Clerc, 1997 : 53).

On pourrait ainsi parler d'une œuvre qui remet en cause et conteste une forme de déterminisme socioculturel. Assia Djébar à travers ses narratrices remet en cause la condition de l'être-femme dans la société dont le destin semble déposé et *pré-fixé* par la tradition. Chez Assia Djébar, l'écriture est d'abord un souci anthropologique. Devant ce besoin qui semble primordial chez Assia Djébar, l'œuvre littéraire traditionnelle perd de sa rigueur formelle.

L'écriture est d'abord le discours d'une femme multi-facettes qui évolue dans un contexte assez conservateur où son rôle est jalonné par des conventions sociales. Par conséquent, il nous apparaît que l'œuvre subit un travestissement par ce même effet. Assia Djébar adapte les codes d'écriture à des besoins socioculturels.

C'est en cela que nous pouvons parler de travestissement/déguisement des typologies génériques. Il s'agit, en effet, de « mobiliser » l'écriture pour une quête anthropologique où l'intérêt va au-delà des codes formels des typologies littéraires dans leur forme pure.

## Conclusion

À travers l'examen de la structure thématique et formelle des textes d'Assia Djébar, nous avons voulu montrer que l'écriture opère un *déguisement* de la typologie de l'œuvre littéraire classique. Cela est visible à travers les structures narratives de chacun des romans examinés. L'horizon d'attente est « faussé » par une œuvre qui se refuse aux carcans classificatoires. L'identité générique de *roman* se trouve quasi réduite à sa seule fonction de sous-titre sur la première page de couverture puisque les textes sont structurés sur une logique narrative multiforme et plurivoque. C'est ce que nous avons montré dans le premier point de cet article.

Par ailleurs, le discours autobiographique est rendu *hésitant* par les multiples entraves temporelles, énonciatives et thématiques. Ainsi, comme le souligne Mireille Calle-Gruber à propos des récits autobiographiques modernes « Nous sommes (...) conviés à l'aventure d'un récit aventureux, attachant d'être sans attache, sans objets désignés, sans sujets porteurs, sans figure de sustentation, sans rien -si ce n'est le désir : un vouloir-écrire ». (Calle-Gruber, 2001, 36). C'est la raison pour laquelle nous avons choisi de parler de *travestissement* et *déguisement* des typologies littéraires chez Assia Djébar.

En effet, l'écriture est « *mobilisée* » dans sa diversité pour servir une quête de l'Être. Assia Djébar montre un désir de fixer la mémoire par la voie des témoignages des personnages femmes de *Vaste est la prison* ou *L'amour la fantasia*. Nous avons là un registre historique dans les romans, mais également des séquences autobiographiques et fictionnelles comme nous l'avons montré dans le second point de cet article. Il s'agit de codes socioculturels qui interfèrent avec les codes génériques. C'est en cela qu'il nous semble que l'œuvre prend des dimensions qui travestissent les règles formelles. L'écriture se structure autour des vicissitudes de l'Être en société, ce qui rend.

## Bibliographie

- Barthes, R. 1970. *S/Z*. Paris : Seuil.
- Benveniste. E. 1995. *Problèmes de Linguistique générale*. Tunis. Tom I. Cérès Edition.
- Calle-Gruber, M. 2001. *Assia Djébar ou la résistance de l'écriture, regards d'un écrivain d'Algérie*. Paris. Ed Maisonneuve et Larousse.

- Clerc, J-M. 1997. *Assia Djebar. Ecrire, transgresser, résister*. Paris. L'Harmattan. Coll. « Classiques pour demain ».
- Djebar, A. 1985. *L'amour la fantasia*. Paris : Albin Michel.
- Djebar, A. 1995. *Vaste est la prison*. Paris : Albin Michel.
- Djebar, 2007. A. *Nulle part dans la maison de mon père*. Paris.
- Lejeune, P. 1996. *Le pacte autobiographique*, Paris. Seuil, 1975, rééd. Coll. « Point-Essais ».
- Maingueneau, D. 1993. *Élément de linguistique pour le texte littéraire*. Paris, 3<sup>e</sup> édition. Dunod.
- Reuter. Y. 1996. *Introduction à l'analyse du roman*. Paris. 2<sup>e</sup> éd. Dunod.

## Notes

1. Ici nous empruntons le sens le plus commun du concept. Le Larousse définit le mot travestir ainsi : « *Déguiser quelqu'un en lui faisant prendre les vêtements d'un autre sexe, d'une autre condition* ». Pour nous, en procédant par extension du sens, il est question du voilement du genre littéraire que nous examinerons plus loin dans cet article.
2. Ici nous parlons du roman algérien dont la naissance est liée, historiquement, aux influences du roman réaliste français.
3. La référence au roman réaliste est due au fait que les premiers romanciers algériens à proprement parler sont influencés par cette école via l'école coloniale. Il s'agit donc d'un horizon d'attente socio-historique.
4. Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Edition du Seuil. 1970. p 10 : « *Nous appelons classique tout texte lisible* ».
5. Dans ce cas de figure le concept de « chronique » peut être défini comme le « *récit qui met en scène des personnages fictifs et réels et évoque des faits authentiques* » In : *Le Petit Robert*. 2003.
6. On verra dans le prochain point comment l'autobiographie est heurtée au mur du non-dire.
7. Yves Reuter, note que dans ce genre de texte « *l'énonciation est masquée. On a l'impression d'être en présence d'un compte rendu* ». *Introduction à l'analyse du roman*. 2<sup>e</sup> édition. Dunod. Paris 1996, p 66.
8. Pour E. Benveniste « Le plan historique de l'énonciation se reconnaît à ce qu'il impose une délimitation particulière aux deux catégories verbales du temps et de la personne prises ensemble. Nous définirons le récit historique comme le mode de l'énonciation qui exclut toute forme linguistique « autobiographique ». L'historien ne dira jamais *je* ni *tu*, ni *ici* ni *maintenant*, parce qu'il n'empruntera jamais l'appareil formel du discours, qui consiste d'abord dans la relation de personne *je* : *tu*. On ne constatera donc dans le récit historique strictement poursuivi que des formes de « 3<sup>e</sup> personne ». *Problèmes de Linguistique générale*. Tom I. Cérès Edition, Tunis, 1995 p .238.
- D. Maingueneau, pour nuancer les propos de Benveniste, suppose que leur rôle [récit et discours] peut être déterminant car les deux concepts nous renseignent sur une certaine « mise à distance » ou une « identification » du narrateur par rapport à son énoncé. « *“Récit” et “discours” sont des concepts linguistique qui permettent d'analyser des énoncés ; ce ne sont pas des ensembles de texte. Rien n'interdit à un même texte de mêler ces deux plans énonciatifs. C'est d'ailleurs la règle générale en ce qui concerne les textes au “récit”, qui sont rarement tout à fait homogènes, effacent difficilement toute marque de subjectivité énonciative.* ». Dominique Maingueneau, *Élément de linguistique pour le texte littéraire*, 3<sup>e</sup> édition. Dunod. Paris. 1993. p. 40.